

**TÜRK SİNEMASINDA 2010 SONRASI FİLMLERDE
ÇOCUK GELİN TEMSİLİ**

Burçin ÜNAL



YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Danışman: Yard. Doç. Dr. Sibel ÇELİK NORMAN

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Mayıs, 2017

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Burçin ÜNAL'ın "Türk Sinemasında 2010 Sonrası Filmlerde Çocuk Gelin Temsili" başlıklı tezi 26 Mayıs 2017 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca toplanan Sinema ve Televizyon Anabilim Dalında, **yüksek lisans tezi** olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Yrd.Doç.Dr.Sibel ÇELİK NORMAN

Üye : Prof.Dr.E.Nezih ORHON

Üye : Yrd.Doç.Dr.Murat Ertan DOĞAN

İmza




Prof.Dr.Kemal YILDIRIM
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZET
TÜRK SİNEMASINDA 2010 SONRASI FİLMLERDE
ÇOCUK GELİN TEMSİLİ

Burçin ÜNAL

Sinema ve Televizyon Anabilim/Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mayıs, 2017

Danışman: Yard. Doç. Dr. Sibel ÇELİK NORMAN

Sinema ortaya çıkmasından bugüne gelene kadar, erkeklerin egemenliğinde bir sektör olarak, kadın temsillerine dair çok gerçekçi olmayan ve genellikle erkek bakışını yansıtan ürünler ortaya koymuştur. Geleneksel toplumlarda görülen ve modernleşme ile büyük ölçüde aşılması gerektiği düşünülen cinsiyet ayrımcılığının günümüzde de sürdürülmesi, film anlatılarına yansıtılmaktadır. Sinema toplumun içindeki ataerkil yaşam örüntülerini perdeye yansıtarak, erkek egemen pratiklerin yeniden üretilmesine de bu yolla katkıda bulunmaktadır. Feminist film kuramcıları, sinemadaki erkek egemenliğine bir tepki olarak, filmlerin içerisindeki ataerkil kodları, ideolojileri ve sinemaya özgü aygıtların kullanılarak kadının nasıl ikincilleştirildiğini, çalışmalarının merkezine almışlardır. Sinemanın, kadının karşısında değil, onu destekleyen ve yanında olan biçimlerinin nasıl üretilebileceği, klasik sinemadaki erkek egemenliğin hangi şekillerde yıkılabileceğini araştırmışlardır.

Türk sinemasında da benzer şekilde ataerkil yapıya dair izleri görmek mümkündür. Kadın sorunlarına ilişkin konuları ele alan filmler, büyük ölçüde erkeklerin domine ettiği sektörün ürünleri olarak izleyiciye sunulmaktadır. Feminist araştırmacılar ve kadın derneklerince üzerine durulan ve temelinde tüm toplumu ilgilendiren bir sorun olarak çocuk gelinlerin sinemadaki temsilinin araştırılması bu çalışmanın asıl amacıdır. Amaca ulaşmak için, dört film (Lal Gece, 2012; Halam Geldi, 2013; Mustang, 2014; Yarım, 2015) seçilmiş ve analiz edilmiş ve yapılan analiz sonucunda, çocuk gelinlerin sinemadaki temsilinde kadına ait bakış ve sesine yeterli ölçüde yer verilmediği saptanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Sinema, Çocuk Gelinler, Feminizm, Ataerki, Türk Sineması, Kadın, Sinemada Çocuk Gelinler.

ABSTRACT

REPRESENTATIONS OF CHILD BRIDES IN TURKISH CINEMA BETWEEN 2010-2016

Burçin UNAL

Department of Cinema and Television

Anadolu University, Graduate School of Social Sciences, May, 2017

Advisor: Asst. Prof. Sibel ÇELİK NORMAN

Cinema, as an industry dominated by man, hasn't been producing realistic images of women. The representations of women are usually constructed by and served for, the male gaze. The continuity of gender discrimination, which is seen in traditional societies and which is supposed to be extinct with modernisation, is reflected in the film narratives. Films reflect the pattern of patriarchal state of mind in the society and by doing that films contribute to the reproduction of male dominated practices in social life. Feminist film theorists focused on how women are subordinated by using patriarchal codes, ideologies and cinematic tools in films for their studies as a reaction to male domination in cinema. They have tried to find new ways of filmmaking which would not be against women but be supporting them; and also a way to find how male domination would be overcome.

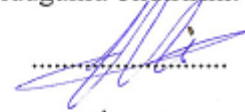
In a similar way, it's also possible to find traces of patriarchal structure in Turkish cinema. Films that deal with women's issues are presented to the audience as products of an industry, dominated by man. The main purpose of this study is to find out how the representations of child brides, which is usually considered as a problem that is focused on by feminist researches and women associations, reflected to the cinema screen. Four films (Lal Gece, 2012; Halam Geldi, 2013; Mustang, 2014; Yarım, 2015) have been selected and analysed, to carry out the aim of the study. As a result, it's founded that while representing child brides, both the gaze and the voice of women in these films are insufficient.

Keywords: Cinema, Childbrides, Feminism, Patriarchy, Turkish Cinema, Women, Child Brides in Cinema

15.10.2017

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalardan bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilemeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmamın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “ intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.



(İmza)

Burcin ÜNAL

(Adı-Soyadı)

İÇİNDEKİLER

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	i
ÖZET	ii
ABSTRACT.....	iii
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
TABLolar/ÇİZELGELER DİZİNİ.....	ix
1.GİRİŞ	1
1.1. Sorun	1
1.2. Amaç.....	3
1.3. Önem	4
1.4. Varsayım	4
1.5 Sınırlılıklar.....	4
2. YÖNTEM	5
3. ALANYAZIN	8
3.1 Feminizm, Kadın Hareketleri ve Temel Kavramlar.....	8
3.1.1. Türkiye'de feminizm/kadın hareketleri tarihi.....	12
3.1.2. Temel Kavramlar	14
3.1.2.1. <i>Ataerki</i>	14
3.1.2.2. <i>Toplumsal cinsiyet</i>	15
3.1.2.3. <i>Aile</i>	17
3.1.2.4. <i>Özel Alan / Kamusal Alan</i>	19
3.1.2.5. <i>Din</i>	20
3.1.2.6. <i>Kadın bedeninin ve cinselliğinin denetimi</i>	21
3.2. Çocuk ve Çocuk Gelinler.....	25
3.2.1. Çocuk kavramının gelişimi.....	25
3.2.2. Günümüzde çocuk gelinler	28
3.3. Sinemada Feminist Çalışmalar	33
3.3.1. Psikanalizde temel kavramlar	35

3.3.1.1. <i>Freud'un haz ilkesi/gerçeklik ilkesi</i>	35
3.3.1.2. <i>Gelişim evreleri ve haz kaynakları</i>	36
3.3.1.3. <i>Jouissance</i>	36
3.3.1.4 <i>Odipus kompleksi</i>	36
3.3.1.4.1. <i>Freud'un yaklaşımı</i>	36
3.3.1.4.2 <i>Lacan'ın yaklaşımı</i>	37
3.3.1.5. <i>Dil</i>	39
3.3.1.6. <i>Arzu/istek ve eksik:</i>	40
3.3.1.7. <i>Tabu</i>	41
3.3.1.8. <i>Narsisizm</i>	41
3.3.1.9. <i>Fetişizm</i>	41
3.3.1.10. <i>Sadizm/Mazoşizm</i>	41
3.3.2. <i>Feminist film çalışmalarında psikanaliz ve göstergebilim</i>	42
3.4. <i>Türk Sinemasında Çocuk Gelinler</i>	49
4. BULGULAR VE YORUMLAR	53
4.1. <i>Lal Gece</i>	53
4.1.1. <i>Filmin özeti</i>	53
4.1.2. <i>Filmin analizi</i>	53
4.1.2.1. <i>Karakterler</i>	53
4.1.2.2. <i>Mekan</i>	57
4.1.2.3. <i>Anlatıdaki ataerkil kodlar</i>	58
4.1.2.3.1. <i>Toplumsal baskı</i>	59
4.1.2.3.2. <i>Din</i>	61
4.1.2.3.3. <i>Özel alan-hapis metaforu</i>	61
4.1.2.3.4. <i>Yılan-kadın</i>	63
4.1.2.3.5. <i>Rüya</i>	64
4.1.2.4. <i>Bakış açısı ve kadın sesi</i>	66
4.1.2.4. <i>Final</i>	71
4.2. <i>Halam Geldi</i>	73
4.2.1. <i>Filmin özeti</i>	73
4.2.2. <i>Filmin analizi</i>	74
4.2.2.1. <i>Karakterler</i>	74

4.2.2.2. <i>Mekan ve toplumsal çevre</i>	79
4.2.2.3. <i>Anlatıdaki ataerkil kodlar</i>	80
4.2.2.4.1 <i>Sınırlar</i>	81
4.2.2.4.2. <i>Din ve söylem</i>	86
4.2.2.4.3. <i>Toplumsal Baskı</i>	87
4.2.2.4.4. <i>Şiddet</i>	89
4.2.2.4.5. <i>Akraba evliliği</i>	91
4.2.2.5. <i>Bakış açısı ve kadın sesi</i>	92
4.2.2.6. <i>Final</i>	94
4.3. <i>Mustang</i>	94
4.3.1. <i>Filmin özeti</i>	94
4.3.2. <i>Filmin analizi</i>	95
4.3.2.1. <i>Karakterler</i>	95
4.3.2.2. <i>Mekân</i>	100
4.3.2.3. <i>Anlatıdaki ataerkil kodlar</i>	101
4.3.2.3.1. <i>Toprak ve kadın</i>	101
4.3.2.3.2. <i>Mahalle baskısı/namus</i>	102
4.3.2.3.3. <i>Toplumsal cinsiyet rolleri ve özel alan</i>	106
4.3.2.3.4. <i>Evlilik ve gelenekler</i>	108
4.3.2.3.5. <i>Pedofili</i>	110
4.3.2.3.6. <i>Hapis metaforu</i>	112
4.3.2.4. <i>Bakış açısı ve kadın sesi</i>	113
4.3.2.5. <i>Final</i>	115
4.4. <i>Yarım</i>	116
4.4.1. <i>Filmin özeti</i>	116
4.4.2. <i>Filmin analizi</i>	117
4.4.2.1. <i>Karakterler</i>	117
4.4.2.2. <i>Aile yapısı</i>	122
4.4.2.3. <i>Mekân</i>	122
4.4.2.4. <i>Filmdeki ataerkil kodlar</i>	123
4.4.2.4.1. <i>Kamusal alan/özel alan</i>	123
4.4.2.4.2. <i>Toplumsal cinsiyet ve toplum yapısı</i>	124
4.4.2.4.3. <i>Öteki olarak Fidan</i>	126

4.4.2.4.4. <i>Odipus kompleksi ve babanın yasası</i>	126
4.4.2.5. <i>Bakış açısı ve kadın sesi</i>	127
4.4.2.6. <i>Sınırlar</i>	130
4.4.2.7. <i>Final</i>	130
5. SONUÇ	132
KAYNAKÇA	133
ÖZGEÇMİŞ	154



TABLolar/ÇİZELGELER DİZİNİ

Tablo 5.1. Bakış Açısı136

Tablo 5.2. Ses.....136



1.GİRİŞ

1.1. Sorun

Cinsiyet eşitsizliği, cilalı taş devrinden temellenerek (Sevim, 2005, s. 11) günümüze dek süregelmiş ve uzun çağlar boyunca kadın, erkekten daha değersiz bir canlı olarak görülmüştür. Çok eski zamanlarda var olduğu savunulan anaerkil dönemin, zamanla toprağın işlenmeye başlaması, artı değer sağlanması ve doğurganlığının hayatın içinde aktif olarak yer almasını belli ölçüde engellediği gibi görüşlerle birlikte kadının toplumdaki önemi de gittikçe azalmaya başlamıştır. Ataerkillik güç kazanmış, böylelikle kadın tanrıçaların var olduğu, kadına saygı gösterildiği ve kadının söz hakkının olduğu dönemler geride bırakılmıştır. Kadın, erkek tarafından ezilmeye ve sömürülmeye başlanmış, erkeğe bağlı kılınmıştır.

Kadın hareketleri ise çağlardır süren bu kadın esaretini kaldırmak için ancak Sanayi Devrimi sonrasında, insan haklarının ortaya çıkışına paralel olarak görünür olmaya başlamıştır. Feminizmin çıkışıyla birlikte birçok farklı gelenekteki kadın araştırmacıların odak noktaları, toplumsal cinsiyet eşitsizliğini oluşturan şartlar ve bu şartların ortadan kaldırması olmuştur. Feminist çabalar ilk olarak, kadının siyasi haklarını kazanması adına gösterilmiştir. Bu çabalar daha öncesinde kendilerine verilmeyen vatandaşlık hakkı, mülk edinme hakkı ve özgürlük gibi temel hakların kazanılmasına yöneliktir. Sonucunda ise yalnızca kâğıt üzerinde, talep ettikleri şekilde erkekle eşit haklara sahip olabilmişlerdir. Ancak hayatın işleyişi içerisinde erkek egemen ideoloji, dil de dâhil olmak üzere tüm yaşam pratiklerinin içine sızmıştır. Kimi feministler, evlilik ve aile kurumunu, radikal gelenektekiler başta olmak üzere, kadını denetlemek üzerine oluşturulmuş bir kurum olarak görmüşler; evlilik yoluyla kadının cinselliğinin, bedeninin, ev içi emeğinin, kamusal ve özel alandaki görünürlüğünün denetlenmesinin gerçekleştirildiğini düşünmüşlerdir. Bunun yanı sıra kitleleri etkileme gücü çok yüksek bir kurallar bütünü olan din de feministler tarafından, kadını ikincilleştirici söylemlere sahip olması sebebiyle eleştirilmektedir.

Günümüzde toplumsal cinsiyet rolleri hayatın pek çok alanında hüküm sürmekte ve genellikle erkeği aktif olması için cesaretlendirirken, bir kadına ise neleri yapamayacağını öğretmektedir. Hayatın neredeyse tüm alanlarında kodlanmış olan bu özellikler, bireylerin içine doğduğu toplumda öncesinden belirlenmiştir. Çocuklar bu

özellikleri, gerek aileleri tarafından kendilerine öğretilmesi, gerekse toplumsal yaşam içindeki cinsiyet rollerine adapte olma yoluyla edinmekte ve birey, kimliğini bu rollere göre oluşturmaktadır. Bebeklikten itibaren erkek ve kız çocuklarının giyimleri, oyuncakları, konuşmaları ve hareketleri farklı kategorilere göre düzenlenmektedir. Toplumsal cinsiyet rollerine göre kadın, doğuştan itibaren edilgen biçimde, iyi bir eş ve iyi bir anne olmak üzere yetiştirilmektedir. Geleneksel toplumlarda ise ataerkil yapının daha yoğun hissedilmesi sebebiyle cinsiyet rolleri kadını daha çok sınırlamakta ve kadınlar üzerinde daha ağır yaptırımlara sahip olmaktadır. Erkekler, ataerkil yapının onlara sağladığı otoriteyle kendilerinin, kadın hakkında her türlü kararı verebilecek yetkiye sahip olduklarını düşünmektedirler. Kadına karşı şiddet, kız çocuklarının evlendirilmesi kararı ve namus sebebiyle görülen cinayetler; yazılı hukuk kurallarını aşan din, töre ve geleneklerin genelinde sözlü yasaların üstün görülmesinin birer sonucudur.

Ülkemizde halen kız çocukları, ataerkil yapının bir sonucu olarak kimi zaman namus, kimi zamansa ekonomik kaygılarla evlendirilmekte; bu yolla kadın bedeni ve cinselliği denetim altına alınmaktadır. Erken yaşta evlendirilmeleri kız çocuklarının eğitim almasının önünde büyük bir engel teşkil etmektedir. Eğitimsizlik zemininde yetişen kadın ise kendi çocuğunun da aynı kaderi yaşamasına razı gelmektedir. “Her üç kız çocuktan birisinin çocuk gelin olması (Büyük Takip: Çocuk Gelinler, 2014)”, bu sorunun, yalnızca kız çocukları ve kadınlar için sakıncalı olmasından öte, tüm toplum için yıkıcı sonuçları olan bir problem olduğuna işaret etmektedir.

Sinemada çocuk gelin olgusunun izlerini sürmek de bu olgunun toplumu yansıtan bir araç olmasından öte gelmektedir. Sinemanın işlevi üzerinde düşünen kuramcılar, kitlesel bir eğlence aracı olmasının yanı sıra sinemanın toplumda yaşanan olumsuzlukları da ekrana yansıttığı ve bu yolla sorunların anlaşılması için bir işlev görebileceğini söylemektedirler. Bu sebeple de sosyolojik perspektiften yaklaşan kuramcılar, toplum yapısının ve gerçekliğinin; psikanalitik kuramcılar ise toplumun bilinçaltının filmlerde mevcut olduğunu savunmaktadırlar. Filmler toplumsal gerçeği, içinde var olduğu koşulları yansıtarak; özdeşleşmeyi sağlayan ve toplumsal kontrolü mümkün kılan bir ayna görevi görmektedir. Sosyoloji ile birbiriyle ayrılmaz bir bağı vardır. Toplumsalın ve dolayısıyla ataerkilliğin bilinçdışı, sinema perdesine yansır (Diken & Laustsen, 2008, s. 28). Sinema filmlerinin, toplumun şahitliğinde gerçekleşen

ancak üzerine düşünülme veya görmezden gelinen olguları ekrana yansıtarak, bu sorunlar hakkında toplum nezdinde farkındalık yaratılması, sorunların incelenmesi ve çözüm önerilerinin geliştirilmesi gibi işlevlere sahip olduğu düşünülmektedir.

Feminist film kuramcıları, 1970'li yıllardan itibaren, filmler üzerine yaptıkları çalışmalarda sosyoloji, psikanaliz ve göstergebilim gibi yöntemler kullanarak ataerkilliğin hangi kodlarla perdeye yansıdığını araştırma ve kadının sinemadaki temsili üzerinde düşünme amacı gütmüşlerdir. Sinemanın erkek egemen bir sektör olarak, kadının ikincilleştirilmesinde rol oynadığı ve kadını ötekileştirici ataerkil pratiklerle suç ortaklığı ettiği yönünde eleştirilerde bulunmuşlardır.

Geleneksel bir uygulama olan ve kökleri kültürün çok eski zamanlarına dayanan erken evlilikler, Türk Sinemasında yeterince yer almamıştır. Ülkemizde insan haklarıyla çelişen ve yasalardaki boşluklardan doğan; genellikle şiddet, istismar, erken doğumlar ve intihar şeklinde haberlere yansıyan ve büyük bir problem olduğu kabul edilmiş olan bu olgu Türk Sinemasında yansımaları oldukça geç bulmuştur. Bu sebeple olguyu etrafıca ele alan ve sorun üzerine eğilen filmlerin sayısı da oldukça sınırlıdır.

Bu bağlamda, çok uzun yıllardır toplum içerisinde süregelen ve sinemada son dönemde ele alınmaya başlanan erken evliliklerin, daha özelinde ise çocuk gelin olgusunun sinemadaki temsilleri, araştırmanın temel problemini oluşturmaktadır.

1.2. Amaç

Bu çalışmanın amacı, çocuk gelin olgusuna dair temsillerin Türk Sinemasında ne şekilde kodlandığını araştırmaktır. Bu amaç doğrultusunda çalışmada sorulan temel sorular şu şekildedir: Feminizm ve çocuk gelin olgusuna ilişkin kavramlar nelerdir? Geçmişten günümüze çocuk ve çocuk gelin olmak nedir? Filmler feminist film çalışmalarıyla nasıl çözümlenmektedir? Türk Sinemasında çocuk gelinlerin temsili ne şekilde oluşturulmaktadır? Bu soruların cevapları ışığında oluşan alt sorular ise şu şekildedir:

- Filmlerde çocuk gelin olgusuna dair yansıtılan imgeler, gerçek olgu ile bağdaşmakta mıdır?
- Filmlerdeki karakterler fiziksel ve psikolojik ve sosyolojik açıdan ne şekilde kodlanmışlardır?
- Filmlerde kodlanmış, ataerkil göstergeler nelerdir?

- Çocuk gelinlere dair ataerkil bilinçdışı, göstergelerle ne şekilde kodlanmıştır?
- Filmlerde kadının bakış açısı ve sesine ne ölçüde yer verilmiştir, filmler feminist bir duruşa sahip midir?

1.3. Önem

Çalışma, günümüzde Türkiye’de hala uygulamaları bulunan, yakın dönemde sıklıkla gündemi meşgul etmiş olan çocuk gelinler olgusunun, hangi kodlarla temsil edildiğini araştırmak ve bu temsili oluşturan göstergeleri yorumlayarak toplumdaki ataerkil bilinçaltını ortaya çıkartmak açısından önem teşkil etmektedir. Bunun yanı sıra, Türk Sinemasında çocuk gelinlere ilişkin çalışma sayısının oldukça sınırlı sayıda bulunması ve bu çalışmanın sinemayla çocuk gelin olgusunu birleştiren ilk tez çalışması olması yönünden de önem arz etmektedir.

1.4. Varsayım

Çalışmanın temel varsayımı sinemanın, toplumsal gerçeklerin ve kültürün yansıdığı ve bu özellikleri içinde barındıran bir araç olduğudur. Başka bir deyişle bu çalışma için, sinemaya yansımış olan çocuk gelin temsillerinin toplumsal yapı, kültür ve bilinçaltını yansıttığı varsayımından hareket edilmiştir.

1.5 Sınırlılıklar

Dünyanın çeşitli bölgelerinde çocuk gelinlere sıklıkla rastlanmakta olsa da çalışmada, bu olgunun yalnızca Türk Sinemasındaki örnekleri ele alınmıştır. Bunun yanı sıra çalışma, 2010 sonrasında üretilmiş olan sinema filmlerini içermektedir. 2010 öncesi filmlerin çalışma dışında tutulmasının sebebi ise, 2010 yılı öncesinde Türk Sinemasında çocuk gelinlere değinen sınırlı sayıda film üretilmiş olması ve bu filmlerde olgunun kapsamlı şekilde ele alınmamasıdır.

2. YÖNTEM

Yöntem, bir bilim dalının aradığı gerekçelere varmakta kullandığı zihinsel işlemlerin tümüdür. (İslamoğlu, 2009: 27) Bu çalışmada çocuk gelin temsilleri, niteliksel içerik çözümlemesi yöntemi olan betimsel analiz ile ele alınacaktır. "Betimsel analizde amaç; elde edilen bulguların düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunulmasıdır (Şimşek & Yıldırım, 2013, s. 256)".

Araştırma evreni, Türk sinemasında çocuk gelin sorunsalını içeren tüm filmlerden oluşmaktadır. Örneklem ise 2010 yılı sonrasında çocuk gelin olgusunu konu alan Lal Gece (2012), Halam Geldi (2013), Mustang (2014) ve Yarım (2015) filmlerini içermektedir. Filmleri açıklamak adına amaçlı örnekleme yöntemlerinden aykırı durum örnekleme tercih edilmiştir. Aykırı durum örnekleme tekniği, "derin bir incelemeye tabi tutulabilecek sınırlı sayıda ancak aynı ölçüde de bilgi bakımından zengin durumların çalışılmasını öngörmektedir (Şimşek & Yıldırım, 2013)". Örneklemin son 15 yıllık bir zaman dilimi içindeki filmleri içermesinin sebebi ise, öncesinde çocuk gelin konusunu tam anlamıyla ele alan ve konuyu etraflıca irdeleyen filmlere ulaşılamamasıdır. 2010 sonrası Türk sinemasında detaylı olarak ele alınmaya başlanan olguya dair ulaşılabilen tüm filmlerin çalışmaya dâhil edilmesinin, çocuk gelin temsiline dair daha derinlikli bir analizi mümkün kılacağı düşünülmüştür.

Çocuk gelin olgusunun doğası, seçilen filmlerin birden çok çerçevede ele alınmasını mümkün kılmaktadır. Sınırlandırılmaya gidilmiş olmasına rağmen, disiplinler arası ve eklettik yapıda olan bu çalışma, feminist bir yaklaşıma sahiptir. Bu yaklaşım ise sinema, psikanaliz ve sosyoloji arasında bir bağ kurmaktadır. Khun (1982, s. 44), filmdeki yan anlamları okumanın; göstergebilim ve psikanaliz arasında işbirliği kurularak gerçekleştirilebileceğini söylemektedir. Bu bağlamda filmlere kodlanmış yan anlamların ortaya çıkartılması için göstergebilim, yan anlamlardaki ataerkil bilinçdışını ortaya koymak için psikanaliz ve olgunun gerçek boyutuyla bağ kurmak adına sosyolojiden faydalanılmıştır. "Bir fantezi makinası olan sinema esasen, teşhis koyan toplumsal analiz için bir kaynak teşkil eder. Özdeşleşmeyi ve toplumsal kontrolü mümkün kılan bir ayna sunarak toplumsal bilinçdışını gözler önüne serer (Diken & Laustsen, 2008, s. 28)".

Araştırmada veriler, hem literatür taraması hem de analiz edilecek filmlerin video kayıtlarının izlenmesiyle toplanmıştır. Veri kaynakları; kitaplar, makaleler, dergiler,

tezler, internet sayfaları, gazete yazıları ve video kaynaklarından oluşmaktadır. Bu kaynaklara, kütüphane ve arşiv taraması sonucunda ulaşılmıştır. Kaynaklardaki bilgiler göz önüne alınarak, seçilen filmler izlenmiş ve araştırmanın amacı doğrultusunda bulgular elde edilerek yorumlanmıştır.

Çalışmanın alanyazını dört alt başlık içermektedir. İlk başlık altında dünyada ortaya çıkan kadın hareketleri ve genel olarak feminizme dair bilgilere yer verilmiştir. Farklı gelenekteki feministlerin üzerine eğildiği temel kavramlar ve feminizmin Türkiye'deki yansımaları açıklanmaya çalışılmıştır. Ele alınan temel kavramlarla, hem erken evliliklere sebep olan etmenler, hem de feminist film kuramcılarının teorilerini dayandırdıkları noktalar açıklanmıştır. Bunlar Toplumsal Cinsiyet, Ataerki, Aile, Kamusal Alan/ Özel alan ve Din olarak başlıklandırılmış ve çalışmanın amacı doğrultusunda gerekli noktalarının üzerinde durulmuştur.

İkinci başlık altında, çocuk ve çocukluk olgusu, genellikle kız çocukları merkeze alınarak işlenmiştir. Bu bölümde hem batıda hem de Osmanlı Devleti'nde çocuk olgusuna karşı yaklaşımların nasıl geliştiği araştırılmıştır. Böylelikle çocuk gelin olmanın tarihte ve günümüzde ne anlama geldiği açıklanmaya çalışılmıştır. Özet olarak çocuk kavramına yer verildikten sonra 'çocuk gelin'in tanımı yapılmış, olgunun nedenlerine, sonuçlarına ve konuyla ilgili istatistiki verilere yer verilmiştir.

Alanyazının üçüncü bölümünde ise feminist film kuramcılarının kullandıkları yöntemler ve üzerinde durdukları temel konular ele alınmıştır. Fikirlerinden yola çıkılan kadın kuramcılarının kullandıkları bu yöntemlerin temel çalışma mantığı ele alınmıştır. Çalışma, bu kuramcılarının belirttiği kavramlar ve temeller üzerinde şekillenmektedir. Bu sebeple de bu bölüm, analizin uygulanmasına ilişkin bilgilerin anlatıldığı bölümdür ve fikirlerinden yola çıkılmış olan kuramcılarının yöntemlerine dair bilgiler yer almaktadır.

Bu bilgiler verildikten sonra dördüncü bölümde analize ışık tutması açısından, Türk sinemasında kadın ve çocuklara dair yapılmış olan çalışmalar taranmış ve konuya ilişkin sonuçlar aktarılmıştır.

Çalışmada uygulanan betimsel analiz, kuramsal çerçevede belirtilmiş olan verilerin işlenmesi, bulguların tanımlanması ve hem psikanaliz hem de sosyolojik olarak yorumlanması şeklinde gerçekleştirilmiştir. Olguyu ele alan her bir filmin farklı yaklaşım, anlatım teknikleri ve mesajlarının olması, her filmde ortak kategoriler bulmayı zorlaştırmaktadır. Bu sebeple, filmlerin analizinde ortak kategorilerin yanı sıra

farklı alt başlıklar da yer almıştır. Genel kategoriler ise karakterler, mekân, ataerkil kodlar, bakış/ses ve final olarak belirlenmiştir.



3. ALANYAZIN

3.1 Feminizm, Kadın Hareketleri ve Temel Kavramlar

Kadın ve erkeğin çağlarca süregelen eşitsizliğinin, kadın hareketlerinin ve feminizmin oluşmasında etkili olduğu savunulabilir. Notz'a göre feminizm "hem bir politikayı, hem de 70'li ve 80'li yıllarda ortaya çıkan bir sosyal hareketi temsil eder (2012, s. 13)". Ancak Notz, feminizmin tek bir tanımını yapmanın olanaksız olduğunu belirtir. Bunun sebebi ise "farklı bölgelerde farklı teorik altyapılara ve farklı konulara ilgi duyan birden fazla feminizm akımı olmasıdır. Bu akımlar liberal feminizm, radikal feminizm, kültürel feminizm, sosyalist feminizm gibi tanımlandırılmış farklı ilgilere sahip geleneklerdir (2012, s. 9-10)". Farklı gelenekler gelişmiş olmasına rağmen, Özbudun (1984, s. 5)'a göre feminizm genel olarak, "cinslerin eşitliği kuramı üzerine temellenen, kadınlara eşit hak talebi akımı olarak tanımlanabilir."

Eskilerde, "toplum, kadınların doğurganlığına tez elden gereksinme duymaktaydı. Bu gereksinme bulunmasa bile, doğumu etkili bir biçimde denetleme yolları yoktu. Bu yüzden Sanayi Devrimi'ne dek kadınların başkaldırması, kişisel bir çıkış olmaktan öteye gidemedi (Firestone, 1993, s. 27)". Sanayi devrimi sonrası insan hakları ve özgürlüğün önem kazanmasının, kadınların da kendi seslerini duyurma ve kendi mücadelelerini vermeleri için bir olanak sağladığı söylenebilir. Mücadelelerinin çıkış noktası ve önerdikleri çözümler farklılaştıkça, feminizm içerisinde farklı gelenekler şekillenmiştir. Liberal Feminizm, bu gelenekler içerisinde ilk çıkış noktası olarak kabul edilmektedir.

Liberal feminizmde, Aydınlanma Çağıyla birlikte yaşama ve özgürlüğün kadınlar için de birer hak olduğu, bu haklara hiçbir güç tarafından müdahale edilemeyeceği görüşü yaygınlık kazanmaya başlamıştır. Feministler, Amerika Bağımsızlık Bildirisi ve İnsan Hakları Bildirisi ile tanınan bu hakların, kendileri için de geçerli olabilmesi için çabalamış ancak bu çaba, insan hakları doktrinini geliştiren erkek kuramcılar tarafından görmezden gelinmiştir. Erkek liberal düşünürler, Newton'un akıl ve akıldışı kategorilerini takip ederek kadınları, öteki (akıl dışı) ve yönetilmesi gereken marjinal bir kategoriye yerleştirmişlerdir (Donovan, 2014, s. 22-25).

Liberal feminizm geleneği içinde yer alan isimler Marry Wollstonecraft, Frances Wright, Sarah Grimke Sojourner Truth, Elisabeth Candy Stanton, Susan B. Antony, Harriet Taylor J. Stuart Mill gibi kuramcılardır. Liberal gelenekteki kuramcılar, kadının kamusal alanda yeteri kadar yer alamamasını eleştirmişlerdir. Onlara göre, "evde tüm gün kapalı kalan kadının ilgi odağı dış dünya olamaz. Bu kadın evinin kölesi, mobilya

ve eşyalarının hizmetçisi olmaya itilmiştir (2005, s. 58)". Wollstonecraft (2012, s. 13-14) ise, kadınların ikinci bir cins olarak görülme sebeplerinin temelinde eğitim eşitsizliğini görmektedir:

"Kadınların, yaşamlarının ilk yıllarının büyük bir kısmında bir takım içi boş beceriler öğrendikleri genel kabul gören bir olgudur. Bedensel ve zihinsel güçleri ahlaksız bir güzellik nosyonuna feda edilir. Çünkü amaçları evlilik yoluyla kendilerine bir gelecek hazırlamaktır. Bu amaç onların yalnızca hayvanlar düzeyinde kalmasına neden olur, evlendiklerinde de çocuklar gibi davranırlar."

Liberal gelenekteki kuramcıların, kadınların problemine ilişkin temelde ulaşmak istedikleri üç çözüm söz konusudur: Sosyal, kurumsal ve yasal ayrımcılığın son bulması. Sosyal ayrımcılığın cinsiyetten bağımsız bireyler yetiştirmekle, kurumsal ayrımcılığın cinsiyetten bağımsız çalışma ve işe alımla, yasal ayrımcılığın ise kadınların aleyhindeki yasaların kaldırılarak eşit haklar verilmesiyle çözülebileceğini savunmuşlardır (Sevim, 2005, s. 59).

Liberal geleneği takiben kültürel feministler ise anaerkil bir yaklaşımı benimsemişlerdir. Kadının ikincilleştirilmesinin sebebini, toplumda yer etmiş ataerkil pratiklerde arama gereğini savunmaktadırlar. Kadın ve erkeğin eşitliğini savunan liberal geleneğin aksine kadınların erkeklerden farklı olduklarını iddia ederek bu farklılığın yüceltilmesi gerekliliği üzerinde durmaktadırlar (Donovan, 2014, s. 73-74). Bunun yanı sıra din, evlilik ve yuvaya alternatif arayışı söz konusudur (Sevim, 2005, s. 61).

Feminizmde 1970'li yılların başından itibaren, öncesinde var olan geleneklerin yanı sıra yeni yaklaşımlar gelişmekteydi. Bu yaklaşımların içerisinde radikal feminizm ve sosyalist feminizm olarak adlandırılan ve ataerkil yapıyı hedef alan iki ayrı gelenek de şekillenmiştir. Bu geleneklerin birbirinden ayrıldıkları nokta ise sosyalist feministlerin radikallerden farklı olarak, kapitalist sistemi kadının özgürleşmesinde en büyük engel olarak görmeleri olduğu söylenebilir. Radikallere göre, toplumsal analizin çekirdeği kapitalist ekonomi ve toplum modelinden ziyade ataerkil yapının kendisidir (Notz, 2012, s. 18-19).

1970'li yıllardan itibaren, feminizm kavramı yaygınlaşmış ve farklı alanlara ayrılmıştır. Bu alanlardan birisi olan sol feminizm için öncelikli anlam, kadınların erkeklere karşı her türlü bağımlılıklarını sonlandırmaktır. Bu bağımlılıkların kapsamına ekonomik olmayan öğeler de katılmaktadır. Bağımlılıkların aşılmasının yanı sıra kadın politik bir özne olarak konumlanmalı, hiyerarşi yıkılmalı ve yeni ilişki modelleri ile daha barışçı bir ortam sağlanmalıdır (Notz, 2012, s. 18).

Radikal Feministlerin temel görüşlerini yansıtan '*kişisel olan, politiktir*' söylemi, 70'li yıllarda slogan haline gelmiştir. Kapitalizmi değil, ataerkilliği kadının baskılanmasının sebebi olarak görmüş ve "kadının baskı altında olması ve sömürülmesinin çıkış noktasını, genelde erkeklerle kadınlar arasındaki biyolojik farklılıklar" ile açıklamışlardır (Naiman, 1988, s. 18). Kadınlar ve erkeklerin birbirinden farklı oldukları, ileride kadınların farklı kültür ve üsluplarıyla yeni bir toplumun temelini yaratmaları gerekliliğine inanmışlardır. Kadınların kendilerini bastırılmış bir sınıf olarak görmeleri ve bu sınıflanmaya başkaldırmaları gerektiğini düşünmektedirler. Bunun yanı sıra, evlilik ve aile kurumlarına karşı çıkmışlardır (Donovan, 2014, s. 265-266). Kate Millet ve Shulamith Firestone radikal feminist geleneği içinde öne çıkan kuramcılar olarak görülebilmektedir.

Firestone, toplumda köktenci kültürel bir değişiklik gerektiğini savunmaktadır. Cinselliğin Diyalektiği (1993, s. 215-218) kitabında kadınların çocuk doğurma yükümlülüğünden kurtulmaları gerektiğini, ailenin temelden yıkılması gereken bir kurum olduğunu, çocukların ve kadınların topluma tam anlamıyla katılabilmeleri için siyasal olarak özerk olmaları gerektiğini, okul kurumuna karşı çıkılmasını, tüm kadınların ve çocukların cinsel olarak özgürleştirilmesi gerektiğini savunur.

Kate Millet ise Althusser ve Gramsci'nin fikirlerine benzer şekilde ideolojik hegemonyanın devletin yönetiminde etkili olduğunu söylemektedir. Ataerkil ideolojiyi kadınları köleleştiren, kültürün tamamını kaplamış ve en kişisel noktalara bile temas eden bir ideoloji olarak görür. Ailenin, Althusser'in devletin ideolojik aygıtları teorisine benzer bir şekilde, ataerkiyi sürdürme işlevi gördüğünü, tecavüzün keyfi değil politik olduğunu öne sürer (1970'den akt. Donovan, 2014, s. 275-276). Örneğin Millet, Sokak Kadınları (1996) kitabında, erkekler dünyasında kadın olmayı sorgulamak amacıyla sokak kadınları, fahişeler ile yaptığı görüşmeleri kaleme almıştır. Yazının sonunda mahkemenin ve yasal düzenin sokak kadınlarını keyfi olarak cinsel ve ekonomik yönden sömürdüğünü belirtmiştir. Erkeklerin oluşturduğu ve denetledikleri yasaların kadınlara karşı adaletsizliğine dikkat çekmiştir.

Sol görüşe dayanan bir diğer gelenek ise sosyalist feminizmdir. Kimi kaynaklarda sol feminizm ya da Marksist feminizm olarak da adlandırılmaktadır. Feminizmin Marksizm ile olan ilişkisi, bir sınıf olarak kadınları proletarya ile eş tutmakta ve kadının ezilmesinin sebebini kapitalizm olarak görmektedir.

"Kadınların karşılıksız ev emeği hem kapitalizm hem de erkekler için fayda sağlar (Acar- Savran, 2013, s. 44)". Kadınlar sürekli ve ucuz işgücü oluşturmaları sebebiyle toplumsal olarak ikincil konumda bulunurlar (Donovan, 2014, s. 152). Birinci dalga Marksist teorisyenler kadının kurtuluşunun, toplumsal sorunların çözümü ile gerçekleşebileceğini düşünerek, komünist teori çerçevesinde açıklamalar yapmışlardır. Çağdaş Sosyalist Feminizm ise daha maddi bir sebep bulmak amacıyla, kapitalist toplumda evin rolünü, kadınların üretim tarzlarıyla ilişkisini, kadın ve sınıf arasındaki bağı ve son olarak ev/ailenin ideolojik toplumsallaşmadaki rolünü sorgulamışlardır (Donovan, 2014, s. 150-151). Çıkış noktaları ise hem sınıf hem de cinsiyet olmuştur. Ataerkilliğin ve kapitalizmin birbirlerini besleyen iki mekanizma olduğunu ve kadının özgürleşmesinin her ikisinin de kaldırılmasına bağlı olduğunu savunurlar (Naiman, 1988, s. 24). Teorilerini büyük ölçüde Engels'in ataerkilliğe geçiş ve kadınlarla ilgili fikirlerinden almaktadırlar.

Aile'nin Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni kitabında Engels (1979), ilk sınıf mücadelesinin gelişmesinin erkek ve kadın arasında olduğundan bahsetmektedir. Bu süreçte ilkin komünal ve kadınların hâkim olduğu anaerkil bir yapı söz konusudur. Önce hayvancılık ve sonra da tarımla ihtiyaç fazlası üretim, yani artı değer üretilmiştir. Kadınların yaptığı işler ise bu artı değer üretme kapasitesine sahip olamamıştır. Bu sebeple de konumunda bir sarsılma meydana gelmeye başlamıştır. Erkeğin sahip olduğu malları miras yoluyla aktarabilmesi için babalığından emin olması gerekmiştir. Bu şekilde güçlenen erkek, kadını köleleştirmiştir. Çekirdek aileye geçiş ise kadının özel alandaki emeğini görünmez kılmıştır. Günümüzde kadın ve ev işi emeğine ilişkin bir tespit de şu şekildedir:

"Ev işi, ister ücretli ister ücretsiz olsun, 'kadın işi' olarak tanımlanır. Ev hizmetlisinin yaptığı işler, yani 'yeniden üretim işleri', onun tarafından yapılmadığında, ev kadınları ve anneler tarafından, ücretsiz olarak yerine getirilir. Ev işinin düşük statüsü, ister ev kadını ister hizmetli tarafından yerine getirilsin, bu işlerin fiziksel, ekonomik ve ideolojik görünmezliğine neden olur. Evde yapılan işler ya elle tutulur, somut sonuçlara yol açmaz, ya da çok çabuk tüketilirler; özel alanda gerçekleştirilirler, kar getirmezler, yalnızca kullanım değeri üretirler. Bu işlerin insan ilişkileri ile sarılıp sarmalanmış olmaları, gerçek bir çalışmadan çok 'sevgi emeği' olarak değerlendirilmelerine neden olur (Bora, 2010, s. 10)".

"1980'ler feminist teoride post-modern ve çok kültürlülük teorilerinin fark vurgusunu çok yaptığı, giderek daha özgül ve kadınlar arsındaki farklılıklara dikkat çeken, özellikle ırk, sınıf, etnik ve cinsellik farklılıklarına daha özenli yıllardır (Sevim, 2005, s. 54)". Postmodernist feministler, toplumsal cinsiyetin biyolojiden bağımsız

olduğunu savunmaktadırlar. Erkek ve kadın kategorilerinin toplumun bir söylem ürünü olduğunu ve cinsiyetin akışkan olduğunu iddia ederler. Ancak bu yaklaşımlarıyla ataerkiyi tam anlamıyla açıklayamamaları ve kadınları kolektif bir yapıyla ele almamaları gerekçesiyle eleştirilirler (Ecevit Y. , 2011, s. 22-23).

Bu yıllarda, "feministler kadın sorununu anlamaya çalışırken psikanaliz gibi etkili düşünce dalgalarını da feminist kuramın oluşum sürecine dâhil etmişlerdir (Ecevit Y. , 2011, s. 19)". Kuramın geliştirilmesinde büyük ölçüde Freud ve Lacan'ın geliştirdiği fikirler etkili olmuştur.¹

3.1.1. Türkiye'de feminizm/kadın hareketleri tarihi

19 yüzyılda Avrupa'daki hareketlenmelerle birlikte Osmanlı Devletinde de kadınlar yönetimde daha aktif hale gelmeye başlamışlardır. Kız çocuklarının mirastan faydalanma hakkı, cariyelik ve köleliğin kaldırılması, eğitimde kız çocuklarının yer alabilmesi yasalarla düzenlenmeye çalışılmıştır. Ancak bu gelişmelerden yalnızca elit kesim faydalanabilmiştir. 1800'lü yılların ikinci yarısında batıdaki feminist hareketleri tanıttıkları bir takım gazete ve dergiler yayınlanmaya başlamıştır. Buna karşılık kadın örgütleri ise ancak İkinci Meşrutiyet ile ortaya çıkmışlardır. Ancak bu kadın örgütlerinin faaliyetlerinin işlevleri tartışmalı bulunmaktadır. Batıda kadın hareketlerinin zeminini hazırlayan etkilerin Osmanlı Devleti'nde mevcut olmamasının ve Osmanlı'nın kapitalist emperyalizm karşısında gerilemesi, gelişen kadın haklarının bilinçli bir feminizm sonucu oluşmadığı fikrini uyandırmaktadır. 1923 yılında kabul edilen Türk Medeni Kanunu ve kadına haklar tanıyan diğer reformist hareketlerin, batıdaki gelişmelere ayak uydurmak adına yapılandırılmış birer politika olduğu belirtilmektedir (Özbudun, 1984).

Kadınların siyasi hayata katılması ve oy hakkına sahip olması, 1930'da belediye seçimleri ve 1934 yılındaki genel seçimlerde gerçekleşmiştir. Tekeli (1988, s. 75), oy hakkının kadınların talebi sonucu alınmamış ve onlara verilmiş olmasının, rejimin demokratikleştirilmesi için bir gereklilik olduğunu belirtmektedir.

Kadınlara tanınan haklar ve bu hakların sivil hayat içindeki uygulamaları, modernleşmeyle birlikte toplum yapısında dönüşümlere sebep olmuştur. Modernleşme ve şehirleşmenin de etkisiyle kadınlar iş hayatında yerlerini almaya başlamış ancak bu durum yine yalnızca elit kesim için geçerli olmuştur. Ev içi işlerde ise, Devlet

¹ Bu fikirler feminist film çalışmaları kapsamında, 3. bölümde ele alınmıştır.

Taylorizm politikasını izleyerek, ötekileştirilen ve halkın genelini oluşturan kadınlardan, ev içi emeğini batı tarzı birer ev kadını olarak yerine getirmelerini özendirerek, kadınların özel alana hâkim olmalarını istemekteydi (Arat, 1988, s. 87-88).

Toplumsal eşitsizlik sorunu ise ilk kez 1975 yılında PWO (Progressive Women's Organization) tarafından gündeme getirilmiştir. Kesin eşitlik iddiası ile devletin resmi ideolojisini sorgulamış ve çalışan kadınların zorlu iş koşulları üzerine odaklanmışlardır. Ancak 1980 askeri darbesiyle girişimleri sonlanmıştır (Tekeli, 2010, s. 120).

Moralıoğlu (2012), 80'lerin feminist hareketlerini ele aldığı makalesinde, askeri darbe sonrası kadınların hem bireysel hem de küçük gruplar halinde hakları için mücadele ettiklerini belirtmiştir. Bu dönemde kadın olmanın ataerkil kültürde yarattığı problemlere çözüm aranmış; imza kampanyaları, feminist yazı ve dergiler, toplu eylemler ile bir takım hedeflere ulaşılmıştır. Kadın derneklerinin ve bazı belediyelerde erkek şiddetine karşı kadın sığınma evlerinin açılması, daha öncesinde siyaset konusu olmayan sorunların siyasete dâhil olması ulaşılan hedefler olarak sayılabilmektedir.

80'ler ve 90'lar kadın hareketi arasındaki fark ise "1980'lerin hareketliliğinin 1990'larda yerini kurumsallaşmaya bırakması ve siyasetin hem içeriğine hem de biçimine önemli yenilikler getirmesi (Moralıoğlu, 2012, s. 296)" olmuştur.

Türkiye'de son derece güçlü olan ataerkil yapı, günümüzde hala kadın hakları ihlallerinin yaygın olarak görülmesine sebep olarak gösterilmektedir. Sözlü yasalar, yazılı hukuk kurallarına göre toplum üzerinde daha etkili olagelmiştir. Bu sebeple de Türkiye'de kadın hareketleri, 1980'lerden başlayarak büyükşehirlerde gelişmeye başlamış ancak 2000'li yıllarda geniş bir coğrafyaya yayılmış ve önemli reformların gerçekleştirilmesinde etkili olmuştur. Örneğin, yasada bulunan "ailenin reisi kocadır" ibaresi 2002 yılında kaldırılmış; evli bir kadının meslek sahibi olması 2003 yılındaki Medeni Kanun reformuyla kocanın iznine tabi olmaktan çıkartılmış; şiddet uygulayan koca için evden uzaklaştırma kararı çıkartılmış ve zorla evlendirilen bir kadının davasız dilekçe yoluyla boşanabilmesinin önü açılmıştır. Günümüzde bu gibi yasal düzenlemeler, kadın haklarını gözetecek şekilde tasarlanmış ve tasarlanıyor olmasına rağmen sözlü yasaların uygulamadaki egemenliği sürmektedir (Ajas, 2007).

3.1.2. Temel Kavramlar

3.1.2.1. Ataerki

"Feminizm; kapitalist, ataerkil güdümlü, bütün insanlara zarar veren ekonomiyi; kültürü ve toplumu; kadınların yaşamını etkileyen ataerkil toplum ilişkilerini eleştirinin merkezine koyar ve bunların değişimi için gerekli olan eylem stratejilerini var etmeye çalışır (Notz, 2012, s. 13)". Ataerkillik, insanların doğuştan getirdikleri cins farklılıklarını, doğa/kültür ayırımına oturtup erkek üstünlüğünü doğadan erkeğe bahşedilen bir üstünlük olarak yansıtmaktadır. Erkek, hane içinde üstün konumdadır. Kadın ise bağımlı, zayıf bir varlık olarak anlaşılmaktadır (Kümbetoğlu, 2010, s. 42-43).

Ancak ataerkinin, tarihin belli bir döneminden sonra yaygınlaştığı ve kemikleştiği kabul gören fikirlerden olmuştur. Bazı teorilere göre, ataerkillikten önce anaerkil bir toplum yapısının var olduğunu öne sürmektedirler.

Geogoudi (2005, s. 447-457) yazısında, Bachofen'in Yunan mitolojisinden hareket ederek anaerkillikten ataerkilliğe geçişi tanımladığı üç aşamadan bahsetmiştir. İlki, tanrıça Afrodit'in diğer tanrılardan önce geldiği, evlilik kurumunun mevcut olmadığı, çocukların babalarını tanımadığı, göçebe bir hayatın sürdürüldüğü ilkel bir aşama olarak tanımlanmaktadır. İkinci evrede Afrodit'in yerini, evlilik ve tarımı yöneten Demeter almıştır. Bir önceki dönemin maddi-anasal çerçevesi devam etmektedir ancak daha yüksek bir ahlak dürtüsüyle 'evli analık hukuku' yaygınlaşmıştır. Toprak ve tarım, annelikle ve onun kutsallığı ile bağdaştırılmıştır. Ancak eril faaliyetler olarak nitelendirilen tarım faaliyetleri nedeniyle toprak, evrensel bir anne olma özelliğini kaybetmiş; kadın da erkekle evliliğiyle beraber anne statüsüne geçiş yapmıştır. Bu dönemde henüz tek eşlilik yerleşmemiştir. Kadın, tarım ve annelik için erkeğe ihtiyacı olmasına rağmen hala ona karşı üstün konumdadır. Bu dönemin, pozitif bir anaerkillik çağını oluşturduğu söylenmektedir. Hemen ardından ise Dionysos evresi gelmiş ve ataerkilliğe bütünüyle geçiş sağlanmıştır. Dionysos, içinde süreli şekilde hayat uyandıracak kadını aramaktadır. Amazonlar, Dionysos'un çekimine yenilerek Demeter'ci kadının karşısında onu desteklemişlerdir. Ancak ataerkilliğin (erkek-imparatorluğun) tam olarak başarılmasını hukuk ve siyasal bünyesiyle, Roma sistemi gerçekleştirebilmiştir. Bachofen'in bu çalışması "bugün de bütün anaerkillik tarihlerinin başlangıç noktası durumundadır" ve tarih olmaktan öte bir mit olarak işlevseldir.

Anadolu'nun eski dönemlerine ilişkin araştırmalara bakıldığında anaerkil yapının izlerine ulaşılabilmektedir. Neolitik Çağ'da Konya Çatalhöyük'teki kazılardan elde edilen bilgilere göre toplum o dönemde anaerkil bir yapıya sahiptir. Evin büyük alanının kadına, köşedeki küçük platformun ise erkeğe ait olduğuna ilişkin buluntulara ve Ana Tanrıça'ya tapındıklarını gösteren sayısız tanrıça heykelciklerine rastlanmıştır. Ailedeki hiyerarşik yapının ise sırasına göre; anne, kız çocuk, erkek çocuk ve baba olarak düzenlendiğı belirtilmiştir (Mutluay, 2010, s. 107-109).

Gross (2006, s. 85) ise ataerkinin gelişmemiş olduğu dönemlere ilişkin tam olarak bir yargıya varılamayacağını ancak kadınların bu dönemlerde, sonraki toplumlara göre daha az hükmedilmeye maruz kaldıklarını ve kadının kutsallığının dini ideolojinin doğal bir parçası olduğunu düşünmektedir.

Türkiye günümüzde ataerkil bir toplum düzenine sahip olmakla birlikte, gündelik yaşam pratikleri de kadın ve erkek arası eşitsizlik temelinde düzenlenmektedir. Bu yaşam pratikleri, sözlü yasalar adı verilen uygulamalar aracılığıyla (kadının oy hakkı, zorunlu eğitim, eğitim eşitliği ve çalışma hakkının devletin belirttiğı şekilde belirlenmiş olmasına rağmen) kadınların hak ve özgürlüklerden tam anlamıyla yararlanmasına engel teşkil etmektedir. Böylelikle de kadınların toplum içerisindeki ikincil konumu sürdürülmekte ve kadın özel alana sıkışmaktadır (Ajas, 2007, s. 2-3).

3.1.2.2. Toplumsal cinsiyet

Cinsiyet, bedeninin en çok önemsenen özelliklerinden biridir. Toplumsal yaşamda cinsiyet ayrımı, doğumdan itibaren önemli bir yer tutmaktadır. Fiziksel özelliklere göre yapılan ayrımlar, toplumsallaşmada önemli rol oynamaktadır. Toplumsal cinsiyet bireylere, hayatın her alanında ve tüm önemli kurumlarda bir takım roller öngörmektedir (User, 2010, s. 136). Connell (2009, s. 67-68) ise yapılan ayrım ve öngörülen rollerin, insanların çeşitli özellikleri ve bireysel farklılıklarını dikkate almadığını söylemektedir. Ona göre dünya üzerindeki tüm bedenlerde muazzam farklılıklar söz konusudur ancak yine de bedenler sıradan şekilde kategorileştirilmektedir. Bedenlerimiz, sosyal pratikler ve günlük hayat pratikleriyle iç içe geçmiş durumdadır. Bedensel süreçleri ve sosyal yapıları bağlayan döngüler zamanla değişerek toplumu şekillendiren tarihsel sürece eklenmektedirler. Toplumsal cinsiyetin en önemli özelliğı olan şey ise insanın yeniden üretiminde bedensel süreç ve

pratiklere işaret ediyor olmasıdır. Böylelikle de kadın ve erkek kültürel olarak kategorileşmektedir.

En genel kullanımıyla, "kadın ve erkekteki biyolojik ayrıma dayanan kültürel farklılık olarak tanımlanabilen (Connell R. , 2009, s. 9)" toplumsal cinsiyet kavramı, 1970'li yıllarda bugünkü tanımına kavuşmuştur. Öncelikle Robert Staller tarafından ortaya konulan ve biyolojik cinsiyet ile olan farkın belirtilmesi için kullanılan kavram, Ann Oakley ile yaygınlaşmıştır (Segal, 1992, s. 98). Daha sonrasında ise toplumsal cinsiyet ile biyolojik cinsiyet farkı ve bu farkın eril/dişil niteliklere göre belirlenen davranış ve yeterliliklerinin arasında bir ayrım oluşturabilmek amacıyla analitik bir kategori olarak kullanılmaya başlamıştır (Pilcher & Whelehan, 2004, s. 56).

"Toplumsal cinsiyetteki rol kavramının ana fikri, "erkek veya kadın olmanın anlamı, kişinin cinsiyetiyle belirlenen genel bir rolün canlandırılmasıdır, yani cinsiyet rolü. Buna bağlı olarak, (...) her zaman için iki cinsiyet rolü mevcuttur: Erkek rolü ve kadın rolü (Connell R. W., 1987, s. 85)". Connell (1987, s. 181)'a göre toplumsal cinsiyet ilişkileri, her türlü kurumda bulunur. Belirli bir örnekte en önemli yapı olmayabilirler, ama önemli örneklerde kesinlikle temel yapıdır. "Kadın ve erkek kategorilerinin, kendi içlerinde iki kutbun oluşturduğu bir karşıtlığa sahip olması, cinselliğin de bu ikili karşıtlık temelinde tanımlanması; heteroseksist patriarkal söylem ve ideolojinin başvurduğu bir doğallaştırma mekanizmasıdır (Savran, 2004, s. 274)". Doğallaştırma mekanizmasının ne şekilde işlediğini, kişinin kendini toplumsal cinsiyet bağlamında nasıl tanımladığını Cordelia Fine (2011, s. 21-22), şu şekilde ifade etmektedir:

"Çevre toplumsal cinsiyeti önemli kılınca, zihinde dalga etkisi oluşur. Kendimizi toplumsal cinsiyetimiz üzerinden düşünmeye başlarız ve kalıp yargılarla toplumsal beklentiler zihinde daha önemli hale gelir. Bu durum, benlik algısını ve ilgi alanlarını değiştirebilir, yetkinlikleri azaltabilir ya da çoğaltabilir, istençsiz ayrımcılığı tetikleyebilir. Diğer bir deyişle, toplumsal bağlam kendinizin kim olduğunuzu, nasıl düşündüğünüzü ve ne yaptığınızı etkiler. Ve bu düşünceleriniz, tutumlarınız ve davranışlarınız toplumsal bağlamın bir parçası olur. Mahremdir. Çözülmesi zordur. Toplumsal cinsiyet hakkında farklı bir düşünme biçimini gerektirir. Kadınlara karşı bilinçle icra edilen daha belli belirsiz ayrımcılık, yelpazesi geniş dışlama biçimleri, taciz, işte ve evdeki çeşitli adaletsizlikler, vardır. Bunlar erkek ve kadınların dünyada layık oldukları rolleri ve yerleri hakkındaki, o kadar eskiye dayanmasa da, güçlü fikirlerden kaynaklanmaktadır".

Toplumsal cinsiyet rollerinin öğrenildiği ve pratiklerinin geliştirildiği önemli toplum yapılarından bir tanesinin de aile olduğu söylenebilir. Bu sebeple aile, ayrı bir

başlık altında ele alınarak toplumsal cinsiyet eşitliğine ilişkin açıklamalara yer verilmesi gerekli görülmektedir.

3.1.2.3. Aile

"Aile; çocukların içine doğduğu ve geliştiği, onlara ebeveynlik yapılan, her yere sızmış güçlü bir toplumsal tutum ağıdır. Toplumsal cinsiyet çağrışımları; toplumsal bağlama uyarlanmaya hazır olarak, ömür boyu sürecek, yüklenilmiş miras olarak kısa zamanda öğrenilir (Fine, 2011, s. 248)". Kız çocuklarının anneliğe ilişkin kazanımlarını aile içerisinde elde etmeleri ve ileride kimliklerini bu yolla inşa etmeleri, durumun örneği olarak verilebilir.

Chodorow (1979, s. 31)'un belirttiği üzere annelik davranışları, kadınsı rol eğitimi ve tanımı ile sürdürülmektedir. Kız çocuklara anne olmak; öncelikle pembe battaniyeler içine sarılarak, oynamaları için oyuncak bebekler verilerek, erkek olmanın daha iyi bir şey olduğu öğretilerek, temiz olmaları öğütlenerek ve okulda başarısız olacaklarına ikna edilerek pekiştirilmektedir. Çocukluktan itibaren gazete, kitap, dergi, okul kursu ve cinsiyet kalıplarının yerleştirildiği televizyon programlarına maruz kalan kız çocuklar; büyüdükçe de kendilerini anneleri ile tanımlamaları neticesinde birer anne olarak üretilmektedirler. Firestone (1993, s. 65)'un cinsiyet rollerinin sonradan kazanıldığına işaret eden cümleleri, Chodorow'un açıklamasıyla benzerlik taşımaktadır:

"...Onun bedeni de erkek kardeşininki gibi yumuşak ve işlevseldir henüz ve kız çocuk bedeniyle uyum halindedir; kız da erkek de aynı ölçüde büyüklerin baskısı altındadırlar. Özel bir biçimde yönlendirilmezse kız çocuk uzun süre annesine benzemeyeceği yolunda kandırabilir kendisini. Bundan dolayı bebekleri sevmesi, evcilik oynaması, sevimli ve çekici olması öğretilir ona. Kendisinden beklenen rolü son ana dek benimsememekte direnenlerden birisi olmayacağı umulur. Bu role zorunluluk altında değil de erkenden, inandırılarak, yapay olarak girenlerden biri olması beklenir. Taşbebeğin yarattığı soyut çekiciliğin o heyecan dolu, gezme ve serüven, dünyasının yerini doldurması umulur."

Benzer pratiklerin nesilden nesile aktarılmasıyla ailenin, anneliğe özgü toplumsal cinsiyet kalıplarını, süreklilik sağlayan bir döngüyle sürdüren bir kurum olma özelliği taşıdığı öne sürülebilir.

Aile içinde anne ve babaya biçilen roller de ayrıma tabi tutularak şekillendirilmiştir. Kadın ve erkeğe çocuk bakımında farklı roller biçilmiş, bunun yanı sıra aile içerisinde çocuğa yaklaşımlarında da bir kutuplaşma söz konusu olmuştur. Baba bebekle neredeyse hiç ilgilenmezken, anneden kendini adarcasına koşulsuz

biçimde bebeği sevmesi beklenmektedir. Baba, ancak oğlu büyüdüğünde onu, yaptıkları ve başardıklarına göre, belirli koşullarda sevmektedir (Firestone, 1993, s. 60).

Birçok feministe göre aile; kadının baskılandığı, ataerkil yasanın en ilkel şekliyle işlediği, içerisinde kocalarının ve babalarının merhametine kaldıkları, dış dünyanın umursamadığı ana mekân olarak görülmektedir. Feminizm özel alanın cinsel politikasını gözden geçirdiğinde, akrabalık ya da aşka dayalı sosyal düzenlemeler, baskıcı rejimin uyuşturucusu ve patronluk rejiminin bir parçası olarak görülebilmektedir (Pilcher & Whelehan, 2004, s. 44). Ataerkil yapının bir mekanizması olarak aile, devletin ev içindeki kontrolü sağlayabilmesi için kendi adına erkeği, aile reisi olarak görevlendirdiği bir oluşum olarak görülmektedir. Bu kontrol genellikle kadın bedeni üzerindeki denetim olarak belirtilmektedir (Doğan, 2016, s. 62).

Gittins (1985, s. 160)'e göre aile ideolojinin bir ürünüdür. Aile ideolojisi ise insanların mevcut ataerkil sistemde devamlılığının sağlanması amacıyla taşımaktadır. Bu bağlamda Gittins politikacıların; ailenin krizde olduklarını söylediklerinde, bunun sebebinin ensest, tecavüz ya da boşanma olmadığını, yalnızca sistemin sorgulanmaya başlamasından endişelendiklerini belirtir. Araştırmacı, ailenin varlığını, modern sanayi toplumu ve siyasi sistemi ayakta tutmanın bir yolu olarak görmektedir.

Donovan (2014, s. 354)'ın Pateman'dan aktardığı üzere ataerkil düzende erkekler kadın üzerinde haklar elde etmekte, evlilik içinde de kadın, 'erkeğin emriyle onun için belirli hizmetleri sağlayan kişi' şeklinde tanımlanmaktadır. Ataerkil yapıya sahip olan Türk aile yapısında, toplumsal cinsiyet rolleri kadın ve erkeğe birbirine karşıt özelliklerle belirlenmekte ve her iki cinse farklı değerler verilmektedir. Çelik (2010, s. 27-28) Türk ailesinde, çağlar boyunca taşıdığı değer ve normlar sisteminin izlerinin görüldüğünü belirtmektedir. Baba, aile kültüründe yetki ve sorumluluk sahibiyken, kadından itaatkârlık ve uysallık gibi özellikler beklenmektedir. Erkek çocuğu da bu sebeplerle daha değerli kabul edilmektedir. Türk toplumunda İslami döneme geçilmesiyle birlikte, ataerkil yapı güçlenmiş; dini meşrulaştırılmalarla geleneksel aile yapısının istikrarlı gelişimi sağlanmıştır.

Ailenin toplumsal cinsiyet pratiklerini geliştirmesine özgü diğer bir mesele olan ve genellikle Marksizm'den ivme alan tartışmaların merkezinde, özel/kamusal alan ayrımı ve kadının ücretsiz emeğinin görüldüğü söylenebilir.

3.1.2.4. Özel Alan / Kamusal Alan

Savran'a göre, toplumsal cinsiyete dayalı olan hiyerarşik özel ve kamusal alan ayrımı; kadın ve erkekler arasındaki ilişkilerin anlaşılması için gerekli bir çerçeve oluşturmaktadır (Acar- Savran, 2002, s. 259). Gittins (1985, s. 54), 18. yüzyılın sonlarından itibaren her alanda ikili karşıtlıklarla ayırım yapılması ve sınırlar çekilmesinin, özel ve kamusal ayrımları geliştirdiğini belirtmektedir. Bu dönemde çıkan dergi ve kitap gibi yayınların, ev yönetimi, bakım, cinsler ve sınıflar arası ilişkilere yönelik saflık-kirlilik gibi mesajlarıyla bir dönüşüm gerçekleşmiştir. Kamu alanı erkeklere özgü ve tehlikeli; özel alan ise kadınsı, ev merkezci, saf ve temiz olarak tanımlanmış ve bu ayırım giderek güçlenmiştir. Bunun yanı sıra Türkiye'deki özel alan, Osmanlı geleneklerinden biri olan harem ile ilişkilendirilmiştir. Kadınların özel alana kapatılması, çeşitli kamusal faaliyet ve ağlarından soyutlanmalarına neden olmaktadır (Acar- Savran, 2002, s. 261). Clara Zetkin (1988, s. 10-11), kadının özel alana hapsedilmesi sürecinin temellerini şu şekilde açıklamaktadır:

"Kadının toplumsal olarak ikincil konumunun kökeni; fetihçi savaşının kaçırdığı kadını özel mülkiyetine geçirdiği, kendisi için en mükemmel iş aracına, en önemli üretim aletine dönüştürdüğü, gebelik ve emzirme döneminde koruma bahanesiyle, ortak yaşama ilişkin kaygıları ve çevreyle ilişkileri tek başına üstlendiği zamana rastlar. Erkek bununla, kadının iktisadi ve toplumsal bağımlılığının temelini attı; doğal işbölümünün (fetihi) - kazanıcı -savunucu ve üretici- var olanı koruyucu faaliyete gerçekleşmekte olan dönüşmesinin de temelini attı. Bunlardan birincisi erkeğe, ikincisi ise kadına düşmüştür. İşte bu, aslında çoktan aşılmış, fakat kökü derinlerde olan 'Dünya erkeğin evi, ev kadının dünyası olmalı' şeklindeki önyargının ilk nüvesidir".

Günümüzde kadınlar; ev içi işlerine mahkûm kılınarak emekleri görünmez hale gelmiştir. Bu sebeple de ev içinde yürüttükleri işler toplumsal açıdan düşük nitelikte görülmektedir. Aile; erkek ve kadını, biyolojik cinsiyetlerin gerektirdiği düşünülen ve bu farklılıklar üzerine temellenen ayrı hayat tarzlarıyla şekillendirmektedir. Ev içi emeği ve çocuk bakımı da bu şekillendirme üzerine, yalnızca kadınların işi olarak görülmektedir. Ayrıca erkeğin ev işleri yapması ise geleneksel erillik kavramını tehdit ederek, erkekler için aşağılayıcı bir görev olarak nitelendirilmektedir. Kadınların iş piyasasında ilerleyememeleri ve ev işleri ile özdeşleşmelerinin sebebi, geleneksel kültürlerde kadınların eğitim düzeylerinin daha düşük olması olarak görülmektedir (Echaniz, 2006, s. 345).

Özel alana hapsedilen kadın cinsiyete dayalı iş bölümü neticesinde fiziksel, cinsel, duygusal ve zihinsel emek harcamaktadır. Ancak ataerkil düşünce yapısında kadının işi,

onun doğasının bir parçası olarak kabul edilip karşılığı verilmemektedir. Harcanan emek, iş değil davranış biçimi olarak görülmektedir (Acar- Savran, 2012, s. 10-11).

3.1.2.5. Din

Toplumsal cinsiyeti pekiştiren ve kadının ikincilleştirmesine bir zemin hazırlayan olgulardan birinin de din olduğu söylenebilir. Feodal dönemlerdeki geleneklerin etkisi, erkeğin hâkimiyetini gelenekler yoluyla devam ettirmektedir. Din ise bu çarkın bir dişlisi olarak görülmektedir. Kadını ikincilleştiren ve aşağılayan değer yargıları, dinin arkasına saklanmıştır (Karatekin, 2000, s. 49). Tekeli'ye göre (1982, s. 194), tek tanrılı dinler genel olarak, ilk önce ezilen grupların yanında yer almaktadır. Daha sonrasında ise hâkim sınıfların ideolojisini pekiştirerek, eşitsizlikleri meşrulaştırıcı hale getirmektedir. Bu süreçte gündelik hayatla bütünleşerek düşünce yapılarının içinde var olmaktadır. Bu görüşü destekler şekilde İrigaray (2006, s. 21), din olgusunun görmezden gelinemeyeceğini söylemektedir. Sanat, düşünce ve söylemlerin içine sızmış ve içselleştirilmiştir. Dolayısıyla etkisi kültüre yansımaktadır.

Yalnızca İslam inancında değil, diğer dinlerde de erkeğin daha üstün bir canlı olduğunu vurgulayan söylemlerle karşılaşılabilir. Tekin'in (2013, s. 20) bu konu hakkında vardığı sonuç ise tüm kutsal dinlerde konuya ilişkin şu ortak noktanın ortaya çıkmasıdır. Yaradılıştaki asıl unsurun erkek, kadınınsa "*onun hizmeti için yaratılan ikinci sınıf bir yaratık*" olarak gösterilmiştir. Verdiği örneklerden biri şu şekildedir:

"Allah, önce Âdem'i topraktan yarattı. Onun huzur ve rahatı için de zamanla yine onun kaburga kemiğinden kadını yarattı. Yaratılan kadına da; insandan alındığı için genel anlamda '*Nisa*' dendi. Özel olarak da buna, '*Havva*' adı verildi. Yaradılıştan sonra ikisi de Cennet'e (bahçeye) kondu. Kendileri, her şeyden yiyebilmeleri için serbest bırakıldılar. Ancak tek bir şey yasak edildi. Daha sonra zaman içinde '*Havva*' Âdem'i ikna edince/onu bu konuda etkileyince, o yasağı çiğnediler. Bunu yaptıkları için de, Allah tarafından ikisi de Cennet'ten kovuldular.'Tabi ki bu efsanede de. Tevrat'ta da İslam'da da suçlu ilan edilen kadındır (Tekin, 2013, s. 19-20)".

Mernissi (1995, s. 32-71), "Peçenin Ötesi" kitabında Fas ve diğer Müslüman toplumlarda kadının ikincilliğini sürdüren dinamikleri analiz etmiş ve kadına nasıl davranıldığını incelemiştir. Bu çalışmada Müslümanlığın erkek egemen bir evlilik düzeni önerdiğini, kadının kamusal alandaki varlığının erkek denetiminde olduğunu belirtmektedir. Bunun yanı sıra İslam dininde cinselliğin düzenlenmesinin erkeğin lehine olduğunu ifade etmektedir. Cahiliye döneminde karışık ve kuralsız olan cinsellik, İslam sonrasında yalnızca erkeğin çokeşli olmasına izin verecek şekilde düzenlenerek

kadının cinselliğini kısıtlamıştır. Sebebi olarak ise çeşitli dinlerin, cinsellikle arasındaki gerilimi farklı yollarla azalttığını ve İslam'da ise gerilimi azaltmak için kadına tehlike ve yıkıcılık atfedildiğini öne sürmüştür. Kadın İslam'da fitne olarak görülmektedir. Bu sebeple İslam'da genellikle erkelerden çok kadınların bedenleri ve cinselliklerinin düzenlendiğini belirtmektedir (Berktaş, 2000, s. 25).

Din kurumlarının tarih içinde, ataerkil zihniyetin devam etmesi adına kadınlara karşı baskıcı nitelikte olabilecek uygulamalarına rastlamanın mümkün olduğu söylenebilir. Bunun en çarpıcı örneklerinden bir tanesi Jeanne d'Arc'a karşı kilisenin tutumu olarak örneklenebilmektedir. Beauvoir (1993, s. 35) 'in kitabında belirttiği üzere "Kilise, kadınların erkek boyunduruğundan çıkmaması için, Tanrı adına gözcülük etmektedir; en güçlü silahlar, günah bağışlama, afroz etme yetkileri erkeğin eline teslim edilmiştir; onu bunu görüyorum diye tutturunca, Jeanne d'Arc yakılıvermiştir ".

Kilise ve genelinde din kurumları, kadına karşı olan bu yaptırımlarına rağmen onları kendine bağlamak için yöntemlere de sahiptir. Edilginliğini kabul eden ve erkeklerin yasalarına teslim olan kadınlar; kendilerini erkeklere karşı koruyacak bir güce sığınmış olmaktadır. Kadının yapması gereken tek şey, kurallara uymak ve evinde oturmaktır. Ayrıca günahlarının tanrı tarafından bağışlanacağı düşüncesi de kadının din kurallarına teslim olmasında etkili olmaktadır (Beauvoir, 1993, s. 35-36).

Duman'a göre (2012), kadın ve erkeğin varoluşsal açıdan eşit görülmemesi fikri semavi dinlerin tümünde söz konusudur. Kadının varoluşsal farklılıkları, erkekle aynı hak ve özgürlükleri paylaşmasını da engellemektedir. Erkek, ilk yaratılan olarak Tanrı katında önemli bir ayrıcalığa sahiptir. Havva, yani kadın ise Âdem'in kaburga kemiğinden yaratılmıştır. Bu sebeple de eşit görülmezler. Âdem'e itaat etmesi gerektiği düşünülür.

3.1.2.6. Kadın bedeninin ve cinselliğinin denetimi

Kadınların ev içine sıkıştırılmalarında aktif rol oynayan, kadına yönelik şiddetin önemli sebeplerinden biri olduğu düşünülen ve ataerkil yapıdan kaynaklanan bir diğer unsur ise kadın cinselliğinin ve bedeninin denetim altına alınması olarak görülebilmektedir. "1970 yıllarında yapılan tartışmaların konusu olan, kadınların kendi bedeni üzerinde söz sahibi olma hakkı günümüzde de geçerlidir (Notz, 2012, s. 81)".

Ataerkil ailenin kurumlaştığı M.Ö 3500-3000 yılları arasında mülkiyet, miras yoluyla babadan oğula geçmiştir. Babadan oğula mal aktarımının yasalarla

garantilenmesi yoluyla, kadının cinselliği de babanın kim olduğunun bilinmesi amacıyla denetim altına alınmıştır. Kadınlar yasalarla öncelikle babanın, daha sonrasında ise kocanın malı olarak belirlenmiştir. Kadının bekâreti önem kazanmış ve ekonomik bir değere dönüşmüştür. Bu durum da, fahişelik ve saygın kadın arasındaki ayrımın doğmasına sebep olmuştur. Fahişe olmayan bir kadının cinselliğinin ve doğurganlığının tek bir erkeğe hizmet etmesi gerektiği düşünülmüştür (Berktaş, 2000, s. 81).

Kadının cinselliğinin denetimine ilişkin önemli unsurlardan biri de namus olarak toplumumuzda öne çıkmaktadır. "Namus, sadece bireysel bir kişilik özelliği olarak değil; kolektif kimliğin bir parçası olarak görülmektedir (Doğan, 2016, s. 70)". Bu nedenle de namus sebebiyle cinayetlerin işlendiği ve şiddetin görüldüğü toplumlarda, genellikle bireyselleşme geri plandadır. Bu tip toplumlarda birey kendini bir grubun ya da aşiretin üyesi olarak tanımlamakta, namus cinayeti kararı da büyük ölçüde içinde bulunulan topluluğun verdiği bir karar olarak görülmektedir. Failerin eğitim düzeyi, topluluğa olan bağlılığın ağır basması sebebiyle yapılan eylemde çoğu zaman bir engel oluşturmamaktadır (Doğan, 2016, s. 107-109).

Bulut (2008, s. 240) 'a göre, toplumsal yaptırımlar ve geleneksel adetler arası sınır belirsizdir. Ancak her nedenle olursa olsun namus üzerine işlenen cinayetlerin temel amacı, kadınsızlaştırmadır. Namus merkezli toplumlarda yasa, iyi üzerine yapılandırılmamış; tam tersine iyi, yasaya bağlı kılınmıştır. Bu yasa, tehlikeli ve tekensiz olarak görülen kadının imhasına yöneliktir.

Günlük hayatta şiddetin benimsenmesinde, erkeklere profesyonel savaşçı rolü veren, kadını güçsüz ve korunması gereken şekilde kodlayan cinsiyet ideolojisi de etkili olmaktadır. Ordu ve polis gibi kurumlarda verilen eğitimde, kadınları aşağılayıcı hakaretlerle eğitim verilmekte (ibne, karı, vs) ve saldırgan erkek tipi yaratmak amaçlanmaktadır. Bu durumun sonucu ise erkeklerin saldırganlığının olumlanarak şiddeti benimsemeleri ve günlük hayatta uygulamaları şeklinde gerçekleşmektedir (Segal, 1992, s. 133).

Kadınlara karşı şiddet günümüzde, değişik kadın katmanlarının ve kız öğrencilerin şiddetin muhatabı ve mağduru oldukları gerçeği, tartışmaların odak noktasını oluşturmaktadır (Notz, 2012, s. 81). Kadın bedeni ve cinselliğinin kontrol altında tutulması/denetlenmesi ve bunun için şiddet kullanılması, Bulut (2008, s. 241-242) 'a göre; kadın cinselliğinden duyulan korkuya dayanmaktadır. Kadının tek başına namusunu koruyamayacağına dair inanç ise bu durumu tetiklemektedir. Erkeklerin,

kadını cezalandırarak/öldürerek kendi namuslarını da temizlediklerine olan inançları, kendilerini haklı çıkarmak için dayandıkları düşüncedir. Tek tanrılı dinlere özgü olarak; kadının bekâreti erkeğin de namusunun bir temsilcisidir. Erkeklik, kadının vücudu ve cinselliği üzerindeki denetime dayandırılmaktadır. Bu da kadınların şiddet görmesi ve öldürülmesi ile sonuçlanmaktadır.

Konuya ilişkin olarak Türkiye’de bekâret muayeneleri 1980’lerin sonlarında tartışılmaya başlanmıştır. 80 sonrasında ivme kazanan kadın hareketleri, 89 yılında yaptıkları kampanyalarla sorunu gündeme taşımışlardır. Ergün (2008, s. 16-32) 'e göre, bekâret ve kızlık zarı; kadınları birer metaya dönüştüren ataerkil zihniyetin yansımasıdır. Düğünlerde gelinin beline takılan kırmızı kurdele, ilk birleşmenin göstergesi olarak gelinden akması gereken kanı simgelemektedir. Ergün, evlilik yoluyla babadan kocaya geçen gelinin, bu şekli ile açılmamış bir hediye paketine benzetmektedir.

Bekâret, insan kültürünün düzenlenmesi için çok uzun süredir önemli bir unsur olarak kullanılmaktadır. Bekâret kuralını çiğneyen bir kadın;

"alay edilmeye, hor görülmeye, ayıplanmaya, dışlanmaya, evlilikten men edilmeye veya evlatlıktan reddedilmeye maruz kalabilmektedir. Toplumun kurallarına kimi zaman ise aile suçun bedelini maddi olarak ödemektedir. Kadının kendisi ise en iyi ihtimalle hapse atılmakta ve verilen cezalar tecavüzden ölüme kadar gidebilmektedir (Blank, 2008, s. 53)”.

Örneğin Güneydoğu bölgesinde namusunun kirlendiği düşünülen kadınların burnu, utanma ile özdeşleştirilen yüzde belirgin ve görülen bir nokta olması sebebiyle, kesilmektedir. Bu yolla kadın namussuzlukla damgalanmaktadır (Doğan, 2016, s. 100). Yalnızca Türkiye'ye özgü olmayan bekâretin önemine diğer bir örnek olarak Blank, Amerika'da 2004 yılında gerçekleşmiş bir olayı sunar. "Alabama eyaletinin Birmingham kasabasında, on iki yaşındaki ilkokul öğrencisi Jasmine Archie'nin bekâretini kaybettiğini düşünen annesi, önce zorla çamaşır suyu içirerek sonra da boğarak kızını öldürmüştür (Blank, 2008, s. 53)”.

Geleneksel toplumlarda kadının namusu, aile ya da sülalenin şerefine bir göstergesi olarak kabul edilmektedir. Kadının yanlış herhangi bir davranışı sonucu bağlı bulunduğu tüm topluluğun namusunu, şerefine lekeleyeceği ve büyük bir utanca sebep olacağı yönünde baskı yapılmaktadır. Bu baskıların gündelik yaşama yansıması ise kamusal alanda yer alamaması, eve kapatılması ya da örtünmesi şeklinde görülmektedir (Kandiyoti, 2013, s. 81).

Ancak namus ve töre gibi geleneksel uygulamaların yalnızca erkekler tarafından sürdürülmesi söz konusu değildir. Ataerkil yapının getirdiği biçimde kadınların da ikincilleştirilmişliğini kabul ederek, toplumsal bakış olarak ataerkilliği kabullendikleri ve o kurallara göre davrandıkları söylenebilir: Kadın cinselliğinin toplu denetimi, kendilerini kadınların uygun cinsel davranışını sağlamaktan doğrudan sorumlu gören, çok sayıda farklı bireylerde göze çaracak biçimde ortadadır. Anne-babalar, kardeşler, yakın ve uzak akrabalar ve hatta komşular ergenlik sonrası kızların davranışlarını yakından izler, cinselliklerini denetleme işinin kızların kendilerine ait olmadığı fikri zihinlerine iyice yerleştirilir. Evlilik için eş seçimi gibi kritik bir anda bu açıkça görülmektedir (Kandiyoti, 2013, s. 80). Bunun yanı sıra bir kadının namusunun lekelendiği fikri onaylanırsa, erkek egemen toplumlarda kadınlar da suça ortaklık etmeye zorlanmaktadırlar. Bu kadınlardan kendi anne, kardeş ya da kızını, kendi elleriyle cezalandırmaları istenmektedir (Bulut, F. 2008, s. 244).

Töre, etimolojik olarak iki farklı kökenden gelmektedir. İlki, eski İbranice'de Tevrat anlamına gelen "tora"dır. Yazılı olmayan kuralları ifade etmektedir. İkincisi ise Moğolca'da, "tör" denen ve devlet anlamına gelen sözcüktür (Doğan, 2016, s. 207-208). Bu bilgiler de dikkate alındığında, geleneksel toplumlarda birey ya da daha özelinde kadın olarak aleyhte gerçekleştirilen eylemlerin, uyulması zorunluluk taşıyan kurallara dayandığı düşünülebilir. Bu kurallar ise çoğunlukla erkeğin iktidarına dayanmaktadır.

Kadına yönelik şiddet gibi tecavüz de çok tartışılan bir konu olmuştur. "Kültürümüzde erkeklere, erkek iktidarının simgesel bir ifadesi olarak kadınlara tecavüz etmeleri öğretilir ve teşvik edilir. Tecavüz, erkeklerin kadınları kontrol etmesini ve onları bağımlı hale getirmesini sağlayan 'bir tür terörizm' görevi görür: 'Tecavüz uygarlığımızın temel eylemidir (Segal, 1992, s. 285)". Paglia (2004, s. 36), tecavüzü şu şekilde açıklanmaktadır:

"Kutsal ve dokunulmaz olan her şey, kirletme ve ihlal etme arzusunu kışkırtır. *İşlenebilen* her suç *işlenir*. Irza tecavüz, doğal bir saldırganlık biçimidir ve sadece toplumsal kurallar aracılığıyla önlenir. Modern feminizmin en naif formülasyonu, tecavüzün cinsel bir suç değil, seks maskesi ardına gizlenmiş bir şiddet suçu olduğunu iddia etmektir. Fakat *cinsellik* iktidardır ve özünde de her türlü iktidar saldırganıdır. Tecavüz de, kadının gücüyle savaşılan erkeğin iktidarındır. Cinayetten ya da diğer bir hak ihlalinden daha bağışlanabilir değildir".

Gordon (akt. Segal, 1992, s. 313-314)'un çalışması ise, taciz ve çocuk istismarının, şiddetle olan bağlantısını ortaya koymaktadır. Çalışmaya göre kadına fiziksel şiddet olaylarının rastlandığı yerlerde, sık sık ensest, çocuk ihmali ve istismarı

gözlenmektedir. Ancak burada bir ayrımın yapılmasının gereklidir. Enstest ve diğer şiddet biçimlerini gerçekleştiren erkekler arasında farklılıklar var olabilmektedir. Enstesti gerçekleştiren kişiler genellikle baba ve büyükbabalardır ve yaptıklarının kendilerine ait bir hak olduğunu ya da çocuğun suçlu olduğunu savunmaktadırlar. Ancak anneler de kimi zaman durumu bilmelerine ya da tahmin etmelerine rağmen, babanın yaptırımından korktukları için duruma müdahil olmaktan kaçınmaktadırlar.

Erkeklerin eş ve çocukları üzerinde zor kullanması, patriarkal otoriteye bir dayanak oluşturmaktadır. Hukuk kuralları aile içi şiddet ve tecavüz vakalarına, patriarkal otoritenin sarsılmaması amacıyla yeterince müdahale etmemektedir (Gittins, 1985, s. 44). Böylelikle, çocukların ve kadınların haklarını koruma altına alan düzenlemelere rağmen ataerkinin sözlü yasaları, kadın ve çocukları toplum içinde ötekileştiren ve sömüren uygulamaların sürmesinde etkin rol oynadığı söylenebilir.

3.2. Çocuk ve Çocuk Gelinler

3.2.1. Çocuk kavramının gelişimi

Çocukluk, geçmişten günümüze tanım olarak değişmiş ve farklı bakış açılarıyla yaklaşmış bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Çocukluk üzerinde yaptığı çalışmalarla öncü isimlerden kabul edilen Aries (1962), çocukluk gibi ayrı bir kategorinin ancak 15-16 yüzyıllardan itibaren oluşmaya başladığını belirtmektedir. Bunun öncesinde ise çocukluk için yapılan ayrımların tam anlamıyla var olmadığını öne sürmüştür. Ortaçağ'da Batı'da; yetişkinlik çağının yedi yaş ile başladığını belirtilmektedir: "Yedi yaş ve civarı yaşlar, pratikte olmasa da teoride çocuklar için önemli bir dönüm noktasıydı. Bir erkek çocuk, çocukluğun erken dönemleriyle özdeşleşen çan şeklindeki elbiseden kurtulmaya hazır olduğunda, her şey önce onun külot pantolon giyme töreni ile başladı (Heywood, 2003, s. 123)". On yedinci yüzyıl sonrasında ise çocukların eğitiminin önem kazanması ve eğitim yaşının öne çekilmesiyle "çocukluk" algısı üzerinde önemli farklılıklar ortaya çıkmıştır (Akin, 2010, s. 50-52). On yedinci yüzyıl öncesinde, çocukların emzirilmek için ortalama iki yaşına kadar sütanneye gönderilmeleri, evlerine dönmelerinden kısa bir süre sonra ise yetişkinlerle aynı işleri yapmaları ve aynı sosyal çevreyi paylaşmaları söz konusudur (Daşçı, 2008, s. 39; Aries, 1962, s. 37). Bu anlayışın çocuk üzerindeki izleri çocukların kıyafetindeki değişimle sürülebilmektedir. Çocukların kıyafetlerine getirilen değişiklikler "bir yandan çocuğu büyüklerden ayırarak ona ayrı bir yer tanıtırken, diğer yandan da çocuğa hareketlerinde bir serbestlik

getirmiştir (Bumin, 1983, s. 48; Aries, 1962, s. 52)." On sekizinci yüzyılın ikinci yarısında ise aile kavramında yaşanan devrim; çiftlerin aşk için evlendikleri, (...) çocuklarını hoşgörülü ve güvenli bir ortamda yetiştirmek için birlikte çabaladıkları modern çekirdek aile anlayışını da beraberinde getirmiştir (Daşçı, 2008, s. 47)".

Çocukluğun tarihi göz önüne alındığında, kız çocuklarına yönelik onları ikincilleştiren uygulamalardan biri olan erken yaşta evliliğe ilişkin kanıtlara ulaşılabilmektedir. Örneğin Atina'da eski çağlarda kız çocukluk dönemi aşamalara ayrılmaktadır. Kişi, on yaşında çocukluktan çıkmakta, on dört yaşından sonra da evliliğe uygun görülmektedir (Zaidman, 2005, s. 350). Gittins (1985, s. 82) ise geçmiş döneme ilişkin erken evliliklerin maddi temelli olduklarını belirtmektedir. Kız çocukları erkeklerin çalışıp kazandıklarının yarısı kadarını kazanmaktadır. Bu sebeple de erkenden evlendirilmek istemelerinin temelinde, kız çocuklarının iş gücü karşılığının düşük olması yatmaktadır.

Buna benzer bir görüş de çocuk haklarının ve çocukluk tanımının yetişkinler tarafından yapılmasının sakıncalarından bahseden Tuncel Akço'ya aittir. Çocukların mülkiyet kazanma, oy kullanma gibi haklarının olmaması sebebiyle tamamen yetişkinlere bağlı durumda olmaları sonucunda, hayatlarının her alanında yetişkin şiddetine maruz kalmaktadırlar. Cinselliği ve kendi evliliği üzerinde karar hakkı olmayan çocuğun, ailesi zoruyla evlendirilmesi de bu duruma bir örnek teşkil etmektedir (akt. Ozansoy, 1999, s. 51).

Ortaçağ Avrupa'sına benzer şekilde Osmanlı dönemindeki Türk aşiretlerinde de çocukların yedi yaş ile toplumsal hayata geçiş yaptıkları anlaşılmaktadır. Kız çocukları, yedi yaşlarına geldiklerinde aile içi iş bölümüne katılmakta ve genellikle kız çocuklarına verilen yük, erkek çocuklara verilen yükle karşılaştırıldığında daha ağır olmaktadır (Güler, 1993). İslam hukuku, çocukları narin ve kırılgan ve korunmaya ihtiyaç duyan şekilde görmekte ve bazı kurallarla çocukları koruma altına almaktadır. İslam'a göre ise çocukluk, on beş yaşına kadar sürmektedir. Arap İslam kaynaklarında kız ve erkek çocuklar arasında çoğu zaman bir ayırım yapılmakta ve kaynaklarda da genellikle erkek çocuktan bahsedilmektedir (Gıl'adı, 2001, s. 114/109).

Osmanlı Döneminde, çok uluslu ve çok sınıflı yapı sebebiyle çocuklar için kullanılan farklı tanımlarla karşılaşmak mümkün olmuştur. Örneğin, '*muhife*' ve '*mehzule*', kız çocuklarının fiziksel olarak cinsellik yaşamaya uygun olmadıkları anlamına gelmektedir. Benzer şekilde '*sagire*', henüz adet görmeyen; '*balığa*', adet

görmeye başlamış olan kız çocuğu olarak tanımlanmaktadır. 'Akile' ise, çocukluk döneminden yetişkinlik dönemine geçilmesinde son basamak olarak belirtilmektedir. Bu verilerden yararlanıldığında, Osmanlı Döneminde belli bir yaş değil fiziksel olgunluk, buluğa ermesi, kız çocuğunun akile olarak tanımlanmasında odak noktası olmuştur (Araz, 2013, s. 92-93). Ancak Araz'ın belirttiği üzere, Osmanlı'da bazı kanunnamelerde, buluğa erme yaşı on olarak tespit edilmiştir (Araz, 2013, s. 94-95).

Osmanlı Devletinde modernleşmenin geleneksel aile ve işlevleri gibi birçok alanda, çocuk olgusu üzerinde de farklılaşmaya sebep olduğu söylenebilmektedir (Çelik C. , 2010, s. 26). Osmanlı Döneminde modernleşmeyle birlikte, çocuk olgusu üzerinde mutabakata varılabilmek için bir takım hukuki düzenlemelere gidilmiştir:

"Osmanlılar modernleşme sürecini çocuklukla ilgili algılarda yol açtığı dönüşümlere karşın çocukluğun sınırlarını onların fiziksel ve cinsel gelişimlerine paralel olarak tanımlamaya devam ediyorlardı. 19. yy ikinci yarısında hazırlanan Mecelle'de kızların 9, erkeklerin 12 yaşında buluğa erebilecekleri kabul edilmiştir. 15 yaş ise hem kızlar hem de erkekler için buluğa ermenin üst sınırı olarak görülmüştür. Kaynağını İslam hukukundan alan bu sınırlar Osmanlıların çocukluktan ne anladıklarının en dikkat çekici yansımalarından biri olup, imparatorluğun son dönemlerinde de varlığını devam ettirebilmiştir (Araz, 2013, s. 178)".

Çocukların erişkinlik yaşı üzerinde fikir birliğine varılamaması, evliliğe dair şeriat ve devlet hukuku arasındaki uygulamalarındaki çelişkilerle de belirgin hale gelmiştir. 1889 yılında Şura-i Devlet'in verdiği karar ile evliliği geçerli kılan ve şeriat hukukuna bağlı olan imamlar, devlet hukukuna bağlanmıştır. Hâkim'in izni olmadan evlilik izni vermeleri durumunda cezaya tabi olacakları belirtilmiştir (Jaeschke, 1991). Daha sonrasında, 1926 yılında kabul edilen Medeni Kanun ile evlenme yaşı kadın için on yedi, erkek için 18 olarak belirlenmiş ve 1938 yılında sınır 15 yaşına kadar düşürülmüştür. Yaşın düşürülmesine rağmen uygulamada tam anlamıyla başarılı olunamamış, kimi zaman kız çocuklarının yaşını büyütme suretiyle kimi zaman da sadece dini nikâh ile daha küçük yaşlarda da evlilikler kurulmaya devam etmiştir (Akıntürk, 1972, s. 33; Berksan, 1991). Bu bilgilerden, toplum nezdinde çocuk olma durumunun 15 yaş öncesinde sona erdiği sonucuna ulaşılabilmektedir.

Birleşmiş Milletler Genel Kurulu tarafından 20 Kasım 1989 tarihinde kabul edilen Çocuk Haklarına Dair Sözleşme, Türkiye tarafından da imzalanmış ve 4058 sayılı Kanunla onaylanması uygun bulunmuş, 27 Ocak 1995 günlü Resmi Gazete 'de yayınlanarak yürürlüğe girmiş ve böylece iç hukukumuzun bir parçası olmuştur. Sözleşme, on sekiz yaşın altındaki insanları "çocuk" olarak tanımakta, bu yaş grubu

içinde yer alanlara yönelik kamusal ya da özel kuruluşlarca gerçekleştirilen tüm faaliyetlerde çocuğun yararının gözetileceği ilkesini, bir dizi hak ile birlikte düzenlemektedir (Cüneyt, 1999, s. 39).

3.2.2. Günümüzde çocuk gelinler

“Bireyin ruhsal ve fiziksel gelişimini tamamlamadan yapığı evlilikler erken evlilik olarak tanımlanmaktadır (Kaya, 2011, s. 130)”. Erken evliliğin genellikle kız çocuklar üzerinden ele alınmasının nedeni, görülme sıklığı ile ilişkilidir. Erkeklerin de erken evlendirildiği vakalar görülmekle birlikte toplumsal cinsiyet rollerinden kaynaklanan, erkeğin öncelikle askere gitmek ve maddi kazanç sağlayabilmek gibi yükümlülükleri gerekçesiyle erkeklerde erken evlilik ile görece daha az karşılaşıldığı söylenebilmektedir.

Dünya geneline bakıldığında yüzdelere göre çocuk gelinlerin en çok görüldüğü ilk üç ülke sıralaması 2016 istatistiklerine göre şu şekildedir; %78 Nijer, %68 Orta Afrika Cumhuriyeti, %68 Çad. İlk üç sırayı takiben, genellikle Mali, Bangladeş, Gine ve Burkina Faso gibi Afrika ülkeleri gelmektedir. Türkiye ise bu listeye göre, 78. sırada yer almaktadır ve %15 ortalama ile Avrupa ülkeleri arasında en yüksek orana sahip ülkelerden birisi olarak yer almaktadır²

Kız çocukların erken evlenmesi anlamına gelen, çocuk gelin olgusunun Türkiye'deki tanımı, hukuk sisteminde bulunan çelişkiler sebebiyle değişkenlik göstermektedir (TBMM Kadın Erkek Fırsat Eşitliği Komisyonu, 2009). Birleşmiş Milletler Çocuk Haklarına Dair Sözleşme uyarınca, on sekiz yaşına kadar her insan çocuk sayılmaktadır. Bu bağlamda söz konusu yaşın altında yapılan her evlilik çocuk evliliği ve evlenen kadın çocuk gelin olarak kabul edilmektedir (Calp, 2014, s. 6; Aydemir, 2011, s. 1). On sekiz yaşının altındaki çocukların haklarının korunduğu Birleşmiş Milletler' in Çocuk Haklarına Dair Sözleşmesi, Türkiye'de 1994 yılında kabul edilmiştir (Cüneyt, 1999, s. 39). Türk Medeni Kanunu bu sözleşme ile çelişerek çocuğun ailesinin de rızasını almak şartıyla, hâkim kararıyla on altı yaşını dolduran çocukların evlenebilmesine izin vermektedir (Özcebe & Biçer, 2013, s. 90). Türk Ceza

² <http://www.girlsnotbrides.org/where-does-it-happen> (Erişim Tarihi: 04 13, 2017)

Kanununda ise; on beş yaşını bitirmiş olan çocukla, cebir tehdit ve hile olmaksızın cinsel ilişkide bulunulması durumunda hapis cezası verilmektedir. Bu durumda da on beş yaşını bitirmiş bir çocukla yapılan yasa dışı evlilikte, şikâyet edilmediği sürece eş ceza almamaktadır (Çakmak, 2009).

Oldukça negatif sonuçları olmasına karşın Türkiye gibi ataerkil yapının hâkim olduğu toplumlarda, kız çocuklarının erken evlilikleri bazı çevreler tarafından sorun olarak ele alınmamakta ve meşrulaştırılma yolu ile sürekliliği sağlanmaktadır. “Erkek çocuklar hala Türkiye’de kız çocuklardan daha fazla önemsenmektedir. Kız çocuklar okutulmadan erken yaşta evlendirilerek, çocuk kadınlar olarak adeta cezalandırılırken, erkek çocuklara tüm aile maksimum hizmet sunmaktadır (Kasapoğlu, 2011, s. 6)”. Çocuk gelinlere ilişkin haberlerin gündemde sıkça yer alması, haberlere yansımaları ve yapılan araştırmalarda ulaşılan sonuçlar, olgunun boyutlarını ortaya koymaktadır.

Türkiye’de çocuk gelinlerin bir haritasını ortaya çıkartmak, olgunun görülme yoğunluğuna ilişkin rakamlar elde etmek amacıyla çalışmalar yürütülmüştür: 1993 yılında; %42,82 çocuk gelin oranı, 2008 yılında; %28,25’e gerilemiştir. 15 yaş öncesi için bu oranlar 1993 yılı için %18,39 ve 2008 için %10,96 olarak belirtilmiştir. (Kaptanoğlu ve Ergöçmen, 2012). Türkiye Aile Yapısı Araştırması’nın sonuçları 2011 yılında erken evliliğin en yüksek olduğu bölgenin %25 ile Güney Doğu Anadolu Bölgesi olduğunu, takiben %24 Orta Doğu Anadolu ve %23 oranıyla Orta Anadolu’nun geldiğini saptanmıştır (Türkiye Aile Yapısı Araştırması: Tespitler ve Öneriler, 2014). TUIK verilerine göre; 16-17 yaştaki resmi olarak evlenmiş çocuk gelin sayısı, 2002 yılında 37.263, 2012 yılında ise 40.428’dir. Ancak yapılan tüm evliliklere göre oranı % 7,3’ten %6,7’ye düşmüştür (Çocuk Gelinlere İlişkin Kamuoyu Duyurusu, 17.01.2014). “6-17 yaş grubunda olan kız çocuklarındaki resmi evlenmelerin toplam resmi evlenmeler içindeki oranı; 2014 yılında %5,8 iken, 2015 yılında %5,2’ye düştüğü (TUIK, 2016)” belirtilmiştir. 2016 yılı verilerinde göre, “kız çocuk evlenmelerinin en fazla olduğu il, %15,3 ile Kilis olmuştur. Bu ili sırasıyla; %15,2 ile Kars ve %15,1 ile Ağrı takip etmektedir. Resmi evlenmelerin en az olduğu iller ise sırasıyla; %1 ile Tunceli, %1,5 ile Rize ve %1,6 ile Trabzon olmuştur (TUIK, 2016)”. Şen ve Gümüş (2013), yaptıkları çalışma sonucunda çocuk evliliklerinin toplumda gelenekselleştirdiği, normalleştiği ve hatta özendirildiği kanısına varmışlardır.

Ancak yapılan tüm araştırmalara karşın, "Türkiye’de erken evliliklerin nedenleri ve sonuçlarının tam olarak ortaya konulduğu söylenemez. Başta kızlar olmak üzere

çocukların 18 yasından önce evlenmelerinin geçmişte yaygın olması, (...) erken evliliklere elverişli bir ortam oluşturulmasına katkıda bulunmaktadır (UNICEF, 2012)".

Çocuk gelin tanımı yapılırken kullanılan, olgunun "gelişmemiş ve gelişmekte olan ülkelerde" görüldüğü vurgusu, durumun süregelmesinde ekonomik koşullarla olan ilişkisine işaret etmektedir (Kaya, 2011, s. 130). Ailelerde gelir durumunun düşük olması; küçük kız çocuklarının geleneksel bir uygulama olan başlık parası ile evlendirilerek maddi kazanç sağlanması yönünde uygulamalara sebep olmaktadır. Ailenin kar etme yolu olarak gördükleri ve onları kız çocuklarını erken yaşta evlendirmeye iten düşünceler ise şu şekilde açıklanabilmektedir: Kız çocuğunun ihtiyaç ve masrafları artık görece iyi maddi duruma sahip olan erkeğin ailesi tarafından karşılanacak ve ailenin üzerinden yük kalkacaktır. Bir diğer düşünce ise kız çocuğunun daha iyi şartlarda yaşamını sürdürme olasılığı olmasıdır (Aydemir, 2011, s. 16; Kaynak, 2014, s. 33-34).

Erken evliliklerin yapılmasında oldukça önemli paya sahip olan diğer etmenler ise kültürel değerler ve dini pratikler olarak görülmektedir. Kültürel değerlere ilişkin, başta gelen sebep ataerkil toplum yapısıdır. Genellikle ülkenin Doğu Anadolu ve Güney Doğu Anadolu bölgelerinde görülen, ataerkil düşünce yapısı ile gelenekselleştirilmiş olan evlilikler, çocuk gelinlerin görülmesinde katkı sağlamaktadır. Geleneksel evlilikler; akraba evliliği, görücü usulü evlenme, levirat, sororat gibi uygulamalarla örneklenebilmektedir (Aydemir, 2011, s. 17-19).

Geleneksel geniş aile, "özellikle geleneksel toplumlarda gözlenen ve birkaç kuşağın, evlilik ve kan bağıyla akraba olan çok sayıda insanın tek bir çatı altında veya birbirine yakın evlerde yaşadığı bir aile yapısıdır". Geleneksel ailelerde iş gücü genellikle tarıma dayanmaktadır ve bu sebeple de işgücünü arttırmak için çocuk sayısının fazla olması gerektiği düşünülmektedir. Bunun yanı sıra ailede kararları, ataerkil yapıdan kaynaklı olarak, erkekler ve yaşlılar vermektedir. Sahip oldukları mülkiyetin dağılmaması amacıyla akraba evliliklerine sıkça başvurumaktadırlar (Bulut M. , 2011, s. 66).

Çocuk gelin olgusu ve akraba evliliği arasındaki ilişki, yapılan çalışmalar tarafından ortaya konmuştur. Kaptanoğlu ve Ergöçmen (2012, s. 149), , birinci dereceden akrabalarla yapılan evliliklerin genellikle çocuk yaşta yapıldığına dikkat çekmişlerdir. Akraba olmayanlarla yapılan çocuk evliliklerle karşılaştıklarında, akrabalarla olan çocuk evliliği oranının 2,2 katına çıktığı sonucuna ulaşmışlardır.

Akraba evlilikleri, yerleşime göre aile türleri içerisinde en çok köy ailesinde görülmektedir (Çelik, C. 2010, s. 29). “Akraba evliliğinde mülkiyet etkeni belirleyici unsurdur. Yakın akrabaların çocuklarının evlendirilmesiyle sahip oldukları mal varlığının başkasına gitmemesi, aile içinde kalması amaçlanmaktadır (TBMM Kadın Erkek Fırsat Eşitliği Komisyonu, 2009, s. 15)”. Bulut (2011) yaptığı araştırma sonucunda, Mardin’de kadınların evlilik yaşının 12-14 yaşlarına kadar düştüğünü, kadınlarının yarısının akraba evliliği yapmış olduğunu ve bu evliliklerin genellikle amcaoğlu ile yapıldığını bulgulamıştır. “2006-2011 döneminde gerçekleşen yaklaşık her 6 ilk evlilikten birinde eşlerin akraba olmaları söz konusudur (T.C Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı; Aile ve Toplum Hizmetleri Genel Müdürlüğü, 2015, s. 26)”. İstatistikî verilerin de gösterdiği üzere akraba evliliği Türkiye’de oldukça yaygın şekilde görülmektedir. Akraba evliliklerinin daha az görülmesine yönelik çözüm için çağdaşlaşmanın gereği vurgulanmıştır (Güvenç, 1993, s. 47).

Türkiye’de yapılan, dinsel ve toplumsal açıdan onaylanan ancak hukuki geçerliliği olmayan imam nikâhı evliliklerinin, resmi nikâh olmaksızın yapılması medeni kanunda yasaklanmıştır. Ancak, toplum tarafından onay görererek dinle birlikte meşrulaştırılmaktadır (Civelek & Koç, 2007, s. 2-3). Çocuk yaşta yapılan evlilikler hukuken tanınmadığı için dini nikâh, yani imam nikâhı evlilikleri, evliliğin resmi kayıtlara geçip suç unsuru oluşturmadan yapılmasına meşru bir zemin sağlamaktadır (Şen, 2014, s. 39). İmam nikâhı yaygınlığına dair yapılan araştırmalarda, 1986 yılında %15 sadece imam nikâhı; 1978 yılında %12, 1988 %8, 1993 yılı %7,1; 1998 yılı %7 ve 2013 yılında %5 oranında resmi nikâh olmaksızın evlilikler tespit edilmiştir. Çalışmanın sonuçlarında imam nikâhı ile evlilikler, kırsal kesim, eğitim durumu, yaş ve maddi durumla ilişkilendirilmiştir (Civelek & Koç, 2007, s. 2-3).

Ataerkil düşüncenin bir getirisi olarak korumacı cinsiyetçilik anlayışı, kadının bekâretini korumak amacıyla kız çocuklarının erken evlendirilmesinde bir sebep olarak görülmektedir. Böylece kız çocuğunun cinselliğini, ilk kez evlilik sınırları içerisinde yaşayacak olması garanti altına alınmış olunur. (Sakallı ve Glick, 2003’ten akt. Kaynak, 2014, s. 34).

Toplumsal cinsiyet eşitsizliğinden kaynaklanan, ‘kızın asıl yuvası evi olmalıdır’ ve ‘kız çocukları gözleri açılmadan evlendirilmelidir’ gibi anlayışlar da toplumun çocuk gelin olgusunu sürdürme nedenlerinden biri olarak görülmektedir. Erken evlenen kız çocuğunun, yeni bir eve daha kolay alışacağı ve yeni evindeki büyüklerin istekleri

doğrultusunda davranış geliştireceği düşünülmektedir. Bu sebeple de kız çocukları evlenmeye özendirilmektedir (TBMM Kadın Erkek Fırsat Eşitliği Komisyonu, 2009, s. 13). Eşitsizliğin doğurduğu toplumsal cinsiyet rollerine göre kodlanmış, kadından beklenen fedakâr anne ve iyi eş rollerinin de olguya etkisi olduğu düşünülmektedir. Kadınların düşünsel düzeylerinin gelişmesi, hem aile içi şiddet hem de erken evliliklerin aşılmasında önemli bir basamak olarak görülmektedir (Soysal, 2012-2013, s. 271).

Eğitim ise, erken evliliklerin hem sebeplerinden hem de sonuçlarıyla bağlantılı olarak ele alınmaktadır. Erken evlenme ile kız çocuklarının yarıda kalan eğitimi, kadınların iş hayatına atılamamalarına, ekonomik olarak erkeğe bağımlı kalmalarına sebep olmakta ve bu bağımlılıkla birlikte sosyal güvence, ev içi söz hakkı elde edememe, şiddeti kabullenme gibi sonuçlar doğmaktadır (Calp, 2014, s. 20).

Çocuk gelinlerin hem hukuki hem ahlaki hem de toplumsal bir sorun olduğunu belirten Şen (2010, s. 25-44), kız çocuklarının eğitim alamadıkları ve ev işlerini yapmaktan sorumlu tutuldukları için kendilerini farklı alanlarda geliştiremediklerini öne sürmektedir. Bu yüzden de eşlerine ve ailelerine bağımlı hale geldiklerini, cinsel hastalıklara maruz kaldıklarını, erken ve sık gebelik riski taşıdıklarını, anne ölümleri, düşük, ölü doğum veya psikolojik rahatsızlıklara açık hale geldiklerini belirtmektedir.

“Çocuk gelinler hamileliklerinde, yetişkin kadınlar kadar medikal kaynaklara ulaşmamaktadır. Kız çocukların doğum yapmak için yeterli derecede gelişmemiş olması ve bakım eksikliği anne ve çocukların hayatını tehlikeye sokmaktadır. 15-19 yaş arasındaki kız çocuklarının ölümünde ikinci neden, hamilelikte yaşadıkları komplikasyonlardır (UNICEF, 2016, s. 17)”.

Çocuk istismarı, çocuk gelin olgusunun bir diğer boyutunu oluşturmaktadır. Çocuk istismarı, fiziksel, duygusal ve cinsel olmak üzere üç başlık altında incelenmektedir (Özgentürk, 2014, s. 265). Ancak Türkiye’de hem çocuk gelinlerin oluşturduğu hem de diğer istismar vakalarının oluşturduğu rakamlara ulaşmak mümkün gözükmemektedir. Oral, R vd. (2001) yapıları çalışma sonucunda çok az sayıda vakanın rapor edildiğini, bu konudaki bilgi ve hassasiyetin güçlenmesi gerektiğini belirtmişlerdir.

Çocuk istismarı sebebiyle açılan dava sayısı 2005 yılında 8.354 iken bu rakam, 2015 yılında bu sayı 24.983 olarak kaydedilmiştir. Bu açılan davalar içinde 2015 yılında beraat eden kişi sayısı 4.751 olarak kayıtlara geçmiştir. Buradan çıkarılabilecek olan bir sonuç ise zaman içerisinde mahkemeye başvurmayı tercih edenlerin sayısı artmış

olduğudur. Fakat beraat eden kişi sayısı suç sayısının, neredeyse dörtte birine denk gelmektedir (Çocukların Cinsel İstismarı Suç ve Ceza Sayıları, 2017).

3.3. Sinemada Feminist Çalışmalar

Smelik (2006, s. 1)'e göre, "sinema, kadınlar ve dişilik ile erkekler ve erillik, kısacası cinsel farklılıklar üzerine mitlerin üretildiği, yeniden üretildiği ve bunların temsil edildiği kültürel bir pratiktir. Bu yüzden, feminist film teorisi çok geniş bir alana yayılmaktadır." Kaplan'a göre, egemen anlatılarda kadınların temsili erkekler tarafından üretildiği için; ebedi bir statüye sahip olmuştur. Dönem ve tarz değiştikçe temsilin görünürdeki özellikleri değişmiştir ancak kadının temsiline arka planda hep aynı şemaya sadık kalınmıştır (Kaplan, 1983, s. 2).

Bakire, anne ve esin perisinden fahişe, ucube ve cadıya kadar geniş bir yelpazeye yayılan çeşitli kadın stereotipleri, erkek egemen kültür için birer gösteren olarak sunulur; arzulanır olanı (bakireler ve anneler), baskılanması ve ehlileştirilmesi gerekenleri (fahişeler, ucube ve cadı) temsil ederler. Bu tür imgelerin olumlu-onaylanan ve olumsuz-yasaklanan roller olmak üzere kalıplaşmış oldukları düşünülmektedir. (Peterson & Mathews, 2014, s. 44).

Feminist film kuramcıları zamanla temsil sorununun ötesinde araştırma alanlarına sahip olmuşlardır. Özden (2004, s. 105)' in de bahsettiği gibi bir film, farklı eleştirel yaklaşımlara konu olabilecek kadar zengin anlamlar içeren farklı katmanlardan oluşmaktadır. Bu sebeple bir filmdeki katmanların yorumlanması sırasında hangi metodolojinin kullanılacağı kuramcılar arasında tartışılmıştır ancak belirli bir fikir birliği oluşmamıştır. Bu çalışmanın yöntemine ışık tutması açısından, öne çıkan isimler ve önerdikleri/kullandıkları yöntemlere ilişkin özet bilgiler verilecektir.

1960'lardan ikinci dalga feminizme kadar cins/cinsiyet sistemleri göz önüne alınarak, kültürel faktörlere ilişkin örtük ya da açık tanımlamalar feministleri birçok farklı yollarla bilgi sahibi yapmıştır. 70'li yıllarda ilk olarak kadınların stereotipik imajlarının medyada nasıl sunulduğuna üzerinde odaklanılmıştır. Kadınların bakımlı, güzel, moda uygun, genç, iyi giyimli gösterilmesi ve bu yaklaşımın kadınları sinemada derinliksiz, erkek izleyicilere hitap eden, birer nesne- kurban olarak temsil etmesi eleştirilmiştir (Khun, 1982, s. 5-6). Kadınların kadın olarak sinemada temsil edilmedikleri, seslerinin duyulmaması ve bakış açılarının sunulmaması meseleleri,

erken dönem feminist film çalışmalarında kadın tek tiplerin yoğunluğu ve filmlerde kadının, erkeğin ötekisi olarak kurulması ile açıklanmıştır (Gledhill, 1984, s. 18-19).

Bu dönemde Molly Haskell, Marjorie Rosen ve Joan Mellen sinemada kadının tek tiplendirildiğini ortaya koyan ve filmlerin topluma ayna tuttuğu görüşünde olan sosyolojik yöntemi benimseyerek çalışmalar yapmışlardır (McCabe, 2004, s. 7). " Aynı sosyolojik bakış açısıyla, Hollywood'un bir hayal fabrikası işlevi görmesinin sakıncası, yanlış bilinç üretmesi ve bu filmlerin 'gerçek' kadınları değil, sadece ideolojik anlam yüklü 'kadınlık' a ait klişe imgeleri göstermesidir (Smelik, 2006, s. 2)." Sosyolojik bakış açısına sahip "Haskell, Rosen ve Mellen gibi yazarlar kadının filmlerde nasıl gösterildiğine bakarak bir 'şey'in varlığını ilan etmişse; Claire Johnston, Laura Mulvey, Pam Cook ve Annette Kuhn gibi isimlerin öncülük ettiği diğer yaklaşım o 'şey'in nasıl ve neden ortaya çıktığı üzerine analizlerle uğraşmıştır (Avcıoğlu, 2015, s. 117)".

Avrupa'daki film eleştirilerinin temelinde Marksizm ve feminizm birliği söz konusu olmuştur. Fakat Camera Obscura dergisinin çıkmasıyla birlikte post- yapısalcı bir görüş hem Avrupa hem de Amerika'daki film çalışmalarında baskın gelmiştir. Genel yaklaşımlarında ise göstergebilimi cinsel farklılıkların temsildeki rolünü açıklamak üzere, psikanaliz yöntemini ise filmde anlam üreten mekanizmalar olan arzu ve özneliği açıklamak üzere kullanmışlardır (Smelik, 2006, s. 3-4).

Ancak psikanaliz ilk olarak kimi feministler tarafından, kadınlara karşı önyargılı olduğu gerekçesiyle reddedilmiştir. 1974 yılında Juliette Mitchell, psikanalizin cinsiyet ayrımı temelinden ortaya çıkmış olması sebebiyle reddedilmesinin yanlış olduğunu belirtmektedir. Psikanalizin kullanılmasının, filmde sömürünün ideolojik ve psikolojik öğelerinin anlaşılmasını kolaylaştıracağını savunmuştur (Özden, 2004, s. 193).

Laura Mulvey ve Claire Johnston, yazdıkları yazılarla öncü kabul edilen isimlerden olmuşlardır. Laura Mulvey, Freud ve Lacan gibi isimlerin çalışmalarından faydalanarak psikanalitik bir yöntem benimsemiş ve toplumdaki eşitsiz yapının, sinema filmlerindeki bakma ilişkilerine yansıdığını ortaya koymuştur (Mulvey, 2012). Johnston ise filmde göstergebilim yöntemini sistemli bir şekilde filmleri analiz etmek üzere kullanan ilk kuramcı olmasının yanı sıra klasik sinemaya alternatif olarak karşı sinemayı öne sürmüştür (Arslantepe, 2010). Johnston 1973 yılında film üzerine yazılan feminist yazıların yalnızca sosyolojik bir perspektiften yapılmasını eleştirmiş ve film yapım pratiklerini de kapsayacak teoriler üretilmesi gerektiğini savunmuştur (Thornham, 1999, s. 11-12).

Khun, filmdeki yan anlamları okumanın, göstergebilim ve psikanaliz arasında işbirliği kurularak gerçekleştirilebileceğini söylemektedir. (1982, s. 44) Khun, filmi analiz ederken hem bağlamın hem de metnin ele alınmasının gerekliliğinin üzerinde durmaktadır. Analizde salt kadın izleyici üzerinde çalışma yapmak, analizin odak noktasını kaçırıp kültürel çalışmalar çerçevesine girmeye sebep olmaktadır. Bu sebeple de hem metinsel izleyici hem de sosyal izleyici ele alınmalıdır (akt. Thornham, 1999, s. 3).

90'lı yıllarda, sinemada feminist çalışmaların en aktif alanı psikanaliz olmuştur (Carroll, 1996, s. 261). Birçok feminist film kuramcısı, kültürdeki cinsiyet farkının kökenini ve takviyesini araştırma amacı gütmektedir. Bu sebeple de bilimsel bir disiplin olan ve kısmen ataerkil önyargılara sahip olan psikanalizden faydalanmışlardır (Carroll, 1996, s. 260).

Psikanaliz'i merkeze alan feminist film teorisyenlerinin fikirlerinin anlaşılması adına; bu noktada temel kavramların verilmesi gerekli görülmektedir. Bu bağlamda film teorisini en çok etkileyen isimler Sigmund Freud ve Jacques Lacan'ın geliştirdiği ve analizde faydalanılacak kavramların açıklanması gereklilik kazanmaktadır.

3.3.1. Psikanalizde temel kavramlar

3.3.1.1. Freud'un haz ilkesi/gerçeklik ilkesi

Bilinçdışı, yaptıklarımızı ve hissettiklerimizi belirleyen bölümdür. Tüm yaptıklarımız ve hissettiklerimiz temelde haz ilkesinden kaynaklanmaktadır. Ancak bu bölüme doğrudan erişilemez. Haz ilkesinden kaynaklanan aşırılıkları denetlemek üzere de toplum bir takım kısıtlamalar getirmektedir. Bireyin kendi arzularını frenlemesi ve toplumsal yaşama uyum sağlamak için çaba göstermesi ise gerçeklik ilkesi olarak tanımlanmaktadır (Butler, 2011, s. 74).

Freud, haz ilkesine ilişkin tüm rüyaların birer arzu tatmini olduğunu söylemektedir. Bu arzuların; bilinçdışında var olduğunu ve çocukluktan itibaren getirdiğimiz özellikle de cinsel arzuların birikimleri olduğunu ifade etmektedir: "Çocukluk döneminde cinsel dürtü ve bu dürtünün muhtelif unsurları kadar bastırılan başka bir dürtü yoktur. Hiçbir başka dürtüden, bu kadar çok ve bu kadar güçlü bilinç dışı artılar arta kalmaz(...) Rüya yorumunda cinsel komplekslerin bu önemini hiç unutmamalıyız (2015, s. 156) ".

3.3.1.2. Gelişim evreleri ve haz kaynakları

Çocukluktaki haz kaynakları, gelişim evrelerine göre farklılık göstermektedir. Freud'a göre bu evreler üçe ayrılır: Oral dönem, anal dönem ve fallik dönem. Oral dönemde çocuk annesinin memesini emerek haz sağlamaktadır. Anal dönemde; dışkılamamanın ertelenmesi haz ya da hoşnutsuzlukla sonuçlanır. Çocuk bu evrede etraftan kendini belli ölçüde ayırmaktadır. Üçüncü evre olan fallik evrede ise çocuk cinsel organıyla oynamanın hazzı sebep olduğunu keşfeder. Ancak bu hareketleri anne baba tarafından engellenmeye çalışılır. Bu noktadan sonra ise Freud'un Odiplus kompleksi adı verdiği bir eşik atlatılmalıdır (Butler, 2011, s. 75-76).

3.3.1.3. Jouissance

Lacan'ın isim verdiği ve Freud'un haz ilkesinin ötesinde yer alan bir kavramdır. İmkânsız bir dürtü tatminidir. Ölüm ve acı gibi semptomlarda iç dengenin, yani haz ilkesinin korumaya çalıştığı dengeyi bozarak paradoksal bir haz yaratmaktadır (Zizek, 2005, s. 230). "Jouissance'ı düzenlemek insan yaşamının kesin amaçlarından biri haline gelir. Birlikte doğulan jouissance, organizmanın sıyrılması gereken aşırı bir tahrik ya da uyarı bombardımanıdır ve büyüdükçe bedenden akıp gider. Sütten kesilme, eğitim, toplumsal dünyanın kuralları ve düzenlemeleriyle beraber (Groves & Leader, 1997, s. 146)".

3.3.1.4 Odipus kompleksi

3.3.1.4.1. Freud'un yaklaşımı

Freud'a göre hem kız hem de erkek çocuklar, birincil haz kaynakları olan anneyi arzularlar. "Ancak, çocuğun annesine karşı özel bir sevgi ifade etmek ve ondan böyle bir sevgi görmek için duyduğu tutkulu arzu, onu babasıyla rekabetçi bir mücadele içine, yani ödipal üçgene sokmaktadır (Segal, 1992, s. 103)". Çocuk, anneye olan erotik arzusu sebebiyle baba tarafından kastre edilme tehdidi yaşar. Erkek çocuklar zamanla kız çocuklarında ve annelerinde penis olmadığını keşfederler (Freud, 2006, s. 166-167). Bu keşif, kastre edilme korkularını güçlendirir. Annenin penisinin, baba tarafından çalındığına dair bir izlenime kapılırlar (Kırel, 2010, s. 36). Kastre edilme tehdidi, erkek çocuğun penisine yönelik 'narsistik uyarımı'na meydan okur ve bu durum onu, annesine karşı olan erotik arzusundan vazgeçirecek kadar güçlüdür. Sonunda erkek çocuk

babayla güçlü bir biçimde özdeşleşerek fallik gücü, yani babayı anneye tercih etmektedir (Segal, 1992, s. 103-104).

Kız çocukları ise kastrasyon kompleksini farklı şekilde yaşamaktadırlar. Bir penise sahip olmadıkları için, ya kastre edilmiş ya da noksan yaratılmış olduklarını kabul ederler (Freud, 2006, s. 203). Penise sahip olmayan kız çocuğu, eksikliğini gidermek adına babasını baştan çıkarmaya çalışır. Ancak ensest tabusu sebebiyle böyle bir ilişki gelişemez ve kız çocuk bir gün kendi erkek çocuğu aracılığıyla fallusa sahip olma düşüncesini kabullenir ve başka erkeklere yönelir (Butler, 2011, s. 76). Kız çocuğunun, annesinin sevgisini kaybetme tehdidi ile karşılaşması da babaya yönelttiği arzusundan vazgeçmesi için bir sebep olarak gösterilmektedir (Tura M. S., 2005, s. 20).

3.3.1.4.2 Lacan'ın yaklaşımı

Gerçek/imgesel/simgesel

Freud sonrası önemli psikanalistlerden olan Lacan ise Odipus kompleksini, Freud'dan devraldığı fikirlerle yeniden tanımlamaktadır. Lacan'a göre Odipus evresi üç aşamada gerçekleşmektedir. Bu aşamalar; gerçek, imgesel ve simgesel olmak üzere adlandırılmışlardır.

Gerçek, insan öncesi ve dil öncesi bir durumdur. Konuşmayan ve imgelere sahip olmayan bir bebeğin durumu gerçeklik evresindedir. Örneğin aktarılamayan ve simgesel olmayan ölüm deneyimi, gerçeğin alanına girmektedir. Gerçeklik ve gerçek arasındaki ayırım ise gerçeğin, simgeleştirilebilen kadarının gerçekliği oluşturmasıdır (Zizek, 2005, s. 228-229). Bu dönemde çocuğun anne ile bütünleşme arzusu, fallus göstereni ile tanımlanır. Bu arzu doğrudan bilinçdışına kodlanmaktadır. Nedeni, bu evrede henüz bir fallus göstereninin var olmamasıdır. Bu sebeple de fallus göstereni, bilinç düzeyinde yer almaz (Tura, 2010, s. 183-185).

İmgesel dönem, narsistik dönem olarak da adlandırılmaktadır. Bu dönemde çocuk, kendi bütünsel imgesini kazanma çabasıdadır. Bunun sebebi ise annesinin istediği her şey olabilmektir. Bu da mutlak bir tatmin hazzı anlamına gelir (Tura, 2010, s. 183). Çocuk annesine bakarken, annesinin de başkasına baktığını görür. Annenin baktığı üçüncü kişi işe fallusu simgeler. Çocuk kendi kendine, çabalarının yetersiz olduğunu ve annesinin dışarı baktığını ve ona yetmediğini düşünür. Yani anne fallus'a bakmakta, onu arzulamaktadır. Çocuk fallusun anne için önemini anladığında, kendisi bu fallus

eksiğinin yerine geçmeye ve onu cisimleştirmeye çalışır. Bu sebeple çocuk da annesinin her şeyi olma, yani fallus olma çabasına girişebilir. Ancak fallus bir imkânsızlık nesnesidir (Öğütçen, 2015). Fallus, farklı uzanımlar içerisinde görülür: Annenin dikkat ve ilgisine sahip olabilmek için hareketli bir çocuk olmak ya da sessiz ölü bir çocuk olmak gibi... Fallus olmak imgelemsel bir konuma gönderme yapmaktadır ve kişiden kişiye fark etmektedir (Groves & Leader, 1997, s. 99-103).

Bu evrede çocuk, henüz özne konumunda değildir. Dil ile bağlantısı tam olarak kurulmamıştır. Murat Tura, imgesel evreyi şu şekilde özetlemiştir:

"Simgesellik öncesi çocuğun çevresiyle ilişkisi ikili bir ilişkidir. Çocuk bu dönemde bir başkasıyla, yaşıtı bir çocukla, annesinin görsel imgesi ya da aynadaki kendi bütünsel imgesiyle imgesel yoldan özdeşleşerek, parçalanmış olarak yaşantıladığı bedeninin bütünlüğünü kazanmaya yönelir. Çocuk gerek senestezik duyularını gerekse hareketlerini eş güdümlenemediği için bedenini de bir bütün olarak yaşantılamaz. İşte bu dönemdeki çocuk; kendinin beden imgesinin bütünlüğünü kazanmaya çalışır. Bu bütünsel imgenin kazanılması, daha sonra simgenin devreye girmesiyle Ben denebilecek bir şeyi kazandırması nedeniyle Odişus için temel bir başlangıç teşkil eder (Tura, 1989:182)".

"İmgesel ilişki ayna evresinin temel karakteristiği olmakla birlikte, bu ilişki tüm yaşam boyunca sürer. Ben'in esas işlevi bir imge ile özdeşleşmek, bir kültürel imge halinde kendini görmektir (Tura, 2010, s. 183-184)".

Ayna evresi

"Ayna evresi, klasik teorideki narsisizm kavramı ile yakın ilişkiindedir. Ancak ayna evresi tam olarak Odişus öncesi dönem olarak da kabul edilemez. Odişus'un başlangıcına temel teşkil eden bir dönem olarak ele alınmalıdır (Tura, 2010, s. 182)". Çocuğun aynadaki imgesi ile karşılaşması ego oluşumu için önemlidir. Daha önce parçalar halinde algıladığı kendini, aynadaki yansımasıyla bütün olarak deneyimler (Derman, 1993, s. 7). Bu süreç 6-18 aylık çocuklarda görülmekte ve hem anneden ayrılmaya hem de ona yeniden kavuşma arzusunun işaret etmektedir (Pizzato, 2004, s. 121).

Simgesel ise bireyin, özne (ben) olma sürecinin son basamağıdır. Bu evrede dile geçiş için, dilin zorunlu olduğu söylenebilir. Dil, yasanın çocuk tarafından anlaşılmasını sağlamaktadır. Çocuk kendisinin, annesinin ve hatta babasının da tabii olduğu bir yasanın bulunduğunu anlar (Öğütçen, 2015). Kimi kaynaklarda yasadın, babanın yasası ya da büyük öteki şeklinde de bahsedilmektedir.

"Lacan, Freud'un anne-baba-çocuktan oluşan Odipus üçgeninin temel özelliğini simgesel düzeyde Babanın-Adı ile tarif eder (Zizek, 2005, s. 227)". Anne, konuşması sırasında kurallarına uyulması gereken 'baba'ya gönderme yapmaktadır. Baba, gerçek değil sembolik işleve sahiptir. Ödipal işlemde babalık eğretilmesi yoluyla çocuk bağlı bulunduğu bir yasaya geçiş yapar. Yani annenin arzusundan babanın adına geçiş yapılır (Groves & Leader, 1997, s. 99).

Bu evrede çocuk, küçük öteki ve büyük ötekinin farkını kavramaktadır. "Küçük Öteki de bir bebek için başka bir bebek, özneye göre aynadaki yansımasıdır. Özne gibi olan, özneye benzeyen anlamını taşır (Öğütçen, 2015)". Büyük ötekinin/babanın adının işlevi ise ev içini, ev dışına tabi etmektir. Böylelikle simgesel, yani ortak kamusal inşa mümkün olmaktadır. Aile'nin dışarı, ensest yasasına tabi olması, ticaret ve hukuku mümkün kılmaktadır. Babanın işlevi burada, aile içine müdahale ederek işlevselleşmektedir. Çocuğun ödipalize olması, heteroseksüel toplum için bir matris sağlamaktadır (Öğütçen, 2015).

Odipus süreci, kız ve erkek çocukta farklı sonlanmaktadır. Erkek çocuk, ileride elde edebileceği bir fallus olduğuna inanmaktadır. Kız çocuk ise fallus olabilme umudu taşımakta ya da kaybolan fallus için bir nostalji geliştirebilmektedir. (Groves & Leader, 1997, s. 95).

3.3.1.5. Dil

Simgele geçişte ve özne olma sürecinde dil önemli bir yere sahiptir. Dil çocuk doğmadan önce zaten oradadır. Anne ve baba dil aracılığı ile çocuğa bir isim seçmek ve geleceği hakkında konuşmak gibi eylemlerde ona bir yol çizerler. Çocuk dil dünyasına yabancı olmasına karşın konuşmalardaki imleyenleri benimsemektedir. Çocuğun aynadaki yansıması hakkında söylenenler onu büyük ölçüde etkilemektedir. Böylelikle de kendi imgesine, bunun yanı sıra sözcüklere ve isimlere bağlanmaktadır (Groves & Leader, 1997, s. 91-95). İnsanlar, verili dil kalıpları içerisinde kendini ifade etmekte; ancak dil, öznenin kendi gerçekliğini yansıtmamaktadır. Konuşulan sözcükler kişiye ait değildir. Bu sebeple de yabancılaştırıcıdır (Tura S. M., 2010, s. 110). Lacan'ın sözleriyle açıklanacak olursa, "konuşan; insan değil, insan aracılığıyla dildir (akt. Tura, M, 2010, s. 118)". Bu sebeple gerçek, bilinçdışı kılınmış olmaktadır (Groves & Leader, 1997, s. 127). Tura (2010, s. 114), özne olma sürecini dil ile ilişkili olarak şu şekilde anlatmaktadır:

"Dil öylesine yapılanmıştır ki, insanlardan bir insan, dilin Baba'nın Adı'na sağladığı tüm kültürel tarihin yükünü taşıyan bir anlamı (kendisi gerçeklikte bu anlamla ilişkisi olmayan bir insancık bile olsa) üstlenmiş olur. Yasaklayıcı egemen mitik kastre edici baba. Böylece insan yavrusu, biyolojik bir yaratıktan kültürel bir 'özne' olma yolunda ilerlerken tüm insanlık kültürü tarihinin bir özelini de üstlenir. Hatta kendisi bu kültür tarihinin yaşayan bir özeti haline gelir".

3.3.1.6. Arzu/istek ve eksik:

Arzu bilinemez ve asla doyurulamazdır. Özne, bir şeyi arzuladığını bilmektedir ve bunun ne olduğunu bir türlü bulamaz. İstek ise tatmin edilebilirdir. Ancak ihtiyacın dil ile talep edilmesi imkânsızdır. Bu sebeple de arada doldurulamayan bir boşluk oluşmaktadır. Arzu ise tam bu noktada konumlanmaktadır. Bilinç yüzeyinde yer alması mümkün değildir (Zizek, 2005). Dolayısı ile arzu, eksikliğin bir sonucudur (McGovan, 2015). Kökeni, anne ve çocuğun bütünlüğünün bozulduğu doğum anındadır. Doğumla birlikte anne ile bütünlüğü bozulan çocuğun ilksel ayrılması, hadım edilme etkisi yaratmaktadır. Bunun yanı sıra dışkının daha önce bedene ait olması ve bedenden kopması ya da memeden kesilmenin daha önce çocuğa ait olan memenin ondan alınmasıyla anne kesesinden ayrılmayı anımsatarak ve çocukta kaygı yaratarak hadım edilme etkisini genişletmektedir (Groves & Leader, 1997, s. 122). Çocuk ayrılma sonrasında annesiyle tekrar bütünleşmeyi arzulamaktadır. Ancak bu arzunun tatmini mümkün değildir. Asla ulaşılamayan arzu nesnesini, yani eksik olanı Lacan, "*objet petit a*" terimiyle açıklamıştır (Zizek, 2005).

"Lacan kadının, erkeğin kaburga kemiğinden yaratılma mitini arzu kavramına göre yorumlamaktadır. Bu mit, erkeğin eksiğinin yalnızca kaburga kemiği olduğu şeklinde verdiği mesaj ile herhangi bir kayıp nesne olmadığının düşünülmesini sağlamaktadır. Bunun yanı sıra kadının da erkekten yapılmış bir nesne olduğu ve erkeklerin tamlik içinde oldukları mesajını taşımaktadır (Renata, 2014, s. 68)".

Arzunun diğer bir yanı da başkalarının arzusunun nesnesi olmakla açıklanabilmektedir. Bu durum bebeklikte arzusunun doyum beklenmesi içinde ağlayan çocuğa mama verilmesi ve bezinin değiştirilmesi, ancak bebeğin daha ötede bir şey istemesi ile açıklanabilir. Bebek, annesinin arzu nesnesi, yani fallusu olmak istemektedir. Bir diğer örnek olarak annesinden yemek isteyen bir çocuk, aslında tatmini mümkün olmayan arzusunun doyum istemektedir. Ancak imleyenin çarpıtıcı işlevi sonucu arzu, talebe transfer edilememektedir. Talep ise bir imleyen, yani dil aracılığı ile ortaya konulmuştur. Arzu talebin arkasında gizlenmektedir (McGovan,

2015). Arzu ile ilintili olarak histeride de, bütün hayatının, başkasının arzusunun nesnesi olma isteği ağır basmaktadır (Öğütçen, 2015).

3.3.1.7. Tabu

Tabu dendiğinde, hem kutsal olan hem de kirlenmiş; tehlikeli ve yasak akla gelmektedir. Bu yasakların bir kaynağı bulunmamakta, kendiliklerinden var olmaktadır. Freud'a göre cinsel ilişki ve kadın tabudur. Kadının adet kanaması, doğumu ve lohusalığı, bunun yanı sıra kadın ve erkeğin günlük hayat ilişkilerindeki kısıtlamaların gösterdiği kadarıyla daha farklı nedenler sebebiyle tabudur. Günlük hayatta kadınlar ve erkeklerin ayrı alanlarda, hemcinsleriyle beraber olma gayreti görülmektedir. Bu durumun yansımaları ilkel toplumlarda da görülebilmektedir. İlkel insanlar tehlike beklentisi sonucu tabular koymuşlardır. Kadının farklı olması, anlaşılamayan ve gizemli bir durum olarak görülmüştür. Bu sebeple de halen kadına karşı büyük bir korku duyulmaktadır. Bu korku cinsel birleşmenin gevşetici etkisi sonucunda, kadının erkeği etkisiz hale getireceğinden korkmaktadırlar (Freud S. , 2006, s. 132-133).

3.3.1.8. Narsisizm

Lacan'ın ayna evresi ile benzerlik taşımaktadır. Narsisizmde, bakışın nesnesi insanın kendi bedeni olmakta ve kişi, arzusunun hem öznesi hem nesnesi haline gelmektedir (Derman, 1993, s. 12).

3.3.1.9. Fetişizm

Fetişizm kısaca, kadının penis eksikliğini reddetmek olarak tanımlanabilmektedir. Bu durumda penis yerine geçebilecek, bir kadının ayağı ya da ayakkabısı gibi farklı, yedek bir obje üzerinde odaklanılmaktadır (Carroll, 1996, s. 264).

3.3.1.10. Sadizm/Mazoşizm

Bu iki eğilim aktif ve pasif eğilimler olmak üzere ayrılmaktadır. Sadizmde acı verme eğilimi söz konudur. Freud (1989-a, s. 46)'a göre, çoğu erkeğin cinselliği, saldırı ve ezme eğilimleri taşımaktadır. Biyolojik olarak nesne direnci, ikna dışı yollarla kırılmaktadır. Vardığı sonuca göre sadistliğin, "cinsel itkinin bağımsızlaşmış,

abartılmış, kaydırılma yoluyla ön plana geçmiş saldırgan bir ögesi" olduğunu belirtir. Nesnenin aşagılanması ve kötü kullanımı arasında değişen anlamlara sahip olabilmektedir.

Mazoşizm ise cinsel nesne tarafından gelen fiziksel ve ruhsal acıya dayanma olarak görülmektedir (Freud S. , 1989-a, s. 47) ve doğuştan gelen bir ölüm güdüsünden kaynaklanmaktadır. Sadizm ve mazoşizm birbiriyle çelişkili olarak görülse de iç içe geçmiştir. Mazoşizm, başkalarına yöneltildiğinde sadizm adını almaktadır (Fromm, 1996, s. 127-128).

3.3.2. Feminist film çalışmalarında psikanaliz ve göstergebilim

“Feminist film kuramcılarının psikanaliz yoluyla inceledikleri genellikle kadın izleyicinin erkek özne pozisyonunda konumlandırılışı ve bu koşullarında sinemadaki hazzı nasıl deneyimledikleri olmuştur. Sinemada izleyen öznenin cinsiyetten bağımsız çoklu olanaklarını sorgulamışlardır (Bainbridge, 2008, s. 37)”. Bunun yanı sıra psikanaliz, film karakterlerini gerçek insanlar ya da örnek olay incelemeleri olarak ele alabilmek, yönetmenin kişiliğini inceleyebilmek (diğer ekip üyelerini yok sayma pahasına yönetmenin katkısına fazlasıyla ağırlık vererek) ve sinemanın kendi işleyişini değerlendirmek için kullanılabilir (Butler, 2011, s. 73).

Psikanalizin temeldeki amacı, bilinçdışını ortaya koymaktır. Psikanalizin temellerini atan Freud, bilinçdışını açığa çıkarmak için rüyaları açıklama yöntemini benimsemiştir. Çünkü rüyalar bilinçdışının kilidini kırmaktadır. Film kuramcıları, rüyalar ve filmlerin yapısal özelliklerinin benzer olduğu fikrinden yola çıkarak filmleri açıklamada psikanalizin, bir kılavuz niteliğinde kullanılabileceği görüşünü desteklemektedirler. Ancak film ve rüya arasında bir takım farkların olduğu da kabul edilmektedir. Bir rüya, yalnızca onu gören kişiye aittir. Ancak film yapımı kolektif bir süreçtir. Bu noktada kuramcıların filmlerde ortaya koyma amacı taşıdıkları şey yönetmenin bilinçdışı değildir. Asıl amaç filmleri kolektif bilinçdışına ait birer rüya gibi ele alarak analiz etmektir (McGovan, 2015, s. 1-15).

Kelly ve Rieber (2014, s. 14)'in sosyal rüyalar diye bahsettikleri kolektif rüyalar, açık seçik ifade edilememiş ya da kelimelerle uygun şekilde söylenememiş endişeleri, önyargıları, arzuları ifade etmektedir. Filmler ise bu rüyaları gün ışığına çıkarmak için en etkili yöntem olarak görülmektedir. Filmlerin dili, bir rüya dili gibi ele alındığında kolektif rüyaları anlamak da mümkün olmaktadır.

Bonitzer (1995, s.10) 'e göre, izleyici bir ekran karşısında olduğunu bilmesine rağmen yine de rüya görmektedir. Aslında izleyici, ekranda gördüğü imgeleri sorgularken bir yandan da kendisine sunulana kendini kaptırmayı kabul etmiştir. Gerçeklik iddiasına sahip filmlerde bile, verilen gerçeklik hiçbir zaman yeterli değildir. “Her şeye rağmen aygıt kuramına göre psikanaliz, insanların sosyal düzene sorunsuzca adapte olması ve bu düzenin gerçeklik temsilini hakiki gerçeklik olarak almalarını açıklamaktadır (McGovan, 2015, s. 21)”.

Psikanaliz yönteminde Baudry ve Metz'in fikirleri ile gelişmiş aygıt kuramı, feminist film çalışmalarında psikanalitik yöntemi benimseyenler için bir temel oluşturmuştur. Bu kurama göre sinemada seyirci bir kavram olarak ele alınarak onun perde ile olan ilişkisi açığa çıkartılmaktadır. Açığa çıkan ilişki, ideolojik boyutu ortaya koymaktadır. Bunun yanı sıra film kuramcılar tarafından sinema perdesi, Lacan'ın ayna evresiyle bağlantılı olarak da yorumlanmıştır. Çocuğun kendi imgesi üzerinde kurduğu yanıltıcı özdeşleşmenin bir benzeri olarak kişi, sinema ekranında kendi imgesini görmese bile karakterlerle ya da kamera aygıtının kendisiyle özdeşleşmektedir. Dolayısıyla filmin söylemsel olarak izleyiciyi nereye ve ne şekilde konumladığı, ideolojik açıdan önem kazanmaktadır (Erdoğan, 1993, s. 59-60). İzleyici perdede gördüğü ego ideallerinin büyüüne kapılıp onlarla özdeşleşmektedir (Mulvey, 2012).

Bir filmin göstergebilimsel okuması, anlamın nasıl yapılandırıldığını analiz etme amacı taşımaktadır. Metindeki kodların açılımı filmdeki saklı, örtük olarak verilen ideolojiyi görünür kılmaktadır. Filmdeki ışık, kurgu, çekim ölçeği, kamera açıları, diyalog ve anlatı gibi öğeler, görünür olanların altındaki anlamları ortaya çıkartmak için birer kod olarak ele alınmakta ve içerdikleri yan anlamlar, kodlar çözülerek açıklığa kavuşturulmaktadır. Göstergebilimdeki düz anlam ve yan anlam, rüya analizindeki gizli ve açık içerik ile örtüşmektedir (Chaudri, 2006, s. 25-26). Göstergebilimde gösterge, bir gösteren ve bir gösterilenden kurulmaktadır. İki ayrı düzeyde işlev görürler. Gösterenler anlatım, gösterilenler ise içerik düzlemini oluşturmaktadır. Ancak gösteren ve gösterilenin işaret ettiği iki dizge söz konusudur: Düz anlam dizgesi ve yan anlam dizgesi (Barthes, 1979, s. 31). Wollen'a göre (2004, s. 128/136) sinema belirtisel ve görüntüsel göstergelere dayanmaktadır. Çalışmalarda da, örtük kalan simgesel boyut, yani yan anlam ortaya çıkartılmalıdır. Görüntüsel göstergeler hem insan hem de doğa yasasına ait olması sebebiyle değişkendir. Hem fotoğrafik hem de amblem kutuplarında tasvir, örtük olarak yer almaktadır. Nesnel bir çalışma yapmak içinse araştırmacı,

simgenin kavramsal boyutuyla ilgilenmelidir. “Filmdeki yan anlamlar, psikanalitik açıdan bilinçaltı olarak yorumlanabilmektedir. Çünkü hem bilinçaltı hem de filmin yan anlamları tarihsel ve kültürel olarak belirlenmektedirler (Chaudri, 2006, s. 25-26)”.

“Söylemeye çalıştığımız şeyin anlamı, bizim içimizde değil göstergelerdedir. Yani aslında biz dili konuşmayız, dil bizi konuşur. Bu durum filmler için de geçerlidir. Konuşmadan önce aklımızda bir anlam tuttuğumuz fikri, göstergenin önceliğinin kavranmamasıyla ilintili bir yanlış anlamadır. Aynı şey filmler için de geçerlidir. Yani bir filmin yönetmeninin iletmeye çalıştığı anlam, her zaman niyetlenen anlamının ötesine geçmektedir. Böylelikle de yönetmen, yapıtı üzerindeki tüm otoriteyi kaybeder. Filmi analiz eden ya da izleyen, metin üzerinde yönetmen kadar etki sahibidir. Buna sebep olan ise sembolik düzenin yapısıdır. Sembolik aynı zamanda dünyayı anlamlandıran ve bize kimlikler veren bir gösteren sistemidir. Her türlü alışverişte gerekli olan bir üçüncü taraftır. Büyük öteki ya da kimiksiz sosyal otorite sembolik düzeni denetlemektedir (McGowan, 2015, s. 31)”.

Psikanaliz yönteminden yararlanan ve kendinden sonraki çalışmalar için ilham kaynağı olmuş çalışmalarıyla Laura Mulvey, feminist film teorisi gelişiminde önemli bir yere sahiptir. Bu anlayışla çalışmalarını gerçekleştiren Mulvey, Görsel Haz ve Anlatı Sineması adlı makalesinde (2012), filmlere yansıyan ataerkil bilinçdışını açığa çıkarma amacı gütmektedir. Yazısında, toplumdaki cinsel eşitsizliklerin, bakma pratiklerini de etkilemiş olduğunu belirtmiştir. Kadın-erkek, etken-edilgin kategorileri bakışa da yansımaktadır. Klasik anlatılarda kadın bakılmak için üretilmiş, erotik etkiye sahip rollerde yer almaktadır. Ona göre kadın, erkeğin bakışının ve arzusunun nesnesi olarak var olabilmektedir ve kendi başına bir önemi yoktur.

Bakış düzenlemelerinin doğasını anlayabilmek için bakış açısı ve işlevi de önem taşımaktadır. Noel Carroll (1996, s. 126-135) bakış açısını, Branigan'dan aldığı terimlerle açıklamıştır. Carroll, bu terimleri kullanarak bakış açısı çekimlerinin ve kurgusunun, sıradan algısal ve içgüdüsel pratiklerle işbirliği içinde olduğunu öne sürmektedir. Örneğin Carroll, memeli hayvanların bir diğeriyle ilk karşılaşmalarında, pratik niyetlerini öğrenmek ve çıkarlarını anlamak için dikkatlerini onların bakışı doğrultusunda yönlendiklerini söyler. Bu hareket hayatta kalma içgüdüğü taşımaktadır. İnsanlar da otomatik olarak aynısını gerçekleştirmektedirler. Buna benzer şekilde çocuklar, annelerinin niyetlerini öğrenmek için onların baktıkları yöne bakma eğilimi taşımaktadırlar. Ve bu davranış doğal bir bilgi toplama davranışdır. Carroll, sinemada da aynı mantığın bakış açısı çekimiyle uygulandığını belirtmektedir. Bir karakterin genellikle sahnenin dışında bir yere baktığı gösterildikten sonra bakış açısı çekimiyle karakterin gözünden, ne gördüğü tanımlanmaktadır.

Bakış açısı kurgusu ise karakterin duygusunun belirtilmesini sağlamak ve duygunun nesnesini gösterme amacı taşımaktadır. Bu kurgunun, insanda biyolojik olarak var olan iletişim yapılarına uygun olması sebebiyle izleyicilerin sinema dilini öğrenmeleri gerekmemektedir. Böylelikle de bakış açısı kurgusunun özelliklerini taşıyan filmler geniş kitlelerce kolaylıkla izlenmektedir (Carroll, 1996, s. 126-135).

Mulvey (2012), "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" adlı makalesinde Freud'un fikirlerinden yola çıkarak sinemadaki bakış düzenlemelerini skopofili ile ilişkilendirmiştir. Görmedeki haz, çocuklukta ortaya çıkan, diğer insanların cinsel organlarını görme arzularından kaynaklanmaktadır. İlerleyen dönemlerde kimi zaman bir sapkınlık haline gelerek erotik dürtüleri görme üzerine temellenen ve insanları nesneleştiren bir tatmin arzusuna dönüşmektedir.

Skopofili ise sinema filmleri ile iki şekilde ilişkilendirilmektedir. Bunlardan ilki voyörizm/dikizciliktir. Görme koşulları sebebiyle de sinema izleyicisi bastırılmış duygularını voyöristik bir haz ile ekrana yansıtmaktadır. Bu haz bakışın eril olan öznesinde, kadına yönelik kastrasyon kompleksinin aşılması için anlatı içerisinde onu cezalandırma veya erkeğe bağımlı olduğunu gösterecek şekilde kurtarma yoluyla gerçekleşmektedir. İkincisi ise kadını fetişleştirmek, yani fetişistik skopofili olarak tanımlanmıştır (Mulvey, 2012; Carroll, 1996, s. 263).

Kadının fetişleştirilmesi de erkek izleyicinin kastrasyon endişesinin aşılması adına gerçekleşmektedir : "Kadının anlamı, görsel olarak kanıtlanabilecek, sembolik düzene ve babanın yasasına katılımın örgütlenmesinde zorunluluk taşıyan hadım edilme kompleksinin, üzerine temellendiği maddi delil olan penisin yokluğu, yani cinsel farklılıktır (Mulvey, 2012)". Kadını fetişleştirmek, onun bir kastrasyon tehdidi olmaktan uzaklaştırmaktadır. Çünkü fetiş zaten kadındaki eksiklik olan fallus yerine geçmektedir. Dolayısıyla fetişleşen kadın/nesne, artık bir eksikliğe gönderme yapmamaktadır. Böylelikle de tehdit unsuru ortadan kalkmış olur (Erdoğan, 1996, s. 247).

Kadın klasik sinemada bakılanın yanı sıra teşhir edilen olarak yer almaktadır. Kadını bir film içerisinde anlamlandıran şey, erkeğin bakışı ve onun için ne ifade ettiğidir. Fetişleştirme kimi zaman ekrandaki kadın görüntüsünün erotize edilmek amacıyla dondurulması ya da yavaşlatılması yoluyla yapılmaktadır. Bu söz konusu yöntem ise filmin akışını bölmektedir. Klasik sinemada, kadının bacak, saç ve vücudunun diğer kesitlerine yapılan yakın çekimler fetiş etkisi uyandırmaktadır (Mulvey, 2012).

Smelik (2006, s. 6) Mulvay'ın, kadının fetiş nesnesine dönüştürülmesi üzerine fikirlerini şu şekilde özetlemiştir:

"Fetişizm söz konusu olduğunda, klasik sinema eksik penisin yerini bir fetiş formuyla, yani hiper-cilalı bir nesneyle doldurur. Kadını fetiş haline getirmek, dikkatin kadın 'eksikliği'ne yönelmesini engeller ve onu tehlikeli bir kişilikten, kusursuz bir güzellik nesnesine dönüştürür. Sinemada fetişizmin kullanılmasıyla dışı olanın nesneleşmesine katkıda bulunmuş olur ve bu nedenle 'Kadın', fallik norm dışında temsil edilemez".

Bainbridge (2008, s. 38), Mary Ann Doane'ın kadının fetiş objesine dönüştürülmesi fikri üzerine inşa ettiği maske teorisinden bahsetmektedir. Bu teoriye göre, voyöristik hazın temelinde izleyici ve sinematik imaj arasındaki mesafe yatmaktadır. Klasik sinema kadın izleyenin arzusunu, sahip olduğu imaj bombardımanı sebebiyle narsisizm bağlamına sürükleyen bir etkiye sahiptir. Maske teorisi, Mulvay'ın maskülen fetişizm kavramına bir alternatif olarak görülmektedir. Kadının sinemadaki konumu, imgenin kendisi olması sebebiyle voyörizm için yeterince mesafeli değildir. Özne ve arzu nesnesi arasında kurulması gereken mesafe, kadın izleyici için kurulmaz. Çünkü kadın hiçbir zaman özne olamamıştır. Kadın maske yoluyla, kendi kadınlık durumu ve perdedeki kadınlık temsili arasına bir mesafe koymayı başararak transvesit bir konumu benimseyebilir. Ancak bu durumun da olası iki sonucu söz konusudur (Smelik, 2006, s. 8). "Ya özdeşleşme yoluyla mazoşizme boyun eğmelidir ya da arzunun nesnesi konumunda narsisizmi kabul etmelidir (Bainbridge, 2008, s. 38)".

Franco (1995, s. 162-163), kadınların toplumda baştan çıkartılması gereken ve bu şekilde kodlanan, kitle kültürü içerisinde kendinden sürekli feragat etmesi istenen şekilde konumlandırıldıklarını belirtmektedir. Klasik anlatıların kadına ilişkin finalde verdikleri seçenek sınırlıdır ve çoğunlukla normatif feminen roller söz konusudur. Kadın ya evlilik yoluyla aileye kazandırılmakta ya da kurtuluşu, ataerkil düzene uyum sağlamasıyla gerçekleştirilmektedir. Ancak kadın bu uyumu sağlamayı reddederse cezalandırılmaktadır. Bu ceza ise, ya toplumdaki dışlanma ya da ölüm şeklinde gerçekleşmektedir (Khun, 1982, s. 34-35).

Mulvay'a göre sinemaya ilişkin üç bakış düzlemi söz konusudur. İlki, kameranın bakışıdır. Bu bakış olayları kaydeden kameranın bakışıdır. İkincisi, izleyicinin bitmiş filme bakışıdır. Üçüncüsü ise film düzleminde karakterlerin birbirlerine bakışlarıdır. Ancak ilk iki bakış izleyicinin filme yabancılaşmaması için, film düzleminde karakterlerin birbirlerine olan bakışına bağımlı kılınmıştır. Kameranın bakışı, bir diğer deyişle kaydetme sürecinin varlığı ve izleyicinin kendine özgü eleştirel yorumu etkisiz

kılınmış ve izleyicinin bakışı yalnızca metindeki erkeğin bakışına sabitlenmiştir (Mulvey, 2012). Böylelikle de kadın seyirlik bir nesne, erkek de onu gözetleyen olarak kodlanır. İzleyicinin bakışı, karakterle özdeşleşmeyle birlikte cinsiyetleri fark etmeksizin, eril konumda var olmaktadır. "Böylelikle erkek kahramanın olayları denetlemedeki gücüyle erotik bakışın aktif gücü buluşarak iktidar sahibi olmanın tatmin edici duygusunu verir (Timisi, 2011)".

Gledhill (1984, s. 32), sinemadaki kadın imajlarının kadın için konuşamadığını belirtmektedir. Eril öznenin oluşumunda kadın imajlarının etkisi sebebiyle kültürel yapıtlardaki kadın temsilleri, yalnızca cinselliğini ve arzusunu inkar eden fetişleşmiş bir görünüme sahip olmaktadır. Ataerkil ideolojinin kadına dair, erkek olmayan/fetiş çağrışımları, kurgu ya da anlatı yapısından ziyade ikonik olarak uygulanmakta ve bu yüzden de kadınlar filmde söylem ve yapıp ettikleriyle değil, bakılacak olmaları yönüyle öne çıkmaktadırlar.

Filmde özdeşleşmeyi sağlama amacıyla kimi filmler (özellikle popüler filmler) klasik anlatısal düzenlemelerden faydalanmaktadır (Kirel, 2010, s. 189). Klasik anlatıdaki arzunun ise eril arzu olması sebebiyle hikâyeyi harekete geçiren ve ilerlemesini sağlayan genellikle erkek karakter olarak görülmektedir. Arzu, karakterlerin dünyaya nasıl baktıklarını değiştirmekte ve onun bu değişken hareketi, sürekli ve sabitlenemez oluşunu göstermektedir (Gorton, 2008, s. 4). Böylelikle özdeşleşmenin, genellikle filmi harekete geçiren ve arzuya sahip olan erkek karakterle kurulması sağlanmış olmaktadır.

Kadının sinemada nasıl görüldüğünün yanı sıra kendi söylemine sahip olup olmadığı da feminist film araştırmacıları tarafından ele alınmıştır. "Bakışın vurgusunu sese taşımak, sesi gözün gerçekçi sahnesinin köleliğinden kurtarmaktır. Ses de bilindiği gibi, çoğu zaman hak arayıcıdır (Bonitzer, 1995, s. 20)". Silverman, Akustik Ayna (1990) kitabında kadının yalnızca görüntüsünün değil, sesinin de önemli bir unsur olduğunu ortaya koyarak, filmlerdeki kadın sesi üzerine eğilmiştir. Ona göre sinemada kadın sesini zayıflatan iki çeşit erkek reddi söz konusudur. Bunlardan birincisi, erkeğin filmde belirleyici olmasının, yani söylemsel kontrolünün ve üstünlüğünün inkâr edilmesidir. Kaja Silverman'ın Akustik Ayna kitabındaki fikirlerini özetleyen Carroll (1996, s. 336-337), kadını sessizleştirmenin farklı şekillerde gerçekleştiğini belirtmiştir: Müzik ve dans sekansları gibi kadının sesinin bir gösteri şeklinde ayrımlanması, kadın sesini psikanalize ya da farklı konuşma terapisine maruz bırakmak ve kadın sesini

bozarak/deforme ederek aksan ya da kekemelik gibi farklı özellikler katmak yoluyla gerçekleştirilmektedir. İkincisi ise erkeğin reddedişinin daha derin bir seviyede gerçekleştirilerek, kimliğin ya da dilin kaynağı olan annenin sesinin reddedilmesi şeklinde görülebilmektedir. Hem erkek hem de kadın, anne sayesinde edinimler kazanmaktadır ve dil de bu edinimlere dâhildir. Silverman'ın terimiyle bu döneme 'choric scene' adı verilmektedir. Choric scene filmde anlatıcı sesinin bir özelliği olarak görülür ve bireyin özne olması işlevini taşıyan ayna evresine benzetilmektedir. Çocuğun dil edimini sağlayan annenin sesi, akustik bir ayna olma özelliği taşımaktadır. Choric scene hipotezine göre küçük erkek çocuk, kendi muhtaçlığını ve etkisizliğini anneye atfeder ve anneye olan bağımlılığını reddeder. Hollywood sinemasında bu reddediş farklı şekilde gerçekleşmektedir. İlki dış sesin, eril niteliği ile gerçekleştirilmektedir. Bonitzer'e göre dış ses, sahibin sesidir. Filmlerde de efendi yalnızca bir tanedir. Filmlerde birden çok izleyici ile karşılaşılmasının sebebi de bu olarak görülmektedir. Bu ses genellikle bir erkeğe aittir (Bonitzer, 1995, s. 35). Böylelikle, klasik sinemada kadın dış ses anlatısı bulmak annenin sesini, dolayısıyla da muhtaçlığını hatırlatması sebebiyle pek mümkün görülmemektedir (Carroll, 1996, s. 337). İkincisi ise kadınların sesinin bir çığlık ve ağlama ile temsil edilmesidir. Bu durum, çocuklukta bakıma muhtaç çocuğun ağlamasının bir tekrarı yoluyla fantezi aktarımı olarak görülmektedir (Silverman, 1990, s. 309).

Bir filmin, feminist bir film olarak ele alınabilmesi için yönetmenin cinsiyeti gözetilmemektedir. Khun (1982, s. 13-14)'a göre feminist amaçlarla üretilmiş bir film, izleyicinin okuması sırasında aynı amaçlara hizmet etmeyebilir, benzer şekilde klasik ve feminist bakış açısı içermeyen filmler de feminen metinler olarak yorumlanabilmektedir. Dolayısıyla bir filmin sahip olduğu okumaya açık tüm yan anlamlar, izleyicilerin kişisel algısına göre değişkenlik gösterebilir. Ancak yine de feminist filmlerin nasıl üretilmesi ve okunması gerektiğine ilişkin birçok çalışma söz konusu olmuştur.

Feminist bir bakış açısı ya da duruş filmlerde her ne kadar metnin okunması sırasında oluşma ihtimaline sahip olsa da bu tür filmlerin yapımına dair teoriler ortaya konmuştur. Bu teorilere göre, dişil özneye dair kalıpların yıkılması ve kadının alışagelmış rollerinden sıyrılması gerekmektedir. Feminizmden beklenen; yeni göstergeler, stratejiler ve anlatılar üretmesidir. Kadına ilişkin yeni bir toplumsal özne kuruluşu ve kadının fetişleşmekten kurtuluşu amaçlanmaktadır (Smelik, 2006, s. 14).

Fetişleşmeyi ortadan kaldırmak için klasik sinemanın egemen haz formlarıyla mücadele gerekmektedir (Khun, 1982, s. 168). Sinemada kadına dair “kodların kırılarak egemen sinemanın yarattığı kasıtlı yanılsamanın önüne geçilmesi için Mulvey ve Kaplan, psikanaliz ve göstergebilimden yararlanılabileceğini söylemektedirler (Derman, 1993, s. 11)”. Khun (1982, s. 165/194)’a göre kadın söylemi, filmin içindeki bakış ilişkileri, anlatısallık ve kurgu; feminist bir film yaratmak için müdahale edilmesi gereken alanlardır. Bu yolla filmler feminist bilincin aktarılması konusunda işlevsellik kazanacaktır ve muhalif kültürler oluşturabileceklerdir.

3.4. Türk Sinemasında Çocuk Gelinler

Türk sinemasında çocukluk üç ayrı dönem içerisinde değerlendirilebilmektedir. Bu dönemlerden ilki, çocuk imgesinin yeni görülmeye başlanıp filmlerde çocuk yıldızların yer almasıyla son bulan dönemdir. İkinci dönem çocuk yıldızlar dönemi olmuş ve üçüncü dönem çocuk arabesk yıldızlarının yükselişe geçmesiyle başlamıştır (Emre, 2007, s. 46).

Belirtilen ilk dönemde çocuk, yurtdışındaki filmlerin aksine perdede çok fazla yer almamış ve film evreninde işgal ettiği yer bakımından bir nesne konumundan öte gidememiştir. Sebebi hem savaşın ekonomik etkisi, hem filmlerin teatrallığı, hem de Türkiye’nin kimlik oluşturma döneminde çocuk kimliğinin temsilinin nasıl olacağına dair hemfikir olunamaması olarak görülmüştür (Öcel, 2006, s. 33).

İkinci dönem olan çocuk yıldızlar döneminde Türkiye’de modernleşmenin etkileri görülmektedir. Bu sebeple de 60’lardan 80’lere kadar yaklaşık yirmi yıllık bir süreçte çocuk yıldızlar sinemada önemli konuma gelmiştir. Modernleşme, çocuk kahramanlara olan ilgiyi arttırmıştır (Emre, 2007, s. 4). Asuman Suner (2006, s. 73-80), çocuk yıldızların öykünün merkezinde yer aldığı bu dönemdeki melodramatik filmleri, Yeşilçam Sinemasının bir alt türü olarak nitelendirmektedir. On yıl içerisinde, on beş Ayşecik filmi çekilmesi, bu türün popülaritesinin kanıtı niteliğindedir. Ayşecik filmlerinin ardından, merkezinde bir çocuk karakterin yer aldığı Sezercik, Ömercik, Gülşah gibi birçoğu yabancı sinemadan uyarlanmış filmler üretilmeye başlanmıştır. Yirmi yıl sonrasında, sinemada çocuk imgesi arabesk çocuk şarkıcıların yükselişe geçmesiyle değişime uğramıştır.

1980’lerde toplumun bir yansıması olarak, mağdur çocuk imgesi tekrarlanmaya başlamıştır. Toplum, kendini ihmal edilmiş bir çocuk yerine koyup hayal kırıklıklarını perdede görme, onu kabullenme ve sevme eğilimi/beklentisi içinde olmuştur. Bu

dönemde Küçük Emrah ve Ceylan gibi isimler popülerlik kazanmıştır. Kalkan (1992, s. 49)'ın belirttiği üzere, 1979 yılının Birleşmiş Milletler Örgütü tarafından dünya çocuk yılı seçilmesi, çocuğun yer aldığı filmlerde sorunlarının iletilmesini teşvik etmiştir. 1990 sonrası dönemde arabesk kültürün gerilemesiyle perdedeki arabesk çocuk şarkıcıların da popülerliği son bulmuştur. 2000'li yıllara dek sinemada tekensiz, korkulan çocuk imgeleri ile karşılaşılırken, çocuğun bakış açısından kurulan anlatılara ise ancak 2000 sonrasında rastlanmaya başlanmıştır (Suner, 2006, s. 81-85).

Toplumsal cinsiyet rollerinin çocuk imgelerinin oluşturulmasında etkili olduğu görülmektedir. Abisel, yaptığı çalışmada kız çocukları ve erkek çocuklarının filmlerde farklı şekillerde temsil edildikleri sonucuna varmıştır. Erkek çocuklar, ailenin geleceği için önemli görülürken, kız çocuklar filmlerde namus ve gelenekler sebebiyle kurban edilen, kimi zaman satılan, eğitimiyle ilgilenilmeyenler şeklinde yer almaktadır (Abisel, 1994, s. 70). Bu doğrultuda ana akım sinemada, toplumsal cinsiyet rollerini destekleyecek şekilde, hem kadın hem de çocuklar için; "nasıl iyi vatandaş olunacağı, vatanperverliğin boyutları, iyi bir aile, eş, iyi ve kötü kadın olmanın biçimleri, çocukların nasıl yetiştirilmesi gerektiği, tutkulu bir aşkın nasıl olması gerektiği, namus meselesi, iyi, kötü, günah, sevap yeniden ve yeniden tanımlanmaktadır (Süalp, 2011, s. 116-117)".

Töre ve kadını ele alan bir çalışma da 2008 (Norman, s. 46) yılında yapılmıştır. Bu çalışmada aynı adlı romandan uyarlanmış Mutluluk (2007) filmi namus cinayetleri bağlamında roman ve gerçek olgularla karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Film anlatısının kitaptan ayrılan yönünün ise, olgunun derinlerine inerek temelde yatan sebepleri ele almamış olmasıdır.

Sinemada çocuk gelin temsilini araştırmak adına bu noktada, kadın ve evlilik ilişkilerine dair yapılan filmlere kısaca değinmek faydalı olacaktır.

“Sinemadaki kadın temsilinin kadından ziyade ataerkil ideolojinin kadınların alanı olarak belirlediği şeylerin temsili olduğu” belirtilmektedir (Avcioğlu, 2015, s. 116). Türk filmlerinde kadınlar genellikle kurban olarak kodlanmaktadır. Erkek karakter ise ya zalim ya da kurtarıcı olarak görülür (Ferry, 2015, s. 87-88). Kalkan, Sinema Toplumbilimi kitabında kadının var olma çabasına ilişkin filmleri ele almıştır. Bu çabaya dair filmlere;

“(…)1960 sonrası dönemde rastlanır. Daha önce kadının erkek ve toplumla ilişkileri gerçek yaşamla ilişkileri olmaya, katı melodramların sınırları içinde, erkek toplumun düşlerindeki faziletli anne

ve dokunulmamış sevgili olarak tek boyutlu, sonuna kadar iyi ya da kötü kadınlardır (Kalkan, 1992, s. 20)”.
Türk sinemasında kadının temsili genellikle varlık-yokluk sorununa dönüşmektedir. Kadın, erkeğin domine ettiği kültür alanına girmemekte ve dile sahip olamamaktadır. İmançer (2004, s. 210), dilin reddinin stratejik bir biçimde, kadının ötekileştirildiği alanda, sorunlara ilişkin gözlem ve sorgulama yapmaya olanak verdiğini söylemektedir. Kadın, onu ötekileştiren erkeğe, suskunluğuyla tepki vermektedir.

“Yeni Türk sinemasında da kadınların alanından hepten geri çekilen, kadın kahramanına özne konumu verme fikrini hepten terk eden bir yaklaşımla karşılaşırız. Gerek popüler gerekse sanatsal filmlerde, hikâyeler daima erkeklerin bakış açısından kurulur. Kadınlar, bir görüntü, bir imge, bir arzu nesnesi, bir tılsım, bir çekim merkezi olarak çıkar karşımıza. Filmler açıktan açığa erkeklerin kadınlar üzerinden anlattıkları hikâyelere, kurdukları dünyalara odaklanır. Kadınlar, erkeklerin dünyaya ilişkin sözlerini söylemesinin, kendi hikâyelerini anlatmalarının, birbiriyle karşılaşmalarının, çatışmalarının, uzlaşmalarının zeminidir. Kendi görüntüleriyle dolu bu dünyada, birer varlık olarak yoktur kadınlar. Öyküler açıktan açığa "kadının olmayışı" etrafında kurulur. Yeni Türk sineması kadın sessizlikleri üzerinden konuşur. Filmlerin merkezinde tekrar tekrar susturulmuş, sesi kesilmiş, dilsiz kadınlarla karşılaşırız (Suner, 2006, s. 309)”.

Kalkan (1992, s. 29)’a göre "Türk sineması, zaman zaman evlilik ilişkilerine konu edilen filmlere yönelmiştir. Ancak bu ilişkiler çok kez asıl anlatılmak istenen temanın etrafında fon oluşturmaktan öteye gidememiştir...”. Çocuk karakterler ise aile ideolojisinin yansıtılması noktasında evliliği konu alan filmlerde bir araç olarak kullanılmıştır (Erbalaban, 2011, s. 84). Ancak sinemada çocuk gelin sorununa eğilen filmlerle karşılaşmak oldukça güçtür. Günümüze kadar kimi filmlerde çocuk gelin imgesine rastlanmasına rağmen bu soruna anlatının merkezinde yer verilmemiştir. Örneğin; “Nesli Çölgeçen’in köyde başlayıp kentte biten ‘Züğürt Ağa’ında 70’lik Abdo Ağa, her gün ‘yeni bir karı ister’. Torunu yaşındaki kızla evlenip gerdeğe girince de aynı gece yaşamını yitirir (Özgüç, 1988, s. 64-65)”. “1979 Süreyya Duru - Derya Gülü: Çocuk yaşta kendinden çok yaşlı bir kocaya verilen kadın, kocası ve sonradan yaşamlarına karışan yakışıklı genç bir adamın arasında geçen öyküyü anlatmaktadır. Filmin sonunda yaşlı kocasının ona yaşattıklarına rağmen kadın onu ölüme terk etmez (Kalkan, 1992, s. 24)”. Bu filmlerin yanı sıra Öcel (2006, s. 476)’in Türk Sinemasındaki çocuk imgelerini kategorize ettiği çalışmasında; ‘beşik kertmesi çocuklar’ başlığı altında: Gülizar (1972), Sosyete Şaban (1985); ‘evlendirilen çocuk’ başlığı altında ise Zalimler (1966), Gülizar (1972), Sultan Gelin (1973), Hazal (1979), Can Borcu Nar Kırmızı (1988) ve Güneş Yine Doğacak (1989) filmleri yer almaktadır. Makalesinde Lal

Gece filminin analizini yapan Benli (2015, s. 197) ise Atıf Yılmaz'ın Berdel (1990) filmini çocuk gelin imgesinin görüldüğü filmlere dair örnek olarak göstermiştir.

Çocuk gelin olgusuyla, Türk Sinemasında son dönemde ele alınan bir konu olarak karşılaşılmaktadır. Olguyu merkeze alan; Lal Gece (2012), Halam Geldi (2013), Yarım (2014) ve Mustang (2015) olmak üzere dört film bulunmaktadır. Benli (2015)'nin çalışması dışında Türk Sinemasında çocuk gelinlere ilişkin araştırmalara ulaşılamamıştır. Benli ise Lal Gece (2012) üzerine yaptığı analizde filmin söyleminin namus ve kadın ilişkisi üzerinden kurulduğu sonucuna varmıştır. Bu çalışma ise 2010 sonrasında üretilen çocuk gelin temalı dört filmde, çocuk gelin temsillerinin ne şekilde oluşturulduğunu, yapılacak analiz ile ortaya koymayı amaçlamaktadır.



4. BULGULAR VE YORUMLAR

4.1. Lal Gece

4.1.1. Filmin özeti

Lal Gece (Reis Çelik, 2012) filmi 13-14 yaşlarındaki bir kız çocuğu ve 60 yaşındaki bir adamın evliliklerinin ilk gecesini konu almaktadır. Kan davası nedeniyle, hapisten yeni çıkmış olan damat, ailenin en büyüğü olan amcasının isteğiyle bu evliliği gerçekleştirmiştir. Filmin neredeyse tamamı, tek mekân içerisinde ve tek bir gecede geçer. Geleneklere göre, gecenin sonunda gelin ve damadın birlikte olduğunu ve gelinin bekâretinin daha önce bozulmamış olduğunu kanıtlayan kanlı çarşafın, gelen akrabalara verilmesi gerekmektedir. Damat gece boyunca geline yaklaşmak için çabalamış olmasına rağmen gelin bir şekilde onu oyalayacak ve ondan uzaklaşacak yollar bulmuştur. Güneşin doğuşu yaklaşırken zamanı kalmadığını düşünen damat sonunda isyan eder. Filmin finalinde, damadın intiharını işaret eden tek el silah sesi duyulur ve anlatılan hikâye sona erer.

4.1.2. Filmin analizi

4.1.2.1. Karakterler

Anlatıdaki karakterlerin isimleri filmde belirtilmemiştir. Bu sebeple, analizde filmin iki ana karakteri, Gelin ve Damat olarak isimlendirilecektir. Diğer karakterlerin anlatıda çok az yer alması ve bu karakterlere ilişkin bilgi izleyiciye kısıtlı şekilde aktarılmış olmasına rağmen, bu karakterlerin sağladığı ipuçlarından yola çıkılarak anlatının geçtiği toplum yapısının tasavvur edilmesi sağlanmıştır.

Gelin

Gelin, 13-14 yaşlarında, henüz küçük bir çocuktur. Gelin'in günlük hayatında nasıl gözüktüğüne dair bir veri söz konusu değildir. Henüz çok küçük bir kız çocuğu olmasına rağmen, düğünün önemli bir ritüel olması sebebiyle düğüne özgü olan gelinlik giydirilmiş ve aşırı makyaj kullanılmıştır. Bunlara ek olarak kırmızı ojeler, simli topuklu ayakkabılar ve takılarla olduğundan daha olgun görünmesi sağlanmaya çalışılmıştır. On dört yaşındaki bir kız çocuğunun makyajı, takıları ve gelinliği kategori

dışı bir görüntü oluşturmaktadır. Connell (2009, s. 5), hayata dair günlük ritüellerimizin belirli cinsiyet kategorileri ile kodlanmış, yapılandırılmış olduğundan bahsetmektedir. Bu kodlar bozulduğunda ise bir karmaşa meydana gelmektedir. Çocuk gelin olgusunda oluşan karmaşa, analizin bu kısmında yapısalcı bir analizden faydalanılacak olursa, Levi Strauss'un (anamolaus categories) 'kural dışı kategoriler' kavramı ile açıklanabilir. Kural dışı kategoride yer alan kavramlar, birbirine zıt olan iki kavramın da belli özelliklerini aldıkları için sınırları muğlâklaşır, fazla anlam yüklenirler. Bu yüzden de tabu haline getirilirler (Fiske, 2003, s. 154). Çocuk ve yetişkin arasındaki zıtlığın, çocuk gelin olgusunda bir araya gelmesi alışıldık kategorilerin dışına çıkar. Böylelikle evlilik ritüelinin gerçekleşmesi için gereken bir erkek ve bir kadın şeklinde kodlanmış kalıp, kısmen bozulur ve karmaşa oluşur. Bunun yanı sıra Gelin'in ufak tefek fiziksel yapısı, yanındaki 60 yaşında olan Damat ile yan yana geldiklerinde aralarındaki boy farkı ve yatağa oturduğunda ayaklarının yere değmiyor olması da aralarındaki dengesizliği pekiştirmektedir.

Gelin oldukça itaatkâr bir şekilde resmedilmektedir. Damadın kendisinden istediği şeyleri aceleyle, geciktirmeden yapmaktadır. Damat ile konuşurken, hitap şekli ve kullandığı cümleler, yanlış anlaşılmamak için olabildiğince mesafelidir ve belirli saygı kuralları çerçevesindedir. Ancak tavırlarının, içinde buldukları kültürün zorunlu bir sonucu olduğu sonucuna ulaşılabilir. Lacan'ın dil üzerine görüşleri bu sonuca ulaşılmasına olanak sağlar: "Toplumun, kültürün belirlenmiş yapısını taşıyan, kuşaktan kuşağa aktaran dildir. Böylece Lacan, kültürel düzenin insanı belirlediğini söylemiş olmaz aslında; özne kültüre girmekle, dilin düzenine girmekle, kültürü ve dili de içselleştirmiş olur (Tura S. M., 2010, s. 170)". Kısacası öznenin ne söyleyeceğini aslında simgesel düzen, yani dil ve kültür belirlemektedir.

Gelin'in diyaloglarında korkuları ön plana çıkartılmıştır: Karanlıktan korkması, damadın bıyığından korkması, dışarıdan gelen seslerden korkması, duvarda asılı olan babanın resminden korkması, odaya birilerinin saklanmış olabileceğinden korkması gibi... Ancak bu korkular, tüm gece boyunca birbirini izleyerek aslında küçük kızın Damat ile yaşamaya zorunlu tutulduğu cinsel birleşmeden korkması olarak yorumlanabilir. Yani korkunun asıl sebebi, belirttiği nedenlerle bağlantılı değildir. Yalnızca zaman kazanmak istemektedir. Bütün gece boyunca farklı sebeplerle Damat'ı oyalamaya, kaçınılmaz sonu geciktirmeye çalışmıştır ve bunu yaparken de başarılı

olmuştur. Gelin'in, Damat'ın herhangi bir girişimini bu şekilde erteliyor olması, Bin Bir Gece Masalları'nı hatırlatmaktadır.

Bin Bir Gece Masalları'nda, sevdiği kadın tarafından aldatılmış olan padişah Şehriyar, intikamını almak üzere her gece bir kadınla evlenip ertesi sabah kadınları öldürtür. Vezirin kızı Şehrazat da durumu bilmesine rağmen padişah ile evlenir ve onu öldürmemesi için masallar anlatarak bin bir gece boyunca padişahı oyalamayı başarır. Masalın sonunda padişah, Şehrazat'ı öldürmekten vazgeçer.

"Keskin zekâsı ve bilge kişiliğiyle Şehrazat, dünyada kötü ruhlu kadınların yanı sıra iyi niyetli ve şerefli kadınların da olduğunu Şehriyar'a telkin eden masallar anlatarak, onun gaddarlığını ve vahşiliğini ortadan kaldırmış, kadının zekâsının erkeğin gaddarlığından daha keskin olduğunu ortaya koymuştur (Aygül, 2000, s. 365)".

Filmde de Gelin'in küçük yaşına karşın, Damat'ı sabaha kadar oyalayabilmesi karakterin zeki olduğuna dair bir yoruma olanak sağlamaktadır. Ancak, filmde gaddar olarak verilen karakter Damat değil, Damat'ın da dâhil olduğu kültürün kuralları bütünüdür. Yani Gelin'in mücadelesi kişisel olarak Damat'a yönelik değildir.

Filmde Gelin'in hayatına dair çok fazla bilgi sunulmamıştır. Babasına dair sadece, nakışçı olduğu ve kızını sığa gözlüm diye sevdiği belirtilmiştir. Bu belirtilenlerden ulaşılabilecek sonuçlar ise şu şekilde yorumlanabilir: Kızını seven bir baba, onun erken yaşta evlenmesine mani olamamış ya da olamamıştır. Babanın kararı, bir kan davası gereği yapılmış olan bu evliliğe etki etmemiş ya da kızın evlenmesi baba tarafından uygun görülmüştür.

Gelin'in eğitim durumuna dair herhangi bir bilgi ya da ipucu verilmez. Çeyizinden çıkardığı eşyaların bazılarını, kendisinin yaptığını söylemesi, Damat'ın ondan her istediğini yerine getirebilmesi, ev işleri ve dikiş nakış gibi kadınlara özgü bir takım işlerin ona öğretilmiş olduğunun birer göstergesidir. Eğitimine dair herhangi bir bilginin yer almaması ve ev işleri üzerine yapılan vurgu, erken evlenmenin bir sebebi ve aynı zamanda bir sonucu olan eğitimsizlik ile bağdaşmaktadır.

Damat

Damat; 60 yaşlarında, bıyıklı, iri görünümlü bir karakterdir. Fiziksel anlamda çekici olarak nitelendirebilecek özelliklere sahip değildir. Yüzünde derin izler vardır. Filmin mezarlık sahnelerinde siyah pardösü, daha sonrasında da yine anlatılan olaya uygun olarak siyah damatlık giymektedir. Silah ve tespih kullanır, sigara içer. Silah ve

tespih, birer erkeklik göstergesi olarak yorumlanabilirken, yüzdeki izlerin ve yıpranmışlığın, film karakterinin zorlu yaşamına işaret ettiği söylenebilir. Bıyık ise erkekliği betimleyen bir sembol olarak filmde özel bir yer teşkil eder. Bıyık imgesi, amcada, Damat'ta ve Damat'ın babasına ait fotoğrafta tekrar etmektedir. Bıyık, Türk toplumunda genellikle erkekliğin bir işareti olarak görülmektedir. 1971 yılına ait Hürriyet Gazetesi'nde çıkan haberinin başlığı, kültürel olarak bıyığın kodlanışını örneklemektedir: "*Sinemanın ünlü artistlerine göre bıyık bir erkeklik sembolü*".³ Bunun yanı sıra "bıyık erkeğin şanıdır", "bıyık erkeğin şanı, Türk'ün nişanıdır" gibi deyişler de toplumun bıyığa atfettiği önemi açıklamaktadır.

Damat karakteri, Gelin ile ilk karşılaştığında pozitif, anlayışlı ve esprili davranışlarıyla ön plana çıkmaktadır. Bu evliliği yapıyor olmasından dolayı bir suçluluk yaşadığı izleyiciye aktarılmaz. Ancak filmin sonunda sergilediği ruh hali, büyük bir baskı altında olduğunu ve hayatı boyunca eylemlerini başkalarının yönlendirdiğini göstermektedir. Belirli kurallarla kısıtlanmış ve seçimlerinde özgür olmayan bir karakterdir. Hikayenin başındaki sakin ve iyi huylu özellikleri filmin sonunda agresif tavırlara dönüşmüştür (Gelin'i itmesi ve onu evden kovması gibi...). Hayatından memnun değildir. Aslında bu evliliği o da istemez ve kendinden nerdeyse 45-50 yaş küçük bir kız çocuğuyla evlenmeyi kendine yakıştıramaz. Ancak ataerkil toplumun kurallarına boyun eğmek zorunda kalmıştır.

Damadın eğitim durumu hakkında da izleyiciye herhangi bir bilgi verilmemiştir. Ancak diyaloglar hayatına dair bazı bilgilere, Gelin karakterine kıyasla, daha çok ulaşılmasını sağlamaktadır. Bu bilgileri özetlemek gerekirse Damat, zengin bir aşirete mensuptur. Babası asık suratlı ve despot bir adamdır, annesi ise babası yüzünden ailesini çok uzun süre görememiştir. Damat, annesinin istediği kadınla evlenmiş ve daha sonra yine annesi istediği için evlendiği kadından boşanmıştır. Daha sonra amcası ona annesinin, ailelerinin namusunu lekelediğini söylemiş ve ondan annesini vurmasını istemiştir. Damat da bu isteği gerçekleştirip annesini öldürmüştür. Hapse girip çıkmış ve daha sonra yine amcasının isteğiyle başka bir adamı kan davası yüzünden vurmuştur. Filme konu olan evliliği, yine amcasının isteği üzerine kan davasını bitirmek adına yapmıştır.

³ <http://www.gecmisgazete.com/haber/sinemanin-unlu-artistlerine-gore-biyik-bir-erkeklik-sembolu-12143?tamBoyut&page=1> (03.03.2017 tarihinde erişildi.)

Verilen bu bilgiler sonucu Damat, içinde bulunduğu eylemin asıl faili olmaktan çıkar. Ailenin en büyüğü olan amca ile temsil edilen ataerkil yasa, onu kendinden oldukça küçük bir kız çocuğuyla evliliğe zorlamıştır. Tüm hayatı da bu yasanın istekleri doğrultusunda ilerlemiştir.

Her iki karakter göz önüne alındığında anlatının, karakter ve izleyici arasında kurulmak istenen özdeşleşmenin, Damat'a kaymasına izin verecek şekilde yapılandırıldığı ortaya çıkar. Sebebi ise Damat'a dair verilen enformasyonun daha kapsamlı olmasıdır. Gelin'in hayatı ve ne düşündüğü oldukça yüzeysel işlenirken, damadın geçmişi, yaşadıkları ve psikolojik derinliği izleyiciye daha detaylı olarak sunulmuştur. Verilen durumda, çocukla evlenen yaşlı bir adam fikrinin, izleyicide oluşturacağı tepki, ilk olarak Damat'ın Gelin'e olan pozitif davranışlarıyla, ikinci olarak ise karakterin psikolojik derinliğine dair verilerle nötralize edilmiştir. İki karakterin de suçsuzlukları kanıtlanmaya çalışılıp (çocuk masum özelliği ile nitelendiği, erkek de çaresiz olduğu için) faillığe dair oklar topluma yöneltilmiştir. Yönetmen, iki kişi arasında yaşanan bu belirgin süreci şeffaflaştırarak, arka plandaki daha büyük bir mekanizmaya işaret etmek istemiştir. Bu mekanizma da dayattığı gelenek, görenek ve törelerle; ataerkil sistem ve onun devam etmesinin aktörleri olan toplum olarak açıklanabilmektedir.

4.1.2.2. Mekân

Film tek mekânda geçmesine rağmen, içerisinde bulunan donatılar izleyicinin toplum ve değerleri üzerinde fikir sahibi olmasına yardımcı olmaktadır. Mekâna ait donatılar, diğer bir deyişle bir sahnenin içerisinde dekora dâhil olan objeler, "bir filmdeki kahramanın yaradılışı, beğenisi, toplumsal yeri, eğilimleri, özlemleri ve özentilerini (...) yansıtabilir. Donatımdaki ufak bir ayrıntı bazen bize o kişi üzerinde en kesin, en doyurucu bilgiyi verebilir (Özön, 1985, s. 115)".

Gerdek odasında yer alan tüfek, kuran, danteller, el örmesi, bir av sahnesini betimleyen halı ve babanın duvarda asılı fotoğrafı, ataerkil bir topluma işaret etmektedir. Mekân, hem karakterleri çevreleyerek klostrufobi hissi yaratmakta hem de içerisindeki görsel öğeler, sıkışmışlığa sebep olan yapının karakterini sergilemektedir.

Bunun yanı sıra odada, radyo haricinde teknolojiye ait herhangi bir unsurun olmaması, Damat'ın abdest almak için kullandığı güğüm, yine gelenekselliğin bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Odada Kuran dışında herhangi bir kitap da mevcut

değildir. Hikâyenin, eğitimin önemli olmadığı ya da yalnızca dini eğitim olanaklarının söz konusu olduğu doğu illerinden birinde geçtiği, bu şekilde de izleyiciye örtük biçimde belirtilmiş olur.

"Kimi zaman mizansen öğelerinin belli bir sahnede rolden daha büyük öneme sahip olduğu görülür; bir nesne, bir şekil, bir renk birçok sahnede görülecek ve bu sahneler açısından belli bir anlama sahip olduğu yönünde bir his uyandıracaktır (Butler, 2011, s. 37)". Lal Gece'de filme adını veren kırmızı renk sürekli tekrarlanarak, sadece bir renk olmaktan öte anlatı içerisinde farklı bir anlam kazanmıştır. Filmde Gelin'in beline bağlanan kırmızı kuşak ve zıfaf çarşafında görülmesi beklenen kırmızı leke, "namus" kavramına vurgu yapmaktadır. Kırmızının kan ve namus olgusunu birleştirerek, filmin konusuna da katkı sağladığı düşünülebilir.

4.1.2.3. Anlatıdaki ataerkil kodlar

Filmin ilk sahnesinde Damat, önce yıpranmış eski bir mezara, ardından da ilkin nazaran daha yeni bir mezara giderek dua eder. Siyah giyinmiş daha genç bir erkek, Damat'ı tıpkı bir gölge gibi takip etmektedir. Bu açılış sahnesinde, patriarkal toplumun ritüeller içerisindeki izleri sürülebilmektedir. Mezar ziyaretinde sıranın eski olandan yeni olana doğru ilerlemesi, yaşa olan saygıya işaret ederken, damadın arkasından ilerleyen genç erkek ise yan yana yürümeleri sebebiyle, yaşa saygı anlayışının aktarımını pekiştirmektedir. Bu sahne aynı zamanda, kuşaklar arası birbirini yineleyen pratikleri de çağrıştırmaktadır.

Bir sonraki sahnede ise Damat'ın, ailenin en büyüğü olan amcası ile karşılaşması gösterilir. Damat'ın hapisten çıktığı ve hapse girmesinde amcanın rol oynadığı belirtilir. Damat, düğün için hazırlık yapmak üzere oradan ayrılır. "Şanıma yakışır bir düğün olsun." diye seslenen amcanın bu lafıyla da ailenin yörede nüfus sahibi bir aile olduğu belirtilir. Sahnenin arka planında ise patriarkal yapı tekrar şu şekilde kodlanmıştır: Kadınlar, koyunlarla birlikte tel örgünün içerisinde çalışmaktadır. Kadrajda görülen tüm erkekler ise tel örgünün dışında yer alırlar. Kadınların toplum içerisindeki yerine ilişkin bu anlatım, ataerkil yapının bir sonucu olarak kadınların ikincilliklerinin ve tahakküm altına alınmışlıklarının toplumsal pratikler içerisinde sızmış olduğunu betimlemektedir.

4.1.2.3.1. Toplumsal baskı

Filmin başında, bekâretin simgesi olan kırmızı kuşağın Gelin'e bağlandığı sırada şu konuşmaya şahit olunur: "Güle güle git kardeşim. Allah yolunu açık etsin. Ailemizin namusunu, şerefini sen taşıyorsun." Namus kavramı, kadının cinselliği üzerindeki toplu denetimin nedenlerinden birini oluşturmaktadır. Soy temelinde örgütlenmiş topluluklarda kadının iffeti ve namusu aile şerefiyle iç içe geçmiştir ve bunlar çok önemli kavramlardır. Onur erkekler tarafından temsil edilirken, utanç ise kadınlara özgü hale getirilip erkeklerin onurunu belirlemektedir. Şeref ise namusla bağlantılı olarak toplumsal itibar ve saygınlık göstergesidir. Bir erkeğin ailesi ve kendisini koruması, kadının cinsel saflığını ve namusunu korumasıyla ilişkilidir (Ökten, 2009, s. 307). Filmde onur, şeref ve namus kavramlarının bireylere dayatıldığı ve bu kavramları yaşatmak adına zorunlu olarak belirli kalıplara uygun şekilde davranmaları gerekliliği, karakterlerinse aslında bu duruma gönüllü olmayışı asıl çatışma olarak karşımıza çıkmaktadır.

Damat'ı ve amcasını gösteren sahneleri takiben, yüzünü göremediğimiz Gelin'in hazırlanması, evden çıkarılışı ve yeni evine gidişini görürüz. Bu sahnelerin başlangıcında, detay çekimlerle verilen kırmızı kurdele ve kırmızı duvak öne çıkarılmaktadır. Bu sırada Gelin'in etrafındaki insanlardan, davul zurna sesleriyle beraber, '*Allah mutlu etsin, ailemizin namusunu, şerefini sen taşıyorsun*' gibi cümleler duyulmaktadır. Duvağı örtülü Gelin'e arabaya kadar eşlik edilir. Bu sırada ataerkilliğin önemli göstergeleri olan olan at, avrat ve silah, kadrajda öne çıkmaktadır. At, avrat ve silah geleneğinde, silah taşımanın yerel otoritenin zayıflığı ile ilgili olduğu ve kişisel anlaşmazlıkların silah yoluyla çözümünde kullanılarak kan davasını pekiştirdiği düşünülmektedir (Topses, 2012, s. 192). Filmdeki silahların ve kan davası öyküsünün birlikteliği, bu düşünceyi doğrular niteliktedir.

Diyaloglarla kodlanan ataerkil yapıya bir örnek de yengenin yaptığı konuşmalarda görülebilir: Gerdek gecesi öncesinde gelini psikolojik olarak hazırlama ve yapması gerekenleri söyleme görevi geleneklere göre yengeye düşmektedir. Yengenin yaptığı konuşma, ataerkil yapının sürdürülmesinde kadının rolüne şüphe bırakmayacak bir nitelik taşımaktadır:

"Kocanın lafını dinle burada mutlu ol."

"Herkes senin gibi gelin oldu, hepimiz böyle olduk. Yuvamıza ısındık."

"Burası senin yuvan; kocan dövse de sövse de seni bu kapıdan dışarı atsa da burası senin yuvan. Sen buradan çıkmayacaksın."

"Bu yuva senin. Beyaz gelinliğinle geldin, beyaz kefenle çıkabilirsin. Kocan dövse de sövse de buradan dışarı çıkamazsın."

Bu öğütleri veren yengenin, iyi niyetli ve sevecen gibi görünen tavırları yanılsama yaratmaktadır. Kadınların, 13-14 yaşlarında bir kız çocuğunun evlendirilmesini normal görmekte olduklarını ve dile getirilen şiddet unsurunun, yani 'kocan dövse de sövse de' söyleminin, kadınların erkeğe boyun eğmiş olduğunun göstergesi olduğu sonucuna varılabilir. Buradan ulaşılan önemli bir nokta ise ataerkil sistemin sürekliliğinin sağlanmasında erkeğin olduğu kadar kadının da suç ortaklığının söz konusu olduğudur.

Damat'ın ve Gelin'in birbirleriyle ilk konuştukları sahnelerde, Gelin çekingen bir tavır sergilemektedir. Kimi zaman bu sahneler üst açıdan, ikisinin de çaresizliklerini vurgularken, arka planda duyulan saatin sesi, gelenek ve göreneklere göre kadın ve erkeğin cinsel birlikteliğini ve çarşaf yoluyla kadının namusunu belgelemek için gerekli olan kanlı çarşafın alınması için fazla zamanları olmadığını hatırlatmaktadır.

Gelin ve Damat, dinin öngördüğü şekilde, zifaf gecesinde kılınması gereken namazı kılarlar ve namazın bitmesiyle beraber, dışarıdan gelen sesler her ikisini de irkiltir. Damat ışığı kapatıp dışarıda ne olduğuna bakmak ister. Ancak Gelin ışığı açarak karanlıktan korktuğunu söyler. Damat, Gelin'i yatıştırmak için, bunun erkek arkadaşları tarafından yapılmış bir şaka olduğunu ve bazen yeni evli çiftlerin yataklarının altına bile saklanarak bu şakayı devam ettirdiklerini söyler. Konuşması sırasında zifaf sözcüğünün geçmesiyle Gelin bu kez insanların odaya saklanmış olabileceklerinden korktuğunu söyler ve birlikte yatağın altında birilerinin olup olmadığına bakarlar. Bu sahnede yine Gelin'in henüz küçük bir kız çocuğu olduğu, aralarındaki durumun saklambaç oyununa benzetilmesiyle vurgulanmıştır.

Damadın bu evliliği gönüllü olarak yapmadığı, sahnenin devamında tekrar sunulmaktadır. Damat, eğer saklanan birileri varsa, onların korkması gerektiğini söylediğinde Gelin bu durumu Damat'ın yaşının büyük olması ile bağdaştırır.

Gelin: Sen onlardan büyüksün diye mi?

Damat: Yaşlı mı buldun beni?

Gelin: Estağfurullah.

Bu diyalog sonrasında bir sessizlik olur. Damat düşünceli bir şekilde tespini çıkartır ve onunla oynamaya başlar. Bu sahnede her iki karakter de aralarındaki yaş farkının bilincindedir. Ancak Gelin sembolik düzenin yasalarına uyararak, konuşması

beklenen şekilde konuşur ve yaş farkının bir problem olduğu gerçeğini inkâr eder. Damat ise elindeki tespihle oynayarak içsel bir değerlendirme yapar. Tespihin, ataerkilliği sembolize eden bir araç olarak sahnede kullanımı, Damat'ın içine sindirmekte zorlandığı durumu aşabilmek için erkekliğine sarılması olarak yorumlanabilmektedir. Hareketleri içiştir edilme tehdidinin arttığını göstermektedir.

Canı sıkkın olan Damat, bir sigara yakar ve farklı bir yere geçip oturur. Gelin tedirgin şekilde, ona şeker ikram etmek ister. Ancak şekerini almak için uzanan Damat ona dokunmak istediğinde Gelin, ellerini kaçırıp şekerini damadın yanına koyar. Ellerini kaçırmaması, Damat ile birlikte olmayı hala kabul etmediğine işaret etmektedir. Devamında Damat, Gelin'e şeker ikram eder. Şekerini yiyen kız çocuğu ve Damat birbirleriyle konuşmaya başlarlar. Aralarındaki gerilim azalır ve küçük çocukların şekerle kandırılması ile ilişki kurularak, Gelin'in de şekerle kandırılacak bir çocuğun yaşında olduğu tekrarlanmıştır.

4.1.2.3.2. Din

Gelin ve Damat'ın ilk konuşmalarında Damat, evlenmelerinin, kaderin bir sonucu olduğunu, artık karı koca sayılabileceklerini ve bunu değiştiremeyeceklerini belirtir. Damat'ın bu söylemi, onu kader kurbanı ve edilgin bir nesne olarak işaretleyerek temize çıkmasını sağlamaktadır. Tüm suçu kendinden büyük ve soyut bir olguya bağlayarak, kendi payına düşen sorgulama sürecini göz ardı etmektedir.

Bu durumda birbirleriyle evlenmelerinin Damat tarafından kaderle eşdeğer tutulması, suçun bir nevi kendinden daha büyük, daha güçlü ve maddi olmayan bir yasaya bağlanması ile alakalıdır. Ataerkil sistemin içerisindeki bu yasa, Lacan'ın tanımladığı babanın yasasıyla benzerlik taşımaktadır. Bu yasa, çocuğun özne olma sürecinde hem kendisinin, hem de annesinin üzerinde yaptırımı olan soyut bir yasadır (Öğütçen, 2015). Dolayısıyla Damat, babanın yasasına boyun eğmiştir. Filmde babanın yasası, amcanın istekleri doğrultusunda vücut bulmuş olan, ancak onun da dâhil olduğu töre ve gelenekler olarak açıklanabilir.

4.1.2.3.3. Özel alan-hapis metaforu

Yengenin Gelin ile konuştuğu sahnede "Buradan çıkamazsın!" ve "Ancak beyaz kefenle çıkarısın!" vurgusu bahsedilen yuvanın, hapsi andırmasına sebep olduğu söylenebilir. Filmin neredeyse tamamının tek oda içerisinde geçiyor oluşu, Damat'ın

zaman zaman odanın içerisinde volta atıyor olması, akla hapis ve mahkûmiyet kavramlarını getirmektedir. Törelere yoluyla zorunlu olarak yapılan böyle bir evliliğin hem erkek hem de kadın açısından bir haptisten farkı olmadığı ve evliliğin ceza ile eşdeğer bir anlam kazandığı söylenebilir.

Damadın kendilerinininkine benzeyen, anne babasının evliliklerine dair anlattığı hikâyede de aynı unsurla karşılaşmak mümkündür. Hikâye, Damat tarafından şu şekilde anlatılır:

"Anamı, babama verdiklerinde senin çağlarındaymış; öyle 13-14. Babam, nemrut bir adammış. Sosur derlermiş... Tam 7 yıl anamı; anasını babasını görmeye götürmemiş. Nenem çok merhametli kadıymış, bir gün demiş ki babama: ' Bu kadar zalimlik etme. Al şu kadını, gitsin ahir ömürde bi anasını babasını görsün' demiş. Babamdan hiç böyle bir şey beklemiyorlar. Atı hazırlayın demiş. Ahırda atı hazırlamışlar, gelini bindirmişler. Ahır da kocaman bir ahır... Köyün en zengininin ahırı... Ahırın bir ucundan öbür ucuna 15-20 sefer gidip gelmiş. İndirmiş, geldik demiş ananın babanın evine. "

"Babanın adının çocuğa geçmesini ve kadının da bir erkeğin hâkimiyetinden başka bir erkeğin hâkimiyetine, babadan kocaya geçmesini söyleyen, babanın yasası (Segal, 1992, s. 119)" filmde gözle görülür bir örneğe dönüşmektedir. Böylelikle buradaki yuva değişimiyle, özneyi dilin içinde yapılandırılan, kadının yuvasının olması gereken yerin artık kocasının yanı olduğunu söyleyen babanın yasasının, kadını eve hapsettiği sonucuna ulaşılmaktadır.

Damadın anlattığı hikâyede annesinin yaşadığı özel alan içine sıkışmışlık, kadın için nesilden nesile aktarılan alışlagelmiş bir yaşam şekli olarak sunulmaktadır. Evlilikle birlikte kadının "yuva" olarak kabul etmesi gereken alan ise erkeğin ve genellikle erkeğin anne babasının da içinde bulunduğu özel alan sınırları içerisinde yer almaktadır.

Kadının özel alana aidiyetinin beraberinde getirdiği ev işlerinin sorumluluğu da filmde açık şekilde görülebilmektedir. Damat, evliliğin ilk gece ritüellerinin bir parçası olarak, Gelin'den abdest almak üzere su dökmesini ister. Gelin tereddüt etmeden kalkıp ondan istenenleri hızlı biçimde yapar. Damat abdest alırken ayakta bekleyerek ona saygısını gösterir. Havlu getirmeyi unuttuğunda ise havluyu bohçadan alıp getirmek için koşar adımlarla yürür. Filmin başında Gelin'in ayağındaki topuklu ayakkabıları garipseyerek bakması ve bir süre incelemesi sebebiyle ilk kez topuklu ayakkabı giyiyor olduğunun düşündürülmesinin ardından, erkeğin isteğini yerine getirmek için o ayakkabılara rağmen koşuyor olması, içinde buldukları kültürde erkeğin isteklerinin hemen yerine getirilmesi gereken önemli vazifeler olduğu algısını oluşturmaktadır.

4.1.2.3.4. Yılan-kadın

Şahmeran hikâyesi filmde önemli bir yere sahiptir. Sahnede Damat'ın kendi yaptığı el işini beğenmeyen Gelin, kendi çeyizinden Şahmeran motifli el işini çıkarır. Şahmeran'ın Bin Bir Gece Masalları'nda yer alan bir öykü olması dikkat çekicidir. Yönetmen Reis Çelik (2015)'e göre, "Şahmeran Efsanesi, anaerkil toplumdaki ataerkil topluma geçilirken kadının nasıl baskı altına alındığının ve onun nasıl yeraltına ya da karanlığa hapsedildiğinin ifadesidir." Ataerkil sistemde kadının ötekileştirilmesi ve efsanede bilge ve üstün tabir edilen kadının yılan formuna sahip olması, "damgalama" ile açıklanabilir. Damgalamada, "öncelikle toplum kendisine benzemeyen kişileri farklı bir gruba sokarak kategorize etmeye çalışmaktadır. Kendi iç grubunun iktidarını güçlendirmek için de o grubu küçümsemeye ve kendilik değerini yükseltmeye eğilimlidir". Damgalamayı oluşturan en önemli sebeplerden birisi ise kadını tabu olarak konumlandıran mesele ile aynıdır. Tehlikelilik fikri, kişinin toplumsal normlara uymayabileceği endişesi ve bilinemezliğinden kaynaklanmaktadır. Böylelikle de korku açığa çıkmaktadır (Akgül & Özpınar, 2013, s. 6). Efsanenin neden yılan ve kadını bağdaştırdığı sorusuna bu bakış açısıyla cevap verilebilmektedir. Smelik (2006, s. 6)'ın Mulvay'den aktardığı üzere, psikanalitik açıdan kadın imgesi müphemdir; çekici ve cazibeli olmasının yanı sıra iğdiş edilme tehdidi yaratır. Fallus eksikliğini akla getirmesi, derin korkulara kaynaklık eder. Anlatılarda, bu korkunun yarattığı tehdidin etkisiz kılınabilmesi için kadın ya ölür ya da evlenir. Şahmeran tasvirlerinin uyandırdığı duygulara yönelik yapılan şu yorum da, damgalamayı doğrular niteliktedir:

"Boynuzu, süslü tacı, taçlı yılanbaşı, kuyruğu ve yılanbaşlarından oluşan ayaklarıyla hem aşına, hem de yabancı; hem güzellik hem de kötülük çağrışımlarını içeren Şahmeran'ın görüntüsü, ilk görenlerde korku, tedirginlik, gibi duygular uyandırır. Bir yandan kadınlık ve güzellik, diğer yandan bilinçaltımıza işlenmiş, soğuk yılan imgesi ortaklığından güç alan o çatışkılı iki duygudur (Uğurlu, 2007, s. 1700)".

Damat hikâyeyi kısa kesmek istemesine rağmen, Binbir Gece Masalları'ndaki Şehrazat'ın durumuna paralellik oluşturacak şekilde Gelin, ısrarla hikâyenin sonunu dinlemek ister. Gelin, hikâyenin sonunu dinleyebilmek ve belki daha fazla kaçabilmek için Damat'a ip oyunu oynatır. Oyunu kazanan, karşı tarafa istediğini yaptıracaktır. Film boyunca süregelen çocukluk vurgusuna bir ek daha yapılmıştır. Gelin ve Damat, gerdek odasında oyun oynamaktadır. Sonunda Gelin galip gelir ve Damat hikâyeyi anlatmayı tamamlar. Gelinin galip gelmesi, Mulvay'in bahsettiği şekilde açıklamak gerekirse, yine iğdiş edilmenin filmsel bir göstergesi olarak görülebilir. Çünkü Gelin

onu yenerek, sahip olmadığı penisle, erkeğe güçsüzlüğü ve iğdiş edilmeyi hatırlatacak şekilde bir tehdit haline gelmektedir. Damat'ın oyunu kaybetmesi, bu tehditle daha yakından yüzleşmesine neden olmaktadır.

4.1.2.3.5. Rüya

Gelin artık yatağı hazırlayacaktır. Bu sırada Damat uyuyakalır ve bir kâbus görür. Freud'un rüya analizi yöntemi izlenilerek Damat'ın gördüğü kâbus yorumlandığında, rüya fikirleri ve arzularına dair bir görüş kazanılması mümkün gözükmemektedir. Damat'ın gördüğü kâbus, kısaca şu şekilde yazıya dökülebilir:

Damat duvağa benzeyen uzun ve kırmızı bir tülün altından çıkmak için çabalamaktadır. Arkadan vahşi hayvan ve at sesleri gelir. Tül, atların çektiği bir arabadaki yüzü görünmeyen kişiye aittir. Damat, arabanın peşinden karlarla örtülü geniş bir arazide koşmaktadır, üzerindeki duvaktan kurtulur ve karlarla örtülü geniş bir arazide uzaklaşan arabayı yakalamaya çalışır ancak ona bir türlü ulaşamaz. Araba kaybolur. Sonrasında Damat, arazinin üzerinde öylece duran eski bir kapı görür. Oraya koşar. Kapı bir tünel gibi Damat'ı, yine kırmızı tülün altına ulaştırır ve Damat, arabadaki kişiye doğru ilerler. Gelin gibi görünen duvaklı kişinin yüzü açıldığında Damat, annesi ile karşılaşır. Gözlerini kapatır. Tıpkı bir yılan derisine benzeyen duvak ve pullu aksesuarı, kayarak annenin yüzünü yeniden kapatır.

Freud (2015, s. 270) 'a göre, rüyalar arzu tatminleridir. Freud, özellikle kâbusları, rüya performansının en ileri vakaları olarak tanımlamaktadır (Freud, Rüya Yorumları, 2015, s. 270). Rüyanın ölmüş anneye ilişkin olması, Damat'ın annesini bir şekilde canlı görmesi sebebiyle onu geri getirme arzusunun tatmini olarak görülebilir. Vahşi hayvan ve at sesleri ki bu seslerin benzerleri film boyunca da tekrarlanmaktadır; "tutku ve dürtüleri sembolize eder ve korkulan babanın bu hayvanlar yoluyla ifade edilmesidir (...)Yabancı hayvanlar ben kavramının korktuğu ve bastırma yoluyla mücadele ettiği libidonun gösterimine hizmet etmektedirler (2015, s. 173)".

Kâbusta vahşi hayvanların hem sesleri duyulmakta hem de atlar anneyi taşıyan arabayı çekmektedir. Bu verilerle birlikte, Damat'ın babasından korkması ve enest yasağını hatırlatacak şekilde babanın atlarla temsil edilerek anneyi kaçırmayı, babaya olan düşmanlığı akla getirmektedir. Rüyanın yer aldığı arazi, bembeyaz karlarla kaplı ve ıssız görünümündedir. Rüya da yer alan araziler genellikle kadının cinsel organı olarak yorumlanmaktadır (Freud S. , 2015, s. 102-107). Damat'ın rüyasının mekânı olarak

karlarla kaplı, ürkütücü bir arazinin öne çıkması, bilinçaltında var olan anneye özlem ve bu özlemin baba tarafından bastırılması olarak nitelendirilebilir. Ayrıca etraftan duyulan vahşi hayvan sesleri de baba korkusu ile açıklanırsa, ensest yasağı ve babanın tehdidi rüya içindeki yerlerine oturmuş olur. Bunun yanı sıra annesini taşıyan kızağa bir türlü ulaşamaması durumu, Freud (2015, s. 142)'un fikirlerine göre iki şekilde açıklanmaktadır. Birincisi, bir trene yetişememe rüyasına dair yaptığı yorumdur: "Bunlar uykuda duyumsanan başka bir etkiye, ölüm korkusuna ilişkin teselli rüyalarıdır". Bir diğeri ise "aşılması mümkün olmayan bir yaş farkına dair üzüntü" olarak yorumlamıştır.

Rüyada kapı, oda gibi semboller kadını sembolize ederler (Freud S. , 2015, s. 105). Damat'ın, öncelikle bir tünel oluşturan duvağın altından annesinin peşinde kat ettiği yol, daha sonra ise kapıdan geçip annesine ulaşması, Damat'ın ödipal döneme özgü, anneye olan arzusunu yansıtmaktadır. Böylelikle rüya, Damat'ın ödipal dönemde takılıp kalmış olması şeklinde yorumlanabilir.

Rüyada iki kişinin birleştirilmesi, "“A, bana düşmanca yaklaşıyor. B de öyle', şeklinde tekrarlamak yerine, rüyada A ve B' den bir karma kişi (Freud S. , 2015, s. 60-61)" yaratma işlevi görmektedir. Filmdeki şekliyle Gelin ve anne karakterlerinin birleşmesi ise aralarındaki ortaklığın dile getirilmesine bir örnektir. "Rüyada iki kişinin ortak özelliği dile getiriliyorsa, bu ikinci kişi, saklı ve sansür nedeni ile dile getirilmesi mümkün olmayan bir ipucu konumundadır (Freud S. , 2015, s. 61-62)". Freud'un bu açıklamasıyla filmdeki kabus sahnesinde Gelin ve annenin yer değiştirmesi, erkeğin ödipal süreçte annesine olan bağlılığına yönelik nostaljik arzusunun açığa çıkması olarak yorumlanabilmektedir. İkinci bir okuma olarak ise henüz çocuk yaşta sayılabilecek bir kızla evlenmiş olması sebebiyle, ödipusun son basamağında gerçekleşen, babanın yasasına geçişteki ensest yasağı evresine bir geri dönüş yaşadığı yorumuna ulaşılabilir. Yani Gelin ve annenin rüyada karma bir kişilik oluşturması ensest tabusuna gönderme yapar. Kâbus sahnesinin nerdeyse tamamının anne, baba ve Damat arasındaki ensest tabusuna dayanıyor olması, rüyanın "bilinçaltında yer alan çocukluk dönemine ait bastırılmış duygulardan oluştuğu ve çocukluk sahnelerinin güncellenmiş birer yedeği olarak işlev gördükleri (Freud S. , 2015, s. 341/350)" açıklaması ile bağdaşmaktadır.

4.1.2.4. Bakış açısı ve kadın sesi

Filmin başında Gelin'in gözünden görülen ve Damat'a belli bir mesafeye yaklaşan anlatım, ilerleyen sahnelerde karakterlerin söylemleriyle gittikçe değişken bir yapıya dönüşmektedir. Bu değişen yapıyı Smelik (2006)'in belirttiği optik bakış açısı ve zihinsel bakış açısı kavramlarıyla açıklamak mümkündür. Optik bakış açısı, hikâye anlatımında karakterlerin hangisinin bakışının ne ölçüde kamera düzenlemeleri ile yansıtıldığı, zihinsel bakış açısı ise filmde hangi karakterin düşünceleri ve zihniyetine yönelik bir bakış açısının var olduğuyla ilişkilidir.

Bu bağlamda filmdeki optik bakış açısını analiz etmek gerekirse, Gelin'in izleyiciye tanıtılması, yani duvağın açılmasına kadar, kimi zaman nesnel olarak verilen detay planlar ve kimi zaman da Gelin'in bakış açısından dış dünyaya dair izlenimler devam eder. Gelin'i hazırlayan eller, kime ait olduğu bilinmeyen bir optik bakış açısıyla verilerek toplumun, daha özelden toplum içinde yaşayan bireylerin suça ortaklık edişinin altını çizmektedir. Bu çıkarıma, filmin sonunda Damat'ın ölümü göz önüne alınarak, Gelin'i hazırlayan ellerin, tetiği çeken elle ilişkilendirildiği çıkarımına varılabilmektedir. Bir diğer deyişle, filmin sonunda tetiği çeken el yalnızca Damat'ın eli olmaktan çıkar ve topluma da sorumluluk yüklenir. Gelin'i hazırlayan eller kana bulanmıştır.

Gelin arabaya bindirildikten sonra yeni evine götürülürken, Gelin'in bakış açısından ilk olarak duvak ve ikinci olarak cam tarafından bozulmuş bir görüntüyle dışarıdaki kalabalık ve kutlamalar sahnede belirir. Zizek' e göre, gerçeği gerçeklikten ayıran bir bariyer, asgari normalliğin ön koşuludur. Delilik, bu bariyer yıkıldığında; gerçek, gerçekliğe dâhil olduğunda ortaya çıkmaktadır (2005, s. 36). Yani hem Gelin'in duvağı hem de araba camı tarafından ayrımlanmış iki türlü gerçeklik, filmin başında henüz birbirine temas etmemektedir. Ancak duvak, yani bariyer kalktığında bu iki gerçekliğin birleşmesiyle, bir kız çocuğunun evlendirildiği gerçeğinin gözler önüne serilmesiyle akıl dışı bir hikâye anlatıldığı yorumuna ulaşılabilmektedir. Gelin'in bakış açısıyla devam eden sahneler, Damat'ın duvağı açarak birbirlerini görmeleri ile son bulur.

Gelin'in duvağın ve camın arkasından bakışının paralelinde de benzer bir anlatım yer alır. Erkekler, Damat ile beraber bir oda içerisinde düğün kutlaması yapmaktadırlar. Bu sırada Damat'ın hapisten çıkmış olduğu tekrar vurgulanır. Fallik bir sembol olarak sobanın borusu, kadrajın tam ortasında yer almaktadır. Çekim, camın arkasından belirli

bir mesafe bırakacak şekilde genel planla sağlanmıştır. Bu sahnedeki anlatım, izleyicinin bakışının Gelin'in bakışıyla özdeşleşmesi şansını arttırmak için, Gelin'in bakışına engel teşkil eden duvağinkine benzer bir engel koymak istendiğini akla getirmektedir. Aynı zamanda yine aradaki cam, odadaki iç gerçeğin uzak bir mesafeden verilerek, izleyici ve film gerçekliği arasında bir bariyer teşkil etmektedir.

Duvak ile gölgelenmiş olan Gelin'in bakış açısının, Damat tarafından açılana kadar sürdürülüyor olması, bir başka yorumun yapılmasına olanak sağlamaktadır. Kırmızı duvak, kırmızı kuşakla birlikte geleneklerde bekâretin simgesi olma özelliği taşımaktadır (Erdentuğ, 1991, s. 228). Bu bağlamda Gelin'in bakış açısının, etrafını net görebilmesini engelleyen kırmızı duvağın arkasından verilmesi, namus ve bekâret olgusunun, kadının özgürlüğünü kısıtladığı şeklinde yorumlanabilir.

Damat'ın odaya girmesine kadar devam eden sahnelerde izleyici, Gelin'in gözünden ve Gelin'e odaklanan bir anlatımla hikâyeye bakmaktadır. Damat içeri girdiğinde sırtına inen yumrukların etkisiyle tökezler. Bu tökezleme Damat'ın gözünden, yere bakışının gösterilmesiyle izleyiciye sunulur. Filmin bu dakikasına kadar Gelin'in bakış açısıyla özdeşleşmiş olan izleyici, Damat'ın odaya girmesiyle birlikte Damat ile de özdeşleşmeye çağrılır. Her iki karakterin de bakış açısının verilmesi, iki karaktere dair tarafsız bir optik bakış açısı sunulacağı yorumuna imkân sağlamaktadır. İlerleyen sahnelerde, her iki karakterin bakışına da ait olmayan ikili çekimler izleyiciyi odada bir üçüncü kişi olarak konumlandırmakta ve izleyiciye olaya belli bir mesafeden bakma olanağı vermektedir. Kirel (2010, s. 178)'in belirttiği üzere film içerisinde herhangi bir karakterin bakışı olmayan çekimler, yönetmenin yaklaşımını göstermektedir. Kamera zaman zaman, odanın içerisinde geçenleri üst açı ile vermekte ve bu yolla, bir yandan karakterlerin mağduriyetlerini pekiştirirken bir yandan da izleyiciyi, anlattığı hikâyeye eleştirel gözle bakmaları için konumlandırmaktadır.

Bunlara ek olarak, yönetmenin yararlandığı bir diğer yöntem de kadrajın içerisine iki karakteri alıp mezopan tekniğiyle tek kişiye odaklanmasıdır. Bu yolla hem Damat hem de Gelin'in birbirine ait olmayan dünyaları ve zorla bir araya getirilmiş oldukları betimlenmektedir.

Smelik (2006, s. 34)'in Silverman'dan aktardığına göre "dişil ses, onu söylemin dışında tutan beden hudutları içine kapanmıştır". Bu yüzden de anlatıda gösteren konumuna geçmesi imkânsız hale gelmektedir. Dolayısıyla sıklıkla bir çığlık, mırıltı ya da sessizliğe indirgenmiştir. Lal Gece filminde de sessiz bir çığlığa tanıklık söz

konusudur. Ne hissettiğini anlamak için izleyici, Gelin'in bakış açısıyla gösterilen kareler ve fiziksel olarak verdiği tepkilerle sınırlandırılmıştır. Damat ise her ne kadar zorunlulukla da olsa, hikâyede aktif ve etken taraf olarak gözükmektedir. Gelin'e yaklaşmak için çabaları, hikâyeyi hareket ettiren unsurdur. Erkek aktif, kadın ise pasif olarak kodlanmıştır.

Lal Gece'de dişil ses, büyük ölçüde filmin başındaki bakış açısı çekimleriyle oluşturulmuştur. Ancak korkan, ürken kız çocuğunun etrafa algısına dair kendi bakış açısı bu sahnelerle sınırlıdır. Filmin geri kalanında temsil edilenler ise Gelin'in hareketleri ve diyaloglar aracılığıyla sunulmaktadır. Bazı noktalar şu şekilde açıklanabilir:

- Film süresince Gelin ve Damat arasında geçen diyaloglarda Gelin, birkaç kez korktuğunu ifade etmektedir. Zihinsel bakış açısına dair sunulan en önemli bilgi Gelin'in korkmasıdır.

- Gelin çoğunlukla Damat'ın ondan yapmasını istediği görevleri sessizce yerine getirmektedir. Bu sırada kamera ve karakterler arasında bir mesafe vardır. Yakın planlara başvurulmamıştır. Bu sahnelerde karakterin ona öğretilmiş olan toplumsal cinsiyet rollerine göre davranmasını, her ne kadar korksa da tüm istenenleri yerine getirmeye çalışmasını öğrenilmiş çaresizlik olarak açıklamak mümkündür. Öğrenilmiş çaresizlik; güdüsel, bilişsel ve duygusal alanlarda ortaya çıkmakta ve bireyin içinde bulunduğu durumu kontrol edemeyeceğini anlamasıyla gerçekleşmektedir (Ersever, 1993, s. 624-625). Hikâyedeki çocuk gelin, her ne kadar evliliği ilk kez tecrübe ediyor olsa da toplumsal cinsiyet pratikleri, çevresi tarafından sürekli pekiştirilmektedir. Ailesinin, evliliğine engel olmaması ve ona filmin başında öğretilenler, anlatılanlar ("Bu eve beyaz gelinlikle geldin, beyaz kefenle gidersin"...), karakterin başından itibaren çaresizlik çemberi içerisinde yer aldığını göstermektedir.

Zihinsel bakış açısının filmde Damat'a ait olması durumu, iki karakterin de birbirine eşit değerlendirilebilmesi için önemli bir rol oynamaktadır. Çocuk gelin, olgu olarak insan haklarına aykırıdır ve hukuken de yasaklanmıştır. İzleyici Gelin'in mağduriyetinin bilincindedir. Mağduriyetin sebebi ise baskın, eşitsiz toplumsal cinsiyet rollerini üreten ataerkil ideoloji, dolayısıyla erkeğin iktidarındır. İlk bakışta Damat, evliliği gerçekleştiren olması nedeniyle fail konumunda belirir. Ancak, ilerleyen sahnelerde Damat'ın zihinsel bakış açısının kullanılmasıyla, Gelin'i mağdur eden ataerkil sistemin onu da mağdur ettiği gerçeği açıklığa kavuşturulur.

Filmin konu aldığı gerdek gecesinin ritüellerinden biri de gelinin bekâretini kanıtlar ve namus olgusunu pekiştiren zıfak çarşafının, ailelere gösterilmesidir. Gelin ve Damat bu ritüeli gerçekleştirmek için zorunlu tutulmaktadır. Bu görevi yerine getirmekte başarısız olan, zamanı ve sabrı tükenmeye başlayan Damat'ın zihinsel bakış açısı, karakterin yaşadığı gerilimle birlikte izleyici tarafından anlaşılır hale gelir. Damat'a ve zihinsel bakış açısına dair verilenler diyaloglarla aşama aşama şu şekilde aktarılmıştır:

“Kader bizi bir araya getirdi, karı koca olduk artık. Yani, öyle sayılırız. İstesek de istemesek de değiştiremeyiz.”

“Bana bak neredeyse sabah oluyor. Bu ıvır zıvır bahanelerinden sıkıldım artık. Ben yumuşadıkça; sen yeni bir şeyler icat ediyorsun. Eğer beni istemiyorsan; bunu burada değil babanın evinden çıkmadan önce söyleyecektin. Eğer gitmek istiyorsan gidecek zamanın var. Babanın evi o tarafta, hadi.”

“Bak, yaşlarımız denk değil, beni yaşlı bulabilirsin, hatta kendini evlenecek çağda görmeyebilirsin. Hatta seni ben kendime uygun görmüyorum. Ben ihtiyarım. Ama ne yapalım ki, kader mi desem, kısmet mi desem adet mi gelenek mi görenek mi ikimizi yan yana getirdi. Koca aileler, aşiretler, akan kanı cinayetleri engellemek için ikimize düğün kurdular. Düğün kurdukları evde gerdek odasında oyun oynuyoruz. Ben seni zorla kendime karı edemem ki.”

“Ya soytarıdan başka neyim ben? Anam al şu kızı dedi aldım. Boşa dedi boşadım. Amcam, anan namusumuza leke sürüyor dedi, anamı vurdum. 20 yıl yattım, çıktım. Amcam; şu düşmanımızdır dedi, onu da vurdum. Gittim yıllarca yıl yattım. Sonra al dediler, aldım. Ben soytarıdan başka neyim? Elbette soytarıyım.”

Gelin'e ve onun aile ilişkilerine dair herhangi bir bilgi verilmeyen filmde, Damat'ın içinde bulunduğu sistemin üzerinde yarattığı psikoloji, diyaloglarındaki değişimle de gözlenebilmektedir. Damat'ın özgürlüğü de 60 yaşlarında olmasına rağmen içinde bulunduğu ataerkil düzenin dayatmaları yüzünden kısıtlanmıştır ve kısıtlanmaya devam etmektedir. Damat, filmde kimi zaman şiddete yönelik hareketler gösterip sesini yükseltse de kendi ifadesi ile Gelin ile oynadıkları 'oyun'da da mağlup olmuştur. Damat'ın içinde bulunduğu durum, Kandiyoti (2013, s. 82)'nin yazısında belirttiği görüşlerle anlamlandırılabilir:

"Erkek üstünlüğüne dair iddialar ne kadar güçlüyse erkekler bunlara uymakta o denli zorlanırlar. Erkeklik verili değil kazanılan, kaybedilme tehlikesi her an var olduğu için nihai olarak asla elde edilemeyen bir statüdür. Böylece bir erkeğin erkekliğini ispatlaması, erkekliğini kaybetmeyle ilgili sürekli bir kaygıyı beraberinde getirir. Bu kaygının varlığı Türkiye gibi bir yandan kadın cinselliğinin sıkıca denetlenip öte yandan da erkeklerin erkeklik becerilerini sürekli teşhir etmelerini gerektiren kültürlerde fazla şaşırtıcı değildir”.

Damat'ın erkeklik kaygısı, filmin tamamına hâkim olarak izleyiciye zihinsel bakış açısının sunulmasıyla iletilmiştir. İzleyiciden beklenen ise kendini, yani içinde bulunduğu toplumu sorgulamaktır. Bir anlamda zihinsel bakış açısı bu noktada karakterlerden ayrılarak, yönetmenin bakış açısı olarak kendini göstermektedir. Anlatı, hikâyedeki karakterlerin birbiriyle olan çatışmasını sorgulama noktasını aşarak patriarkanın araçları olan gelenek, görenek, adet, töre üzerinden sistemi yeniden üreten toplumu eleştirmektedir.

Feminist eleştirmenlerin filmlerde araştırdıkları özne-nesne ilişkileri bağlamında filme bakıldığında, Gelin'i özne olarak konumlandırmak mümkün görünmemektedir. Filmde Damat ve yapması gerekenler genel olarak Damat'ın zihinsel açısı ile verildiğinden, filmde özne olan Damat'tır. Optik bakış açısının Gelin'den Damat'a geçmesi de Gelin'in özne konumu potansiyelini ortadan kaldırma işlevi taşımaktadır. Damat ise kendi ahlakı ve toplumun ahlakı arasında bir seçim yapmak zorunda bırakılmıştır. Lacan'ın yaptığı arzu tanımlaması (fallus olmak) ile yorumlanacak olursa Gelin, Damat'ın arzu nesnesi olmaktan çok, arzusuna ulaşmak için konumlandırılmış bir sınav niteliği taşımaktadır. Çünkü Damat'ın tek arzusu babanın yasasına göre ondan istenileni yapıp onaylanmak arzusudur. Bu haliyle de Gelin, hikâyede ancak bir anahtar ya da eşik işlevi görmektedir.

Sahne yorumlanabilecek bir diğer öge ise Damat ve Gelin'in konumlandırılışı ve kadrajın içerisindeki bir takım göstergelerdir. Damat'ın arkasında bulunan ocağın siyah bir leke olarak yer alması, akla Lacan'ın arzu ve eksik tanımlamalarını getirmektedir. Arzu, istekten farklı olarak tikel değildir. Nesnesi belirsizdir ve bu sebeple asla doldurulamayacak bir boşluğu ifade eder: Asla tamamlanamayacak bir eksikliği (Zizek S. , 2005, s. 227-228). Damat'ın arkasında onun arzusunu betimleyen kara bir lekeyi andıran boşluk, fallus eksikliği olarak nitelendirilebilir. Annenin bedeninden ayrılma ile gerçekleşen bir eksiklik hissinin tatmini, temelinde imkânsız olan anne bedenine geri dönme isteği, yani özne olarak kendini yok etme ile ilişkilendirilir (Zizek S. , 2005, s. 228). Lacan, bu imkansız isteğe "*Küçük Ötekinin Nesnesi*" adını vermiştir. Damat'ın arzusu, Gelin'e sahip olma arzusundan tamamen bağımsız bir arzu, yani fallus olma isteği ile açıklanabilir. Anneye bağımlı olduğu dönemde, çocuğun "Anne ne istiyor?" sorusuna verdiği olası cevaplar fallusla imlenmektedir. Fallus asla ulaşılamaz ve cisimleştirilemez bir istektir. Ancak çocuk, annesi için bir fallus olamayacağını anlar ve böylelikle odipus süreciyle birlikte bu

istekten vazgeçilir. Fallus, eksik kalan olarak anlamlandırılır. Erkek çocuk süreç içerisinde bir gün fallusa sahip olabileceğini düşünerek, kendinden büyük olan babanın yasasını kabul eder (Groves & Leader, 1997, s. 91-95). Damat, her ne kadar yasaya uyararak fallus olabileceğini ya da fallusu elde edebileceğini kabullenmiş olsa da asla ulaşamadığı bu idealin eksikliğini yaşamaktadır.

Damat'ın, Gelin'e gösterdiği el işi süslemeli aynadan, metaforik olarak iki anlam çıkartmak mümkündür. Süsün üzerinde iki ayna bulunmaktadır. Ancak bu aynaların ebatları, kendi yansımalarının bir kısmını görebilecekleri kadardır. Karakterlerin aynadaki yansımaları, psikanalitik bir yaklaşımla yorumlanabilmektedir. Ayna evresinde çocuk, öncesinde parçalı olarak deneyimlediği bedenini bütünlüklü algılamakta ve bir özne olduğunun farkına varmaktadır. Karakterlerin yansımalarının kesitler halinde olması, onların henüz simgesel düzenin içine girmemiş ve özneleşmemiş olduklarını göstermektedir. Karakterlerin birer isime sahip olmamaları, özneleşemediklerine dair bir kanıt olarak gösterilebilir.

4.1.2.4. Final

Kâbustan uyanan Damat, artık yatmaları gerektiğini belirtir. Ancak bu kez Gelin, duvarda asılı babanın fotoğrafından korktuğunu ve utandığını söyler. Damat, babasının fotoğrafının üzerini örter. Fakat artık sabrı tükenmek üzeredir ve bir anda sinirlenerek Gelin'e gitmesini söyler. Gelin'i kolundan tutarak iter ve onun düşmesine sebep olur. Sahne üst açıdan verilmiştir ve iki karakter, sırtları birbirine dönük şekilde bir süre beklerler. Bu durum, her ikisinin de odada kalmak için bir zorunluluktan başka nedenleri olmadığını bir şekilde yansıtılmasıdır. Gelin kapıya, dışarı dönüktür ve hayal ettiği dünya o kapının arkasında bir yerlerdedir. Ancak hareket edemez. Damat ise duvara dönüktür ve gidecek başka yeri yoktur. Ancak Gelin'in gitmesine de ses çıkartmayacaktır, pes etmeye başlamıştır.

Filmin başında Gelin'e verilen nasihatler hatırlanacak olursa, "kocasını onu dövse de sövse de oradan çıkmamalıdır. Artık bulunduğu yer onun yuvasıdır." Sınırları belirlenmiştir. Geri döner ve son bir çare olarak damadın kendisinden değil, bıyıklarından korktuğunu söyler. Damat, durumunu kabul edip eril bir gösterge olan bıyığını keserek ataerkil sistemin onda yarattığı iğdiş edilme tehdidine yenik düşmüştür. Baba imgesiyle olan savaşında başarısız olmuştur. Bu durum aynalarla yapılan çekimlerle de desteklenmektedir. Damat'ın henüz evliliğe dair umutlarını yitirmediği

ancak şüpheyle yaklaştığı noktada, iki farklı aynadan yansıyan Gelin ve Damat'ın görüntüleri, iki farklı dünyaya ait olma ve bütün olamama mesajını vermektedir. Filmin sonunda eskimiş başka bir aynadaki yansımalarında Damat'ın, aynanın lekeleri ve üzerindeki çizikler arasında seçilemediği sahne, benliğinden vazgeçtiğinin bir diğer göstergesidir. Bu sahnede, "Bıyıklarımın korktun, içinde adam mı var sandın?" diyerek bıyık ve erkekliğin arasındaki bağı belirtmiş olur.

Damat: Yaşlarımız denk değil... Beni yaşlı bulabilirsin, hatta kendini evlenecek çağda görmeyebilirsin. Hatta seni ben, kendime uygun görmüyorum. Ben ihtiyarım. Ama ne yapalım ki, kader mi desem kismet mi desem Adet mi, gelenek mi, görenek mi ikimizi yan yana getirdi. Koca aileler aşiretler, akan kanı cinayetleri engellemek için ikimize düğün kurdu. Düğün kurdukları evde, gerdek odasında oyun oynuyoruz. Ben seni zorla kendime karı edemem ki!

Gelin: Özür dilerim öyle bir şey yok.

Damat: Senin yüzünden maymuna döndüm. Gönlünü etmek için yapmadığım, yaklaşmadığım an olmadı ama her seferinde bir oyun bulup uzaklaşıyorsun. Her seferinde benden kaçmak için köşe bucak oyun oynamana gerek yok. Kapı orda. Başka birini istiyorsan gitmek istiyorsan kapı orada, hadi git. Onca yıl, mahpushanede adam gibi yaşa kendini koru, ondan sonra gel kendi evinde soyтары ol. Zaten soytarıdan başka nesin ki? Başka ne oldun ki? Soytarıdan başka neyim? Anam al şu kızı dedi. Aldım. Boşa dedi, boşadım. Amcam, anan namusunuza leke sürüyor dedi. Anamı vurdum. Yirmi yıl yattım. Çıktım, amcam şu düşmanımızdır dedi, gittim yıllarca yattım. Sonra al dediler. Aldım. Ben soytarıdan başka neyim? (Aynaya bakarak) Sen beni adam mı sandın? Bıyıklarımın korktun, içinde adam mı var sandın? Bak, kes dedin kestim işte.

Gelin: Yalvarırım böyle şeyler deme artık. Ne dersin yapacağım...

Damat: Demek korkmuyorsun artık. Ama ben korkuyorum. Nerdeyse sabah ezanı okunacak, damat daha pencereden iki el ateş etmedi, gelin zıfak çarşafını alın diye. Ne diyecekler. Gelin mi korkuyor damat da mı artık iş kalmamış diyecekler? Ne dersin hangimizin korkusu daha çok?

"Hangimizin korkusu daha çok?" söylemi, Damat'ın aslında iktidar sahibi olamadığı, büyük ötekinin istediği şeyi başaramadığını göstermektedir. Sebebi ise fallus eksikliği olarak açıklanabilmektedir. Diyalog sonucunda Gelin ikna olmuştur. Ancak film, Damat'ın elindeki silahla intihar ettiği imasıyla sonlanır. Silahla gerçekleştirilen bu intihar, silahın eril niteliğinden dolayı erkeğin iğdiş edilmeye teslim oluşunun bir sembolü olarak okunabilmektedir.

İntihar imasına ilişkin ikinci bir okuma yapmak mümkündür. İntihar eylemi sadece ima edilmiş olduğu için, yönetmen tarafından Damat'ın sembolik düzenden çıkıp bir özne niteliği kazanabilmesi için gerekli olan ölümüne işaret edilmiş olabilir. Çünkü "böyle bir eylemden sonra özne artık asla önceki gibi olmayacaktır; 'yeniden doğabilir' ama sadece yeni bir özne olarak (Zupancic, 2005, s. 26)".

Filmin genelini ve ulaştığı sonucu değerlendirmek gerekirse, filmdeki anlatı, kız çocuğun hikâyesi üzerinden ilerliyor olsa bile erkeğin törenin içerisine sıkışmışlığı anlatıda vurgu yapılan noktadır. Yönetmen, bir kadın sorunu olarak görülen çocuk gelin olgusuna farklı bir perspektiften bakma amacı gütmüştür. Filmin ağır ilerleyen ritmi, izleyiciye, gördüğü hikâye üzerinde düşünme imkânı sağlayarak izleme pratiğini derinlemesine ilerleyen bir düzleme sokmuştur.

Filmin başındaki bakış açısının Gelin'e ait olması, hikâyenin onun gözünden anlatıldığı yönünde bir yanılğı yaratmaktadır. Gelin karakteri, toplum tarafından öğretilen cinsiyet rollerine uygun davranmaktadır. Bu sebeple filmde kendine ait bir söyleme sahip değildir, nesneleştirilmiştir. Film çocuk gelin olgusunun çözümü olarak, ataerkil toplum yapısının ve oluşturduğu baskının kırılması gerekliliğini önermektedir. Filmin, baskın kültür ve ideolojiye eleştirel bir şekilde yaklaştığı söylenebilir.

4.2. Halam Geldi

4.2.1. Filmin özeti

Halam Geldi (Erhan Kozan, 2013), 1974 yılındaki Kıbrıs Askeri Harekâtı sonrasında Diyarbakır'dan Kıbrıs'a göç etmiş üç ailenin çocuklarının, 1988 yılında yaşadıklarını konu alır. Filmde akraba evlilikleri ve çocuk gelin olgusunun üzerinde durulmuştur. Reyhan ve Huriye, 13 yaşındadırlar ve aynı okulda okumaktadırlar. Göç ettikleri yörenin gelenekleri sebebiyle, âdet görür görmez akrabalarıyla evlendirilmeleri gerekir. Kıbrıs'a yeni taşınan Halil (13) ise Diyarbakır'ın aynı köyünden yeni gelmiştir. Annesi ve babası ona karşı sevgi dolu olsa da Halil, akraba evliliğinden kaynaklanan bir sağlık problemi yaşamaktadır. Huriye'nin adet gördüğü öğrenilince, apar topar okuldan alınıp düğün hazırlıklarına başlanır. Onunla aynı yaşta olan Reyhan ise tüm çabalarına ve henüz âdet görmemiş olmasına rağmen, babası tarafından okuldan alınır ve evlendirilmeye zorlanır. Ancak Reyhan, bu durumu Huriye gibi kabullenmez ve evlendirildiği gece evden kaçır. Sınırı aşır Rum tarafına geçmeye çalışır. Bu sırada Halil, anne ve babasının yaptığı akraba evliliği sonucu oluşan hastalıkla hayatını kaybeder. Reyhan, sınırı geçmeye çalışırken Rum askerleri tarafından yakalanır ve Türk kesimine geri gönderilir. Durum ortaya çıkınca Reyhan ve Huriye'yi evlenmeye zorlayan şahıslar, yasaların öngördüğü şekilde ceza alırlar.

4.2.2. Filmin analizi

4.2.2.1. Karakterler

Reyhan

Reyhan; sarışın, renkli gözlü, 13 yaşında bir çocuktur. Evlendirilene kadar okul üniforması, dizlerinin altındaki eteği ve örgülü saçları ya da başında yazması ve çiçek desenli elbisesi ile görülür. Okul üniformasının uzunluğu ve başındaki yazması, muhafazakârlığı çağrıştırmaktadır. Evlendirilirken, imam nikâhı dışında herhangi bir tören yapmamış olmalarına rağmen gelinlik giydirilmesi, çocuk gelin olgusuna dikkat çekmek için tercih edilmiş olabileceği yorumunu mümkün kılmaktadır.

Reyhan, kaçtığı sahnelerde ve devamında kot pantolon ve t-shirt giymektedir. Saçları ise toplu değildir. Bu görünüm Reyhan'ın, filmin bir noktasından sonra, dâhil olduğu sosyal normları reddetmiş olduğunu yansıtmaktadır. Geleneksel ve sadece kadınlara özgü olan elbiseye karşı, daha modern olan kot pantolon ve t-shirt karşıtlık oluşturacak şekilde kullanılmıştır.

Filmin sonunda ona verilen askeri kamufraj ve botlar ise eril özellikler taşımaları sebebiyle, kurtuluşun ancak erkeklik özellikleri ya da erkeklerin yardımıyla mümkün olduğunu akla getirmektedir. Connel (1987'den akt. Connell R. , 2009, s. 9), giyim ve aksesuar yoluyla, aşırı farklılaştırma yaratarak iki cins arasındaki benzerliklerin inkar edildiğini ya da minimize edildiğini söylemektedir. Dünyanın çoğu yerinde elbise ve ayakkabı tarzlarının erkek ve kadına göre farklı şekilde üretilmesi bu duruma örnek teşkil etmektedir.

Reyhan kişilik özellikleri bakımından ele alındığında; iyi huylu, çalışkan, pozitif, yardımsever, cesur, mücadeleci, özgüvenli, güçlü ve haksızlığa uğradığında vazgeçmeyen şeklinde yorumlanabilmektedir. Kız çocuklarının evlendirilmek için erken yaşta okuldan alınması anlatıda; Reyhan'ın kitapları ve okumayı çok sevmesi, okula gitmek için babasıyla mücadele etmesi ile vurgulanmıştır. Filmin başında kadınların bahçede türkü söyleyerek iş yaptıkları sahnede Reyhan, ağacın üzerinde Şeker Portakalı kitabını okumaktadır. Reyhan'ın kendine biçilen rolleri tam anlamıyla kabul etmeyişi, filmin ilk dakikalarında okuduğu Şeker Portakalı (Vasconcelos, 2016) kitabına atıf yapılarak pekiştirilmiştir.

Şeker Portakalı adlı romanın kahramanı Zeze ve Reyhan arasında bazı benzerlikler söz konusudur. Reyhan'ın köpeği en sadık dostudur, Zeze ise bir portakal ağacı ile dertleşmektedir. Zeze de Reyhan gibi okulu çok sever, yaptıklarından ötürü

ailesinden şiddet görür. Belirli bir süre okula gitmesi engellenir ve başka bir adamın kendi babası olmasını ister. Zeze, babası olmasını istediği kişinin ölümünden sonra hastalanarak hayatını kaybeder. Filmde Reyhan, Zeze gibi ölmese de zarar görmüştür.

Bahçede geçen bu sahne aracılığıyla iş yapan ve türkü söyleyen kadınlardan farklı bir yere konumlandırılan Reyhan'ın filmde, evlenmeyi kabullenmeyerek mücadele eden tek karakter olması sebebiyle de farklı konumu pekiştirilmiştir. Her iki şekilde de eğitimin, erken evlenme olgusunun aşılmasında önemli bir öge olduğuna işaret edilmektedir.

Reyhan'ın ailesi

Aile, Diyarbakır'dan Kıbrıs'a göç etmiştir. Reyhan; annesi Melek, babası Ferhat ve sakat doğmuş kardeşi Himmet ile birlikte yaşamaktadır. Evdeki hiyerarşiye göre kararları baba verirken, anne ise ev işleri ve çocukların bakımı ile ilgilenmektedir. Annenin evle ilgili önemli bir karar verme yetkisi yoktur.

Ferhat'ın filmde saf kötü bir karakter olarak kodlandığı yorumu yapılabilmektedir. Bu yoruma sebep olan belirgin karakter özellikleri, agresif ve şiddete meyilli bir yapıya sahip olmasıdır. Film süresince karısına, kızına ve engelli olan Himmet'e şiddet uygular. Sosyal bağlarının çok güçlü olmaması, kahvede diğer erkeklerle birlikte oturmak yerine yalnız oturmayı tercih etmesiyle gösterilmiştir. Din ve namus, söylemlerini ve eylemlerini şekillendiren iki kavram olarak ön plana çıkmaktadır. Tehditlerinin çoğunu din üzerinden gerçekleştirmektedir. Namus ve gurur, Ferhat için hayattaki en önemli şeylerdir. Kahvedeki insanların önünde küçük düşmek istemez ve çok sinirlenir. Sebebi ise toplumsal baskı olarak görülebilir. Karısına söylediği ve namusu işaret ettiği "İnsan ne için yaşar?" cümlesi, onun 'namus'a ne kadar önem verdiğine işaret etmektedir. Ferhat'ın hem evde hem de dışarıdaki sert tutumu, Segal (1992, s. 135-136)'in belirttiği şekilde açıklanabilmektedir:

"Kadınlar ve çocuklar üzerindeki heteroseksüel erkek otoritesinin yasalar ve geleneklerle onaylandığı çekirdek aile, arzunun mevcut düzenlenişinin baş sorumlusu olarak görülen kurumdur. Aile içinde biçimlenen arzu, arzu duyulabilirlik ve nesne seçimi kalıpları, bu kurumun ötesine yayılarak daha geniş bir iş ve otorite dünyasına nüfuz eder".

Ferhat'ın erkekliğe verdiği önem ikinci olarak, down sendromlu çocukları Himmet'in sokaklarda dolaşmasını istememesi şeklinde aktarılmıştır. Bir erkek evlat olarak, ondan utanır. Utanmasının nedeninin ise, Ferhat'ın erkeklik anlayışı ve kendi

erkeklğini inşa ettiği tutumlar olduğu öne sürülebilir. Ferhat, kendisi dışında kimseyi dinlemez ve ailesinin hayatına dair yaşama hakkı dâhil olmak üzere tüm kararları kendisi verebileceğini düşünmektedir. Oğlu Himmet ise hastalığı sebebiyle edilgen tutum ve davranışlara sahiptir. Onun doğuştan engelli olması, erkekten beklenen özellikleri barındıramamasını da beraberinde getirmektedir. Bu sebeple, kendi yansımasını oğlunda bulamayan Ferhat'ın, onu evde gizleme ve görmezden gelme gibi yollara başvurduğu söylenebilir.

Anne, Melek ise vaktinin neredeyse tamamını evin içerisinde geçiren, sürekli ev işi ve çocuk bakımıyla ilgilenen bir ev kadınıdır. Hayatını çocuklarına adamıştır. Bu sebeple de Melek karakterinin sinemadaki toplumsal cinsiyet kodlarına göre yapılandırıldığı söylenebilmektedir. Ferhat'ın aksine Himmet'i çok sever ve onun isteklerini yerine getirmeye çalışır. Kızının büyümesini hiç istemez; kendi yaşadıklarını kızının da yaşamasını istemediğini belirtir. Eşine karşı kızını savunmaya çalışsa da başarılı olamaz. Şiddete maruz kalır ve çoğu zaman susmak zorunda hisseder. Reyhan, evlendirilmemek için ondan yardım istediğinde çaresiz kalır. Ancak tüm çaresizliğine rağmen kahvenin önüne giderek Ferhat'a, kızını erken yaşta evlendirmek istemediğini söyler. Bunun karşılığında orada şiddete uğrar ve sürüklenerek eve geri götürülür. Babanın Melek'e kahvedeki insanların gözleri önünde şiddet uygulaması, fallik bir hareket olarak babanın "özne pozisyonunu feda edip, üzerinden güçlü ötekinin hareket ettiği ve konuştuğu aracı ortam (Zizek S. , 1996, s. 69)" işlevini görmesine sebep olduğu söylenebilir. Baba, büyük ötekinin tek talebi olarak gördüğu namuslu olma arzusuna takılıp kalmıştır ve böylelikle sahip olması beklenen insani değerleri hiçe saymaktadır.

Huriye

Huriye; 13 yaşındadır, Reyhan'ın en yakın arkadaşıdır ve ikisi aynı sınıfta okumaktadırlar. Huriye karakteri, Reyhan ile kıyaslandığında belirli özelliklerinin benzeşmediği görülmektedir. Heyecanlı, korkak, panik ve pes eden bir yapısı vardır. Bunun nedeninin, iki karakterin anneleriyle ilişkileri olduğu düşünülebilir. Huriye, babasının yanı sıra annesinden de korkar. Anne de ona şiddet uygulayan bir baskı figürü olarak karşısına çıkmaktadır. Hatta Huriye'nin film boyunca dertleşebileceği tek kişi Reyhan'dır. Kendini köşeye sıkıştırılmış hissettiği için, evlilik fikrini kabullenmekten

başka çaresi olmadığını düşünür. İki karakter arasındaki bu ayrıma örnek olarak filmin başında verilen şu diyalog gösterilebilir:

Huriye: "En sonunda evlendirecekler seni de beni de. Niye debeleniyoruz ki?"

Reyhan: "Beni evlendirmeyecekler. Kaçacağım, geçeceğim sınırı. Görürsün."

Huriye'nin Reyhan'a verdiği cevap, klasik anlatılarda kadının edilgen şekilde kodlanmasıyla benzerlik taşımaktadır. Reyhan içinde bulunduğu pozisyonu kabullenmeyeceğini belirtirken, Huriye ise denemenin bile yararsız olduğunu düşünerek ataerkil yapıya boyun eğme eğilimindedir.

Huriye'nin ailesi

Huriye'nin ailesi de anlatıdaki diğer aileler gibi Diyarbakır'dan Kıbrıs'a göçmüştür. Huriye'nin babası; köyün muhtarı, dolayısıyla film evreninde bir otorite figürü olarak temsil edilmektedir. Karakter; çalışmayı sevmeyen, rahatına düşkün, özgüvenlidir ve fiziksel olarak tespah ve bıyık gibi eril sembollerle kodlanmıştır. Bunun yanı sıra ekonomik durumunun iyi olmasına ilişkin bilgi, büyük bir eve sahip olması ve boynundaki altın zincir ile verilmiştir. Babanın sosyo-ekonomik konumu, toplumla olan ilişkilerine de yansımaktadır. Muhtar statüsü ve maddi olanakları, onu sosyal ilişkilerinde de hiyerarşik olarak diğer karakterlere göre bir üst basamağa taşımaktadır.

Huriye'nin babasının, Reyhan'ın babasına benzer şekilde namus, şeref gibi kavramlara çok önem vermesi, kahvede erkekler arasında kızının evliliği ile gurur duyması yoluyla aktarılmaktadır. Geleneklere göre kızının evlenebilmesi için bekâretini koruyup olması gerekmekte, bu da babanın, kızının namuslu olmasıyla gurur duymasına neden olmaktadır.

Huriye'nin annesi, kızlarına karşı baskıcı ve sert tutumları ile gösterilmektedir. Onları ev işleri yapmaları için yönlendirmekte ve Huriye'nin evlenmesi için elinden geleni yapmaktadır. Filmin girişinde bir sahnede, hamile olması sebebiyle oturduğu koltuktan kalkmadan kızlarına ne yapmaları gerektiğini söyler. Bu sırada da elinde tuttuğu sopa ile yönlendirme yapmaktadır. Sopa, bir fallus sembolü olarak, annenin ev içinde hiyerarşik üstünlüğünü betimlemektedir. Ancak bu hiyerarşik otorite örüntüsünde Huriye'nin annesi, görünmesine göre daha etkisiz bir konumdadır. Kızına olan kötü davranışlarının ve onu bir an önce evlendirme çabasının altında yatan nedenin, görünmenin kendisi üzerindeki baskısı olduğu söylenebilir. Aile içindeki hiyerarşik yapının bir diğer özelliği erkeklerin kadınlardan daha üstün olduklarıdır. Bu üstünlük

evde geçirdikleri süreçte kadınların bahçede, erkeklerin ise daha yüksekte bulunan bir terasta oturmaları ile betimlenmiştir.

Anne, bir erkek çocuğu olacağı için gururlanmaktadır. Çünkü geleneksel ailelerde erkek çocuk sahibi olmak, bir kadın için statüsünün yükselmesi anlamını taşımaktadır (Kandiyoti, 2013, s. 58). Erkek çocuk aynı zamanda psikanalitik görüşe göre, bir kadının bilinçaltında fallus olma amacına ulaşması için arzuladığı şey olarak görülmektedir. Kız çocuklarını, sahip olamadığı fallus yerine koyamayan annenin, erkek çocuk ile bu fallus özlemini giderebileceğini hissetmekte olduğu saptanabilir.

Kızlarına uyguladığı fiziksel ve psikolojik şiddetin, Huriye'nin edilgin tavırlarında etkili olduğu düşünülebilir. Reyhan ve annesi arasındaki anlayışlı ve samimi ilişki, Huriye ve annesi arasında görülmemektedir. Huriye anlatı içerisinde kurban-nesne pozisyonunda konumlandırılmıştır. Reyhan ile olan konuşmalarından anlaşılacağı üzere, her an pes etmeye ve sembolik düzende kendisi için biçilmiş konumu kabul etmeye yatkındır. Anlatının sonuna doğru pes ettiği görülmektedir. Başlangıçta evlendirileceği kuzeni Sadi'den tiksindiğini ve onu istemediğini söyler. Ancak filmin sonunda, düğün sahnesinde gülümsemektedir ve şikâyetçi görünmez. Yaşadığı süreç, durumu kabullenip içselleştirmesine sebep olmuştur.

Halil ve ailesi

Halil, Haluk ve Bahar'ın 13 yaşındaki oğullarıdır. Haluk ve Bahar, akraba oldukları onlara söylenmeden erken yaşta evlendirilmişler ve birbirlerini çok sevmişlerdir. Ancak ilk çocuklarını, yaptıkları akraba evliliğinden kaynaklanan bir hastalık olan kistik fibrozis sebebiyle kaybetmişlerdir. Oğlunu kaybedince babasını suçlayan Haluk, Bahar'ı alarak İstanbul'a yerleşmiştir ve bu sırada Haluk ve Bahar'ın ikinci oğulları Halil doğup büyümüştür. Film, Haluk'un babasının bakıma muhtaç olması sebebiyle, ailece Kıbrıs'a geri döndükleri zaman dilimini konu almaktadır.

Halil, İstanbul'da doğup büyümüş olduğu için adet, gelenek, görenek ve törelere dair çok fazla bilgi sahibi değildir. Reyhan ve Huriye'yi çevreleyen ataerki kültüre yabancıdır. Kendisiyle aynı yaştaki kızların akrabalarıyla evlendirilmelerini şaşkınlıkla karşılar. Ancak kendi anne babasının da bu şekilde evlendiklerini öğrenince yıkılır ve durumu kabullenmekte zorluk yaşar.

Anne Bahar, filmdeki anne karakterlerinin arasında kot pantolon ve gömlek giymesi, başının açık olması ve çocuğunun üzerinde baskı kurmaması gibi özelliklerle

daha modern olarak kodlanmıştır. Ancak, Haluk'un babasına bakma görevini yerine getiriyor olması kadının, evdeki yaşlıların bakımını üstlenme görevini (Gittins, 1985, s. 22-23) yerine getirdiğini göstermektedir.

Haluk ise diğer babalarda gözlemlenemeyen şekilde çocuğuna karşı sevgi dolu bir babadır. Oğluyla beraber zaman geçirir ve onunla oyunlar oynar. Ona karşı sevgisini dile getirmekten çekinmez. Okul müdürüyle yaptığı konuşmada oğluna duyduğu sevgiyi dile getirmesi, bu durumun bir örneği olarak gösterilebilir. Ancak filmde ele alınan tek erkek çocuk babası olması, çocuğun cinsiyetinin bu sevgide payı olup olmadığı sorusunu cevapsız bırakmaktadır.

Babanın fiziksel olarak en ayırt edici özelliği despot olmamasının yanı sıra sahip olduğu tiktir. "Tik; ani, hızlı, ritmik olmayan, harekette ve ses çıkarmada ortaya çıkan bir olgudur (Wedding & Niemiec, 2016, s. 82)". Haluk'un psikolojik bir rahatsızlığı olduğu, sahip olduğu tikle anlaşılabilir olmasına karşın neden tik geliştirdiği hakkında izleyiciye bilgi verilmemiştir. Ancak ilk çocuğunun ölümünün, onda bir sarsıntı yaratmış olması ve tikin travma sonrası stres bozukluğuna bağlı gelişmiş olabileceği şeklinde bir yoruma ulaşılabilmektedir.

Film boyunca Haluk; diğer kızların babalarının takındığı, kendini kanıtlama ve baskın olma davranışlarını sergilemez. Zamanında kendi babasının ona dayattığı geleneklere de karşı çıktığı belirtilir. Bu sebeple Haluk karakteri de ataerkil toplum normlarını sorgulayan ve bu normların belli bir ölçüde dışında hareket etmek isteyen bir karakter resmi çizmektedir. Aile içinde iş bölümünün olması, çocuklarına karşı ilgili ve sevgili olmaları, fiziksel temasta bulunmaları da diğer ailelerden farklı olduklarının birer göstergesidir.

4.2.2.2. Mekan ve toplumsal çevre

Kıbrıs, Akıncılar; bir Rum köyü olan Limya ile sınır komşusudur. Akıncılar, kültürel açıdan çeşitliliğe sahip bir yapıdadır. Kilisenin ve caminin bir arada verilmesiyle, köyde hem Hıristiyanların hem de Müslümanların yaşadığı çıkarımı yapılabilmektedir. Bunun yanı sıra kahvede asılı olan tabelada Akıncılar Köyü'nün Yunanca çevirisi olan "Lourojina" yazısının yer alması, kahvedeki insanların bazılarının kendi aralarında Yunanca konuşması ve İngilizce gazete okunması da kültürel çeşitliliğin izleyiciye aktarılmasını sağlamaktadır.

Kahve, köyün merkezinde yer alan ve erkeklerin domine ettiği bir alan olarak kodlanmıştır. Burası erkeklerin sürekli vakitlerini geçirdikleri, kendi aralarında sohbet ettikleri ve sosyalleştikleri, kamusal alana dâhil olan, filmin önemli mekânlarından bir tanesidir. Önemli olmasının sebebi, kamusal ve özel alan ayrımını pekiştiriyor olmasıdır. Kadınlar ise ataerkilliğin gerektirdiği şekilde evlerinde temsil edilmektedirler. Ayrımın temel nedeninin; eski toplumlardan bu yana süregelen, kadınlarla kadınların, erkeklerle erkeklerin birlikte konumlandırılarak toplumsal düzenleme yapılması gayretinden kaynaklandığı söylenebilir.

4.2.2.3. Anlatıdaki ataerkil kodlar

Tespah, bıyık ve silah gibi eril göstergeler, ele alınan diğer filmlerle benzer şekilde bu filmde de Türkiye'den göçtüğü belirtilen tüm karakterlerin bir ortak özelliği olarak öne çıkmaktadır.

Karakterlerin cinsiyetine bağlı olarak mekânlarda konumlandırılışına bakılacak olursa, erkekler kamusal alanda/köy meydanında; kadınların ise çoğu zaman özel alanda/evde ya da doğada/tarlada yer aldıkları görülmektedir. Giriş sahnesinde Reyhan diğer kadınlarla birlikte. Kadınlar portakal bahçesinde çalışırken Reyhan da kitap okumaktadır. Tarladaki kadınların, daha sonra erkeklerin sürekli kahvede görülmesiyle birlikte düşünüldüğünde, hem aile geçimine fayda sağladıkları hem de ev ve bakım işlerini yaptıkları gözlenmektedir. Ancak erkeklerin çalıştıklarına ya da fiziksel olarak çaba sarf ettiklerine dair herhangi bir bilgi izleyiciye verilmemiştir. Kadın ve erkeklere dair kodlanan mekân ayrımına dair bir örnek de Ferhat kahvede otururken, arka planda görülen Reyhan ile aynı yaşlardaki çocukların top oynuyor olması ve hemen ardından gelen sahnede, Reyhan'ın portakal bahçesinde çalışması olarak verilebilir. Melek'in komşusunun, "Ferhat kahvede keyif çatsın, sen koca bahçenin yükünü tek başına taşı" sözleri de Ferhat'ın bahçe üzerinde bir emeği olmadığını belirtmektedir.

Kadın erkek eşitsizliğinin görüldüğü diğer bir alan ise okul, hastane ve askeriyedir. Okulda Reyhan'ın öğretmeni ve okul müdürü erkektir. Hastanede kadınlar yer almasına rağmen, daha üst kademe olan doktor erkektir. Askeriyede ise kadına rastlanmaz. Filmin sonunda mahkemede, Reyhan'ın babası ve Reyhan'ın evlendirildiği kuzenine ceza veren hâkim, kadındır. Bu noktada hâkimin kadın olması ise ayna evresindeki benzer bir yanılsama olarak yorumlanabilmektedir. Ayna evresinde çocuk, yansıması üzerinde bütünlüklü bir hâkimiyetinin olduğu ve özneleştiği

yanılsamasına kapılmaktadır. Benzer şekilde hâkimin verdiği hüküm kararı, kendi öz fikri değildir. Onun da tabii olduğu, kendinden daha büyük olan devletin yasalarının gerektirdiği şekilde hüküm vermesini sağlayan bir sistemin içerisinde. Bu durum Lacan'ın çocuk, anne ve baba arasında kurduğu büyük öteki/yasa ilişkisi ile benzerlik taşımaktadır. Bu yoruma ulaşılmasının asıl sebebi ise filmin sonunda belirtildiği üzere, faillerin bir süre sonra salıverilmesi olmuştur. Dolayısıyla yasa, erkeğin suçunun karşılığını tam anlamıyla vermeyerek, kadın hâkimin verdiği kararın bir yanılısama olarak görülmesi ve hâkimin yasanın yürütülmesini sağlayan bir araç/nesne olması yorumunu pekiştirmektedir.

Filmde Reyhan, evlenmekten kurtuluşunun Rum Kesimi'ne geçmesinde olduğunu düşünmektedir. Yan anlamsal olarak bu sınırlar, ataerkil düzenin içinde sıkıştırılmışlığa işaret etmektedir. Sınırlara dair filmde bir okuma gerçekleştirilecek olursa, Reyhan'ın Halil'e sınırların yalnızca insanın aklında bulunduğunu söylemesi, filmde iki ülke arasındaki fiziki sınırın yan anlamsal değerine bir gönderme yapmaktadır.

4.2.2.3.1 Sınırlar

Toprak/doğa ve kadın arasında kurulan bir ilişki de filmde, sınır bölgesinin üzerindeki anlaşmazlıkta görülmektedir. Ramazan adındaki karakter, sınırdaki toprakların anne babasından ona kalmış olduğunu iddia etmektedir. Bu sebeple de sınırı koşarak geçip geri dönerek Yunan askerlerini tahrik etmektedir. Psikanalitik bir yorum yapılacak olursa, Freud (2015, s. 102-107) 'un söylediği gibi arzuların kadın cinsel organını temsil etmesi sebebiyle, sınırı ihlal ederek o toprağa girmek ve çıkmak toprağın bekâretini bozmak/tecavüz olarak okunabilmektedir. Erkeklerin kadın bedenini denetlemesine benzer şekilde askerler de topraklarının denetimini yapmakta, küçük ötekinin bu sınırları izinsizce geçmesine, yani tecavüzüne izin vermemektedir.

Düzen sağlayıcısı erkekler ve özelinde ordu, film sonunda da etkin olarak konumlandırılmıştır. Reyhan, içinde bulunduğu sembolik düzenden çıkmak için bir sınır ihlali yaptığında askerler, eril muhafızlar ile karşılaşmıştır. Eril nitelikleri, komutanların masasına dik şekilde yerleştirilmiş telsizlerle de vurgulanmaktadır. Buna benzer bir gösterge, erkek ve kız çocukları arasındaki ayrıma işaret eden Muhtar'ın oğlu olacağını söylerken, elindeki tespihin imamesini gurur duyarak dikey şekilde yukarı kaldırmasıdır. Oğlu olacağından gurur duymaktadır. Reyhan askerlerin yardımıyla evlenmekten ve evlendirildiği kişinin yanına geri dönmekten kurtulmuştur. Ancak

istediği ve uğruna savaştığı özgürlüğe ulaşamamıştır. Eril düzen tekrar sağlanmış, askerler aracılığıyla Reyhan yine sınırların içine hapsedilmiştir. Reyhan kendi geleceği hakkında söz sahibi değildir. Başkaldıran ve ataerkil yasalarla kendi özgürlüğü için savaştan Reyhan, erkekler tarafından o düzenin içerisine yeniden gönderilmiştir. Bu düzende de kadın vücudu ve cinselliği, dolayısıyla da evliliği erkekler tarafından denetlenmektedir. Çünkü Kandiyoti (2013, s. 187)'nin de belirttiği üzere ordu erkeklik değerinin üretiminde ve sürdürülmesinde en önemli etkiye sahip kurumlardan birisi olarak görülmekte, bu kurumlar da kadını dışlayıp ötekileştirmektedir.

Düzenin içindeki kurumlar ya da kurumları temsil eden kişilerin bozulmuşluğu ve kişilerin verilen yetkileri kötüye kullanmaları, filmde dört farklı yolla gösterilmiştir. İlki, Huriye'nin babası olan Muhtar'dır. Çocuk yaşta evlenmelerin bilindiği takdirde yargıya yansımaları gerekliliğini yerine getirmeyerek, devletin verdiği otoriteyi kötüye kullanmaktadır. İkincisi, imam nikâhını kıyan hocadır. Kanunlara aykırı şekilde, on üç yaşındaki bir kızın akrabasıyla evlenmesine vesile olmaktadır. Üçüncüsü; para karşılığında verilen ve okuldan alınması için gerekli olan, akli dengesini yitirmiş olduğunu, sağlıklı bir birey gibi davranamayacağını ve okumaya elverişli olmadığını gösteren raporu veren doktordur. Dördüncüsü de Reyhan'ın sağlıklı olduğunu bildiği halde raporu kabul eden okul müdürüdür. Dört kurumun/kişinin de filmde gösterilen şekilde hareket etmesi, evrakta sahtecilik ve kamu görevini kötüye kullanma suçları dâhilinde değerlendirilmektedir. Türkiye'de çocuk gelin olgusunun devamlılığını sağlamak adına bu tür hilelere başvurulduğu bilinmektedir (Büyük Takip: Çocuk Gelinler, 2014).

Anlatıda kahvede oturan erkeklerin kendi aralarında akraba evliliğini ve erken yaşta kızların evlendirilmesini garipsemeleri ve kınamaları, ancak diğer yandan da bu duruma seyirci kalmaları ise onların suça ortaklığını göstermektedir. Ama filmin suçlu olarak addettiği şahıslar, evlilik kararında etkisi olan ve zorlayan şahıslar olarak öne çıkar. Topluma aktarılan suçlama geri planda kalır. Bu yorum, Huriye için yapılan düğünde bulunanlar için de yapılabilir.

Sistemin görünür işleyişinin altındaki bozukluk, filmin modunun değişimiyle de görünür kılınmıştır. Henüz izleyici hikâyenin tam anlamıyla içine çekilmemiş, belirli bir mesafedeyken canlı renklerle betimlenen bir köy hayatı, mutlu ve güler yüzlü insanlar söz konusudur. Reyhan, Huriye ve Halil'in hikâyelerinin içine girdikçe filmin renkleri ve müzikleri de dereceli şekilde daha karamsar hale gelmektedir. Böylelikle dışarıdan

bakıldığında sorunsuzca işleyen toplumsal düzenin içinde çatlaklar ve bozulmalar oluşmuş olduğu izleyiciye sezdirilmiş olur. Sistem yalnızca erkeklerin lehine sürdürülmektedir.

Anlatıdaki metaforik öğelerin, filmin tamamına hakim olan ataerkil düzenle ilişkili olduğu söylenebilir. Reyhan'ın sıkça gittiği, kitap okuduğu, Halil'le buluştuğu mekân olarak eski ve kullanılmayan tank, Reyhan'ın içinde bulunduğu düzeni yansıtmaktadır. Tank, hem içine girilebilmesi sebebi ile anne rahmine benzemekte, hem de şekil özellikleri bakımından uzantısıyla eril nitelikte bir form olarak yorumlanabilmektedir. Reyhan'a psikolojik olarak rahat ve huzurlu hissettiren anne rahmi, aslında şekilsel olarak bir fallus imgesidir. Anne rahminin var olabilmesi fallusa bağlanmıştır. Reyhan'ın sınırı geçme planlarını anlattığı sahnedeki görsel düzenlemeyle; Reyhan ve Rum kesimi arasına giren tankın uzantısı eril bir gösterge olarak, sınırı geçmesinde asıl engel olan sembolik düzenin yasasına dair ipucu vermektedir.

Toplumda çocuk-erişkin arasındaki ayrımlar belirsizdir ve yasaların belirttiği 18 yaşın, anlatılan toplum için herhangi bir hükmü yoktur. Anlatılan her iki hikâyede de kız çocuklarının adet görmesi onların evlenecek yaşta oldukları anlamına gelmektedir. Bunun yanı sıra çocukluktan çıkma yaşının erken olduğu; Huriye'nin annesinin henüz ilkokul çağında olan kızına oyuncak oynadığı için kızdığı, ev işleri yapması için yönlendirdiği sahnelerden anlaşılmaktadır. Aynı zamanda bu sahne kadının, toplumsal cinsiyet rollerini aktarmasına da bir örnek teşkil etmektedir.

Filmde erkek ve kız çocuklara dair ayrımlar sıklıkla kullanılmaktadır. Haluk ataerkil normları sorgulamasına rağmen Halil'e hastanede, daha kuvvetli öksürmesini söylerken "*Kız gibi değil oğlum, erkek gibi... Hani mahallede tüpçü bağırtıyor ya onun gibi*" diyerek toplumsal cinsiyet rollerini pekiştirmektedir. Söylem, eşi Bahar ile günlük ilişkilerinde ortaklaşa yaptıkları işlere dair verilenler göz önünde bulundurulduğunda, Haluk'un gerçek düşüncelerini yansıtmamaktadır. Ancak Lacan'ın da üstünde durduğu noktalardan biri olarak dil, insanlar aracılığıyla konuşmaktadır. Haluk, öyle düşünmese bile kullanılan dilin yerleşmiş kalıpları sebebiyle toplumsal cinsiyet rollerini pekiştirmiştir. Buna benzer bir durum, Melek'in köy meydanında "vermem kızımı" demesiyle de benzerlik taşımaktadır. Kız almak ve vermek dile yerleşmiş cinsiyetçi kalıplardan biri olarak, kadını ikincilleştiren söylemler olarak görülebilmektedir. Huriye'nin annesi, bir yandan kızlarına şiddet uygularken ve Huriye'nin acilen evlenmesini isterken, bir yandan da doğacak erkek çocuğundan gurur duymaktadır.

Konuşması sırasında Huriye'nin hem kaynanası hem de halası olan kadına gururla, Huriye'yi evlendirdikten sonra oğlunu büyüteceğini söylemektedir. Ancak Himmet; Reyhan'ın engelli kardeşi, down sendromlu bir erkek olarak babası için bir gurur kaynağı değildir. Baba bu sebeple Himmet'in toplum içerisinde görünmesine izin vermez ve onu dışarıda gördüğünde Anne'den hesabını sorar. Anne ise, babanın aksine oğlundan utanmaz. Komşusu ona, kocasını bırakıp yakışıklı bir erkek bulmasını ima ettiğinde, "Benim Kadir İnanır'ım burada." demesiyle, hayatını çocuğuna adadığı ve fedakârlığı vurgulanmıştır. Baba'nın aksine, Himmet sevdiği için onun dışarıda olmasına izin vermesi, çocuğundan utanmadığı ve onu ne olursa olsun sevdiği imasını vermektedir. Baba, kendi toplumsal konumunu düşünürken anne, oğlunun mutluluğunu düşünmektedir. Bu da filmde annenin, klasik sinemada mevcut olan fedakâr anne stereotipine uygunluğunu göstermektedir.

Filmde tekrarlayan ve yan anlama sahip objeler; yel değirmeni, köpek ve ayakkabıdır. Yel değirmeni yaptığı dairesel hareketle bir kısır döngüyü sembolize etmektedir. Bu döngü, ataerkil düzenin kız çocuklarını erken yaşta ve kimi zaman akrabalarıyla evlendiren pratiği ile ilişkilendirilebilir. Ataerkinin yasalarını içselleştiren kadınlar, zamanında kendi deneyimledikleri acıları kızlarına da yaşatmakta bir mahzur görmemektedir. Kadından kadına aktarılan ve diretilen pratiklere filmde bir kaç örnek vermek mümkündür. Annesi ve kaynanası (halası), Huriye'nin mutsuz olduğunu görmelerine rağmen, fikrini sormadan onu evlendirmişlerdir. Huriye'nin çeyizinin hazırlanma sahnesinde, evdeki birçok kadın küçük bir kız çocuğunun evlendiriliyor olmasından endişe duymadan, keyif alarak hazırlık yapmaktadır. Bu sahne boyunca arka planda çalan türkünün sözleri ve sahnenin içeriği birbirine çelişik yapıdadır. Sözleri şu şekildedir:

"Bugün çeyiz günüdür. Güvercinler ağlayın. Kızım gelin olacak. Yüreğimi dağılayın. Yaşın geldi diyeler. Güzel gözlüm ağlama. Beşiğini salladığım, taş basarım bağrıma. Analar kızsız kalır. Kızlar ellere varır. Bu türkü dillence yavrumu benden alır."

Türkünün sözlerinden anlaşılacağı üzere, türküde işaret edilen hikâyede kız çocuğunun evlenmesi bir mecburiyetten öte gelmektedir. Anne için hüznü bir durumdur ve türküde anlatılan hikâyede, anne kızını evlendirmeyi hiç istememektedir. Fakat filmde verilen sahnelerde, annenin üzünlüğüne dair herhangi bir veri söz konusu değildir. Bu durum da bir tezat oluşturmaktadır. Körü körüne eski geleneklere tutunulduğuna işaret edilmektedir.

Döngüde yalnızca kadınlar değil erkekler de etkili olmaktadır. Reyhan'ın babası hem kendi oğlunun akraba evliliği sonucunda down sendromlu olması, hem de çevrede yine aynı sebeple engelli bireyler olmasına karşın, kızını ısrarla akrabasıyla evlendirmek istemektedir.

Reyhan'ın annesiyle olan ilişkisi sonucu evliliği, Huriye'ninkinden daha farklı şekilde gerçekleşmektedir. Reyhan'ın annesi uzun süre kızını evlendirmemek için çaba sarf etmiş ve var olduğu döngünün içine sıkışmış, ancak elinden hiçbir şey gelmemiştir. Annenin tüm bu çabalarına rağmen edilgin temsiliyeti değişiklik göstermemiştir. Reyhan'ın halası/kaynanası ise Reyhan'a pek sıcakkanlı davranmaz. Reyhan ve kaynananın nikâh sonrasında eve girdiklerinde aralarında geçen diyalogdan, kadınların döngünün birer parçası oldukları okunabilmektedir. Reyhan'a odasını gösteren kaynana, sert bir şekilde "hepimiz geçtik bu yollardan" der ve ona korkmamasını söyler. Aralarında bir yakınlık söz konusu değildir. Ardından Damat, geleneklere uygun şekilde, elinde beşi bir yerde ile Reyhan'a yaklaşır. Ancak sahnenin düzenlenişi ve oyunculuk, Damat'ın sanki bir hayvana yaklaşıp onu yakalamak için elinde ağ ya da benzeri bir nesne tutmasına benzetilmiştir. Bu durumda yan anlamsal olarak, kadının akli olmayan/hayvan şeklinde, altının ise kız çocuğunu himayesi altına almak için bir araç gibi kodlandığı söylenebilmektedir. Akli olmayan/hayvan kodlaması, annesinin Huriye'ye yönelttiği; "Sen kuş kadar aklınla bizi mi kandırıcaksın?" söyleminde de mevcuttur.

Reyhan'ın köpeği film boyunca yanından ayrılmaz. Yan anlama odaklanılarak, köpeğin Reyhan'ın özgürlüğünü sembolize ettiği söylenebilir. Bu anlam ise filmin sonlarına doğru daha görünür hale gelmektedir. İlki, ayakkabısı çıkan Reyhan'a ayakkabılarını getirmesiyle gerçekleşir. Daha rahat kaçabilmesine yardım eden şey olarak köpek, Reyhan'ın özgürlüğe olan düşkünlüğüdür. İkincisi ise sınırı geçmek isterken köpeğin vurulmasıdır. Reyhan sınırdan ve dâhil olduğu düzenden kaçamayacağını anlamış ve içindeki özgür ruhu yara almıştır.

Ayakkabı filmde tekrarlarla verilen bir metafor olmuştur ve farklı şekilde okumaya açık olduğu söylenebilir. İlkinde, kız çocuklarının özgür bir şekilde hayatta yol almaları ve özgür bir iradeyle ilerlemelerinin pek mümkün olmadığını, ayakkabılarının sürekli çıkması ile iletildiği söylenebilir. Bir diğer okuma ise Freud'un rüya yorumlarından yola çıkılarak yapılabilmektedir. "Rüyada erkek cinsel uzvu ayakla sembolize edilir (Freud S. , 2015, s. 109)" yorumundan hareketle ayakkabının kadın

cinsel organını sembolize ettiği çıkarımına ulaşılabilir. Ayakkabının kız çocuklarının ayağından bir şekilde sürekli çıkıyor olması ise henüz cinselliği, dolayısıyla da evliliği kaldırabilecek olgunlukta olmadığına dair bir gösterge olarak yorumlamayı mümkün kılmaktadır. Bu sebeple de son sahnede köpeğin, kaçması için Reyhan'a ayakkabısını getirmesi, cinselliğin yalnızca kişinin kendi denetiminde olması gerektiğini çağrıştırmaktadır.

4.2.2.3.2. *Din ve söylem*

Filmdeki karakterlerin dini yönleri filmin içerisinde birçok kez hem söylemler hem de dekordaki donatılar yoluyla vurgulanmıştır. Karakterlerin neredeyse tamamının dini inançlarının olduğu vurgulanmıştır.

Ailelerin yaşadıkları evlerin duvarlarında Kuran asılı olması, muhtarın boynunda dua taşıması, Reyhan'ın evlendirildiği akrabasının namaz kılmak ve abdest almak gibi davranışları, inanç yapısını görsel olarak ortaya koymaktadır. Bunun yanı sıra karakterlerin söylemlerini dayandırdıkları noktalardan biri olarak da dine gönderme yapılmaktadır. Örneğin; Kuran filmde söylemler yolu ile birçok kez şiddet eylemlerinin bahanesi olarak öne çıkarılmıştır. Bunlardan birisi, Reyhan'ın babasının "*Bu kız bu evden çıkmayacak. Kuran hakkı için hepinizi öldürürüm.*" diyerek ailesine yönelttiği tehditte açığa çıkmaktadır. Dinin, kadını ikincilleştiren bir pratik olarak erkekler tarafından kullanımı ve bu yolla kadının yaşamı üzerinde bile hak iddia etmeleri filmde vurgulanmıştır. Bunun yanı sıra dini sembolize eden din adamının, çocuk yaştaki gelinin evlenmesini imam nikâhı yoluyla meşru kılması da dinin, olgu üzerindeki negatif etkilerini betimlemektedir.

Filmde dine dair bir diğer unsur ise çaresiz durumda olan karakterlerin dua etmeleri ve Allah'tan yardım istemeleri olarak görülmektedir. Halil'in hastalığının iyileşmesi için Bahar, Allah'tan bir mucize beklemektedir. Melek de Reyhan'ı zorla evlendirmiş olmaları ve Halil'in başına gelenler için Allah'tan af dilemektedir. Ancak Allah'tan medet ummanın, yaşanmış olanlara bir çözüm getirmediği ve karakterlerin gerçekleştirdikleri eylemlerin sonuçlarına katlanmaları gerektiği görülmektedir. Buradan ulaşılabilir iki sonuç söz konusudur. İlki, dindar görünen kimselerin çocuklarını gaddarca, her şeye rağmen evlendirebilmeleridir. İkincisi ise Bahar'ın dualarına rağmen bir mucize gerçekleşmemesi ve bilerek ya da bilmeyerek akraba evliliği yapmış olmalarının ceremesini çekmeleri, evlatlarını kaybetmeleridir. Son bir

nokta olarak, Ferhat'ın kendi istekleri uğruna dini alet ettiği, filmin sonundaki "Kıblemi kaybetmişim ben" itirafı ile açığa çıkartılmış olur.

4.2.2.3.3. Toplumsal Baskı

Kız çocuklarının evlendirilmesi filmde, toplumsal baskı endişesi ile gerçekleşmektedir. Baskıyı oluşturan öğeler ise mensup bulunulan ailenin gelenek ve törelerinin talep ettikleri ve çevre tarafından eleştirilme endişesi olarak iki şekilde açıklanabilmektedir.

Gelenek ve törelerin getirisi olarak, geleneksel ailelerde görülen, temelinde hem ekonomik hem de kültürel kaygıların bulunduğu akraba evliliği filmde de bu temellerle yansıtılmıştır. Huriye'nin annesinin, kızının adet gördüğünü kendinden sakladığını öğrendikten sonra ona şiddet uygulaması ve bu sırada kocasına "ya ablanlar anlasaydı" söylemi, dışarıdan evliliği hızlandırıcı bir etkinin varlığını ortaya koymaktadır.

Toplumsal baskının yalnızca yetişkinlerin değil okuldaki çocukların arasında da var olduğu görülmektedir. Bunun bir örneği, Reyhan'ın okulda Ali'yle konuşurken etraftaki çocukların onlara bakıp aralarında fısıldaşmaları ile gösterilmiştir. Diğer bir sahnede Reyhan Halil'e, eğer birileri onları birlikte görürse kötü olacağını söylemektedir. İstanbul'da gelenek ve törelerden uzak yetişmiş olan Halil, bir kız ve erkeğin arkadaş olabileceklerini düşünmektedir ve herkesin neden aksi şekilde düşündüğünü anlayamaz.

“Kız çocuk biraz büyümeye başlayınca, tepeden tırnağa tanınmayacak şekilde örtünmeye, çarşafa sarılmaya zorlanır. Çoğu kez okula yollanmaz, yollansa bile birkaç yıllık eğitimden sonra okuldan alınıp eve tıklılır. Küçük yaşlarda kocaya verilmesinin bir nedeni budur. Okula giden kızların bekâret kaybına uğrayacakları korkusu o kertededir ki eğitim görmemiş bir kız, görmüş olandan daha makbul sayılır ve daha kolaylıkla koca bulur. Çünkü bekâret kavramı Müslüman kafa için, sadece fiziki bakımdan, yani kızlık perdesinin yırtılmamış olması açısından değil fakat manevi bakımdan da önem taşır (Arsel, 1991, s. 175)”.

Babaların kendilerini baskı altında hissetmeleri ise filmde kahvede geçen diyaloglarda öne çıkmaktadır. Reyhan ve Huriye'nin babaları karşılıklı olarak rekabet halindedirler. Muhtar, gururla kızının çok yakın zamanda evleneceğini söylemektedir. Bu durumun Reyhan'ın babası için sakıncası ise, Huriye evlenince Reyhan'ın okula tek başına gidecek olmasıdır. Okuldaki öğrencilerin içinde, kendi yaşlıları arasında yalnızca iki kız Türk, diğerleri ise Rum kökenlidir. Kahvede Ferhat'ın hemşerisi olduğu aksanından okunan adam, Ferhat'a imalı şekilde şu sözleri söyler: "Senin kız, onca

gâvurun içinde, yalnız başına mı okuyacak? Koca sınıfta yalnız ikisi kalmıştı ya... Vallahi ben bilmem. Eşeğini sağlam kazığa bağla derim ben. Yoksa çok ağlarsın." Reyhan'ın sınıfta tek başına Rumlarla bulunması onlara göre kabul edilemezdir. Ferhat, Huriye'nin okuldan alınacağı bilgisini doğrulamak için Reyhan'ın yanına gider. Reyhan söylenenin doğru olmadığını belirtir. Sonrasında kahvedeki topluluğun önünde, Muhtar'ın yalanını yüzüne vurur.

Huriye'nin âdet gördüğünü sakladığı anlaşılınca annesi, "orospu" ve "onun bunun diline mi düşüreceksin sen bizi" diyerek kızını döver. Kızının durumunu öğrenen muhtar tekrar köy meydanına giderek söylediklerinin yalan olmadığını ve kızını evlendireceğini söyler. Bu sırada Ferhat ile imalı şekilde konuşarak onu tahrik etmektedir. İki baba arasındaki bu karşılıklı atışma toplum içerisinde gerçekleşmekte, her ikisi de namuslarını kanıtlamak ve güvence altına almak için birbirleriyle yarışmaktadır.

Ancak filmde iki erkek arasındaki bu yarış, 'insanlar ne der' ve 'namus' endişesinden sıyrılarak aşkın bir nitelik kazanmıştır. Artık toplumun, onun hakkında söyledikleri Ferhat için önem taşımamaktadır. Tek istediği, kendi arzusunun gerçekleşmesi, yani dik başlılığı sebebiyle kastrasyon endişesini tetikleyen kızını evlendirmek olmuştur. Babanın çevreye kulak asmaması iki sahnede açıkça görülebilmektedir. Bunlardan ilki; okul bahçesinde kızını, çocukların ve öğretmenlerin gözleri önünde sürükleyerek müdürün odasına götürdüğü ve Halil'i iterek yere düşmesine sebep olduğu sahnedir. İkincisi ise Melek'in köy meydanına gelerek kızının henüz adet görmediğini ve onu evlendirmek istemediğini söylediği sahnedir. Ferhat, sadece kızını evlendirmenin namusunu kanıtlayacağı fikri üzerine odaklandığı için etrafın ne düşüneceğini önemsemeyen köy meydanında karısına hem fiziksel hem de psikolojik şiddet uygular. Sahnenin açılımı şu şekildedir:

Melek'i ilk kez meydana görürüz. Ferhat'a; "*Vermem Reyhan'ı. Benim kızım daha çocuk. Daha aybaşı bile olmadı.*" der. Ferhat: "*Sen millete bizi rezil mi edeceksin, yürü*" diyerek Melek'i uzaklaştırmaya çalışır. Melek yürümemekte direnir. "*Kızım benimle aynı kaderi paylaşmayacak. Zamanı gelmeden gitmeyecek kimsenin koynuna*" der. Filmdeki döngüyü kırmak isteyen ve bunun için harekete geçen tek anne, Melek olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak Ferhat, "*Seni de kızını da...*" diyerek Melek'e tokat atar ve yere düşürür.

Toplumun değişken ve ikiyüzlü yapısı da burada ortaya çıkmaktadır. Kahvedekiler ancak ayağa kalkıp izlemekle yetinirler. Yalnızca Yarım Ömer adındaki, akraba evliliği sonucu sakat kalmış olan karakter, Ferhat'ın kolundan tutup onu durdurmaya çalışır. Ferhat herkesin önünde Ömer'i de iterek tekerlekli sandalyesinden düşürür. Bunun dışında ise kimse müdahale etmez.

Eve döndüklerinde Ferhat dolaptan silahı çıkartır, Melek'e doğrultur. *"Önce seni vuracağım. Sonra içerdeki pileri öldüreceğim"* der. Kendi çocuklarına 'pi' demesi Melek'in onu aldattığına dair bir şüphesinin olduğunu akla getirmektedir. Ardından, *"Beni köye rezil ettin. Bu dünyada insan niye yaşar? Söyle. Ne namusum kaldı ne şerefim."* diyerek namus ve şeref olarak bahsettiği kavramların, toplum içerisinde kadının kendisine karşı gelmesi ile lekelen-diğini ima eder. Melek ise onun namusunu kirletmediğini, onu hiç aldatmadığını belirtir ve çocuklarına dokunmamasını ister. Ferhat'ın uzlaşmacı olmayan tavrı devam eder, hala imajının zedelendiğini düşünmektedir: *"Ulan hala çocuklarım diyorsun. Sen beni bu gece itin götüne soktun. Hala çocuklarım diyorsun. Köy meydanında ne namusum kaldı ne de şerefim."* diyerek Melek'in boğazını sıkar. Reyhan o sırada annesini kurtarmak için araya girer. *"Baba, yapma bırak onu. Söz evleneceğim."* diyerek babasını ikna eder. Annenin her şeyi göze alarak meydanda Ferhat ile konuşma ve kızını vermeyeceğini söyleme girişimi başarısız sonuçlanmıştır. Bu noktada bilinçlenmenin önemi de ortaya çıkmaktadır. Melek'in, Ferhat'la konuşmak yerine, direkt olarak jandarmaya ya da polise gitmiş olması durumunda, Reyhan'ın evlendirilmek zorunda kalmaması olanaklı görünmektedir.

4.2.2.3.4. şiddet

Huriye'nin anne ve babasının kızlarına, Ferhat'ın ise Reyhan'a ve Melek'e uyguladığı şiddet filmin neredeyse tamamına yayılmış durumdadır. Hatta Ferhat'ın Melek'e uyguladığı şiddet, köy meydanındaki sahnenin sonrasında silah doğrultmak ve öldürmek tehdidine kadar ilerlemektedir. Namus ve şerefle ilişkilendirilmiş şekilde yöneltilen ölüm tehdidi, namus cinayetlerine vurgu yapmaktadır. Reyhan'ın kendisini feda ederek evlenmeyi kabul etmemiş olması durumunda, Ferhat'ın aileyi katledebileceği ihtimali görülmektedir.

Kızlara, ailelerinin uyguladığı şiddetin yanı sıra, Reyhan'ın evlendirildiği evde yaşadıkları, şiddetin ne boyutlara gelebileceğinin bir diğer göstergesidir. Sahne şu şekilde gelişmektedir:

Damat: (Reyhan'ın gelinlik yerine günlük kıyafetlerini giydiğini görür ve kollarından tutup sarsarak) Bu ne hal ulan?

Reyhan: Hiç ben öylesine... Yakma canımı.

Damat: Ulan ne demek yakma canımı ha?

Reyhan: Bırak yapma Mahmut ağabey.

Damat: Ulan ne abisi biz evlendik ya. (Tokat atar. Reyhan yere düşer. Sonra kaldırıp saçından tutar.)

Reyhan: Ne yapıyorsun sen. Bacımın ben senin. Reyhan'ım ben Reyhan. İstemiyorum seni. (Bu sırada Reyhan da tokat atmaya çalışır. Fakat Damat'ın attığı tokatla Reyhan yine yere düşer.)

Damat: Ne bacısı ulan, ne bacısı? (Kollarından tutup Reyhan'ı yerden kaldırır ve Reyhan'ın ayakları yerden kesilir). Abi yok lan bundan sonra. Anladın mı? Kocan var bundan sonra kocan. (Yere iter saçından tutup cama dayar.) Sen kimsin ulan sen kimsin. Ne demek lan istemiyorum seni? Önce karım oldun şimdi de kadının olacaksın ulan! (Reyhan'ı yatağa fırlatır.)

Reyhan: Allah'ım sen beni kurtar. (Ekran kararır.)

Psikanalitik yaklaşımla sahneye bakılacak olursa, Zizek (2014, s. 57-58)'in de belirttiği üzere Lacancı kurban kavramı, büyük ötekinin iktidarsızlığının inkârını ortaya koymaktadır. Böylelikle de Damat'ın tecavüzü, zayıflığın inkârı ve bir güç gösterisi olarak yorumlanabilmektedir. Tecavüz, bir tür terörizm görevi görerek, kadınları erkeklere bağımlı hale getirmek için bir strateji olarak görülmektedir ve iktidarın simgesel bir ifadesi olarak yorumlanmaktadır (Segal, 1992, s. 284-285). “Suç zaman zaman daha genç erkeklerin üzerine atılsa da şiddet, tecavüz, ayyaşlık ve ihtirasın sorumlulukları genellikle yaşlı kuşaktadır (Franco, 1995, s. 173)”. Geleneksel norm ve değerler yaşlı kuşak tarafından, kendilerinden sonra gelenlere aktarılmaktadır. Scully (1994, s. 107), geleneksel erkek rolüne göre erkeklere, kadınlara karşı düşmanlık duymaları öğretildiğini belirtmektedir.

Bu verilerin sonucunda filmde fail olarak karşımıza çıkan Damat karakterinin aslında daha büyük bir çarkın dişlisine benzetilebileceği söylenebilmektedir. Damat'ın geliştirdiği şiddet ve Reyhan ile evlenmesi, aile büyüklerinin çabalarının birer sonucu olarak görülmektedir.

Erkeklerin genel olarak filmde uyguladıkları şiddet, Segal (1992, s. 113)'in Chodorow (1978)'dan aktardığı üzere şu şekilde açıklanabilmektedir:

“Erkek çocuklar anneleriyle küçükken kurdukları özdeşleşme yerine, kadınlığa karşı korku ve tiksinti duyguları geliştirerek kendi hayali erkeklik idealleştirmelerini yaratırlar: 'Erkek çocuk kendi içinde kadınsı bulduğu özellikleri bastırır; kadınları ve toplumsal hayatta kadınsı bulduğu her şeyi reddeder ve aşağılar.' Bu, erkeklerin yaygın bir biçimde şiddet uygulamalarını ve erkeklerin kadınlarla eşit ve özenli bir ilişki kurmaktaki büyük yeteneksizliklerini açıklamaktadır”.

4.2.2.3.5. *Akraba evliliği*

Film, erken evlenmelere sebep olan akraba evliliği olgusunun sonuçlarını daha detaylı olarak Halil, babası ve dedesinin ilişkisi üzerinden anlatmaktadır. İlk sahnelerde yatalak olan dede gösterilir, ancak karaktere ilişkin bilgi filmin sonuna dek verilmez. Daha sonra açıklandığı üzere Haluk, ilk çocuğunu akraba evliliği nedeniyle kaybetmiştir. Bu yüzden de babasını suçlamış ve eşini alıp İstanbul'a yerleşmiştir. Dede yatağa düşünce, onunla ilgilenmek için geri dönmüşlerdir. Haluk daha sonra ikinci çocuğu Halil'i kaybettiğinde bu yüke dayanamayarak babasının karşısında, babasının av tüfeği ile kendisini öldürür. Babasından intikamını bu şekilde, kendine yaşatılanın aynısını karşı tarafa yansıtarak almıştır.

Filmde iyi ve modern anne-baba kodlarıyla verilen Haluk ve Bahar'ın evliliği, bir akraba evliliği olması sebebiyle olguya dair aktarılmak istenen negatif mesaj ile çelişmektedir. Dolayısıyla evliliklerinin, Haluk'un babasının, evliliğin akraba evliliği olmayacağı yönündeki yanlış bilgilendirmesi sonucu gerçekleştiği anlatılmaktadır. Haluk, babasının yattığı yatağın başına gider ve aralarında şu diyalog geçer:

Haluk: "Bizi evlendirirken bunları hesaba kattın mı ha? Halil'in gırtlığımdaki yumruk olacağını biliyordun. Sana bin kere söylemişim ben akrabayla evlenmem diye. Memleketten gelen kızın akraba olduğunu ben nerden bileyim ha? Ben Bahar'ı sevdim. Çok sevdim. Utana utana, sıkıla sıkıla kendimden nefret ede ede sevdim. Sen, benim oğlumun ölümünden sen sorumlusun. (Çifte tüfeği çıkartır ve babaya doğrultur).

Dede: "Kaderini sen tayin ettin. (Kürtçe) Çocuklarını sen öldürdün oğlum" der. Madem neden Bahar'ı sevdim. Niye çocuk yaptın. Çocuklarını sen öldürdün."

Sahne; Haluk'un büyük öteki, ataerkil yasa ile hesaplaşması olarak yorumlanabilir. Baba'nın yatağının üzerinde asılı duran askerlik fotoğrafı ve tüfek eril nitelikleriyle, Haluk'un babasının ataerkil yasayı sembolize etmesine yönelik yorumu desteklemektedir. Haluk'un her iki çocuğunu da babası sebebiyle kaybetmiş olması onun kastrasyon endişesini tetiklemiştir. Buradaki 'baba' simgesel düzenin nesneleşmiş bir versiyonu olarak görülmektedir. Çocuklarını elinden alarak onu kastre eden düzenden, mitik kastre edici babadan aynı yolla intikam almak ister. Babasının gözlerinin önünde kendi katlini gerçekleştirir. Dede'nin büyük öteki konumu, bu sahnede parçalanmış, çünkü oğlu ve onun üzerindeki egemenliği sarsılmıştır. Böylelikle Dede oğluyula yüzleşme sırasında ayna evresine bir geri dönüş gerçekleşmiştir. Yatağın arkasına konumlandırılmış ayna da böyle bir fonksiyona sahip olduğu şeklinde yorumlanabilmektedir. Haluk'un ona karşı gelmesi ve onu terk etmesiyle fallus olma

özelliğini kaybeden Dede, artık aynadaki yansımasına üstünlüğünü, diğer bir deyişle Haluk'a karşı üstünlüğünü kaybetmiştir. Yalnızca bir yanılısama yaşamaktadır. Daha öncesinde sembolik düzeni devam ettirme işlevini taşıyan Dede'nin yatalak olması ise, artık bu düzenin kendi içine çöktüğü, sakatlandığı ve yok olmaya yüz tuttuğunun bir göstergesi olarak yorumlanabilmektedir. Haluk'un intiharı, Dede'yi bir önceki aşama olan ve yaşamak için anneye bağımlı olunan imgesel döneme çekmiştir ancak muhtaç olduğu anne mevcut değildir. Dede artık sadece eksigi ile var olmaktadır ya da yok olmaya yüz tutmuştur.

Bahar ise hem oğlu hem de kocasını kaybederek, iki kez bu eksikliği yaşamış ve gerçeklikle olan bağlantısını yitirmiştir. İkisinin mezarından aldığı topraklarla kendi üzerini örtmeye çalışması, arzusunun nesnelere yitiren Bahar'ın, ölüm arzusuna yönelmesi şeklinde değerlendirilebilir.

4.2.2.4. Bakış açısı ve kadın sesi

Filmde optik bakış açısının ait olduğu bir karakter söz konusu değildir. Bunun sebebi filmin anlatısının, Reyhan karakterine odaklanmasına rağmen, birbiri içine geçen ve paralel ilerleyen hikâyelerin de anlatı içerisine dâhil edilmesi olarak görülebilir. Filmde özellikle eril izleyiciye hitap eden ve kadın vücudu üzerine odaklanan, erotik bir anlatımdan kaçınmış olduğu söylenebilir. Bu sebeple de eril izleyicinin gözüne hitap eden, kadını seyirlik nesne konumuna indirgeyen bir anlatıma rastlanmamaktadır. Kamera açıları göz önüne alındığında, filmin genelinde olabildiğince nesnel bir optik anlatımın amaçlanmış olduğu da söylenebilmektedir. Bunun yanı sıra hareketli çerçevelerle izleyici dramın içine çekilmeye çalışılmıştır. Böylelikle de hikâyedeki en etkin karakter olan Reyhan'la bir özdeşleşme şansı doğmaktadır.

Filmlerde kaydırmalı çekim, izleyicinin bakış açısını sürekli olarak değiştirmektedir. Bu değişim obje ve konu odaklı izleyici bakışını, kamera ve yönetmenin bakışına çevirmektedir (Monaco, 2002, s. 197). Halam Geldi'de çözüm bölümüne yaklaştıkça kamera hareketleri daha görünür hale gelmektedir. Bu yolla, başta filme bir küçük öteki olarak yaklaşan izleyici, kameranın devinimiyle birlikte bakışında özgürlük kazandığı yanılısamasına kapılarak, kendini büyük öteki olarak konumlandırma olanağına kavuşmaktadır. Örneğin, Haluk'un babası ile yüzleştiği sahne ve devamında, kamera evin içinde herhangi bir karakter bakışına bağımlı kılınmadan

hareket etmekte, bedenleşmektedir. Buradan anlaşılacağı üzere, bakışın artık film evreninden belli ölçüde sıyrılması hedeflenmektedir.

Filmde sürekli tekrar eden dairesel metaforları destekler şekilde, 360 derece kamera hareketi öne çıkmaktadır: filmin başında Reyhan'ın sınırdaki sahnesi, son olarak da Halil'in ölümü, Reyhan'ın okul bahçesinde babası tarafından şiddete maruz kaldığı sahne, Halil ve babasının görüntüleri aynı yöntemle çekilmiştir. Örnekleme adına Reyhan'ın sınırdaki sahnesi ele alınacak olursa, kamera Reyhan'ın etrafında 360 derece döner. Reyhan, kaçış planlarında anlattığı gibi zikzaklar çizerek koşmaya başlar, kurşunlardan kaçmaya çalışır. Ayağı takılır ve düşer. Bu sahneyi açıklamak adına Zizek'in döngüsel hareketlere ilişkin düşüncelerinden faydalanılabilir. Zizek (2005, s. 21), kitabında döngüsel harekete ilişkin düşüncesini şu şekilde dile getirmiştir:

“Dairesel hareket arzunun paradoksunu oluşturan tuzaktır: ‘Şeyin kendisi’nin ertelenmesini zaten ‘şeyin kendisi’ olan şeyle karıştırırız, arzuya özgü arama ve kararsızlığı aslında arzunun gerçekleştirilmesi ile karıştırırız. Yani arzunun gerçekleştirilmesi, ‘karşılanması’, ‘tamamen tatmin edilmesi’ değildir, daha çok arzunun kendisinin yeniden üretilmesiyle, arzunun dairesel hareketiyle örtüşür.”

Reyhan'ın filmdeki sınırı aşma, özgürlük arzusu da böyle bir paradoksa dönüşmektedir. Zizek (2005, s. 18)'in Zenon paradoksunu açıkladığı şekilde, verili bir x mesafesine asla ulaşamamaktadır. X mesafesine ulaşmak için önce bu mesafenin yarısı, daha sonra kalan mesafenin yarısı kat edilmelidir ve böylelikle bir döngü oluşmaktadır. Arzu ise tam olarak bu paradoksa benzer şekilde ulaşıldığı anda kendini yeniden üretmektedir. Reyhan için sınıra geçme, imkânsız bir arzu paradoksuna dönüşmüştür.

Zihinsel bakış açısının büyük ölçüde, anlatının odak noktasında olan Reyhan'a ait olduğu söylenebilir. Geleceğe dair hayallerini anlatması, sınırı geçmek için mücadelesi, babasına karşı çıkışı, haksızlığa uğradığında savunmaya geçmesi, kendi doğrularını aktarması ve kameranın genellikle Reyhan'ın etrafında konumlandırılması; zihinsel bakış açısının Reyhan karakterine ait olduğu görüşünü destekler niteliktedir. Buna rağmen, filmin sonunda Reyhan'ın ataerkil sınırları aşamamış ve hatta cezalandırılmış olduğu söylenebilir. Sınırları aşmak için olan mücadelesi, eril bir kurum olan asker tarafından düzene geri gönderilmesiyle gerçekleştirilmiştir. Zihinsel bakış açısının eril nitelikte olduğu, filmin sonunda bu yolla ortaya çıkmaktadır. Kadın, klasik sinema araştırmalarının çoğu film üzerinden eleştirildiği şekilde kadının affedilmesi ve ait

olduğu yere geri gönderilerek asıl arzusuna kavuşamaması ile gösterilmiştir. Onu düzene geri gönderen ise eril nitelikteki ordu olarak sembolize edilmiştir.

4.2.2.5. Final

Reyhan'ın zihinsel bakış açısına sahip olduğu yanılıması karakterin sesine de yansımıştır. Reyhan'ın isyanının Damat ve Baba tarafından sürekli şekilde bölünmesi, sesinin eril niteliklerle sekteye uğratılmasına işaret etmektedir. Reyhan'ın sesi ve isyanı, eril şiddet ve eril söylemle hem baba hem de Damat tarafından filmde bölünmektedir. Ancak Baba ve Damat da daha sonra kendilerini aşan, daha üstün bir ses tarafından sessizleştirilirler. Bu ses de büyük öteki olarak kural koyucu ve düzen sağlayıcı komutana aittir. Her iki tarafın da erkek olması, kadının yaşantısı ve aidiyetine dair ikisi arasında bir çekişmeye neden olmakta ve filmin sonunda asıl mücadele Reyhan'ın mücadelesi olmaktan çıkıp, iki ayrı eril düzen arasındaki üstünlük mücadelesine dönüşmektedir.

Halam Geldi filminde Reyhan'ın amacına ulaşmasına ramak kalmışken başarısız olmasıyla, ayna evresindeki izleyicinin özdeşleşme kurduğu dişil karakterin üzerinde kurduğu yanılısama, açığa çıkmakta ve bütünlük dağılmaktadır. Kadının, simgesel düzende var olamayarak kendi kaderi hakkında belirleyici olamayacağı gösterilmektedir. Ayrıca kendi sesine de sahip olamayarak yasanın kendi adına karar vermesi ve nerede durabileceğini söylemesi ile gösterilmektedir. Böylelikle ayna evresinde kazandığını düşündüğü egosu, yani “ben” olma durumu ortadan kalkmakta, kadın için özne konumu uzak bir ihtimal haline gelmektedir.

4.3. Mustang

4.3.1. Filmin özeti

Mustang (Gamze Deniz Ergüven, 2015), ailelerini kaybeden beş kız kardeşin bir anda değişen hayatlarını konu almaktadır. Kız kardeşler, ailelerinin kaybindan itibaren, on yıldır babaanne ve amcalarıyla yaşamaktadırlar. Yaz tatiline girdikleri gün, okul dönüşünde erkek arkadaşlarıyla denizde oyun oynarlar ve bu yapıkları şey çevre tarafından ahlaksızlık olarak nitelendirilir. Babaanneleri ve amcaları Erol, kendilerine göre ailenin namusunu korumak için onları okuldan almak, evin çevresine tel örmek ve evlendirmek gibi çeşitli önlemler alırlar. En büyük iki kardeş Selma ve Sonay ilk evlendirilenler olurlar. Üçüncü kardeş Ece ise hem amcasının tacizi nedeniyle hem de

evlenmek istemediği için intihar eder. Kardeşlerden dördüncü olan Nur, Ece'nin ölümünün hemen ardından ve bu ölüme rağmen evlendirilmek istenir. En küçük kardeş Lale, kardeşini kaçırmak için ikna eder ve İstanbul'a öğretmenlerinin yanına ulaşmayı başarırlar.

4.3.2. Filmin analizi

4.3.2.1. Karakterler

Beş kız kardeş; Lale, Nur, Ece, Sonay ve Selma, hikâyeleri anlatılan karakterlerdir. Filmin merkezinde, anlatıcı olarak, en küçük kardeş Lale öne çıkmaktadır. Babaanne ve amca da diğer önemli iki figürdür. Filmin anlatısı bahsedilen yedi karakteri merkeze aldığı için, çalışmanın karakter analizi bölümünde yalnızca bu karakterlere yer verilecektir.

Genel olarak kardeşlere bakıldığında, belirli ortak özellikler ön plana çıkmaktadır. Görsel açıdan, hepsinin saçları uzundur ve filmin başında açık bırakılmıştır. Filmin adı ile kurulan bağlantı görsel olarak da kızların fiziksel özellikleriyle kodlanmıştır. Mustang; yabani at anlamına gelmekte ve kızların saçlarının dağınık olması ise yeyleyle bir benzeşim oluşturmaktadır. Evcil olmayan at imgesi; özgürlük, asilik gibi çağrışımlar yapmaktadır. Film boyunca eve hapsedilen ama her seferinde kaçıp kurtulmaya çabalayan kardeşlerin bu çağrışımlara uyduğu söylenebilir.

Kostümler de beş kız kardeşte ortak olan ve hikâyelerini destekleyen öğelerden bir tanesidir. Filmin başlarında kızların saçları dağınıktır. Rengârenk, modern kıyafetler giyerler. Daha sonra ise özgürlüklerini kısıtlayan, kendileri için dikilmiş, kahverengi, uzun, kapalı kıyafetleri giymeye zorlanırlar. Kostümlerin, filmde kadın bedeninin denetiminin hangi yollardan gerçekleştiğine dair bir yorum olarak yer aldığı söylenebilir.

Lale

Lale henüz ilkokula giden, tahmini olarak 12-13 yaşlarındaki en küçük kardeşidir. Lale, ablalarından farklıdır; daha agresif, haksızlığa gelemeyen, düşünceli, azimli, kararlı, yılmayan, okumayı ve futbolu seven bir çocuktur. Bu özellikleri ile diğer kız kardeşlerin arasından sıyrılmaktadır.

Hikâyelerini ilk anlatmaya başladığı an, filmin girişinde, "Her şey göz açıp kapayana kadar değişti. Önce rahattık ve her şey boka sardı." diyerek asi bir kişiliği olduğunu göstermiş olur. Öyle ki, toplumsal cinsiyet rollerine göre kadınların ve kız çocuklarının ağzının bozuk olmaması beklenmektedir.

Devamında Lale'ye dair gösterilen özellik ise hırslı ve mücadeleci olduğudur. Beş kız kardeşin denizde oynadığı deve güreşi oyununda yenilen Lale, itiraz eder. Çok sinirlenir ve hile yapıldığını söyleyerek yenilgiyi kabul etmez. Diğerleri onu sakinleştirmeye çalışırlar.

Lale'nin, kendilerini ispiyonlayan ve babaanneleri tarafından şiddet görmelerine sebep olan Petek Hanım'a karşı çıkışı ve ondan hesap sormak için ablalarını kışkırtması, yine Lale'nin kendine söylenileni yapan, itaatkâr bir yapıda olmadığını ortaya koyar. Petek Hanım'a şu sözleri söyler: "Petek Hanım. O şekilsiz bok rengi elbiselerinizi giyip kendinizi ahlak yetkilisi mi sandınız?"

Lale'nin diğer kardeşlerden ayrılan özellikleri onu farklılaştırmasına rağmen bu farklılaştırmanın genellikle erkeklikle bağdaştırılan şekillerde verilmesi bir soru işareti oluşturmaktadır. Bunun filmdeki en büyük örneği; diğer kızların futbola ilgileri olmamasına rağmen Lale'nin desteklediği takımın gazetedeki resimlerini, haberlerini öpecek kadar futbola düşkün olmasıdır. Lale'nin finaldeki kurtuluşunun bu özelliklerle mi kurulduğu, filmin feminist bir bakış açısına sahip olup olmadığı sorusunu açıklamaya imkân sağlayacaktır.

Kardeşlerinden farklı bir ilgi alanı olarak futbolun verilmesinin yanı sıra, Lale'nin dişiliğinden hoşlanmaması gibi bir durum söz konusu değildir. Bunu, filmdeki bir kaç sahne özetlemektedir. Örneğin filmin başında, okuldan eve dönüş yolunda bir elma bahçesinden geçerken gömleğinin içine koyduğu elmalar ve bunun yanı sıra eve hapsedildiklerinde eğlenmek için ablası Sonay'a ait sutyenini içine çorap doldurup giymesi ve havalı bir şekilde yürümesi verilebilir. Buna benzer verilen bir detay ise, kamyoneti olan ve kaçmalarında onlara yardım eden Yasin ile buluşurken, kırmızı topuklu ayakkabılar giymesi olabilir.

Onu kardeşlerinden farklılaştıran bir diğer özellik ise, okumaya olan düşkünlüğüdür. Kardeşler okuldan alındıktan sonra bile Lale, kendi kendine ders çalışmak için çabalar. Nur'un babaanneyle çarşaf katladığı sahnede Lale, kitap okumaktadır. Bunun yanı sıra başka bir sahnede Lale, onlara iş öğretilirken ilgisiz tavırları sebebiyle mutfaktan kovulur ve ablaları yemek yapmayı öğrenirken o, kadın

haklarıyla ilgili kitap okur. Buna benzer olarak paralel kurguyla verilen; Nur'un kendine bakım yaparken Lale'nin toprağın üzerinde yuvarlanıp üstünü özellikle kirletmesi, Ece temizlik yaparken Lale'nin amcasının arabasını çalıştırmak için denemeleri, kardeşler arasında zıtlıklar yaratılarak, farklılıklarının altını çizmiştir.

Dolayısıyla Lale'nin karakterinin belirli bir kategoriye ait tektipleştirilmiş bir görünümle sunulmasından ziyade, toplumsal cinsiyet kalıplarını bozacak şekilde eril özellikler de eklenerek oluşturulduğu sonucuna varılabilmektedir. Ancak Lale'nin kurtuluşunun sebebini, tek başına eril özelliklerin eklenmesiyle de açıklamak mümkün değildir. Diğer kardeşler futbola ilgi duymasalar bile Lale kadar agresifleştikleri sahneler mevcuttur. Bu verilenlerin sonucunda Lale'nin kardeşler arasında, kendi azmiyle evlendirilmekten kurtulan tek karakter olması, yönetmenin çocuk gelin olgusunun aşılmasına yönelik önerdiği çözümleri ortaya çıkarmaktadır. Çözüm için öncelikli ihtiyacın eğitim olduğu yönünde bir mesaj verildiği ve bunun yanı sıra toplumsal cinsiyet kalıplarının aşılmasının önerildiği söylenebilir.

Nur

Nur, Lale'den bir büyük olan kardeşidir. Üniformalarından anlaşıldığı kadarıyla o da henüz ilköğretim yaşındadır. Nur, Lale ile beraber, kurtulan diğer kardeşler. Psikolojik derinliği yeteri kadar verilmediği için ön plana çıkmamıştır. Ancak filmin ilk sahnelerinde babaannesi, ablalarını döverken isyan etmesi ve daha sonra da ablaları gibi evlendirilmeyi kabullenmek yerine Lale'nin önerisine uyararak onunla İstanbul'a kaçması, filmde onu edilgen bir karakter olmaktan çıkarmıştır.

Ece

Ece, ortanca kardeşidir. Üniformasından ortaöğretim yaşlarında olduğu anlaşılmaktadır. Küçük kardeşleri kadar asi değildir ancak kendine diretilen evliliği ablaları gibi kabullenmez de. İlk sahnelerde çok fazla öne çıkmayan ve sessiz bir karakter olarak gösterilen Ece, filmin ortalarına doğru amcasının tacizinden ve kendisi hakkında verilen evlendirilme kararının ardından, Lale'nin sözleriyle şu şekilde tarif edilir: "Sıra Ece'ye gelince hiçbir tepki vermedi ve sonra belasını arıyormuş gibi davranmaya başladı." Ece, evlendirileceğini öğrendikten sonra daha tepkisiz davranmaya başlar, sürekli kurabiye yer ve bir gün yemek masasından amca tarafından

kovulduktan sonra içeriye gidip intihar eder. Ece, tek kurtuluşunun ölüm olduğunu düşünerek ve belki de büyüklerini cezalandırmak için intihar etmiştir.

Selma

Selma, ikinci büyük kardeştir. Tanımadığı ve sevmediği Osman ile evlenmeyi istemeyerek de olsa, başka çaresi olmadığını düşünerek kabul eder. Başına gelenleri oldukça donuk ve tepkisiz şekilde karşılar. İçinde bulunduğu durumdan kaçmak için çabalamaz ya da mücadele etmez. Örneğin; bekâretine inanılmadığında, Selma kimseyi inandırmaya çalışmamıştır. Bir diğer örnek; evliliği istemediği her halinden belli olan Selma'nın, Lale'nin ona verdiği İstanbul'a kaçma tavsiyesine uymayı reddetmesi şeklinde verilebilir. Kendini çaresiz hissetmekte ve başına gelenlere sessizce boyun eğmektedir.

Sonay

Kardeşlerden en büyük olanıdır. Ekin adında bir erkek arkadaşı vardır. Kardeşlerin arasında sevdiği erkekle evlenen tek karakter odur. Diğerleri için evlilik korkunç ve kabul edilemez bir şeyken, Sonay evlenmiş olmasından gayet mutludur. Sonay babaannesine başkaldırarak istemediği biriyle evlenmekten kurtulur. Dişil özellikleri en fazla ön plana çıkartılmış olan karakterdir. Belirli bir ölçüde toplumsal cinsiyet rollerine göre yapılandırılmış bir karakter olduğu söylenebilir. Tek istediği şey, sevdiği erkekle evlenmektir. Ancak iyi bir ev kadını olma potansiyelinden ziyade duygusal olması, aşkı ve cinselliği sevmesi, dişil özelliklerinin ön plana çıkarılmasında rol oynamaktadır.

Babaanne

Anneleri ve babaları öldükten sonra kız kardeşlerin bakımını babaanne üstlenmiştir. İstanbul Türkçesiyle konuşur. Genellikle başı açıktır, ancak misafir geldiğinde yazması ile örtünür. Babaanne'nin katı geleneksel bir duruşa sahip olmadığı söylenebilir.

Amca karakteri filme dâhil olana kadar babaanne, kızların karşısında yer alan bir figür gibi gözükse de Babaanne ve oğlu arasında da kızların yetiştirilme tarzı konusunda anlaşmazlıklar söz konusudur. Babaanne; amca ve çocuklar arasındaki dengeyi

sağlamaya çalışan, her iki tarafı da idare etmek için çabalayan kişidir. Kızların evlendirilmesi konusunda amcaya danıştığına dair herhangi bir bilgi söz konusu değildir. Bunun yanı sıra kızların kaçmaması için evin etrafında alınan birçok önleme, ev içi eğitimlerine, kılık kıyafetlerinin düzenlenmesine bizzat Babaanne tarafından karar verilmiştir. Dolayısıyla kız kardeşlerin başlarına gelen erken evliliklerden Babaanne sorumlu gibi gözükse de filmin ilerleyen dakikalarında bu durum değişir. Oğlunun kızları istismar ettiğini bildiği ve kızları bu yüzden hemen evlendirmek istediği izleyiciye sunulur. Bu yolla Babaanne'ye yüklenen negatif özellikler belli bir ölçüde kaldırılmış olur. Ek olarak Babaanne'nin, babaanneliğini yapamadığı yönündeki, analizin devamında değinilecek olan toplumsal baskı karşısında çaresiz kaldığı gösterilmektedir. Babaanne, kendini diğer bir kadına anlatmaya çalışırken ağlamakta, kadın ise ona, kızların fazla özgür hareket ettiklerini ima ederek, babaannelik yapamadığını söylemektedir.

Amca

Amca, evdeki tek erkektir. Amca'ya dair kodlanan fiziksel göstergelere bakıldığında, ele alınan diğer filmlerde de olduğu gibi bıyık, eril bir gösterge olarak öne çıkmaktadır. Giyim tarzı ise yine diğer filmlerdeki erkek karakterlere benzer şekilde, kumaş pantolon ve gömlek şeklindedir. Amca, evde tek çalışan, yani evin maddi ihtiyacını karşılayan kişidir. Lüks bir cip kullanır. Ancak ne iş yaptığına dair herhangi bir bilgi verilmez. Sosyal aktivitelerine dair sadece akraba veya arkadaşlarıyla oturup maç izlediği ve rakı içtiği görülmektedir.

Amca'nın ağzı bozuktur, sinirlenince küfür eden bir karakterdir. Çabuk sinirlenir. Şiddete eğilimlidir. Birçok kez şiddet uyguladığı gösterilmiştir. Bazı sahnelerde yeğenlerine cinsel istismarda bulunduğu ima edilmektedir. Ancak buna rağmen kızların namusları ve diğer insanların kızlar hakkındaki düşünceleri, onun için son derece önemlidir. Annesine kimi zaman karşı çıkıp onunla tartışsa da saygılı bir tutum takınmaktadır. Amca hakkında bu verilenler, sosyolojik kendilik ve psikolojik kendilik arasında bölünmüşlikle açıklanabilmektedir. Sosyolojik kendilik, çevrenin bireyden beklediği ve istediği tutumlara göre özneyi kısıtlamakta, kişinin psikolojik karakteri ise bu sınırlar arasında sıkışmaktadır (Şar, 2009, s. 51). Filmde, Amca'nın toplum baskısına karşı geliştirdiği namus tutumu, kendi arzularıyla çatışmış; genişleyen sosyolojik

kişiliğin yaptığı baskı ile psikolojik kişiliği baskılanmıştır. Yeğenlerine olan cinsel istismarı, ezilen psikolojik kişiliğinin dışavurumu olarak görülebilmektedir

Amca'nın hikâye içindeki bu işlevi, ensest konusunda bir açıklamayı gerektirmektedir. Ensest, çocuğu yetiştirmekten sorumlu olan ve anne-baba işlevi gören şahısların kan bağı aranmaksızın çocuğa cinsel içerikli temasta bulunması olarak tanımlanmaktadır (Yüksel, 2009, s. 100). “Yapılan araştırmalara göre ise çocuklar en çok kendilerine bakmakla yükümlü olan kişiler ve yakın çevresindeki kişilerce istismar edilmektedir (Özgentürk İ. , 2014)”. Bu yönüyle de Amca'nın istismarının bir gerçeği yansıttığı söylenebilmektedir.

4.3.2.2. Mekân

Film, Karadeniz İnebolu'da geçmektedir. Ailenin yaşadığı yer deniz ve yeşilliklerle çevrilidir. Ev, ahşap ve birkaç katlıdır. Evin yapısının aile içi ilişkilere ve aile yapısına gönderme yaptığı söylenebilir. Tek katlı olmaması, ailenin içindeki hiyerarşik yapıya işaret etmektedir. Evin dışarı açılan kapısının etrafında duvarların olması, adeta bir kaleyi andıran ve korunaklı bir yapı olarak, özel alanı kamusal alandan ayıran ikinci bir ayırım olarak öne çıkmaktadır.

Filmin ilerleyen sahnelerinde ev yine hapisaneye benzetilerek; eve demir parmaklıklar ve dikenli teller eklenerek, kızların evden dışarı izinsiz çıkmaları engellenmiş olur. Ele alınan diğer filmlerde olduğu gibi sınırlar ve sıkıştırılmışlık hissi baskındır.

Evin arka tarafı, yeşilliklerle kaplı bir yamaca bakmaktadır. Ancak kızlar, bu kullanışsız alana rağmen pencereden su borusuna tırmanarak evden kaçmayı başarırlar. Freud (2015, s. 41/96)'a göre evin bu imgesini açıklayacak olursak, yokuşun ve merdivenlerin cinsel birleşmeyi temsil etmesi, bitki örtüsünün kadın cinsel organını temsil etmesi akılda tutularak; evin fallik bir gösterge, dışarıdaki doğanın ise dişil bir gösterge olarak cinsel özgürlüğün alanı olduğu yorumuna varılabilmektedir.

Yaşadıkları evin içerisinde geleneksel öğeler söz konusudur. Bunlar; mobilyaların üzerindeki danteller, oyma ahşap sandıklar, duvarda asılı hat sanatı ve film boyunca kızlar için sandıklardan çıkartılan el işi çeyizler olarak sıralandırılabilir. Ancak Amca'nın lüks cipi ve sürekli kolunda olan lüks saati göz önüne alınarak değerlendirildiğinde, ev içine ait alanın genellikle geleneksele ait objelerle kurulduğu, evi dışarı bağlayan ve Amca'ya ait olan araçların ise modernlikle bağdaşıklığı olduğu

görülmektedir. Filmdeki kadın karakterler geleneksel bir yaşam tarzı tarafından çevrelenmiştir. Evin etrafındaki engeller (dikenli tel, demir kapı, dik yokuş...) kadının geleneksel ataerkil yaşamdan kaçışına imkân sağlamayacak şekilde düzenlenmiştir.

Filmde görülen, Petek Hanım'ın evinin ise muhafazakarlığı temsil ettiği söylenebilir. Petek Hanım, filmin başında kızların erkek çocuklarla oynamalarını ailelerine şikâyet eden, geleneksel değerlere bağlı bir kadındır. Evinin de dışarıdan sarmaşıklarla sarılmış olmasının kendi dünyasını yansıttığı söylenebilir. Sarmaşıklar bu bağlamda, evin dışarıdan neye benzediğinin görünmesini engellemekte, gizliliği, kapalılığı ve muhafazakarlığı sembolize etmektedir.

4.3.2.3. Anlatıdaki ataerkil kodlar

4.3.2.3.1. Toprak ve kadın

Toprağın kadınla özdeşleştirilmesi anlatının başında, kızların okuldan eve dönüş yolunda, bir bahçeden geçtikleri sahnede görülmektedir. Kızlar bahçeden geçerken elmaların tadına bakarlar. Bu sembolik anlatım, Adem ve Havva'nın yaratılış hikayesindeki ilk günahı ve cennetten kovulmayı hatırlatmaktadır. Bu mitolojik öykünün sonucunda "Havva'nın, Adem'i elmayı yemeye zorlaması cinsel kışkırtma olarak yorumlanıp, kadın, erkeği yıkıma, yoksulluğa sürükleyen cinsel bir şeytan olarak görülmüştür (Horney, 1986, s. 117)".

Bahçeden geçtikleri sırada onları bahçesinden kovmak için av tüfeği ile ortaya çıkan bir adam görülür. Adam, bahçesine girenlerin çocuk yaşta kimseler olduklarını gördüğü halde, onlar bahçeden ayrılana kadar tüfeği doğrultmaya devam eder. Ataerkil hayat örüntüsü bu sahne ile temsil edilmiş olur. Yan anlamsal bir okuma yapılacak olursa, iki çıkarımda bulunulabilmektedir. Birincisi, ilk günah, yani cinselliğin evlilik dışı olması halinde ceza alınacağına işaret olarak belirlemektedir. İkincisi ise bahçenin bir erkeğe ait olması ve doğanın genellikle kadınla özdeşleştirilmesi nedeniyle, adamın bahçeye girilmesini namusuna bir tehdit olarak algılaması ve fallik bir obje olan silahı namusunu savunmak için kullanmasıdır. Kadının, toprak gibi acıya dayanmaya zorlanması ve üretkenliği, toprağa benzetilmesine sebep olmuştur. Başka bir deyişle, cinsel ilişki kadının, toprak gibi ekilip, delinip, sürülmesi ve bu acıya katlanmasına benzetilmektedir. Bu sebeple de erkeğin etkin, kadının pasif konumlandırışı pekiştirilmektedir. (Dube 1986'dan akt. Janet C. , 2005, s. 259)

4.3.2.3.2. Mahalle baskısı/namus

Filmde kızların aile tarafından sınırlandırılmalarının en öncelikli sebepleri, mahalle baskısı ve namus olgusuyla açıklanabilir. Bu sebepler, olayların başlangıcına neden olan erkeklerle denize girmenin ve oyun oynamanın, hem ailede hem de çevrede yarattığı rahatsızlıkla verilmiştir.

Kızlar okuldan döndükten sonra Babaanne onları kapıda karşılar. En büyükleri olan Sonay'dan başlayarak sırayla hepsini odaya alarak şiddet uygular. Sebebi ise filmde şu diyaloglarla verilir:

Babaanne: Herkesin diline düşürdünüz bizi. Erkeklerin enselerine sürtünmüşsünüz.. Apış aranı oğlanın yüzüne bu kadar sokmuşsun.

Kızlar: Babaanne oyun oynuyorduk. Ne diyorsun sen?

Babaanne: Böyle oyun olmaz.

Lale: Kim anlattı sana bunu?

Babaanne: Petek Hanım söyledi Petek Hanım. Demin telefon etti bana kızların yoldan çıktı dedi. Erkeklerin enselerinde kendi kendilerini tatmin ediyorlar dedi.

Bilinen bir oyun olarak deve güreşi, içinde bulunulan toplum tarafından sürtünmek ve kendini tatmin etmek olarak yorumlanmıştır. Akşam Amca geldiğinde, Babaanne ile tartışmaları çevrenin fikirlerinin aile içinde önemli olduğunu yansıtmaktadır:

Amca: Yeter anne yeter! Her şeyi papağan gibi tekrar ediyorsun ya. Bırak kızlar gezsin. Bırak kızlar oynasın. Onlar daha küçük...

Babaanne: Öyle ama...

Amca: Neresi öyle anne? Bunların anaları babaları öleli on sene oldu, on sene!

Babaanne: ..ama biraz anlayışlı olmak lazım.

Amca: Anne neyine anlayışlı olacağım? Büyüdüler, büyüdüler bunlar görmüyor musun? Köyde neler konuşuyorlar biliyor musun sen?

Babaanne: Her konuşulanı da dinleme o kadar.

Amca: Nasıl dinlemeyeyim anne. Sen bunlara iyilik yaptığını mı sanıyorsun.

Babaanne: Sen benimle nasıl konuşuyorsun böyle, annenle nasıl konuşuyorsun böyle?

Amca: Şimdi gidip onların ağzına sığacağım.

Bu diyalog sonucu anlaşılmalıdır ki, iki yetişkinin de kızlara şiddet uygulama ve onlara sinirli olma sebebi, başkalarının düşünceleri ile bağlantılıdır. İnsanların, kızların namusları hakkında konuşuyor olması, Amca'yı çok sinirlendirmiştir. Sosyal normlara uymaları beklenen kızların, bu normların dışında davranmaları, çevreden tepkiyle karşılanmıştır ve erkeklerle olan samimiyetleri namussuzluk olarak yorumlanmıştır.

Ancak çevre, bu konuyu hemen aile büyüklerine ileterek, bir şekilde kızların cezalandırılması için büyükleri harekete geçirmiştir. Doğan (2016, s. 109-110)'ın belirttiği üzere, namus cinayeti ve şiddeti yaygın görülen toplumlarda dedikodu, bir kontrol mekanizması işlevine bürünmektedir. Mahalle baskısı böylelikle simgesel düzen, yani büyük öteki olarak işlevselleşmektedir. Babanın yasası, bir mekanizma olarak zincirleme etki yaratmakta ve evin büyükleri tarafından kızların denetlenmesini sağlamaktadır.

Diyalogun verdiği ikinci önemli bilgi ise, ilk başta çocukların karşısında yer alan, yanlış yaptıklarını söyleyen Babaanne'nin, Amca karşısındaki koruyucu tutumudur. Onların henüz çocuk olduklarını ve oğlunun herkesi dinlememesi gerektiğini söyleyerek olayı yatıştırmaya çalışmış ancak söyledikleri işe yaramamıştır.

Amca dedikodular sebebiyle kızlardan hesap sormak için öncelikle, henüz küçük oldukları için Lale ve Nur'u dışarı çıkartır. Diğer üç kardeş odada kalırlar. Onlara, *"Hanginizdi o? Yoksa hepiniz miydiniz? Hanginiz orospuluk yaptı lan?"* diyerek üstlerine yürür. Selma'yı saçından yakalayarak hırpalamaya başlar. Bu sırada kızlar ve Babaanne onları ayırmaya çalışır. Amca dengesini kaybedip koltuğa düşünce, babaanne oğluna bir tokat atar. Böyle bir durumda, Amca'nın kızlara karşı uyguladığı şiddet ve istismarın, kendine olan güven eksikliğinden kaynaklandığı yorumuna ulaşılabilmektedir. Lacan'ın ödipal sürecinde çocuğun annesinin arzu nesnesi olma yönünde davranış göstermesi, ancak annenin ise her zaman dışarıda bir arzuya sahip olması sebebiyle çocuk, eksik tanımını fallus ile işaretlemektedir (Segal, 1992, s. 103). Amca'nın kendine güven eksikliği fallus eksikliği olarak açıklanırsa, annenin attığı tokat da ona eksikliğini hatırlatarak, çocuklara düşmanlık beslemesinin sebebi şeklinde açıklanabilmektedir.

Oğluna attığı tokat, Babaannenin filmde ikinci kez kalabalık bir ortamda şiddet eyleminde bulunduğu andır. İlki ise, Lale'nin Petek Hanım'a karşı çıkışı sonrasında ona sokakta tokat atmasıdır. Böylelikle Babaannenin iki tarafa karşı tutumu dengelenmiş olur. Hem oğluna, hem de kızlara aynı mesafede durmaya çabaladığına dair bir işaret niteliği taşımaktadır. Böylelikle Babaanne karakterinin, Lacan'ın simgesel düzenine denk gelen 'süperego'yu sembolize ettiği söylenebilir. Bu doğrultuda yoruma devam edilecek olursa, Amca'nın şiddete yönelik davranışları ve bastıramadığı arzuları sebebiyle 'id'i, Lale'nin ise özneleşme çabasında olması, Amca ve Babaannenin

baskılarını dengelemeye ve bu yolla kendini var etmeye çalışmasıyla 'ego'yu temsil ettiği söylenebilmektedir.

Annesinin tokadıyla sersemleyen Amca, kızlara saldırmayı bırakır ve annesine şöyle der: "Anne bu kızlar bozuk çıkarsa sorumlusu sensin." Amca'nın kurduğu bu cümle, dil içerisinde yapılanmış olan cinsiyetçi bir söylem olarak göze çarpmaktadır. Cinsel birliktelik yaşamak, 'bozuk' olmak şeklinde ifade edilmiş; kız çocuğunun böyle bir durumda değersizleştiği aktarılmıştır.

Bu tartışmanın ardından 'bozuk' olup olmadıklarını kanıtlamak için Amca, kızları doktora götürür. Eve döndüklerinde kızların bekâretlerinin kanıtlanmış olması Babaanne'yi çok sevindirir. Selma'ya sarıldığında Babaanne, "*Eğer hakkında en ufak bir şüphe olsaydı, imkânı yok evlenemezdin yavrum.*" der. Babaanne'nin sözleri, bir yandan kızların evliliklerinin ancak ve ancak bekâretleri şartıyla gerçekleşebileceğini işaret ederek namus olgusunun önemini güçlendirmekte; bir yandan da toplumun ahlaki yapısının oluşturduğu denetim mekanizmasının, yani mahalle baskısının hayatları üzerindeki önemini dile getirmektedir.

Sonay'ın sevgilisinin, kapının önündeki yola "*Benimsin Sonay*" yazmış olması Amca'yı sinirlendiren bir diğer olaydır. Yazılan yazı, telefonda Amca'nın bir tanıdığı tarafından haber verilir. Bunun üzerine Amca çok sinirlenir ve annesine: "Anne sen mi ilgileneceksin bunlarla yoksa ben mi ilgileneyim?" der. Daha sonra çıkıp asfalttaki yazıyı tek başına boyayarak üstünü kapatır. Bu sahnede mahalleden Amca'ya gelen baskının ve Amca'nın anneye olan baskısının zincirleme bir şekilde verilmesi, sembolik düzendeki büyük ötekinin ev içine müdahalesini görünür hale getirmektedir.

Toplumsal baskının bir diğer örneği olarak, Selma'nın düğünden sonra çarşıfta kan olmaması gerekçesiyle hastaneye götürülmesi görülebilir. Namusun toplum için önemi de vurgulanır. Sekans loş ışıkta, Osman'ın çarşaf üzerindeki kanı aramasıyla başlar. Selma bir yandan üzerini örterken, bir yandan da Osman'a, bakire olduğuna dair yemin etmektedir. Buğulu camın arkasında Osman'ın anne babasına ait silüetler görünür ve ısrarla kapıya vurarak kanlı çarşafı görmek isterler. Aktarılan olayın önemli yanlarından biri, ailenin kanlı çarşafı görmek için sabahı dahi bekleyememiş olması ve kapıyı ısrarla çalıp içeriye sesleniyor olmalarıdır. Hemen ardından, gece yarısı Selma'yı, bakire olup olmadığını kontrol ettirmek amacıyla hastanenin acil servisine götürürler. Bu durum psikanalitik açıdan yorumlandığında, babanın yarasının ev içi denetimine

dair uç bir örnek oluşturmaktadır. Bunun yanı sıra kadının bedeninin ve cinselliğinin bekâret kontrolü yoluyla denetlenmesine de bir örnek teşkil etmektedir.

Acil servisteki sahnede Osman'ın annesi, danışmadaki hemşireye; "Bugün akşam oğlumuzu evlendirdik, çarşafı göremedik." diyerek dertlerini anlatır. Kamera, annenin yüzünden kocasının beline doğru kayar ve adamın belindeki silaha odaklanır. Danışmadaki hemşire yaşananlar karşısında şaşırır ve ne yapacağını bilememesi bir anlık sessizlikle ifade edilir. Sahne, bekâret testi için sabahın beklenmemesiyle, namusun aile yapısındaki önemini vurgulamaktadır.

Selma, doktorun odasında muayene olur. Doktor, Selma'nın kocasının pek romantik bir tip olmadığına dair yorum yapar. Selma yine umursamaz ve donuk tepkiler verir. Doktor ona, kocasından önce başka birileriyle birlikte olup olmadığını sorduğunda ise Selma, dünyadaki bütün erkeklerle yattığını söyler. Kamera Selma'yı üst açıdan çekmektedir. Selma'nın ellerini önünde bağlamış olması ve tepeden bakış açısıyla bu sahne, ölümü çağırıştırır. Doktorla konuşmaları şu şekildedir:

Doktor: Ama kızlık zarın hala burada. Bazen böyle olur. Senin yapın böyle. Kocanla bir başka sefer yırtılabilir ya da doğuma kadar hiç yırtılmayabilir. Şu an gözümün önünde ve gayet iyi görebiliyorum. Ama dünyadaki herkese dayanamaz. Neden böyle şeyler söylüyorsun?

Selma: Ne bileyim ben. Zaten farkında mısınız çok yorgunum. Bakire olduğumu söyleyince zaten hiç kimse inanmıyor bana. Rahat bırakın artık beni.

Selma, hiç kimseye kendini inandıramadığı için artık boş vermiştir. Önce babaannesi ve teyzesi inanmamıştır, şimdi ise Osman ve ailesi. Selma'nın hikâyesinin gerçek hayatta da örneklerine rastlanabilmektedir. "Bekâret, binlerce yıllık kültürel bir ağırdır. Ataerkil dönemin ürünüdür ve bütün büyük dinlerde özel önem verilen ayrıcalıklı bir statüdür. Ancak kıyımlara, töre cinayetlerine varacak denli önemsenmektedir (Kanat, 2006, s. 139)". Osman'ın babasının belindeki silah bu durumda hem ataerkilliğin ve erkin bir göstergesidir, hem de bu sebeple öldürülen çocuklara bir gönderme içermektedir. Henüz on sekiz yaşında olmasına rağmen hastaneye gelinlikle götürülebilmüş olması, evliliğin yasal olarak uygunluğunun sorgulanmasına neden olmaktadır. O halde Selma'nın evliliğinin, on altı yaşından itibaren ailelerin rızasıyla onay verilen evliliklerin bir örneğini teşkil ettiği varsayımına ulaşılabilmektedir.

Lale, İstanbul'a kaçma amacıyla araba kullanmayı öğrenebilmek için Yasin'den yardım ister. Yasin'in verdiği cevapta toplumsal kurallar ve baskı hissedilmektedir: "*Sen benim başımın belası mısın yahu? Bizi birisi birlikte görürse ne der?*" ve Lale'nin; "*Ya*

ben, burada seninle birlikte olmaya iznim var mı sanıyorsun?" söylemleri her ikisinin de toplumsal baskının farkında olduklarını anlatmaktadır.

Yemek sofrasında Amca, Babaanne, Ece, Nur ve Lale oturmaktadır. Bu sırada televizyondan gelen bir siyasetçiye ait konuşma, sahnenin arka planında duyulmaktadır:

"Kadınsa iffetli olacak, mahrem namahrem bilecek. Herkesin içerisinde kahkaha atmayacak. Bütün hareketlerinde cazibedar olmayacak. İffet... iffetini koruyacak. Nerde öyle yüzüne baktığımız zaman, yüzü hafiften kızarabilecek, boynunu öne eğecek yüzünü bizden kaçırabilecek iffet sembolü hayâ sembolü kızlarımız. Hamdolsun burada çok var da, Allah bütün yavrularımıza bunu bağışlasın. Hayâ meselesi çok önemlidir. Sadece kadın değil erkekler için de vardır. Yalan söyleyemez, mahcubiyet..."

Bu konuşma, babanın yasasının ev içine ve kadın bedenine müdahale ederek kadın özgürlüğünü kısıtlamasına bir diğer örnek olarak ele alınabilir. Sahnede ataerkil ideoloji tarafından, namus ve mahrem kavramları kitle iletişim araçları ve devlet yoluyla pekiştirilmektedir.

Toplumsal baskı, Nur için planlanan evlilikte de görülmektedir. Evleneceği kişi, Bülent, askere gidecektir ve o dönene kadar Nur, Bülent'in ailesinin yanında kalacaktır. Bu da çocuk gelinler olgusunun kimi örnekleriyle bağdaşmaktadır. Nur'un el değmeden Bülent'in askerden dönmesini beklemesi amacıyla gelin olacağı ailenin yanına erkenden taşınması sağlanmıştır.

Toplumsal baskının bir sonucu olarak Sonay'ın erkek arkadaşı ile yaşadığı ilişki de örnek olarak nitelendirilebilir. Sonay, aile büyüklerinin haberi olmadan gece evden kaçarak sevgilisiyle buluşmaktadır. Kardeşleriyle aralarında geçen diyalogdan öğrenildiği kadarıyla, bekâretini kaybetmeden erkek arkadaşıyla cinselliği yaşamaktadır. Baskı sonucu, Sonay istediği şeyi gizli yollardan da elde eder.

4.3.2.3.3. Toplumsal cinsiyet rolleri ve özel alan

Kardeşler, eve kapatıldıktan sonra ev içindeki aktiviteleri babaanne tarafından düzenlenmiştir. Bu süreçte onlara nasıl iyi bir eş ya da ev kadını olunacağı tıpkı Süalp (2011)'in belirttiği şekilde Babaanne, Hala ve kim olduğu belirtilmeyen ancak akrabaları olduğu düşünülen kadın tarafından öğretilmektedir. Lale, yaşadıklarını şu sözlerle açıklar: *"Ev bir anda içinden çıkamadığımız bir ev kadını fabrikası haline geldi."* Lale'nin aktardığı bu durum filmde birçok kez görüntüler aracılığıyla da pekiştirilmiştir. Birbiri ardına akan görüntülerle, kızlara dolma ve çorba yapmak, mantı hazırlamak, yorgan doldurmak ve temizlik yapmak, birer ders gibi anlatılarak öğretilir.

Lale'nin fabrika benzetmesi ise onlara tek tip kıyafetler giydirilmesiyle pekiştirilmiştir. Kızların daha önceki açık, renkli ve daha modern kıyafetleri kaldırılıp yerlerine evde dikilmiş kahverengi, uzun kollu ve uzun etekli elbiseler giydirilmiştir. Bu sahnelerle kadının özel alanın bir parçası olma durumu, aynı zamanda da ücretsiz emeğinin ne şekilde doğallaştırılmış olduğu belirginleşmektedir. Evdeki iş öğrenme süreçlerinde onlara birçok şey öğreten halaları, kızlara oldukça iyi ve güler yüzlü davranmaktadır. Kızları cesaretlendirir ve hepsinin öğretilen tüm işleri yapabileceklerini söyler. Hala'nın kızlara karşı bu olumlu davranışları, onun kötü niyet ve düşünce gözetmeyerek kızların kendilerini bu şekilde geliştirmeleri gerektiği inancını göstermektedir. Yani ona göre ev işleri; nesilden nesile aktarılan, öğretilen ve yapılması zorunlu olduğu kadar doğal olan işlerdir ve o, bu durumdan şikâyetçi değildir. Kızların baba tarafından akrabaları olması sebebiyle Hala'nın, zamanında aynı türden yaptırımlarla karşılaşmış olabileceği izlenimini doğurmasına rağmen hikâyede, severek ve gönüllü olarak kızların birer ev kadını olmaları konusunda destekleyici bir işlevi söz konusudur. Bunun yanı sıra erkek kardeşi Erol'un kızlara ne kadar kötü davranabileceğinin de farkındadır. Kızların kaçarak gittikleri maçta, takımlarını desteklerken çıkan görüntülerini televizyonda görür görmez, Amca'nın görmesini engellemek için ilk olarak evin sigortasına, sonra da trafoya attığı taşla köyün elektriğini keser. Böylece kızları, gelebilecek büyük bir cezadan kurtarır. Yine de kızları erken evlendirilmekten, şiddet görmekten, taciz edilmekten ya da hapsedilmekten tamamıyla kurtarmak ve onları özgür kılmak için bir çabası söz konusu değildir.

Lale'nin patates soyarken alta serdiği gazetelerden desteklediği takımı görmesi ve eğilip gazeteyi öpmesi, ardından da gidip amcasına onunla birlikte maça gidebilmek için izin istemesi, Lale'nin ilgi duyduğu alanın eril bir alan olmasını nitelemektedir. Ardından Amca'nın verdiği cevap ise Lale'nin toplumsal cinsiyet rolleri açısından nerede durması ve ondan nasıl bir birey olması beklendiğini gösterir: "*Senin yerin statta erkeklerin yanı değil.*" Evin içinde ve aile arasında sosyalleşmede de kadının yeri ve ne yapması gerektiği beklentisine dair kodlamalar gözlenmektedir. Lale'nin Amca tarafından reddedilmesinden hemen sonra akrabalarıyla evde geçirdikleri akşamda, kadınlar evin içinde dizi izlerken, erkekler ise bahçede maç izleyip rakı içerler. Kadınlar erkeklerin sofrasını hazırlar, eksiklerini götürürler. Ancak Lale burada da herkesin merakla izlediği diziyile ilgilenmez, aklı dışarıda, erkeklerin izlediği maçtaadır. Kalkıp erkeklerin masasına eksikleri götürme bahanesiyle maçı izler. Ertesi gün Lale

televizyonda, desteklediği Trabzonspor'un maçının, bir önceki hafta çıkan arbede sebebiyle seyircisiz oynama cezası aldığını, bu cezanın da tribünde maçı izlemeye sadece kadın ve çocukların alınması kararına dönüştürüldüğünü görür. Bu durum aslında Lale için maça gidebilmek açısından bir umut doğursa da, ceza olarak maça kadın ve çocuk taraftarların alınması, başlı başına cinsiyetçi bir uygulama olarak, kadınları küçümser niteliktedir. Toplumun genelinin erkeklik ve kadınlığa dair yaklaşımının bir özetidir bu durum. Stat ve futbol erkeklerin alanırken, ev işleri ve mutfak kadınların alanıdır.

Kızlar, sonrasında bir plan yaparlar ve evden kaçarak maça giderler. Amca bu yaptıklarını hiç öğrenmemiş olsa da bir daha kaçmamaları için Babaanne tarafından ekstra güvenlik önlemleri alınır. Kızların maça gitmelerine yardımcı olan, onları maça gidecek servise kamyonetiyle yetiştiren Yasin adında bir karakter vardır. Yasin, her ne kadar ilk başta yardım etmek istemese de kızların ısrarına dayanamaz. Daha sonra Yasin ve Lale arasında bir arkadaşlık gelişir. Yasin de filmdeki diğer erkeklere benzemeyen tek karakter olarak diğerlerinden ayrılmaktadır. Bıyığı olmayan, uzun saçlı bir erkektir. Ancak filmin sonunda Lale, Yasin'den yardım istemek amacıyla çalışıyor olabileceği yerlere telefon ettiğinde, onu tarif ederken uzun saçlı olduğunu söyler. Bunun karşılığında ise satıcı, "ibnelerle" çalışmadıklarını söyler. Yasin'in uzun saçlı da erkeklik için belirlenen kalıpların dışında kalmaktadır. Uzun saçın kadınlarla özdeşleşmiş olması sebebiyle Yasin, kadınsı olmakla diğerlerinden ayrılır. Lale ve Yasin'in arkadaşlıklarında bu ortak özelliğin etkisi olduğu söylenebilir.

Amca'nın tellerden ve yükselen duvarlardan haberi olmadığına konuşmada şahit oluruz. Amca yapılan değişikliklerin neden kendisine söylenmediğini sorar. Babaanne kızların evden kaçtığını saklar ve onu bir şekilde geçirir. Evde alınan kararlardan, evin erkeği olarak Amca'nın haberi olması gerektiği ima edilir.

4.3.2.3.4. Evlilik ve gelenekler

Lale top oynarken, evlerine gelen misafirleri görür. Bu sırada Sonay ve Selma bahçede, parmaklıkların arasında bikinileriyle güneşlenmektedir. Babaanne onları görünce panik olur ve hemen kıyafetlerine çeki düzen vermelerini ister. Misafirler yaklaşmaktadır. Misafirlerin gelme amacı ise evin en büyük kızı olan Sonay'ı oğullarıyla evlendirmek üzere istemektir.

Kızlar misafirlerin gelme amacını, büyüklerin konuşması sırasında öğrenirler. Ancak Sonay inatçıdır ve asi yapıya sahip olan karakterlerdendir. Ekin'i sevdiğini, eğer istemediği kişiyle evlendirilirse çığlık atacağını söyler. Blöf yapmadığını göstermek için de çığlık atmaya başlar. Babaanne onu susturamayınca, onu Osman ile evlendirmekten vazgeçer ancak Ekin en kısa zamanda Sonay'ı istemeye gelmelidir. Evlilik bir şekilde gerçekleşmelidir. Sonay babaannesinin onu evlendirme çabasından kurtulduğu için, evlendirilmesi gereken kişi Selma olur.

Salonda Sonay'ın servis yapması beklenirken Selma'nın servisi yapması, Osman'ın ailesi tarafından garip karşılanmaz. Babaanne, *“Beğendiniz mi Selma'yı? O da bir tanedir.”* diyerek fikirlerini alır. Aile, Selma'yı da beğenmiştir. Gelinleri olacak kişinin kim olacağı onlar için çok da önemli görünmemektedir. Selma suratını asarak durumu kabullenmiştir. Gençlere *“Birbirinizi beğendiniz mi?”* diye sorulur ancak Osman ve Selma'nın cevapları filmde yer almaz. Sonrasında kadınlar, erkekleri çağırıp bu işi sonlandırırlar. Gelenekselleşmiş bir söz kalıbı olarak Osman'ın babası *“Allah'ın emri, peygamberin kavliyle kızınız Selma'yı, oğlumuz Osman'a istiyoruz.”* der. Babaanne: *“Ne yapalım, verdik gitti.”* diye cevap verir. Bu sahnede yine ritüellerin içerisine sızmış cinsiyetçi dil kalıplarını görmek mümkündür. “Kız istemek”, “almak”, “verdik gitti” gibi sözcükler, bir kızın bir mal gibi alınıp verilebileceği yorumunu doğurmaktadır.

Selma'nın nişanlanmasının ardından, Ekin ve Sonay'ı evlendirmek için aileler yemek yerler. Ancak Sonay'ın durumu Selma'ninkinden çok farklıdır. Ekin ve Sonay birbirlerini severler ve yemek boyunca gözlerini birbirlerinden ayırmazlar. Bu sırada da erkekler futbol üzerine konuşur. Sonrasında Sonay'ı, bir önceki isteme sahnesinde yer alan aynı cümlelerle Ekin'e isterler. Babaanne, *“Allah yazdıysa bize söz düşmez.”* diyerek evlilik isteğini onaylar. Ayarlanmış olan evlilik, din ve kaderle ilişkilendirilmiştir. İki ritüel neredeyse aynı olsa da kızlar için farklı duygulara sebep olmuştur. Bu durum da Türkiye’de pek çok farklı türde ve nedenle çocuk evliliklerinin yapıyor oluşu ile paralellik taşımaktadır.

Düğün için tüm hazırlıklar tamamlanır. Kızları almak üzere araç konvoyu eve yaklaşır. Eve yaklaştıklarında silah sesleri duyulmaya başlar ve düğün süresince bu sesler devam eder. Kızların bellerine kırmızı kurdele bağlanmıştır. Kullanılan her iki obje de geleneksel ataerkil anlayışın birer unsuru olarak görülebilir. Erkeklik silahla, bekâretin önemi ise kırmızı kuşakla gösterilmiştir.

Düğünde Sonay damada sarılır ve onun yüzüne öpücükler kondurur. Bu sahnede, ataerkil kültürle çok örtüşmese de yönetmenin, Sunay'ın mutluluğu ve Selma'nın mutsuzluğu arasındaki tezdı öne çıkartmak adına bu yola başvurduğu söylenebilir. Sonay, gelenekler ve otorite figürlerine karşı vurdumduymaz bir yapıdadır ve hep kendi istediklerini gerçekleştirecek bir yol bulmaktadır. Ancak Selma bu şansa sahip değildir. Düğünde hem Selma hem de Osman rakı içerek mutsuz şekilde otururlar. Selma daha sonra tek başına masaları dolaşarak tüm rakıları içer. Mutsuzluğunu yalnızca Lale görür kimse onunla ilgilenmemekedir. Peşinden eve girer. Selma ağlamaktadır. Çaresiz olduğunu düşünür ve istemeyerek de olsa ona dıretilen hayatı kabul eder. Düğün gecesinde Lale oradan kaçabilmeleri için arabayı çalıştırmaya uğraşır. Selma'nın ise böyle bir teşebbüsü hiç olmamıştır.

Selma ve Sonay'ın evliliğinin hemen ardından Ece'yi istemeye gelirler. Lale tam misafirler gelmeden önce kadın hak ve özgürlüklerine dair kitap okumaktadır. Ece'yi istemeye gelmelerine tepkiyle yaklaşır ve ona şöyle der: “*Git onlara de ki; kahve mi istiyorsunuz, gidin kendiniz yapın. Sonra çarp kapıyı suratlarına git.*” Lale'nin bu tavrı, okuduğu kitabın hemen ardından verilmesi sebebiyle, Lale'nin bilinçlenmesi ile bağdaştırılabilir. Ece ise onu duymamış gibi yapar ve misafirlerin verdikleri paketleri açması için Lale'ye uzatır. Lale duruma isyan eder, gelen kurabiyeleri yerlere döker ve kahve fincanlarına tükürür. Ece ise Lale'yi durdurur ve kahve servisini yapar. Lale, Ece'nin bu tavırlarını şu şekilde anlatır: “Sıra Ece'ye gelince hiç bir tepki vermedi ve sonra belasını arıyormuş gibi davranmaya başladı.” Ece bu sahnenin sonrasında sürekli kurabiye yer ve donuklaşır.

4.3.2.3.5. Pedofli

Namusu çok önemseyen Amca, gece Ece'nin kaldığı odaya kemerini çıkartarak girer. Ve bir süre sonra gelen seslerden Ece'nin cinsel istismara maruz kaldığı anlaşılır. Bu sahnenin sadece imalar yoluyla oluşturulmuş olması gerçeklik ve fantezi arasında muğlâk bir alan oluşturmaktadır ve bu durum Zizek (2014, s. 31-32)'in yapığı analizden yola çıkılarak yorumlanabilmektedir. Çocukların cinsel istismarına dair verilenler sansürlenmiştir ve bu sebeple de ima söz konusudur. İzleyiciye bu imanın yanlış olduğunu kanıtlayacak herhangi bir bilgi verilmemesiyle, imadan çıkarılan sonuç izleyicinin kendi yorumu olarak ortaya çıkmakta, bu da zihinlerdeki mevcut kirliliğe işaret etmektedir.

Küçük bir kız çocuğunu cinsel obje olarak seçmek, literatürde pedofili tanımı içerisinde yer almaktadır. Freud; Cinsiyet Üzerine (1989, s. 32-33) kitabında cinsel dürtünün nesneden bağımsız olduğuna dikkat çekmektedir. Çocukları cinsel nesne olarak seçen kişiler, genellikle cesaretsizlik ve denetleyemediği cinsel dürtüsünü doyuma ulaştırma amacı taşımaktadırlar. Genellikle çocuk nesne seçimine, hayvan nesne seçimi de eşlik etmektedir. Cinsel nesnede böylesine bir sapma, normal cinsel doyumun yerini alarak tek amaç olma özelliği kazanmaktadır.

Yemek sırasında Ece orta parmağıyla yüzünü kaşıyarak, fark ettirmeden amcasına hareket yapar. Orta parmak esprilerini yemek boyunca sürdürür, kızları güldürür ve sofradan amcası tarafından kovulur. Ece normal bir şekilde “Peki.” diyerek sofradan kalkar, tabağını içeri götürür. İçeri gider gitmez bir silah sesi duyulur. Koşarlar. Ece intihar etmiştir. Ece’ye dair aktarılanlar filmde çocuklara dair iki önemli durumu temsil etmektedir. Bunlardan birincisi ensest ilişki, ikincisi çocuk yaşta gelin edilen kızların intihara teşebbüs etmeleri ve kendilerinden vazgeçmeleri olarak gösterilebilir. Psikanalitik açıdan Ece’nin intiharı “mevcut durumdan kurtulma umudu” olarak görülebilir. “Çünkü intihar etmek zorunlu olarak, fantazmatik bir destekle beraber gitmektedir” ve bu da “daha güzel başka bir yer imgesi (Pizzato, 2004, s. 210)” olarak belirtilmiştir.

Gece olduğunda tekrar Amca'nın kızların odasından çıktığı gösterilir. Hemen ardından da Lale, Babaanne'nin Amca'yla mutfaktaki konuşmasına şahit olur. Babaanne oğluna, yaptıklarına bir son vermesi gerektiğini söyleyerek azarlar. Amca yere bakmaktadır, utanmış gözükür. Bunun üzerine odaya geri dönen Lale, Nur'un yanına uğrar ve onun yatağını temizlemeye çalıştığını görür. Nur, Lale’yi görünce hemen yatağına yatar. Böylelikle Amca'nın Nur'a da istismarda bulunduğu anlaşılır. Babaannenin sözlerinden de ("*Buna bir son ver artık!*") onun bir süredir bu durumu bildiği anlaşılmaktadır. Babaannenin kızları bir an önce evlendirme çabası böylelikle bir sebebe bağlanmış olur. Ancak bu sebep; suçun, izleyici nezdinde hafiflemesine sebep olsa da çocuk yaştaki kızların başka erkekler tarafından istismar edilmesi durumunu hiç de hafifletmediği söylenebilir.

Amca'nın taciz eylemlerinin de ondaki eksikliğin ve genel anlamda erkeğin eksikliğin bir yolla dışı vurumu olarak ele alınabilir. Çünkü “insanlar bir başarıdan ziyade, başarısızlık ve eksiklikleri tekrar etmektedirler. Herhangi bir başarısızlık da öznenin kendini var ettiği temel bir nokta haline gelmekte ve kişi sürekli bu başarısızlığı

tekrar etme alışkanlığı kazanmaktadır (McGovan, 2015, s. 45)”. Kızları birer tehdit olarak gören Amca, bu tehdidin onda uyandırdığı başarısızlık hissini yenememesi sebebiyle şiddet ve istismara başvurmakta, bu da filmde bir döngü halini almaktadır. İkinci kez cinsel istismara dair bir ima söz konusu olmuştur. Zizek, bu sahnelerde gerçekleştiği gibi, fallik bir gösterilenin göstergesiz var olması durumu için şu saptamayı yapmıştır:

“Lacan fallik göstereni işte bu şekilde, ‘gösterileni olmayan’ (bu haliyle de gösterilenin etkilerini mümkün kılan) ‘gösteren’ olarak tanımlar. Fallik olan, tam da, yerine oturmayan, yüzeydeki masalsı sahneden ‘sarkma yapan’ ve onun doğallığını bozan, onu tekinsizleştiren ayrıntıdır. Bir resimdeki anamorfoz noktasıdır: Dosdoğru bakıldığında anlamsız bir leke gibi görünen, ama resme tam olarak belirlenmiş yanal bir perspektiften baktığımız anda, birdenbire belirgin hatlar kazanan unsur (2005, s. 125)”.

Zizek’in fallik gösterilen hakkındaki bu yorumu göz önüne alınarak, yan anlamların okunmasının oldukça önemli olduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Bakış açısı alt başlığında ele alınacak olan, kimi zaman filmin dilinin voyörizme doğru kaydığı anlarda, farklı perspektiflerle sunulmuş fallik gösterilenlerin, hangi anlamları ilettiğine dair ipucu sağladığı söylenebilmektedir.

4.3.2.3.6. Hapis metaforu

Lale, evden kaçmak için bir yol keşfetmeye çalışır, parmaklıkları zorlar, evin etrafını dolaşır ancak kaçış yolu bulamaz. Bu sırada Babaanne, Nur için heyecanla çeyiz hazırlamaktadır ve gidecek her şeyi yerleştirdikten sonra sandığın kapağını kapatır. Babaannenin sandık kapatma hareketinin tersi yönde, bir sonraki sahnede Lale çatıya açılan pencereyi açmak için yukarı doğru itmektedir. Bu iki görüntünün arka arkaya verilmesi bir yan anlam oluşturarak ev-hapis metaforuna gönderme yapmaktadır. Babaanne, kızları evlendirme yoluyla onların özgürlük ve belki de yaşama hakkını ellerinden alıp onları karanlığa hapsederken Lale, direnerek elinden alınan özgürlüğe ve aydınlığa kavuşmaktadır.

Çeşme ziyaretinin ertesinde Babaanne bu kez evden kaçmalarını engellemek için işçileri çağırıp duvarları yükselttirir. Bu uygulama demir kapılarla desteklenir. Lale durumu şu şekilde anlatır: *"Babaanne işe, bizi göstermekle başladı ve bir kaç gün sonra eve işçiler geldi. Bu sefer ev gerçekten bir hapisaneye dönüştü"*

Demir parmaklıklar, yükselen duvarlar, demir kapılar ve dikenli teller; hapishane benzetmesini pekiştirmektedir. Kızların içinde bulunduğu durum yalnızca mekânsal

anlamda değil, zihinsel anlamda da toplumsal kalıpların içine sıkıştıklarını ve gün geçtikçe, kızlar büyüdükçe bu sıkışma ve baskının gitgide arttığını işaret etmektedir. Keza filmin başındaki tanıtma yazısı da, Mustang yazısının etrafında beliren ve yazıyı görünüp kaybolarak çevreleyen çizgiler de, filmin açılışında, temelde bulunan hapis olma, sıkıştırılma, hapsedilme, tutsaklık olgusunu vermektedir.

Tutsaklık olgusu filmin sonlarında Lale ve Nur'un kendileri dışında herkesin evin dışında kaldığı, kızların kapıları kilitledikleri sahnede bir dönüşüm geçirmiştir. Bu kez, eve girme çabası içindeki Amca çaresiz kalmıştır. Evin etrafında dolaşarak girecek bir yol arar ancak bulamaz. Kendilerini eve kilitlemiş olan kızlar hapsedilenler olmaktan çıkarak, kalabalığı dışarı hapsetmiş, bu yolla da kendilerini güvence altına almışlardır. Evin içerisi bu noktada anne rahmini sembolize etmektedir. Amca ise bütünlüğün, yani gerçeğin var olduğu bu alandan mahrum kalmaktadır. Kızlar tarafından dışarı hapsedilmiştir.

4.3.2.4. Bakış açısı ve kadın sesi

Mustang filminde birkaç farklı optik bakış açısının varlığından söz edilebilir. Bunlardan ilki filmin anlatıcısı olan Lale'nin bakış açısıdır. Kamera, çoğu sahnede Lale'nin gözünden ya da dünyayı Lale'nin algıladığı biçimde vermektedir. Mulvey'in Görsel Haz ve Anlatı Sineması makalesinde (2012) belirttiği şekilde sinemanın kadınları arzu nesnesine dönüştürmesi, onları seyirlik birer haz kaynağı olarak oluşturması klasik sinemanın bir özelliğidir ve eril bakış olarak nitelendirilir. Filmde bazı sahnelerin, kız çocuklarının vücutlarının belli kesitlerine, özellikle de çıplak noktalarına odaklanarak verilmesi eril nitelikli bir bakış aracılığı ile sağlanmaktadır. Ancak yönetmenin bu voyöristik çekim planları aracılığıyla, filmlerdeki kadın imgelerini ticari meta ya da fetiş haline getiren ya da kendini film evrenindeki voyöristik çekim planları ile özdeşleştiren izleyicinin mantığını sorgulamak istediği de söylenebilir. Eril bakışla verilen bu yakın planlardaki vücut parçalarıyla, aslında izleyiciyi tuzağa düşürmek amacıyla olup, birer arzu nesnesi haline getirilen bedenlerin aslında birer çocuk bedeni olduğunu fark edip kendilerini sorgulamalarını istemiş olabilir.

İzleyicinin bakışının yanı sıra film evreninde de bakışlar kızların üzerine yöneltmiş durumdadır. Eski bir köy geleneği olarak evlenme çağına gelen kızların çeşmenin başına götürülmesi ve beğenenlerin kızlara talip olmasına benzer şekilde

Babaanne, kızlar için diktiği, uzun ve hatlarını belli etmeyen elbiseleriyle kızları çeşmenin başına götürür. Götürülmeden önce de açık ve bellerine uzanan saçları toplanarak özgürlüklerinin kısıtlandığı, fiziksel olarak da vurgulanmış olur. Yol boyunca kızlar yürürken insanlar, pencerelerden kafalarını uzatıp kızlara bakarlar. Kızların bakışın nesnesi olma durumları ise üzerlerindeki kapalı kıyafetlere rağmen değişmez. Bu sahne kadının çıplaklığının ya da örtünmüş olmasının, onun bakış nesnesi konumunu değiştirmedeğini göstermektedir.

Hemen sonraki sahnede Amca kent merkezinde, bankaya gitmek için kızlara arabanın içinde beklemelerini söyleyerek onları kısa bir süreliğine yalnız bırakır. Lale, arabadan inerek otobüs bileti satan bir yazıhaneye ilerler. Nur da onu takip eder. Bu sırada Ece, arabaya gelip onunla konuşmak isteyen çocukla arabanın içinde sevişmeye başlar. Ece'nin bu hareketinin, üzerindeki baskıdan ve evlenmeye zorlanmasından olduğu kadar, amcasının istismarından da intikam almak için gerçekleştirdiği söylenebilir. Bu sırada kamera, evlerinin balkonunda dükkânlarının önünde oturan insanların bakışlarını ve sallanan arabayı gösterir. Ancak hiç kimse tepki göstermez. Toplumun olaya anında müdahale etmeyerek durumu, tıpkı Petek Hanım'ın yaptığı gibi dedikodu malzemesi ya da seyirlik bir malzeme haline getirmesi, riyakâr bir toplum özelliğine işaret etmektedir. Sahnede hem izleyici, hem de film evreninde izleyici konumuna sahip olan mahalleli, bu eylemin gerçekleşmesine şahit olmaktadır. Eylemi görmeyen ve bilmeyen tek kişi olan Amca saf dışı edilmiştir.

Kızların erotize ve estetize edilmiş sahnelerinde skopofili kavramından söz edilebilmektedir. Bu gömrüntülerin filmin içerisinde kodlanmış toplumsal baskının nedenini oluşturan ataerkil zihniyetin, yani kız çocuklarının cinselliklerinin denetim altında tutulmasına sebebiyet veren ve çocukların cinselliklerini yöneten zihniyetin bakış açısından verilmekte olduğu söylenebilmektedir. Kız çocukları fetiş nesnelere haline getirilmiş, parlatılmış, ağır çekimlerle desteklenmiş, ışık ve kadrajla düzenlenmiştir. Bu sahnelerde görüntü, anlatının önüne çıkarak kız çocuklarına dair erotize edilmiş bir temsiliyet yaratmıştır. İzleyici film evreninde o zihniyeti deneyimlemektedir. Bunun sonucu olarak da kendi anlamlandırma sürecine bağlı olarak ya bu görüntülerin skopofilik keyfini sürer ya da bu zevki sorgulayarak, suçun toplumun bakış açısında olduğunu görür. “Perdenin fantazi dünyası, cinsel içgüdüleri ve özdeşleşme süreçlerini sembolik bir dizgede biçimlendirerek isteğe yön verir. Dille

doğan arzu, içgüdüseli ve düşseli aşar, ancak yine de hareket noktası olan hadım edilme kompleksine dönmektedir (Derman, 1993, s. 8)''.

Lale ve kızların sahneleri, standart dikiş prosedürü diye tanımlanan ve filmlerde karakterin bakışının gösterilip, sonra bakışın nesnesinin gösterildiği, özdeşleşmeyi sağlayan anlatım yöntemine ters düşmektedir. Sebebi ise Lale'nin filmin çoğunda bakışa hâkim olması, ancak yine de seyirlik olarak konumlanmasıdır. Hikâyenin, Lale'nin zihinsel bakış açısından anlatılmasına rağmen özdeşleşme, optik olarak onu bakışa mahkûm kılmıştır. İzleyici tarafından Lale'nin çevresinde egemen olan ataerkil düzenin Lale'ye bakışına sahip olunur. Bu anlatım da izleyiciye bir imada bulunmaktadır. Anlatının metni ve bağlamı eril bakışın hâkimiyetinden çıktığında, izleyicide Lale'nin bakışına geri dönme zorunluluğu söz konusu olmaktadır. Dolayısıyla da hem özdeşleşme yoluyla öznenin kendine bakışı, hem de kendine bir öteki olarak dışarıdan bir bakışın çatışmasıyla, izleyiciden deneyimledikleri farklı bakış açılarına dair sorgulama yapması istenmektedir.

Kızların vücutlarının çıplaklığının sergilendiği sahneler filmde birkaç kez görülmektedir. Sonay'ın önce uzun kıyafetlerini yırtması ve hep beraber soyunmaları sırasında kamera, vücutlarının belirli kısımlarına alan derinliğini ortadan kaldıracak şekilde odaklanmaktadır. Benzer şekilde Nur ve Lale'nin bikinilerini giyip yatakta oynadıkları sahne de erotize edilmiş bir çekim ile gösterilmiştir.

Lale filmde optik bakış açısından ziyade zihinsel bakış açısıyla da kendini var etmektedir. Genellikle erkek karakterlerde görüldüğü şekilde filmin anlatıcısı Lale'dir. Filmde Lale'nin hem zihinsel hem de optik bakış açısının verilmesi, hikâyeyi harekete geçiren etkin karakterin de Lale olmasıyla tamamlanmıştır. Bu özellikleri sebebiyle de film, feminist bir film olmaya yaklaşmaktadır.

4.3.2.5. Final

Ece'nin ölümünün ardından finalde, evde iki kız kalan Lale ve Nur kendi aralarında konuşup evden kaçmak için anlaşır. İkisi de yaşadıkları hayattan memnun değildir. Yakalanırlarsa öldürüleceklerini ve iyi hazırlanmaları gerektiğine karar verirler. Bunun üzerine de kaçış için hazırlıklar başlar. Ertesi gün Babaanne ve Nur çarşaf katlamaktadır. Lale ise kitap okur. Bu sırada Babaanne'nin Nur'u da evlendirme niyeti ortaya çıkar:

Babaanne: Kızıma çok da yakışıyor bu iş. eline yakışıyor. Baya da beceriyorsun Hanım oldun artık sen. Yakında da evleneceksin.

Nur: Nasıl

Babaanne: Kızım artık genç kız oldun ben de senin yaşında evlenmişim. Öyle gerekti o zamanlar öyle oldu.

Nur: Ben mi evlenmek mi? Kiminle evleneceğim?

Babaanne: Tabii ki sen. Sen evlenmek isteyeceksin de biz sana damat mı bulamayacağız. Ben de senin yaşında evlendim kocamı hiç tanıımıyordum sonradan tanıdım sevdim. Sen de seversin hatta âşık olursun. İnsan bu yaşlarda çok kolay âşık olur.

Nur: Şaka yapıyorsun değil mi?

Babaanne: Hayır.

Bu konuşmanın ardından hemen uygun aday bulunmuştur. Artık evlenme sırası Nur'dadır. Nur'u almak için gelen konvoy da daha öncekilerle aynı şekilde korna ve silah sesleriyle yaklaşır. Kapı açılır. Nur beyaz gelinlik ve kırmızı duvağıyla hazırlanmıştır. Herkesin avluya çıktığı bir anda Lale, Nur'u içeri çekerek kapıları kapatır. Herkes şaşkındır. Babaanne dışarıdaki insanları yatıştırmaya çalışırken, kızlar içeri girilmemesi için kapıların arkasına ağırlık koyarlar. Nur evlenmek istemediğini belirtmektedir. Damat evlenmekten vazgeçer ve bir süre sonra ailesiyle oradan ayrılır. Ancak kızlar, böyle bir olaydan sonra evden kaçmaları gerektiğini düşünerek uygun bir an kollayıp evden kaçarlar. Lale, Babaanne'nin paralarını alır. Amca'nın arabasının anahtarlarını alır ve Babaanne'nin telefonu sakladığı yeri öğrenmiş olduğu için telefonla Yasin'i arayarak yardım ister. Lakin Amca polisi aramamaları için telefon hattını keser.

Film boyunca evin içerisine hapsedilen kızlar, bu sahnede insanları evin dışına hapsederek durumu kendi avantajlarına çevirmişlerdir. Lale'nin diğer kızlardan daha farklı hareket etmesi ve hiç pes etmemesi işlerine yaramıştır. Kıl payıyla Amca'dan kaçarlar. Yasin kaçmaları için onlara yardımcı olur ve onları İstanbul'a giden otobüse kadar götürür. Kızlar İstanbul'da öğretmenlerinin evini bularak kurtulurlar. Evin kapısındaki kuş desenleri de filmin sonunda ulaşılan noktayı, özgürlük olarak betimleyen bir anlama sahiptir.

4.4. Yarım

4.4.1. Filmin özeti

Yarım (Çağıl Nurhak Aydoğdu, 2016); annesi ve babası vefat etmiş, kardeşlerine bakmak zorunda kalmış, doğuda yaşayan Fidan'ın, Ege Bölgesinde yaşayan bir aile tarafından başlık parasıyla hiç görmediği, 35 yaşında ve zekâ geriliği olan Salih ile

evlendirilmesini konu alır. Fidan, uzun bir araba yolculuğundan sonra yaşayacağı eve varır. İkisi de ilk karşılaştıklarında hayal kırıklığına uğrarlar. Evde yapılan bir imam nikâhı ile evlendirilirler. Zamanla birbirlerine alışmaya başlayan Salih ve Fidan, Salih'in annesinin baskısıyla karşılaşır. Salih daha önceden vazgeçemediği annesinden yavaşça kopmaktadır. Fidan'ı yüzme bildiğine ikna eden Salih, onu denize götürür ve bir kaza sonucu suya düşerek boğulur. Fidan'ın, denizin ortasında çaresiz kalmasıyla film sona erer.

4.4.2. Filmin analizi

4.4.2.1. Karakterler

Fidan

Fidan; 15 yaşında, doğuda yaşayan, annesini kaybetmiş ve iki küçük kardeşine bakmak zorunda kalmış bir kız çocuğudur. Fidan'ın, doğuda geçen sahnelerde toz içerisinde, bakımsız ve kirli olduğu görülmektedir. Çiçekli bir şalvar, delinmiş ve eskimiş, pembe, uzun kollu bir bluz giymektedir. Bu görüntü, Fidan'ın maddi zorluklar yaşadığının bir işaretidir. Bunun yanı sıra anne babasının ölmüş olması sebebiyle küçük kardeşlerine bakmak zorunda olsa da fiziksel özellikleri değerlendirildiğinde, annelikten çok uzak olduğu göze çarpmaktadır. Bu durum onun, evlilik yoluyla daha iyi ekonomik şartlarda yaşayacak olmasını göstermektedir. Kız çocuklarının erken evlendirilmesinin sebeplerinden bir tanesi de maddi durumu kötü olan ailelerin, kız çocuklarını dahi iyi şartlarda yaşaması için evlendirmeleridir. Kimi zamanlarda ise aile, engelli çocuklarının bakımını sağlamak amacıyla maddi durumu kötü olan ailelerin kızlarını erken yaşta, başlık parası karşılığında, iş gücü olarak almaktadırlar (Büyük Takip: Çocuk Gelinler, 2014). Bu bilgiler doğrultusunda, filmde ele alınan konunun gerçek yaşantılarla benzerliği kurulmuş olur.

Ege bölgesinde, Fidan'ın evlendirildiği ailenin yanında geçen sahnelerde ise Fidan daha temiz ve düzenli bir görünüme sahiptir. Yeni ve temiz kıyafetler giyer. Saçları taranmış, düzenlidir. Fidan'ın, imam nikâhı sırasında gelinlik giymiyor oluşu, yapılan evliliğin temelinde ailenin zihinsel engelli oğullarına bir eşten önce bir bakıcı edindirmek amacı taşıdıklarını ve evliliğin özenle planlanmamış bir evlilik olduğunu desteklemektedir.

Fidan'ın çocuk yaşta olmasının filmde birkaç kez altı çizilmiştir. Bunlardan ilkinin, Fidan eve yeni yerleştiğinde, bahçede otururken dışarıda oynayan çocukların

attığı top ile oluşturulduğu görülür. Kendisi de henüz yetişkin olmamasına rağmen tek yapabileceği ve yapmasına izin verilen şey, gelen topu bahçenin duvarından çocuklara geri fırlatmaktır. Topu çocuklara atmak bile gülümsemesine sebep olmuştur. Fidan'ın henüz çocuk olmasına ilişkin bir diğer bilgi, gece karanlıktan korkması olarak gösterilebilir.

Fidan karakterinin öne çıkartılan özellikleri sessizlik ve çekingenliktir. Ancak bu durum zamanla değişime uğramıştır. Bu değişim, filmde aşama aşama şu şekilde gözlenmektedir:

- Fidan'ın kendi memleketinde geçen sahnelerde, küçük kardeşlerinden başka kimseyle konuşmadığı görülmektedir. Kardeşleriyle konuşmasına dair verilenler ise yalnızca birkaç cümleyle sınırlıdır. Bu sahnelerin dışında Fidan fikirlerini ifade etmez.

- Fidan'ın hazırlandığı ve onu almaya geldikleri sahnelerde sessizdir, fikrini belirtmez. Sadece etrafındakilere veda eder ve kendisine söylenenleri yapar.

- Fidan yolculuğunu bitirip yeni evine geldiğinde, sessizliğini korumaya devam eder. Çekingenliği sebebiyle eve girmek için davet edilmeyi bekler.

- Eve girdiklerinde Salih'in anne ve babası yorgundur. Anne Fidan'a, "Dinlensek iyi olacak, değil mi Fidan kızım?" dediğinde Fidan cevap vermez. Yalnızca yere bakar. Anne ve Baba içeriye geçerler. Bu sırada Salih'in abisi Emin ve onun eşi Serpil de oradadır. Serpil, Fidan ile konuşmaya çalışır ve ona biraz dinlenmesini önerir. Fakat Fidan çekingen bir şekilde, yatmayacağını anlatmak için başını yukarı kaldırır. Bu sırada elleriyle oynamaktadır. Serpil, Fidan'ın çekindiğini anlar ve Emin'i dışarı çıkartarak, Fidan'a uyuması için bir yer hazırlar. Fidan'ın çekingenliği ve korkaklığı, vücut dilinden anlaşılmaktadır. Fidan, elleriyle oynamasının yanı sıra ayaklarını da üst üste koymuş ve ayak parmaklarını sıkıştırır.

- Aradan bir süre geçmiştir. Fidan bu sürede yerinden hiç kalkmamış ve Serpil'in hazırladığı yere yatmamıştır. Koltukta uyuyakalmıştır.

- Kahvaltı edildiği sahnede Fidan, çekindiği için, kendisine ısrar edilmeden tabağına yiyecek almaz.

- Salih'i ilk gördüğü sahnede sessiz kalır. İfadesinden Salih'i beğenmediği ve korktuğu anlaşılabilir. Bu durum imam nikâhının yapıldığı sahneye de aktarılır. Aynı bakışlar bu sahnede de mevcuttur.

- Fidan'ın gönüllü olarak ilk kez birisiyle iletişime geçmesi, ancak filmin ilk yarım saatinden sonra gerçekleşir. Serpil'e kaç yaşında evlendiğini sorar. Bu sahnenin

devamında Fidan, az da olsa kendini ifade etmeye başlamıştır. Ama Salih ile neredeyse hiç konuşmazlar.

- Ailece bir akrabalarının düğününe gidecekleri sahnede, Salih huysuzluk yapıp evde kalmak istemiştir. Böylelikle Salih ve Fidan evde yalnız kalırlar. Salih, Fidan'ı evden kovar ancak Fidan gitmez. Bu durum Fidan'ın memleketinden çok uzakta, tek başına ve çaresiz olmasıyla açıklanabilir.

- Salih ile iletişime geçmesi ise filmin ancak birinci saatine denk gelmektedir. Salih ile kurduğu yakınlığı, kendini daha iyi ifade edebilmesini sağlar.

- Başta çekingen, tedirgin ve sessiz bir karakter olan Fidan, finale doğru kendini ifade etmeye başlamıştır. Konuşmaları ise, Fidan'ın Salih'i annesine karşı doldurduğu ve aradaki gelin-kaynana sürtüşmesini kazanmak için Salih'i bir araç olarak kullandığı izlenimini doğurmaktadır. Bu izlenime sebep olan diyalog ise şu şekildedir:

"Annen beni istemiyor Salih. Annenin gözü hep üzerimde... Ben seni iyice bozmuşum. İyice azıtmışsın. Öyle mi Salih? Yok, hanım değilmişim ben. Yok, akıllı değilmişim. Ben daha ne yapayım? Sabah, akşam oturmuyorum. Biri bir şey istiyor, hemen koşuyorum. Herkese yardım ediyorum. Kafayı takmış kadın bana. Yarın denize gidecektik ya, ona da izin vermiyor."

Bu konuşma sırasında Fidan'ın kapıyı örtmesi, mimikleri, konuşma sırasında ve bitiminde yan gözle Salih'in tepkilerini kontrol etmesi de bu izlenimi desteklemektedir. Fidan'ın, Salih ve annesi arasındaki ilişkiyi olumsuz yönde etkilediğini gösteren sahne ise Salih'in annesine, Fidan'ın başının ağrıdığını söyleyerek ayrı eve çıkma isteğini belirtmesidir. Annesiyle anlaşmazlık yaşarlar.

Salih

Filmde Fidan'ın evlendirildiği kişi Salih'tir. Otuz beş yaşında, zekâ geriliği olan bir erkektir. Saçlarında beyazlar çıkmıştır. Fidan ile yan yana geldiklerinde boy ve kilo gibi özellikleri birbirine zıtlık içermese de Salih'in saçlarındaki beyazlardan ve yüzünden, Fidan'a göre daha yaşlı olduğu anlaşılmaktadır. Giyim kuşamı film içerisinde değişiklik göstermektedir. Kimi zaman abisi göz önüne alınarak, otuz beş yaşına uygun olan gömlek ve pantolon, kimi zamansa önünde desenler olan t-shirtler giyer. Filmin belirli bir bölümünde giydiği t-shirt ve daha ciddi kıyafetleri arasındaki fark, Salih'in çocukluk ve yetişkinlik arasında bölünmüşlüğüne işaret etmektedir. Silverman (1995, s. 190)'in belirttiği üzere giyim, "geleneksel, toplumsal sınıf ve toplumsal cinsiyet ayrımlarına bir meydan okuma" halini almaktadır. Salih, bir erkek evlattan beklenen

şekilde etkin ve erk sahibi olamadığı için, onun giyim tarzı da çocuksulukla şekillendirilerek filmdeki diğer karakterlerin giyimlerinden ayrılmış ve ötekileştirilmiştir.

Salih, kendisine her söyleneni anlayan ancak herkesten farklı şekilde düşünen ve davranan bir karakterdir. Zekâ geriliği sebebiyle kimi zaman bir çocuk gibi davranır. Yemeğini annesi yedirir. Kıyafetlerini annesi giydirir. Sokakta çocuklarla oyun oynar. Evde müziği sonuna kadar açıp, dinlediği sanatçıyı taklit etmeye çalışır. Kendisiyle ilgili doğru olmayan hikâyeler anlatır. Örneğin Fidan'a; üzüm yeme birincisi olduğunu, yüzme birincisi olduğunu söylemesi gibi Fidan ile evlenme fikri kendisine ait değildir. Bu sebeple de Fidan ile ilk karşılaşmalarında ve aynı odada yatmaları istendiğinde korkar, kaçarak tepki verir. Fidan'ın eve geleceğini öğrendiğinde de kaçmış ve eve bir gün sonra gelmiştir. Kararlarını kendi alamıyor olduğu için çocuk yaştaki bir kızla yaptığı evliliğin sorumluluğu izleyici tarafından kendisine yüklenemez. Bu evliliğin kararını Salih'in annesi vermiştir. Dolayısıyla yapılan çocuk evliliğinin faili, Anne olarak gösterilmektedir.

Salih'in annesiyle ilişkisi de küçük bir çocuğun annesiyle ilişkisine benzemektedir. Ancak Fidan'ın gelmesiyle birlikte Salih'e bakma sorumluluğunun Fidan'a verilmek istenmesi, bu ilişkinin değişmesine sebep olur. Değişim filmde şu şekilde verilmektedir:

- Salih, Fidan ile ilk karşılaşmalarında onu reddeder. Fidan'dan korktuğu için annesinin arkasına saklanır.

- Kahvaltı masasında Salih, Fidan'ın ona yemek yedirmesine karşı çıkar. Annesinin yedirmesini ister.

- Bahçeye yemek götürmeleri gerektiğinde Salih, Fidan'ı beklemeden koşarak gider. Fidan ise onu takip eder. Konuşmazlar.

- Salih, Fidan'ı evden kovar. Fidan gitmez. Gece olduğunda ise daha öncesinde salonda yatan Salih, Fidan ve kendisi için hazırlanmış odada kendine yer yatağı yapar. Fidan'a "Gideyim mi?" diye sorar. Fidan kalmasına izin verir. Ertesi gün yemeğini annesinin yedirmesini reddeder, Fidan'ın yedirmesini ister.

- Salih ve Fidan markete gönderilirler. Market alışverişini bir oyun haline getirirler. Alışveriş bittiğinde Salih'in annesinin verdiği para yalnızca bir dondurma alacak kadar artmıştır. Salih bu parayla Fidan'a dondurma alır. Dönüşte Fidan'a

gezmeye gitme teklifi yapar. Fidan aldıkları malzemeleri yerleştirmek üzere mutfığa gittiğinde, Salih çocukların top oynama teklifini kabul eder ve Fidan'ı unuttur.

- Ertesi gün bahçeye yemek götürürlerken Salih, Fidan'ı tanımak için ona sorular sorar. Bahçedeki işleri bittiğinde Salih, onu sık sık gittiği manzaraya götürür. Burada Fidan'ın annesinin ölmüş olduğunu öğrenir. Fidan'ın annesinin resmine bıyık çizmiş olduğu için üzülmüştür. Eve geri döndüğünde çizdiği bıyığı silmek için uğraşır.

- Fidan cam silerken Salih, su tabancasıyla onu rahatsız eder ve su savaşı yapmaya başlarlar. Salih'in annesi ikisine de çok sinirlenir ve onlara bağırır.

- Yolda yürüdükleri sırada sokakta oynayan çocuklar Salih ile alay ederler. Fidan, Salih'i korumak amacıyla onları azarlar.

- Salih'in ikiz kardeşi Emin, Fidan hakkında konuştuğunda Salih çok sinirlenir ve kavga ederler.

- Salih ve Fidan yolda yürürler. Salih, Fidan'ın saçlarını kesmiştir. Bu sebeple Fidan sinirlidir. Yolda yürüdükleri sırada Salih, ona şaka yapmak için arkasından taş atar. Attığı taş Fidan'ın kafasına çarpar. Fidan ölü taklidi yapar. Salih vicdan azabı duyar. "Karımı öldürdüm ben" diyerek ağlar. Fidan gözlerini açar: "Korktun? Üzüldün? Karımın ben senin?" der. Daha sonra yanına uzanması için ona izin verir ve yolda bir süre birlikte yatarlar. Salih ağlamaktadır.

- Fidan ve Salih birlikte şarap içerler. Bu sırada Salih, annesinin her şeye karıştığından bahseder. Birbirlerinden hoşlandıkları, bakış açısı çekimleri ve ağır çekimle verilir.

- Fidan bahçede, Anne ile beraber iş yapmaktadır. Salih, Fidan ile gezmek ister ancak Anne engel olur. Bunun üzerine Salih annesine, bir daha Fidan'ın iş yapmayacağını söyler.

- Fidan Salih'e, onları deniz kenarına göndermediği için annesini şikâyet eder. Salih, annesinden hesap sormaya gider. Anne ve Salih tartışırlar.

Filmin tamamına yayılan bu dönüşüm, Salih'in annesinden yavaşça kopması ve Fidan'a bağlanmasıyla sonuçlanmıştır. Salih'in öncesinde annesiyle olan ilişkisi, imgesel dönemde bebek ve anne arasındaki ilişkiye benzemektedir. Fidan'ın, onun hayatına girmesiyle anneden kopmayı işaret eden ayna evresinin başladığı söylenebilir. Salih, Fidan'a olan bakışında kendi yansımasını görerek, kendi imgesi üzerinde bir hâkimiyeti olduğu fikrine ulaşmış ve annesine karşı koymaya başlamıştır.

Anne

Anne, filmdeki en baskın karakter olarak öne çıkmaktadır. Salih ve Emin'in anneleridir. Salih'in zekâ geriliği sebebiyle, ona daha fazla ilgi ve şefkat göstermektedir. Kocasıyla olan ilişkileri kimi zaman Salih'in bakımı konusunda bağdaşmadığı için gerilmektedir. Anne Salih'i, durumu sebebiyle kayırmaktadır. Fidan'ı Salih ile evlendirmesinin sebebi ise oğlunun bakımını garanti altına almak olarak yorumlanabilmektedir.

4.4.2.2. Aile yapısı

Filmde; geniş aile özellikleri görülmektedir. Salih'in zihinsel problemi dolayısıyla ayrı bir evde yaşayamayacak olmasına Fidan'ın da yaşının küçük olması eklenince, mecburi de olsa iki neslin birlikte yaşadığı ve kadının, erkeğin ailesinin yanına yerleştiği bir aile düzeni görülmektedir. Salih'in ikiz kardeşi olan Emin ise eşiyile farklı bir evde ikamet etmektedir. Ancak yemeklerini birlikte yerler, ev işlerinde Emin'in eşi Serpil, Anne'ye yardımcı olur ve evin işlerini üstlenir.

Ancak filmde Salih'in annesinin kişilik özellikleri, geleneksel ataerkil aile kalıplarının dışına çıkmaktadır. Anne, evde alınacak neredeyse tüm kararlarda etkindir. Baba'nın işlevi ise son kararı vermek olarak gözükse de nadiren karar alınmasında etkin rol oynar. Bu durumun olası sonucu, filmde yapılan yasa dışı evliliğin ve yapılan evliliğin negatif sonuçlarının izleyici tarafından bir kadına, yani Anne karakterine yüklenmesidir. Fidan'a herhangi bir şeye ihtiyacı olup olmadığını yalnızca baba sormuştur. Fidan'ı koruyup kollayan bir karakter olarak gösterilmiştir.

4.4.2.3. Mekân

Film iki ayrı coğrafyada geçmektedir. İlk gördüğümüz mekân, Fidan'ın annesinin mezarı üzerinde yatarken sahnelenmiş kurak topraklardır. Hem karakterin şivesinden hem de coğrafyanın kurak, bitki örtüsünün neredeyse yok gibi olmasından, Doğu'ya ait bir bölge olduğu anlaşılır. Fidan ve kardeşlerinin yaşadığı küçük bir köydür. Fidan'ın kardeşleriyle yaşadığı ev küçük, duvarları kabarmış, yemeklerini yer sofrasında yedikleri bir evdir. Evin banyosu odunlarla yapılmıştır. Su sistemi henüz köye gelmemiştir ya da bu imkânlara ulaşamayacak derecede fakirlerdir.

Fidan'ın evi

Fidan'ın kardeşleriyle yaşadığı ev, duvardaki alçıların kabarmış olduğu, küçük ve eski bir evdir. Evde küçük bir televizyon dışında teknolojik araçlara rastlanmaz. Fidan ve kardeşlerinin yer sofrasında yemek yedikleri sahnede, Fidan kaşık ve çatal kullanmamaktadır. Fidan'ın yaşantısına dair bu gösterenler, sosyo-ekonomik açıdan zayıf bir hayatı betimlemektedir. Fidan'ın duş aldığı sahnede banyo, odunlardan örülmüş bir kulübeye benzemektedir. Su tesisatının olmaması, Fidan'ın suyu kazanda ısıtıp kullanması ile betimlenmiş ve bu durum da maddi olanaklarının zayıf olduğu bilgisini desteklemiştir.

Salih'in evi

Filmde Salih ve ailesinin yaşadığı ev ve bölge, Fidan'ın memleketine göre imkânların daha iyi olduğu bir yaşam şekli sunmaktadır. Kısaca betimlemek gerekirse, yaşadıkları kasabanın/köyün yeşillikler içinde olması ve denizin yakınında bulunmaları, mekânın daha verimli olduğunu belirtmektedir. Fidan'ın yöresinde görülen kuraklık ve kahverengi renk, Ege'de geçen sahnelerde görülmez. Yeşil, mavi ve canlı renkler baskındır.

Salih'in yaşadığı ev ise Fidan'ın önceki evinden oldukça geniş, eşyaları görece daha modern ve ekonomik durumlarının iyi olduğunu yansıtacak şekildedir. Evin önünde kendilerine ait geniş bir bahçeleri vardır. Bunun yanı sıra ailenin erkeklerinin tarımla uğraştığı ve çalıştıkları bir tarlaları olduğu bilgisi sunulmuştur.

4.4.2.4. Filmdeki ataerkil kodlar

Yarım filmde her ne kadar ataerkilliğe dair kodlar söz konusu olsa da anlatının tam anlamıyla ataerkil bir düzeni ve onun yasalarını yansıttığı söylenememektedir. Bu bağlamda öncelikli olarak ataerkil kodlar açıklanacak, ardından da çelişki taşıyan diğer anlamlara yer verilecektir.

4.4.2.4.1. Kamusal alan/özel alan

Filmde kamusal ve özel alan ayrımına dair görülen en belirgin özellik, Salih'in ailesinde erkeklerin evin geçimini sağlamak üzere tarlada çalışmaları, kadınların ise ev içerisindeki işleri yürütmesidir. Fidan her iki farklı yerleşim yerinde de etraftaki

duvarlar tarafından çevrelenmez. Fidan, Salih'in annesine ve Serpil'e ev işlerini yapma konusunda yardım etse bile Salih ile alışverişe gitmek, tarlaya yemek götürmek, Salih ile beraber doğada gezmek gibi etkinlikleri özel alan dışında yaptığı etkinlikler olarak görülebilir. Memleketinde çobanlık yapması da bu durumla benzerlik taşımaktadır.

Ev içi işler konusunda, kadınların arasında hiyerarşik bir düzen görülmektedir. Salih'in annesi, gelinlerin ne yapacağına karar vermektedir. Kendisi de gelinleriyle iş yapar. Ancak misafir geldiğinde tüm işler gelinlerinin üzerine kalmaktadır. Bu durum da iki gelin arasında saygı göstermeleri gereken kaynanaya karşı rahatsızlık duymalarına sebep olmaktadır. Rahatsızlıkları Serpil ve Fidan arasında geçen diyalogla yansıtılmıştır. Serpil, haber vermeden gelen misafirlere sinirlenmiştir. Fidan ise onun sinirli olduğunu görerek yapılması gereken işleri kendisinin yapabileceğini söyler. Serpil: "Yok, yapmasına yaparız da, hanım ağa gibi otursun Gülşen Hanım. Kaynana değil mi işte?" diyerek rahatsızlığını Fidan'a yansıtır. Sonrasında da aynı şekilde Fidan'ın Salih'e rahatsızlığını yansıtmasıyla Anne ve Salih'in arası bozulur.

Anne'nin, Fidan'ın iş gücünden yararlanmak istediği, özel alan içerisindeki sahnelerde de açığa çıkmaktadır. Bu durum, Anne'nin Salih için yaptığı ev işlerini Fidan'a öğretmeye çalışmasında da görülmektedir. Salih'e yemeğini yediren Anne, Fidan geldikten sonra bir çocuk gibi ilgi isteyen Salih ile onun ilgilenmesini ister.

4.4.2.4.2. Toplumsal cinsiyet ve toplum yapısı

Anne'nin oğluna olan düşkünlüğü ve onu bir fallus olarak konumlandırması, oğlunun toplumsal cinsiyet rollerine uygun davranması gerektiğine işaret eden tavırlarında belirginleşmektedir. Oğlunun ev işi yapmasını yanlış bulmaktadır. Bahçede kırmızı biberleri yıkadıkları sahnede Salih'in onlara yardım etmek istemesi, evdeki kadınların onunla dalga geçmelerine sebep olmuştur.

Toplumsal cinsiyet ayrımına dair imalar filmin geneline yayılmış şekilde söylemsel olarak kodlanmıştır. Bunun bir örneği Emin'in konuşmasıyla verilebilir. Salih'in ikiz kardeşi Emin, kıyılan imam nikâhından sonra kardeşine, cinsel birleşmeyi ima ederek artık erkek olacağını söyler. Erkek olmak Emin tarafından, kadınla olan ilişki ile tanımlanmıştır. Emin'in davranış ve tavırları da geleneksel ataerkil kültürde kodlanmış erkeklik anlayışına uymaktadır.

Fidan anlatıda geçirdiği dönüşümle Salih'ten daha baskın bir karakter olmaya başlamıştır ve bu durum Salih'in kastrasyon kompleksini tetiklemiştir. Bu duruma dair bir örnek Fidan'ın saçının kesilmesi olarak verilebilir. Saçın kesilmesinden önceki sahnelerde Fidan, Salih'i sokakta onunla alay eden çocuklara karşı korumuş ve çocukları, onlara taş atmakla tehdit ederek korkmalarına sebep olmuştur. Salih bu durumu şaşkınlıkla karşılar. Daha sonra ise Fidan'ın saçlarını keser. Bu durum, Salih'in saç kesme yoluyla Fidan'ı kastre etmiş olduğu şeklinde yorumlanabilmektedir. Çünkü saç, erkeğin bıyığı ile eşdeğerde görülmektedir: "Doğu Anadolu'nun ahlak anlayışına göre 'atın kuyruğuna, erkeğin bıyığına, kadının saçına dokunulmaz' (Özgüç, 1988, s. 64)".

Filmde ailenin dâhil olduğu çevre, çok detaylı bir şekilde tasvir edilmemiştir. Ancak filmin geçtiği yerin Ege yöresi olması sebebiyle iklimi ve kendine ait sosyokültürel yapısı sonucu, kadınların rahat giyindikleri görülmektedir. Filmde görülen kadınlardan kimilerinin başı açıktır. Namus ve kadının denetimine dair göstergeler ön plana çıkartılmamıştır.

Toplumdaki kadınlara dair bilgilerin sunulduğu sahne, komşuların toplanarak Salih'in evine ziyarete gelmeleri ile verilmiştir. Bu sahnede misafirler masada hep beraber, keyifli bir şekilde otururken Fidan, servis yapmak amacıyla, elinde tepsiyle ayakta beklemektedir. Beklerken de alışık olmadığı, kendi yaşındaki bir kızın görünüşünü incelemektedir. Kızın giydiği kısa şortu, terlikleri ve kısa kollu bluzu, büyüklerinin yanında bacak bacak üstüne atarak oturmasını garipsemiştir. Kendi kültürü ve o an içinde bulunduğu kültürün farkı Fidan'ın yüzündeki ifade aracılığı ile verilmiştir. Bu sırada kadınlar kendi aralarında konuşmaktadırlar. İçlerinden biri yakın zamanda evlenecek olan bir komşularından bahsederken, evlenecek kızın öğretmenlik yaptığını, ancak kocası zengin olduğu için evlilik sonrasında çalışmayacağını söyler. Kadınlar ise zengin bir insanla evlilik yapıldığında çalışmaya gerek olmadığına kanaat getirirler. Aralarındaki bir kadın ise erken evliliğin artık eskimiş bir gelenek olduğunu dile getirir: "Şimdiki çocuk doğurmayı bile istemiyorlar. On sekizimde benim kucağımda iki çocuk, koşturup duruyorduk şuralarda" diyerek, yeni neslin daha geç evlenmekte olduğunun altını çizmektedir.

Bu sahne aynı zamanda hem modernleşmiş hem de hala geleneksel görüşün yan yana var olduğu bir toplum yapısına da işaret etmektedir. Sebebi ise kadınların, kızlarının geç yaşta evlenmelerini onaylamaları ve neslin değişmiş olduğunu kabul

etmelerinin yanı sıra Fidan'ın küçük yaşta, kendinden yaşça büyük ve zekâ geriliği olan Salih ile evlenmiş olmasını garipsememeleridir. Aralarından kimse Fidan'ın durumuna karşı empati geliştirmez.

4.4.2.4.3. Öteki olarak Fidan

Fidan karakterinin, Salih ile yaptığı evlilikten sonra ötekileştirildiği bir çevrede var olduğu söylenebilir. Fidan'ın doğudan gelmiş olması, anlatıda Salih'in çocuk yaştaki arkadaşı tarafından ilgi çekici bulunmuştur. Fidan ve Salih birbirleriyle diyaloga geçtiklerinde, Salih'in Fidana sorduğu ilk soru onun Doğulu olmasına ilişkindir. Fidan'a dair bu vurgu, merak edilen bir öteki olduğunu göstermektedir. Bu ötekilik hem etnik kökeni hem de bir öteki olarak kadın olmasından kaynaklanmaktadır. Ona çok iyi davranan Selma bile kafası kaşındığında, Fidan'ın evlerine bit getirmiş olabileceğini düşünmüştür. Komşuların ona bakışları da Fidan'ı yalnızlaştırıp ötekileştirmektedir.

Yan anlamsal olarak Fidan'ın ötekileştirildiği bir diğer durum ise hikâyede iki kardeşi birbirine düşürmesi yoluyla verilmiştir. Bu yoruma Turan Dursun (2014, s. 24)'un açıkladığı Habil ve Kabil hikâyesinden ulaşılabilmektedir. Bu hikâyeye göre babaları olan Âdem; Habil ve Kabil'den, kız kardeşleri ile evlenmelerini istemiştir. Ancak Kabil, Habil'in kız kardeşiyle evlenmek isteyince aralarında anlaşmazlık çıkmış ve cinayet işlenmiştir. İki kardeşin Fidan sebebiyle kavga etmesi de ataerkil bir kod olarak filmde benzer şekilde işlenmiştir.

4.4.2.4.4. Odipus kompleksi ve babanın yasası

Belirtilen ataerkil kodların yanı sıra anlatıda, Anne'nin baskın karakter olarak öne çıkartılması sebebiyle farklı yorumlara da ulaşılabilmektedir.

Annenin hikâyedeki en baskın ve tehdit edici karakter olması, Salih'in annesine ilişkin fantezisinin mazoşistik bir fantezi olmasına işaret etmektedir. Mazoşistik feminenlik, kadının edilgen ve erkeğin etken olduğu bir ilişki biçimi olarak yorumlanmaktayken, durum tersine çevrildiğinde anneye dair mazoşistik bir fantezi ortaya çıkmaktadır. Mazoşist kişi bir diğerinin, kendini domine etmesini ve ona işkence etmesini talep etmekte ve babanın otoritesini anneye aktararak babayı sembolik düzenden ihraç etmektedir (Silverman'dan akt. Smelik, 2006, s. 117-118).

İlk olarak Salih ve annesinin arasındaki ilişki ele alındığında Salih için annesiyle olan ilişkisinin, imgesel dönemdeki anneye bağımlı ilişki olarak devam ettiği

gözlenebilmektedir. Salih babanın yasasına tam anlamıyla geçiş yapamamış olması sebebiyle özne konumunda görülememektedir. Fidan karakterinin hayatlarına eklemesiyle Salih, Anne'ye olan ödipal arzusunu bu kez Fidan'a aktarmıştır. Çünkü zaten "bir kadın bilinçaltında anne ile kodlanmaktadır (Bakır, 2008, s. 92)". Ancak böylesi bir durumda Anne'nin, arzusunun nesnesi/fallusu olarak işaretlediği Salih'in Anne tarafından yitimi söz konusu olmuştur. Anne'nin bu hüsranı 'id'in negatif enerjiyle dolmasına sebebiyet vermektedir. Anne'nin film ilerledikçe agresifleşen tavırlarını da bu şekilde açıklamak mümkündür.

Salih ve Fidan'ın birlikte var olma çabası Fidan'ın dile giriş çabası ile mümkün olmuştur. Dile girişinde etkili olan sebeplerden birisi de küçük ötekiyi temsil eden Serpil'in, kaynanasının arkasından konuşarak, Anne'nin düzenine dair negatif yorumlar yapması olmuştur. Serpil'in söylemi, Fidan'ın olduğu gibi davranabilmesi için onu çevreleyen yasada bir çatlak, yarılma oluşturmuştur. Bu sahnede ortaya çıkan kırılmadan destek alan Fidan, Anne'nin kurallarını sessizce kabul etmek yerine onunla mücadele etmeye başlamıştır. Ancak bu çatlama Fidan'ın özne olması için yeterli olmamıştır. Yarım filminde Lacan'ın bilindik söylemi, "kadın yoktur" önermesiyle de karşılaşılmaktadır. Fidan çabalarına rağmen dile giriş sağlayamadığı için imgesel düzende takılı kalmıştır. Bu imgesel düzen içerisinde hem kendi hem de Salih'in annesiyle bütünlük de söz konusu değildir. Kendi annesine dair elinde tek kalan anı/fotoğraf, Salih tarafından silinmiştir. Fidan bu sebeple bir bölünme yaşamaktadır.

4.4.2.5. Bakış açısı ve kadın sesi

Fidan'ın ağır çekimde görüldüğü, Salih'in bakışının nesnesi konumuna geldiği sahneler açısından, film metninde Fidan'ın bedeninin görüntüsel olarak kuruluşu, erkek bedeninden mümkün olduğunca farklı gösterilerek gerçekleştirilmekte ve erotize edilmektedir. Dolayısıyla Fidan, filmin genelinde bakışın nesnesi konumunda yer almaktadır. Hem filmin içindeki erkek karakterlerin bakışı Fidan'ın üzerinde odaklanmakta, hem de izleyiciye Fidan voyöristik bir anlatımla verilmektedir. Kameranın bu türlü kullanımı, Fidan'ın evlilik hazırlıkları yaptığı sırada kameranın ahşap yapıdaki boşlukların arasından Fidan'ı göstermesiyle başlamaktadır. Bu çekimin sabit değil hareketli olması ise, bakışı voyöristik düzleme daha çok yaklaştırmaktadır. İzleyicinin de hem sinemanın karanlık ortamı, hem de bakışın gizliliği sebebiyle voyöristik hazza ulaşması istenmektedir.

Ancak Chaduri'nin (Chaudhuri, 2006, s. 36)de belirttiği üzere kadın, ekrandaki eril bakış için bir kastrasyon endişesi kaynağı olmaktadır. Fidan'ın eksikliği hatırlatmasına, Salih'i koruduğu ve ona üstün gelip yönlendirdiği sahneler dışında rastlanmamaktadır. Fidan genellikle sessizdir, kendi söylemine sahip değildir. Hareketlerinin çevresi tarafından yönlendirilmesi ve tutuk hareket etmesiyle de iradesini ortaya koyamadığı sonucuna ulaşılmaktadır.

Yakın plan çekimler genellikle zihinsel bakış açısını yansıtmaktadır. Fidan'ın Salih ile karşılaşmasındaki sahne, iki karakterin de zihinsel bakış açısının hem müzik hem de görüntünün ağır şekilde ilerlediği, iki karakterin bakışlarının kesiştiği bir şekilde verilmektedir. Filmin belirli bir bölümünde Fidan'ın yakın plan çekimleri izleyiciye, karakterin mutsuzluğunu ve çaresizliğini anlatmak için kullanılmıştır. Ancak Salih ile şarap içtikleri sahnede sarhoş olan Fidan'ın yakın çekimi, bu tekdüze giden negatif anlamı kırmıştır. Yakın plan artık Salih'in Fidan için arzulanabilir hale gelmesine ilişkin bilgi sunmaktadır. Fidan'ın arzusunun değişimi, Salih'i fiziksel olarak, normalden farklı bir şekilde görmesini sağlamıştır. Bu durum Sartre'ın (akt. Gorton, 2008, s. 9) arzu tanımıyla benzerlik taşımaktadır:

“Sartre'ın ideolojisine göre, arzu derindekileri yüzeye taşıyarak, yüzeyde bulanıklığa sebep olmakta, perspektifimizi bulutlandırmaktadır. Bu durumdan bulanık su olarak bahsetmektedir. En önemli karakteristikleri ise akışkanlığı ve esnekliği olarak belirtmiştir. Böylelikle Sartre arzusunun vücut üzerindeki etkilerine dikkat çekmektedir: Çoğu kişi âşık olduğunda kokuyu, tadı, dokunmayı farklı şekilde deneyimlemektedir. Vücutlarımız bize farklı gelmektedir.”

Arzunun, fantezi tarafından yapılandırılması gerekmektedir. Bir öznenin arzulayan özne olması ancak fantezi yoluyla gerçekleşmektedir. (Zizek S. , 2005, s. 20) Bu durumda Salih'in arzulayan bir özne olması, Fidan'ın fantezisinin bir yaratisıdır.

Bu planlarda her iki karakter de hem bakan özne, hem de bakılan nesne olarak yer almaktadır. Dolayısıyla filmde Fidan'ın arzulanması, kadın izleyici için narsistik bir sürece dönüşmektedir.

“Kadın kahramanın vücut parçalarının yakın planlarla ve ağır çekimlerle fetişize edilmesi, onun hikâyede yalnızca güzelliği ve arzulanabilirliğiyle var olmasını sağlamaktadır (Chaudhuri, 2006, s. 37)”. Fidan'ın durumu ise bu görüşle örtüşmektedir. Sebebi ise Fidan'a belirgin bir karakter özelliği sağlanmaması, sesinin verilmemesi, anlatıda etken olmaması ve başına gelen tüm şeyleri çaresizce kabul etmesidir. Erkek izleyici için fetiş konumunda var olarak kastrasyon tehdidini ortadan kaldırmaktadır.

Örnek olarak verilebilecek bir sahne; Emin'in, Fidan bahçeyi sularken bakışlarının bacak, saç ve suratta, hem yakın planlarla hem de ağır çekimle verildiği sahnedir.

Filmin ana karakteri olan Fidan'ın zihinsel bakış açısının anlaşılması için müzik, destekleyici bir unsur olarak kullanılmıştır. Carroll (1996, s. 141) “müziğin oldukça dışavurumcu bir sembolik sistem” olduğunu belirtmektedir. Herhangi bir sembolik sistemle karşılaştığında duygusal bölgeye ulaşımın en direk olduğu bir sistem olarak görülmektedir. Müzik, dışavurumcu bu özellikleriyle sahnenin ne anlattığını karakterize eder ve düzenler.

Müzik kullanımıyla, duygularını Salih dışında kimseye ifade edemeyen Fidan'ın yaşadıklarını izleyiciye aktarmak amaçlanmış olabilir. Bunun için tek bir müzik tercih edilmiş ve müzik Fidan ile özdeşleşmiştir. İzleyici Fidan'a, diğer karakterler gibi dışarıdan, sessizliği ile bakar. Ancak film evrenindeki karakterlerin duyamadığı ve yönetmenin yerleştirdiği müzik, izleyici ve filmdeki diğer karakterlerin bakışı arasındaki en büyük farktır. Fidan'ın kendi düşüncelerini duyabildiğimiz sahneye kadar izleyici, hem bu müzikle hem de dışarıdan karaktere bakış yoluyla bir anlamlandırma sürecindedir. Bunun yanı sıra izleyicinin ve film evrenindeki karakterlerin bakışı, Fidan'ın sessizliği ele alınarak yorum yapılmasını mümkün kılmaktadır.

“Filmlerin konu edindiği erkekler dünyasında birer gölge, hayalet gibi sessizce gezinen bu kadınlar ne yaşar, ne düşünür, ne hisseder bilemeyiz hiçbir zaman (Suner, 2006, s. 311)”. Arzu hep bilinemeyene yönelik olduğu için, sessizliğin psikanalitik yorumu da Fidan karakterinin bir arzu nesnesi olarak konumlandırılmasını destekler niteliktedir.

Ancak Fidan kendini ifade ettiğinde, yani Salih'in annesi hakkındaki düşüncelerini sesli şekilde ifade ettiğinde, izleyicinin Fidan için kurduğu masum, zavallı, zararsız imajı bir ölçüde değişir. Bunun sebebi ise Fidan'ın Salih'i manipüle edercesine konuşması ve hikâyenin bu şekilde kurgulanmasıdır. Fidan'ın Anne ile olan oyunu, Salih ve Fidan'ın sonunu hazırlamıştır. Bu noktaya kadar Fidan'ın kendine ait bir zihinsel bakışı mevcut değildir yalnızca müzik ve yakın çekimler yoluyla izleyiciye düşündürülenler vardır.

- 1)Fidan, annesinin mezarı üzerinde yatar.
- 2)Fidan, kendi evinden ve kardeşlerinden ayrılır.
- 3)Fidan Salih'in ailesiyle arabaya biner ve yola çıkarlar.
- 4)Fidan arabadan iner ve Salih ile yaşayacağı eve bakar.

- 5)Fidan, Salih ile ilk kez karşılaşır.
- 6)Salih ilk gece odadan kaçtıktan sonra Fidan, mutsuz bir ifadeyle yatağın üzerinde tek başına oturmuştur.
- 7)Salih ve Emin'in, Fidan konusunda kavga etmelerinden sonra müzik başlar. Fidan'ın mutlu bir ifadeyle bisiklete binmesi, bahçeyi sularken Salih'in ona bakışları süresince devam eder.
- 8)Fidan ve Salih kayıkla denize açılırlar.
- 9)Salih kayıktan düşmüş ve Fidan tek başına kalmıştır.

Olumsuz ve negatif duyguları yansıtmak için kullanılan bu müziğin yanı sıra filmde, Fidan ve Yasin'in birlikte geçirdikleri ve keyif aldıkları sahneler için (bisikletle denize gitme, şarap içme) ritmi daha yüksek müzikler kullanılmıştır.

4.4.2.6. Sınırlar

Yarım filmde maddi anlamda sınırlarla karşılaşılması söylenebilir. Ait olduğu yörede, Fidan'ı sınırlayan şey sonsuz boşluktur. Uzun arazi, ekonomik koşullar, ataerkil düzen, yapacağı evliliğin büyükler ve erkekler tarafından düzenlenmesi, başlık parasının büyük erkeklerce kendi aralarında konuşulması gibi etkenler, Fidan'ın bu sınırlar içine sıkıştığını; görsel olarak verilen alandaki boşluk ise hem Fidan'ın eksikliğine, hem de kurak arazinin onu hiçlikle sınırladığına işaret etmektedir. Çıkartılabilecek sonuç şudur ki kadın, bu düzen içerisinde kendi yerine sahip değildir.

Ege'ye geldiğinde ise Fidan'ı sınırlayan en önemli etken olarak Salih'in annesiyle karşılaşılmasıdır. Erkeklerin Fidan üzerinde kısıtlayıcı etkisi yalnızca bir bakış çemberine yerleştirilmiş olmasıyla verilir. Ancak anlatıda anne figürü Fidan'ın karşısında yer alarak, onun yerine kararlar vererek, hareketleri üzerinde hâkimiyet kurarak, Fidan'ı kısıtlayan asıl unsur olarak ortaya çıkmaktadır. Filmin finali de bu metaforik anlam üzerine inşa edilmiştir.

4.4.2.7. Final

Fidan ve Salih deniz kenarına giderler. İkisi de yüzme bilmezler. Ancak Salih, daha önce anlattığı hayali hikâyeler gibi, yüzme birincisi olduğunu söyler. Fidan çekinse de Salih'in kayıkla gezme önerisine karşı çıkmaz. Salih kayığı çözer ve denize açılırlar. Denizin ortasında Salih, annesinin ona verdiği düğün hediyesi olan akıllı telefonla fotoğraf çekmek ister. Bu sırada telefonu denize düşürür. Telefon, Salih için

çok önemlidir. Bu sebeple telefonu alabilme umuduyla suya atlar. Ancak yüzme bilmediğini düşünmez. Su yutar ve batmaya başlar. Bu sırada Fidan çok korkmuştur. Salih'i kurtarmaya çalışır. Kürekleri tutması için Salih'e uzatır. Ancak çabaları sonuçsuz kalır. Salih boğulmuş, kürekler de Salih'i kurtarmaya çabalarken denize düşmüştür. Fidan, denizin ortasında kalmıştır. Fidan üst açıdan, küreğin üzerinde yatarken görülür.

Deniz, annenin rahmindeki sıvı gibi görülürse; Salih'i içine çekmektedir, ancak Fidan yine onunla mücadele etmek zorunda kalmıştır. Fidan annesiyle bütünleşemediği için filmin başında mezara giremediği gibi denize de girememektedir. Yalnız ve tek başına bir ölümle karşı karşıya kalmıştır. Bainbridge (2008, s. 128)'in belirttiği üzere, "kadın, ölümün sonsuz durgunluğuna sahip değildir ancak bir yandan da erkekler için ölümü çağrıştırmaktadır. Böylelikle de sembolik düzende diri diri gömülürler".

Yarım filminin finalinde her iki karakterin de yitimi, babanın adının olmaması ve devreye girmemesiyle gerçekleşmiştir. Çünkü filmde olumsuzlanan; Anne'nin oğluna düşkünlüğü, Fidan'a olan üstünlüğü ve Baba'nın pasif kalmasıdır. Baba'nın, yani büyük ötekinin düzeninin olmadığı bir evrende, her ikisi de sembolik olarak suyun, yani annenin libidosunun ya da rahminin onları yutmasıyla sona ermiştir. Ödipal söylemin özne olma sürecinde, babanın yasasının devreye girerek anne ve çocuk arasındaki birliği yok etmesi ve çocuğun annenin arzusundan vazgeçmesi gerekmektedir (Bakır, 2008, s. 28). Ancak bu zorunluluk filmde görülmez kılınmış, Fidan ve Anne arasında çelişme söz konusu olmuştur.

Final sahnesi, açılış sahnesiyle büyük bir benzerlik taşımaktadır. Film açılırken üst açıdan ve genel çekimle, kurak ve toprakla örtülü geniş bir arazide annesinin mezarı üzerinde yatan Fidan, yine aynı ölçekle denizde tabutu andıran kayığın içinde yatar. Bu açılar ve mezarla olan benzerlik, olumlu bir okuma yapılmasına engel olmaktadır. Fidan için coğrafya fark etmez; deniz ya da kurak topraklarda kadın için her zaman ölüm söz konusudur. Çocukken evlendirilmiş ve kendi hayatına sahip olamamıştır. Sonda, kişilerin kurtuluşu ancak ölümle mümkün olmuştur. Bu yüzden de olgunun temsili negatif olarak kodlanıp, çözüm önerisi üretilmediği çıkarımına varılabilir.

Final sahnesinde Fidan'ın denizin ortasında yalnız kalması, Williamson'un "kadın bir adadır" sözünü çağrıştırmaktadır. Williamson (1998, s. 145)'in bir kadın parfümü reklamında vardığı sonuca göre kadın "bir adadır çünkü gizemlidir, uzaktır, tatile çıkılacak yerdir; ama aynı zamanda ideolojinin içinde de bir adadır, sömürgecinin sömürgeci karşısındaki konumu gibi, kuşatılmış ve tecrit edilmiş, bir aynılık denizinde

‘Öteki’ olarak el değmeden öylece durur...” Fidan’ın anlatı boyunca neyi istediği ve neyi istemediğinin bilinemez oluşuyla, bilinmez ve egzotik; hem kendi yöresinde hem de evlendirildiği yerde çevre tarafından sömürülmesiyle de öteki olarak konumlandırılmıştır.



5. SONUÇ

Yapılan çalışmanın sonucunda, Türk Sinemasında 2010 sonrası çocuk gelin temsillerinin ne şekilde kodlanarak sinemaya aktarıldığı ortaya konmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda filmlere feminist bir perspektifle yaklaşılarak psikanaliz ve göstergebilimden yararlanılmış, filmdeki kodları açıklamak adına betimsel içerik analizi uygulanmıştır. Çalışmanın sonuçları şu şekildedir:

Filmlerdeki çocuk gelin karakterlerinin sosyo-ekonomik durumlarının ne şekilde kodlandığı değerlendirildiğinde, erken evliliklerin genellikle düşük gelirli ailelilerin çocuklarının karşılaştığı bir sorun olarak ele alındığı saptanmıştır. Bunun yanı sıra filmlerde evlendirilen kız çocuklarının eğitimleri, gerçek hayatla benzer şekilde yarıda kesilmiştir.

Lal Gece filmi dışında, ele alınan üç filmdeki karakterler; evlilik öncesi ve sonrasında farklılık oluşturacak şekilde fiziksel olarak kodlanmışlardır. Bu kodlar karakterlerin görünüşleri ve giyimleri ile kurulmuştur. Fiziksel kodların yanı sıra evlendirilen kız çocukların çoğu edilgenlik, pasiflik, sessizlik ve çaresizlik özellikleriyle sunulmuştur. Evliliğe razı olmayıp, kendini kurtarmayı başaran karakterlere ise toplumsal cinsiyet rollerine göre eril olarak nitelendirilebilecek özellikler eklenmiştir. Ancak kız çocuklarının evlendirilmekten bir şekilde kurtulmayı başardığı iki film olan Mustang ve Halam Geldi filmlerinde, kız çocukları, eril niteliklerin yanı sıra okumaya olan tutkuları ve başlarına gelenlerden sonra pes etmemeleriyle ön plana çıkartılmışlardır.

Filmlerde kız çocuklarını evlendirme çabası içinde olan erkek karakterler ise tektip bir imaja sahiptir. Bıyık, tespih ve silah; en belirgin eril semboller olarak tüm filmlerde vurgulanmıştır. Bu sembollerin kullanımı değerlendirilerek, çocuk gelin olgusunun ataeril toplum yapısıyla ilişkilendirildiği sonucuna varılmıştır.

Çocuk gelin olgusu, ele alınan dört filmin üçünde (Lal Gece, Halam Geldi ve Yarım), doğu kültürüne özgü olan bir gelenek şeklinde verilmiştir. Halam Geldi filmi Kıbrıs'ta bir köyde geçiyor olmasına karşın, filmin merkezinde Diyarbakır'dan göç etmiş ve geleneklerinden kopmamış aileler yer almaktadır. Filmde aynı zamanda erken yaşta yapılan evliliklerin geleneksel akraba evlilikleri ile olan ilişkisine dikkat çekilmiştir. Yarım filminde oğulları için başlık parası karşılığı gelin/bakıcı almış olan bir aile söz konusudur. Çocuk gelin karakterinin doğulu olması filmde ilkin Fidan

karacterinin yaşadığı çevre betimlenerek aktarılmış. Orada annesini babasını kaybetmiş olduğu ve erkekler tarafından başlık parası karşılığı bilmedikleri bir aile ile bilmedikleri bir yerde yaşaması için Fidan'ı evlendirmişlerdir. Bu durum olgunun doğu bölgesinde, özellikle köylerde normalleştirilmiş olduğu yönünde bir çıkarımı mümkün kılmaktadır. Lal gece filminde de bu çıkarım coğrafi özellikler ve karakterlerin şiveleri yoluyla aktarılmıştır. Mustang filmi ise olguyu doğuyla ilişkilendirmeyen tek film olmuştur. Film Karadeniz bölgesinde gelir durumunun düşük olmayan bir aileyi ele almaktadır. Özetle, çocuk gelin olgusunun, dört filmde üçünde verildiği şekliyle, olgunun Türkiye'nin doğusunda daha çok görüldüğüne dair genel önyargının filmlere de taşındığı sonucuna ulaşılmaktadır.

Yarım filmi dışındaki tüm filmlerde, namus ve toplumsal baskıyı üreten ataerkil yapı ön plana çıkartılmıştır. Aile yapılarında erkeğin egemen olduğu, erkeklerin şiddete meyilli oldukları ve namus söylemi ile kadını baskıladıkları görülmektedir. Ancak erkek karakterlerin de üzerindeki toplumsal baskı, her filmde belirli şekillerde açık edilerek fail olanın yalnızca erkek değil, onu ve ona baskı yapan toplumu şekillendiren kültür yapısı olarak ataerkil yapı eleştirilmiştir. Tüm filmlerde toplumun erken evlilikleri yeniden üretim mekanizması içerisine, anlatıdaki kadınlar da, erkekle beraber failliği paylaşmışlardır. Yarım filminde ise bu eleştiri farklı yollarla yapılarak, ataerkil düzenin görünürlüğü azaltılmış ve kadınlar arasında ataerkinin/babanın yarasının olmayışının olumsuz sonuçları aktarılmıştır. Filmin sonunda ataerkinin, düzgün işleyen bir yapı için gerekliliğinin altı çizilmiştir.

Kız çocuklarının filmlerde evlilik yaşına geldiğine ilişkin karar alınması, toplumsal baskı ve geleneksellik ile ilişkilendirilmiştir. Lal Gece filminde kız çocuğunun evlendirilme çağına eriştiği fikrinin kaynağı verilmemiştir. Yalnızca ailenin konuşmaları ve evlendirildiğinde gittiği evde ona söylenenler toplumun evlilik yaşını normal kabul ettiği yönündedir. Yapılan evlilik kararı ise Damat'ın nüfuslu olduğu belirtilen Amca'sı tarafından verilmiş ve töre gerekçe olarak gösterilmiştir. Halam Geldi filminde ise çocukların evlilik yaşına geldiğine ilişkin düşünce, aileleri ve toplum tarafından adet görmeleri ile belirlenmektedir. Ferhat'ın babasının kahvedeyken, kendi memleketinden erkeklerin söylemleri Reyhan'ın henüz adet görmeden evlendirilmesine sebep olmuştur. Reyhan'ın okuldan alınması ve hemen evlendirilmesi babanın verdiği kararla ve zorla gerçekleşmiştir Ancak hazırlayıcı neden kızıyla aynı yaştaki Huriye'nin

adet görmesi sonucu evlendiriliyor olması ve kahvede duyduğu namusuna ilişkin imalar olarak görülmektedir. Ferhat, kendi namusuna ve şerefine laf getirtmemek ve kızının bekâretini kanıtlamak amacıyla onu evlendirmiştir. Yapılan evliliğe annesi dışında hiç kimse karşı çıkmamıştır. Toplumun çocuk evliliklerini onayladığı, Huriye'nin düğününde daha görünür hale gelmektedir. Düğünde tüm kalabalık eğlenmektedir. Yarım filminde Fidan karakterinin evlilik yaşına gelmiş olduğu kararı, anne babasını kaybetmiş olduğu için köyün ileri gelen yaşça büyük erkekleri tarafından verilmiş ve başlık parası köyün muhtarına verilmiştir. Evliliğin gerekçesi olarak, daha ekonomik koşullar öne sürülerek daha iyi koşullarda yaşayacağı belirtilmiştir. Mustang filminde ise kardeşlerin evliliğinin gündeme gelmesi, ilk olarak komşuları Petek Hanım'ın babaanneye yaptığı şikâyet ile gerçekleşmiştir. Bu şikâyet kızların erkeklerle denizde oynamaları ve yakınlaşmaları üzerinedir. Temelinde ise namus endişesi yatmaktadır. Bu endişe filmde sıklıkla özellikle amca tarafından babaanneye dile getirilmekte ve evlilik kararının doğmasına sebep olmaktadır. Dört film birlikte değerlendirildiğinde kız çocuklarının evlendirilmesi kararında büyük ölçüde namus söylemi üzerine şekillenen toplumsal baskı, töre, gelenekler ve maddi olanaksızlıklar etkili olmaktadır.

Din, tüm filmlerde çocuk evliliklerinin gerçekleşmesinde yardımcı unsur olarak görülmektedir. Yapılan evliliklerin tümü imam nikâhı ile toplum nezdinde meşrulaştırılmıştır. Bunun yanı sıra Mustang ve Halam Geldi filmlerinde imamlar, rüşvet alan öğretmen, evrakta sahtecilik yapan doktor gibi karakterlerle kurumların içindeki bozulmanın, olgunun meşrulaştırılmasında payı olduğu perdeye yansıtılmıştır.

Kadınlar büyük ölçüde, özel alanda temsil edilmiştir. Tüm filmlerde kadının ücretsiz ev içi emeği vurgulanmaktadır. Çocuk gelinler filmlerde, hem kaynanaları hem de eşleri tarafından hizmet etmesi ve ev işlerinin yükünü taşıması beklenen kişiler olarak ezilmektedir. Aile içi hiyerarşik ilişki gereği en çok işi evin yeni gelini yapmakta, yaş ilerledikçe yapılan işin azalmakta olduğu filmlere yansımaktadır. Genel olarak değerlendirmek gerekirse, ele alınan filmlerdeki neredeyse tüm karakterlerin ev içi emeklerinin toplumsal cinsiyet rollerine göre şekillendirildiği gösterilmektedir. İstisna olarak Yarım filminde Fidan'ın kamusal alandaki görünürlüğünün sebebi ise, Salih'e bakma yükümlülüğü ile ilişkilidir. Fidan, Salih olmadan dışarıda tek başına görülmez.

Evliliğe ilişkin anlatım, her dört filmde de sınırlandırma ve sıkıştırılma anlamı yaratan metaforlarla kurulmuştur. Kadınların çaresizliği ve özgümlüklerinin

kısıtlanmışlığı, onları sınırlayan ev duvarları, bahçe duvarları, dikenli teller, ülke sınırları gibi göstergelerle aktarılmıştır. Yarım filmde somut anlamda herhangi bir sınırla karşılaşılmağı olmasına rağmen, karakterin sıkıştırılmışlığı yönündeki ima, film başındaki ve sonundaki kodlanmış yan anlamlara gizlenmiştir. Filmde ataerkil yasanın görünür olmaması, Fidan'ın çevresindeki bir hiçlikle ve alabildiğine ıssız arazilerle verilmiştir. Ataerkil yasanın eksikliği Fidan'ın kendini var edememesi/ölümü ile ilişkilendirilmiş ataerkinin önemi vurgulanmıştır.

Sinematik aygıtların, filmde olguya dair kullanımına bakıldığında filmlerde zihinsel ve optik bakış açılarının kime hizmet ettiği ortaya çıkartılmaya çalışılmıştır. Sesle beraber bakış, bir filmin, feminist bir duruş a sahip olup olmadığının anlaşılması için iki önemli unsur olarak görülmektedir. Anneke Smelik'in optik ve zihinsel bakış açıları kullanılarak, ortaya çıkan sonuçlar feminist kuramcılarının bakış üzerine düşüncelerinden hareket edilerek yorumlanmış, ses için ise Kaja Silverman ve Anneke Smelik'in çalışmalarından faydalanılmıştır. Bu doğrultuda oluşan tablolar şu şekildedir:

Tablo 5.1. Bakış Açısı

BAKIŞ AÇISI				
	LAL GECE	HALAM GELDİ	MUSTANG	YARIM
Optik Bakış Açısı:	İzleyici/Nesnel	İzleyici/Nesnel	Kadın Bakışı	Eril Bakış
Zihinsel Bakış Açısı:	Damat	Reyhan	Lale	Fidan+ Salih

Tablo 5.2. Ses

SES				
	LAL GECE	HALAM GELDİ	MUSTANG	YARIM
Dişil Ses	-	-	+	-

Ele alınan filmlerde optik bakış açısı Mustang filmindeki Lale karakteri dışında, kız çocuklarına ait değildir. Yarım filminde Fidan'ın çoğunlukla fetişleştirilmesi, ağır çekimde saçlarının ve vücudunun gösterilmesi ve filmin başına düşen sahnesinin dikizci bir üslupla verilmesi izleyiciyi eril bir konuma yerleştirmektedir. Filmin kimi yerlerinde her ne kadar Fidan'ın kendi zihinsel bakışı izleyiciye sunuluyor yanılsaması yaratsa da filmin sonundaki mesajın ataerkil yapıyı desteklemesi filmin, kadın bakışına sahip olmadığını göstermektedir. Halam geldi filminde genellikle izleyici ya da yönetmenin bakışını yansıtan, bir karakterin gözünden olmayan çekimler ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Zihinsel bakış açısı, hikayenin merkezindeki Reyhan'a aittir ancak Reyhan'ın zihinsel bakış açısı da filmin finali ile ilişkili olarak çaresizlik ve sonucu olmayan bir çabaya dönüşmüştür. Lal Gece filminde girişte görülen ve Gelin'in gözünden çekilen sahneler, kadın bakış açısının var olacağına dair bir yanılsama yaratmaktadır. Zihinsel bakış açısının erkeğe ait olmasıyla, her ne kadar film ataerkil düzeni eleştirir nitelikte olsa da, eril bir zihinsel bakış açısı ve nesnel çekimler kullanılarak Damat karakterinin çaresizliği vurgulanmıştır. Mustang filmi ise, anlatının genelinde filmin ana karakteri Lale'nin bakışı ile aktarılmıştır. Filmdeki birkaç istisna (amcanın tecavüz iması ve kızların vücutlarının yakın plan görüntüleri), izleyicinin konumlandırılışını kısa süreler için erilleştirerek ve tekrar Lale'nin bakış açısına geri döndürerek, izleyiciyi kendini sorgulamaya itmektedir. Bu sebeple bakışın, Mustang filminde dışıl olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Mustang filminde bakışa ek olarak, dış sesin de Lale'ye ait olması, onun zihinsel bakış açısını yansıtılarak filmi feminist bir tutum sahibi olmaya yaklaştırmıştır. Diğer filmlerde dışıl ses ya karakter sessizleştirilerek var olmamış ya da erkek karakterler tarafından sürekli dışıl ses bölünmüştür. Lal Gece filminde çocuk gelin yalnızca vakti geçirebilmek için farklı korkularını dile getirmektedir ancak bu korkuların birer oyun olduğu yönünde de bir çıkarıma varılabilmektedir. Damat ise sürekli konuşan, kendini, hayatını, ailesini, korkularını, çaresizliğini dile getiren karakter olarak öne çıkmaktadır. Ses Damat karakterine aittir. Halam Geldi filminde, evliliğe devam etmekten azmi sayesinde kurtulan Reyhan'ın sesi, film evrenindeki diğer erkekler tarafından sürekli bastırılmakta ve yarıda kesilmektedir. Babasına karşı çıktığı sahnelerde ve evlendirildiği erkekle geçirdiği gecede şiddete uğramış ve konuşmasına izin verilmemiş daha sonra da kurtuluşunda eril bir kurum olan ordu, Reyhan yerine konuşmuştur. Halam Geldi filmindeki ses bu yönleriyle bir çığılı andırmakta ve karakter, klasik anlatılarda kadına

uygun görülen kaderden kaçmamaktadır Yarım'da Fidan'ın kendi sesine sahip olması, Salih'in annesi ile anlaşmazlık yaşaması ve devamında da ölümüne sebep olmuştur. Her ne kadar Mustang filminde de Lale, amca ve babaanne tarafından şiddet yoluyla susturulmaya çalışsa da, dış sesin ona ait olması tüm anlatıya hâkim olmasını ve anlatıda diğer karakterler tarafından bölünen sesini tekrar ele geçirip bütünleştirmesini sağlamıştır.. Bu sebeple üç filmde yalnız bir tanesinin kadın sesine sahip olduğu sonucu ortaya çıkmıştır.

Filmlerin finallerinde izleyiciye verilen mesajlara bakıldığında ise, yukardaki sonuçları destekler şekilde yalnızca Mustang filminde kadının kurtuluşuna dair bir umut görülmektedir. Tek tek ele almak gerekirse, Lal Gece filminde işlenen çocuk gelin olma, Damat karakterinin zihinsel bakış açısı üzerinden aktarılmıştır. Bu sebeple de, kadın görünmez kılınarak erkeğin psikolojik durumu üzerinden ataerkil zihniyet eleştirilmiştir. İntihar, ataerkil yapıdan kaçmanın bir kurtuluşu olmadığını sembolize etmekte ve filmde olguya dair kadına olumlu bir çözüm önerilmemektedir.

Halam Geldi filminde ise final, kadının sınırlar içinde sıkışmışlığını ve bu sınırların asla aşılamayacağını işaret etmektedir. Reyhan'ın evlilikten kurtuluşu, yine eril bir otorite tarafından sağlanmış ancak bu eril otorite, Reyhan'ı dâhil olduğu düzene geri göndererek, özgürlüğün de ancak belirlenmiş sınırlar içerisinde gerçekleşebileceğini göstermiştir. Bu sebeple de film, finali açısından ataerkil yapıyı desteklemektedir.

Yarım filminde Fidan, izleyici için bakış açısı yoluyla nesneleştirilmektedir. Sesi ise anlatıda kendi memleketinde üstün olan ataerkil yapının etkisinden kurtulması ile izleyici tarafından duyulmaya başlanır. Bunlara ek olarak, anlatıda ataerkil olmayan bir düzende, kadınların erkekler üzerindeki arzu ilişkilerinin kaotik bir ortama sebebiyet vermesi ve bu kaotik ortamda annenin hükmetmesi, hem Salih'in hem de Fidan'ın ölümüne sebep olmuştur. Bu yanıyla film, ataerkil düzenin gerekliliğine işaret ederek, kadın bakış açısı ve sesini yansıtmaz. Fidan'ın memleketindeki (ataerkil düzendeki) ilk sahne onu üst açıdan annesinin mezarı üzerinde yatarken gösterilmiş, sonda da Ege'de (ataerkil yapının görünmez olduğu düzende) Fidan, yine aynı şekilde üst açıdan kayığın içinde çaresiz yatarken verilmiştir. Bu iki görüntü arasında bağ kurulduğunda kadının var olmasının imkânsızlığı iletilmiş olup, ataerkilliğinin gerekliliğini vurgulanmıştır.

Mustang filmi ise, finalinde eğitimin önemine işaret ederek, iki kız kardeşin kurtuluşunu göstermektedir. Evlenmekten kaçan iki kız kardeş, İstanbul'daki öğretmenlerinin yanına giderler ve kendilerine karşı olan düzeni yenmeyi başarırlar. Her ne kadar Lale karakteri bir takım eril kişilik özelliklerine sahip olsa da kadının, içinde bulunduğu eşitsiz ataerkil düzenden kurtuluşunun mümkün olduğu iletilmiştir. Kurtuluş için eğitimin önemi vurgulanmıştır.

Bu veriler sonucunda, ele alınan dört filmde yalnızca bir tanesinin kadın bakışı ve sesine sahip olarak feminist bir duruş taşımakta olduğu sonucuna varılmıştır. Diğer filmlerde ataerkil bilinçaltı yansıtılmak yoluyla, kadını ikincilleştiren olgular yeniden üretilmiştir. Feminist kuramcıların belirttiği üzere, feminist bir söylem cinsiyetten bağımsızdır. Bu düşünce Yarım filminin kadın yönetmeninin ataerkil bir söylem yaratmış olmasıyla doğrulanmıştır. Ancak Mustang filmi, ataerkil bakış açısının sorgulanabileceği, kadın sesinin filme yansıtılabileceğini ve egemen ataerkil söylemlerin sinema filmlerinde bir zorunluluk olmadığını kanıtlar niteliktedir.

Feminist yönetmenlerin, yalnızca çocuk gelin olgusu değil diğer kadın sorunlarına ilişkin filmler üretirken dâhil oldukları toplumdaki ataerkil bilinçaltını filmlere yansıtılmamak ve olgunun yeniden üretimine katkıda bulunmamak adına, anlatıda kadın bakış açısı ve sesini kullanmaları önem taşımaktadır. Bunun yanı sıra hem filmlerde hem de alanyazında belirtildiği üzere eğitim ve farkındalık çocuk gelin sorunun aşılmasında oldukça etkili bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Bu sebeple de konuyu ele alan filmler yoluyla hem kadınlar hem de toplum nezdinde bilinçlilik yaratılması sağlanmalıdır. Sinema ve çocuk gelin olgusu arasındaki bağın ve filmlerde duyarlılığın geliştirilmeye ihtiyacı vardır. Bu bağlamda; çalışmanın önerileri şu şekilde sıralanabilmektedir:

- Filmlerde kadınların içinde buldukları ve onları ikincilleştiren erken evliliklere ilişkin çözüm yollarının ve kurtuluşun mümkün olduğuna dair olumlu sonuçların verilmesi;
- Çocuk evliliğinin bir suç olduğunun; gerçekleşmesi durumunda hem bu duruma şahit olan kişiler hem de çocuk tarafından şikâyet edilebileceği ve evliliğin gerçekleşmesine sebep olan kişilerin, yasalar tarafından cezalandırılacağına aktarılması;

- Çocuk gelin olgusu üzerinde çalışan araştırmacıların, konuyla ilgili projeler yürüten dernek, kurum ve kuruluşların film yapım sürecine dâhil edilmesi ve sağlanan bu işbirliğiyle alınacak bilgilerle farkındalık sağlanması adına izleyiciye doğru mesajlarının iletilmesi;
- Kadın ve çocuk hakları için mücadele eden çeşitli derneklerle kurulabilecek bu işbirliği içinde sinema aracılığıyla izleyicilere; ihbar ve yardım için başvuracakları mercilere ilişkin bilgilerin sağlanması.

Öneriler geliştirilmeye ve tartışmaya açık olmakla beraber, literatürde konuya ilişkin derinlikli çalışmaların geliştirilmesi gereklilik olarak tespit edilmiştir.



KAYNAKÇA

- Aile ve Toplum Hizmetleri Genel Müdürlüğü.(2014). *Türkiye Aile Yapısı Araştırması: Tespitler ve Öneriler. Gündem.*
- Abisel, N. (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: İmge Yayınevi.
- Acar- Savran, G. (2002, Güz). Özel/ Kamusal / Yerel İkilikleri Aşan Bir Feminizme Doğru. *Praxis*(8), 255-306.
- Acar- Savran, G. (2012). İkinci Basıma Önsöz. G. Acar-Savran, & N. Tura (Dü) içinde, *Kadının Görünmeyen Emegi* 9-10. (2. Baskı) İstanbul: Yordam Kitap.
- Acar- Savran, G. (2013). *Beden Emek Tarih Diyalektik Bir Feminizm İçin* (3.Baskı). İstanbul: Kanat Kitap.
- Aydoğdu, Ç. N. (Prodüktör) ve Aydoğdu, Ç. N. (Yöneten). (2015). *Yarım* [Sinema Filmi].
- Aygül, A. (2000). Binbir Gece Masallarında Kadın. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*(10), 355-369.
- Ajas, İ. İ. (2007). Türkiye'nin Dönüşüm Sürecinde 1980'lerden Bu Yana Kadın Hareketi. *Voyvoda Caddesi Toplantıları 2006-2007* İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi. 1-7
- Akgül, C. ve Özpınar, G. (2013). Fil Adam. *Psinema Dergisi*(14), 4-7.
- Akın, H. (2010). *Ortaçağ Sonları ve Yeniçağ Başlarında Avrupa'da Çocuk Cadılar ve Çocuk Cadı Avı*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Akıntürk, T. (1972). Türk Medeni Kanununun Evlilik Hukukuna İlişkin Hükümlerinde Yapılması Öngörülen Değişiklikler. *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 29(1), 31-60.
- Arat, Y. (1988). Türkiye'de Modernleşme Projesi ve Kadınlar. S. Bozdoğan, ve R. Kasaba (Dü) içinde, (82-98) *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Araz, Y. (2013). *16. Yüzyıldan 19. Yüzyıl Başlarına Osmanlı Toplumunda Çocuk Olmak*. İstanbul: Kitap Yayınevi .

- Aries, P. (1962). *Centuries of Childhood: A Social History of Family Life*. (Çev: R. Baldick) New York: Vintage.
- Armes, R. (2011). *Sinema ve Gerçeklik Tarihsel Bir İnceleme*. (Çev: Z. Özen Barkot) İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Arslanteppe, M. (2010). *Feminist Film Teorisi. 3. Uluslararası Bir Bilim Kategorisi Olarak Kadın: Edebiyat, Dil, Kültür ve Sanat Çalışmalarında Kadın Sempozyumu*. Konya.
- Avcıoğlu, A. (2015, Aralık). Görsel Haz Politikası Üzerine Oyunlar: Suç Objesi Olarak Kadınlar. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*(74), s. 115-152.
- Aydemir, E. (2011). *Evlilik Mi Evcilik Mi: Erken ve Zorla Evlilikler Çocuk Gelinler*. Uluslararası Stratejik Araştırmalar Kurumu. Ankara: USAK Yayınları.
- Aydingör, F. (2006). *Tanzimat Döneminde (1839-1876) Kadın Yaşamındaki Modernleşme*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Bainbridge, C. (2008). *A Feminine Cinematics: Luce Irigaray, Woman and Film*. Hampshire: Palgrave Macmillian.
- Bakır, B. (2008). *Sinema ve Psikanaliz*. İstanbul: Hayalet Kitap.
- Barthes, R. (1979). *Göstergebilim İlkeleri*. (Çev: B. Vardar ve M. Rifat.) Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Beauvoir, S. D. (1993). *Kadın: "İkinci Cins" Bağımsızlığa Doğru* (8. Baskı) Cilt (III). (Çev: B. Onaran) İstanbul: Payel Yayınları.
- Benli, N. (2015). Türk Sinemasında "Çocuk Gelin" İmgesi: Lal Gece Filmi Ekseninde İçerik Analizi. *Akademik Bakış Dergisi*, 193-204.
- Berksan, S. (1991). Türkiye'de Evliliğin Yapısı ve Bu Yapının Doğurganlık Üzerine Etkileri (1960). B. Dikeçligil ve Ç. Ahmet (Dü) içinde, (sayfasız) *Aile Yazıları 4*. T.C Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu.
- Berktaş, F. (2000). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Blank, H. (2008). *Bekaretin El Değmemiş Tarihi*. (Çev: E. Ergün) İstanbul: İletişim Yayınları.

- Bonitzer, P. (1995). *Bakış ve Ses*. (Çev: İ. Yaşar) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bora, A. (2010). *Kadınların Sınıfı Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası* (2. Baskı) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bulut, F. (2008). *Küresel Çağda İslam 2- Kadın ve Tesettür*. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
- Bulut, M. (2011). Mardin'de Evlilikler. *Folklor/Edebiyat Dergisi*, 17(66), 65-79.
- Bumin, K. (1983). *Batı'da Devlet ve Çocuk*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Butler, M. A. (2011). *Film Çalışmaları*. (Çev: A. Toprak) İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Büyük Takip, Çocuk Gelinler* (2014). [Belgesel Filmi]. Türkiye: TRT
- Calp, Z. K. (2014). Rakamlarla Çocuk Evlilikler. H. Şen (Dü.) içinde, *Çocuk Gelinler: Evcilikten Evliliğe* (s. 6-24). Ankara: Detay Yayıncılık.
- Carroll, N. (1996). *Theorizing The Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chaudhuri, S. (2006). *Feminist Film Theorists; Laura Mulvey, Kaja Silverman, Theresa da Lauretis, Barbara Creed*. NY: Routhledge.
- Chodorow, N. (1979). *The Reproduction of Mothering / Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Los Angeles: University of California Press.
- Civelek, Y ve Koç, İ. (2007). Türkiye'de İmam Nikahı. *Hacettepe Üniversitesi Sosyolojik Araştırmalar e-dergisi*. http://www.sdergi.hacettepe.edu.tr/makaleler/Yaprak_Civelek_Ismet_Koc-4-2007.pdf (Erişim tarihi: 18.03.2017)
- Connell, R. (2009). *Short Introductions: Gender* (2.nd Edition). Cambridge: Polity Press.
- Connell, R. W. (1987). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*. (Çev: C. Soydemir) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Cüneyt, O. (1999). Öznesini Arayan Nesnelere: Çocuk ve Çocuk Hakları. *Türkiye Barolar Birliği Dergisi*(1), 39-62.
- Çakmak, D. (2009). "Türkiye'de Çocuk Gelinler" Birinci Hukukun Gençleri Sempozyumu. *Hukuk Devletinde Kişisel Güvenlik, Bildiri Tam Metinler e-kitabı*. Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi.

- Çelik, C. (2010). Değişim Sürecinde Türk Aile Yapısı ve Din: Pragmatik Anlam ve İşlev Farklılaşması. *Karadeniz Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 25-35.
- Çelik, A.; Reis, Ç. (Prodüktörler), Çelik, R. (Yazar), ve Çelik, R. (Yöneten). (2012). *Lal Gece* [Sinema Filmi]. Tiglon.
- Çelik- Norman, S. (2008). The Representation of Honor Killing in Turkish Cinema: A Reading of Mutluluk. *The Journal of Middle East Media*, 1(4), 46-59
- Çelik, R. (2015). Reis Çelik Röportajı: İnsanın Kendisi de Zaman Zaman Sanatın Hedefi Olmalıdır. <https://cansufirinci.org/2012/10/15/reis-celik-roportaji-insanin-kendisi-de-zaman-zaman-sanatin-hedefi-olmalidir-roportaj-cansufirinci/>. (Erişim tarihi: 11.04.2017)
- Çocukların Cinsel İstismarı Suç ve Ceza Sayıları (2015)*.
http://www.adlisicil.adalet.gov.tr/istatistik_2015/CEZA/48.pdf (Erişim tarihi: 20.02.2017)
- Daşçı, S. (2008). *Avrupa Resminde Çocuk İmgesi*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Demir, Ö. ve Acar, M. (2016). *Sosyal Bilimler Sözlüğü*. İstanbul: Ağaç Yayıncılık.
- Derman, D. (1993). *Jean-Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu*. Ankara: Değişim Yayınları.
- Diken, B. ve Laustsen, C. B. (2008). *Filmlerle Sosyoloji*. (Çev: S. Ertekin) İstanbul: Metis Yayınları.
- Doğan, R. (2016). *"Namus", "Töre" ve "Eril Şiddet" : Yargıtay Kararları, Toplumsal Cinsiyet Kuramları*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Donovan, J. (2014). *Feminist Teori : Entellektüel Gelenekler* (8. Baskı). (Çev: M. A. Gevrek, F. Sayılan ve A. Bora) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Duman, Z. (2012). Aile Kurumu Üzerine Tarihsel Bir Okuma Girişimi: Muhafazakar İdeolojinin Aile'ye Bakışı. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 1(4), 19-51.
- Dündar, S., Ulusoy, A. (Prodüktörler), ve Kozan, E. (Yöneten). (2013). *Halam Geldi* [Sinema Filmi].

- Ecevit, Y. (2011). Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisine Başlangıç. Y. Ecevit ve N. Karkiner (Dü) içinde, *Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi* (2-29). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Echaniz, S. O. (2006). "Marian Trinitarian" Tinsel Ayininde Toplumsal Cinsiyet İlişkileri. M. Sylvia (Dü.) içinde, *Bedenler, Dinler ve Toplumsal Cinsiyet* (Çev: S. Özbudun, B. Şafak ve İ. Çayla) (344-354). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Emre, B. K. (2007). *Ayşecik Filmlerinde Çocukluğun Temsili*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi Eskişehir: Anadolu Üniversitesi
- Engels, F. (1979). *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*. (Çev: K. Somer) Ankara: Sol Yayınları.
- Erbalaban, Ö. N. (2011). *Türk Sinemasında Toplumsal Değişimler Çerçevesinde Çocuk İmgesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Erdentuğ, N. (1991). Türkiye'nin Karadeniz Bölgesinde Evlenme Gelenekleri ve Törenleri. B. Dikeçligil ve A. Çiğdem (Dü) içinde, *Aile Yazıları 4: Evlilik Kurumu ve İlişkileri* (2. Baskı) (Sayfasız). Ankara: Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu.
- Erdoğan, N. (1993). *Seyirci ve Sinema*. Med Campus Yayınları.
- Erdoğan, N. (1996, Güz). Sinema ve Psikanaliz. *Toplum ve Bilim*(70), 241-250.
- Ergün, E. (2008). Önsöz: Türkiye'de Bekâretin "El Değmemiş" Tarihi. H. Blank içinde, *Bekâretin El Değmemiş Tarihi* (Çev: E, Ergün) (11-34). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ersever, H. (1993). Öğrenilmiş Çaresizlik. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 26(2), 621-633.
- Ferry, P. (2015). Kanun Namına'dan Eşkîya'ya Türk Sineması'nda Adalet Savaşçısı. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 87-105.
- Fine, C. (2011). *Toplumsal Cinsiyet Yanılsaması: Zihnimiz Toplum ve Nörocinsiyetçilik Nasıl Fark Yaratıyor?* (Çev: Tanrıyar) İstanbul: Sel Yayıncılık.

- Firestone, S. (1993). *Cinselliğin Diyalektiği* (2. Basım). (Çev: Y. Salman) İstanbul: Payel Yayınları.
- Fiske, J. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. (Çev: S. İrvan) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Franco, J. (1995). Kadınların İçerilmesi: Kuzey Amerika ve Meksika Poplüler Anlatısıyla İlgili Bir Karşılaştırma. T. Modleski içinde, *Eğlence İncelemeleri: Kitle Kültürüne Genel Yaklaşımlar* (Çev: N. Gürbilek) (156-178). İstanbul: Metis Yayınları.
- Freud, S. (1989). *Cinsel Yasaklar ve Normal Dışı Davranışlar*. (Çev: M. Sencer) Ankara: Ara Yayıncılık.
- Freud, S. (1989). *Cinsiyet Üzerine*. (Çev: A. Öne) İstanbul: Say Yayınları.
- Freud, S. (2006). *Sevgi ve Cinsellik Üzerine*. (Çev: A. Kanat) İzmir: İlya Yayınevi.
- Freud, S. (2012). *Totem ve Tabu*. (Çev: K. Şipal) İstanbul: Say Yayınları.
- Freud, S. (2015). *Rüya Yorumları* (4. Baskı) Cilt(II). (Çev: A. Kanat) İzmir: İlya Yayınevi.
- Fromm, E. (1996). *Özgürlükten Kaçış* (4. Baskı). (Çev: Ş. Yeğin) İstanbul: Payel Yayınları.
- Georgoudi, S. (2005). Kadınların Tarihi Ana Tanrıçalardan Hristiyan Azizelere. G. Dubby, & M. Perrot (Dü) içinde, *Bir Anaerkillik Miti Yaratmak* (Çev: A. Fethi) Cilt (I) (445-457). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gıl'adı, A. (2001). İslam Uygarlığında Bir "Çocukluk" Kavramı Var mı? B. Onur (Dü.), içinde, *III. Ulusal Çocuk Kültürü Kongresi: Dünyada ve Türkiyede Değişen Çocukluk* (s. 105-115).
- Gillibert, C. (Prodüktör) ve Ergüven, D. G. (Yöneten). (2014). *Mustang* [Sinema Filmi].
- Gittins, D. (1985). *Aile Sorgulanıyor*. (Çev: T. Erdem) İstanbul: Pencere Yayınları.
- Gledhill, C. (1984). Developments in Feminist Film Criticism. L. Williams, P. Mellencamp ve M. A. Doane (Dü) içinde, *RE- VISION Essays in Feminist Film Criticism* (s. 18-48). Los Angeles: University Publications of America.

- Gorton, K. (2008). *Theorizing Desire: From Freud to Feminism to Film*. N.Y: Palgrave Macmillian.
- Gross, R. M. (2006). Ataerki Öncesi Hipotezi: Bir Değerlendirme. S. Marcos (Dü.) içinde, *Bedenler, Dinler ve Toplumsal Cinsiyet* (Çev: S. Özbudun, İ. Çayla ve B. Şafak). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Groves, J. ve Leader, D. (1997). *Yeni Başlayanlar İçin Lacan*. (Çev: G. Çağalı) İstanbul: Ad Yayıncılık.
- Güler, A. (1993). Cumhuriyet Öncesinde Aşiret Aileleri. *Sosyo-Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi* (sayfasız). içinde Ankara: TC Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu.
- Gümüş, K. ve Şen, H. (2013). Alan Araştırması I: Türkiye'de Çocuk Evlilikler Üzerine Uygulamalı Bir Araştırma: Hatay-n Samandağ Örneği. H. Şen (Dü.) içinde, *Çocuk Gelinler: Evcilikten Evliliğe* (46-95). Ankara: Detay Yayıncılık.
- Güvenç, B. (1993). Geleneklerde Kalıntılar: Başlık, Berdel, Kız-Kaçırma, Kuma ve Amca-Kızı Evliliği. *Kadın Araştırmaları Dergisi*, 43-48.
- Heywood, C. (2003). *Baba Bana Top At!: Batı'da Çocukluğun Tarihi*. (Çev: E. Hoşsucu) İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Horney, K. (1986). *Kadın Psikolojisi*. Ankara: Payel Yayınevi.
- İmançer, D. (2004). Türk Sinemasında Suskun Kadın İmgesi. *Türkiye Manas Üniverstesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(12), 203-211.
- Irigaray, L. (2006). *Ben, Sen, Biz: Farklılık Kültürüne Doğru*. (Çev: S. Büyükdüvenci, ve N. Tural) Ankara: İmge Kitabevi.
- İslamoğlu, H. (2009). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri*. İstanbul: Beta Yayınları.
- Jaeschke, G. (1991). Türk Hukukunda Evlenme Aktinin Şekli. B. Dikeçligil ve A. Çiğdem (Dü) içinde, *Aile Yazıları 4* (2. Baskı) (sayfasız). Ankara: T. C Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı.
- Janet, C. (2005). Hint Dinsel Geleneklerinde Kadın Bedeni ve Toprağın Birlikteliği: Tohum, Toprak ve Tahılın Cinsiyetlendirilmiş Temsilleri. S. Marcos (Dü.)

- İNinde, *Bedenler, Dinler ve Toplumsal cinsiyet* (Çev: S. Özbudun, İ. Çayla ve B. Şafak) s. 254-271. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Kalkan, F. (1992). *Sinema Toplumbilimi: Türk Sineması Üzerine Bir Deneme*. İzmir: Ajans Tümer Yayınları.
- Kanat, F. (2006). İran Sinemasında Kadın: Kadın Temsili ve Kadın Yönetmenler. *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Bölümü*.
- Kandiyoti, D. (2013). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler* (4. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kaplan, A. (1983). *Women and Cinema: Both Sides of the Camera*. New York: Routledge Publishing.
- Kaptanoğlu, Y. ve Ergöçmen, İ. (2012). Çocuk Gelin Olmaya Giden Yol. *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi* 15(2) Güz.
- Karatekin, E. (2000). *Aile Evlilik Aşk Madalyonunun İki Yüzü Geleneksel Namus Anlayışı ve Erkekleşme*. İstanbul: Varyos Yayınları.
- Kasapoğlu, A. (2011). Sosyolojik Yaklaşımlar Temelinde Aile Kuramları. A. Kasapoğlu ve N. Kalkıner (Dü) içinde, *Aile Sosyolojisi* (s. 2-27). Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını No: 2306.
- Kaya, N. Ç. (2011). Aile Sosyolojisi. A. V. Çocuk, A. Kasapoğlu ve N. Kalkıner (Dü) içinde, *Aile Sosyolojisi* (s. 106-133). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayını No:2306.
- Kaynak, M. M. (2014). Türkiye'de Çocuk Gelin Sorunu. *Nesne Dergisi*, 27-38.
- Khun, A. (1982). *Woman's Pictures Feminism and Cinema*. Routhledge & Kegan Paul.
- Kırel, S. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Kümbetoğlu, B. (2010). Değersizleştirme: Kadın Bedeninin Maruz Kaldığı Şiddet. Y. İnceoğlu ve A. Kar (Dü) içinde, *Dişillik, Güzellik ve Şiddet Sarmalında Kadın Bedeni* (s. 39-60). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- McCabe, J. (2004). *Film Studies: Writing the Woman Into the Cinema*. London: Wallflower Press.

- McGovan, T. (2015). *Film Theory in Practice: Psychoanalytic Film Theory and the Rules of the Game*. Bloomsbury Publishing.
- Mernissi, F. (1995). *Peçenin Ötesi: İslam Toplumunda Kadın- Erkek Dinamikleri*. (Çev: M. Küpçü) İstanbul: Yayınevi Yayıncılık.
- Millet, K. (1996). *Sokak Kadınları*. (Çev: S. Selvi) İstanbul: Payel Yayınları.
- Moralioğlu, A. (2012, Mart- Nisan). 80'li Yıllarda Kadın Hareketi ve Kampanyalar. *Türkiye Barolar Birliği Dergisi*, 6(99), 292-296.
- Mulvay, L. (2012, Kasım). *Görsel Haz ve Anlatı Sineması*. cargocollective.com: <http://cargocollective.com/sinemnazakkaya/Gorsel-Haz-Ve-Anlati-Sineması> (Erişim tarihi: 10.16.2016)
- Mutluay, N. (2010). *Eski Yakın Doğu Toplumlarında Çocuk*. Ankara: Alter Yayıncılık.
- Naiman, J. (1988). *Marksizm ve Feminizm İki Ayrı Kuram*. (Çev: S. Özkal) İstanbul: Amaç Yayıncılık.
- Notz, G. (2012). *Feminizm*. (Çev: D. S. Çetinkaya) Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Oral, R. vd. (2001). Child Abuse in Turkey: An Experience in Overcoming Denial and A Description of 50 Cases. *Child Abuse and Neglect*, 279-290.
- Ozansoy, C. (1999). Öznesini Arayan Nesnelere: Çocuk ve Çocuk Hakları. *Türkiye Barolar Birliği Dergisi*, 39-62.
- Öcel, N. (2006). *Türk ve Dünya Sinemasında Çocuk İmgesi*. İstanbul: Ebabil Yayıncılık.
- Öğütçen, Ö. (2015, 05 18). *Lacan'cı Klinik Nedir?* Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=IUNR6tKwB1E> (Erişim tarihi: 02.15.2017)
- Ökten, Ş. (2009). Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Güneydoğu Anadolu Bölgesinin Toplumsal Düzeni. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*(2/8), 302-312.
- Özbudun, S. (1984). *Niçin Feminizm Değil*. İstanbul: Süreç Yayıncılık.
- Özcebe, H. ve Biçer, B. (2013). Önemli Bir Kız Çocuk ve Kadın Sorunu: Çocuk Evlilikler. *Türk Pediatri Arşivi*, 86-93.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi* (2. Baskı). Ankara: İmge Kitabevi.

- Özgentürk, İ. (2014). Çocuk İstismarı ve İhmali. *International Journal of Human Sciences*, 2(11), 265-278.
- Özgüç, A. (1988). *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*. Broy Yayınları.
- Özön, N. (1985). *Sinema: Uygulayımı, Sanatı, Tarihi*. İstanbul: Hil Yayın.
- Paglia, C. (2004). *Cinsel Kimlikler: Nefertiti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Çöküş*. (Çev: A. Hazaryan ve F. Demirci) Ankara: Epos Yayınları.
- Peterson, T.-G. ve Mathews, P. (2014). Sanat ve Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştirisi. A. Antmen (Dü.). içinde İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pilcher, J. ve Whelehan, I. (2004). *50 Key Concepts in Gender Studies*. London: Sage Publications.
- Pizzato, M. (2004). Güzelin Gözü: Gözleri Tamamen Kapalı' da Ölüm İtkisinin Erotik Masktan . T. McGovan, ve S. Kunkle (Dü) içinde, *Lacan ve Çağdaş Sinema* (Çev: Y. Ertuğrul ve C. Turan) (s. 119-151). İstanbul: Say Yayınları.
- Renata, S. (2014). Aşk Mektuplarının Anksiyetesi. T. McGowan ve S. Kunkle (Dü) içinde, *Lacan ve Çağdaş Sinema* (Çev: Y. Ertuğrul ve C. Turan) (s. 59-79). İstanbul: Say Yayınları.
- Rieber, R. W. ve Kelly, R. J. (2014). *Films and the Psychology of the Social Dream*. New York: Springer.
- Savran, G. A. (2004). *Beden, Emek, Tarih: Diyalektik Bir Feminizm İçin*. İstanbul: Kanat Yayıncılık.
- Scully, D. (1994). *Tecavüz, Cinsel Şiddeti Anlamak*. (Çev: Ş. Tekeli ve L. Aytek) İstanbul: Metis Yayınları.
- Segal, L. (1992). *Ağır Çekim: Değişen Erkeklikler, Değişen Erkekler*. (Çev: V. Ersoy,) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sevim, A. (2005). *Feminizm*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Silverman, K. (1990). *The Acoustic Mirror*. London: Routhledge Publications.
- Silverman, K. (1995). Moda Bir Söylemden Parçalar. T. Modleski (Dü.) içinde, *Eğlence İncelemeleri: Kitle Kültürüne Eleştirel Yaklaşımlar* (Çev: N. Gürbilek) (s. 179-198). İstanbul: Metis Yayınları.

- Smelik, A. (2006). *Feminist Sinema ve Film Teorisi: Ve Ayna Çatladı*. (Çev: D. Koç) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Soysal, D. (2012-2013, Ocak). Wollstonecraft ve Kadın Güzelliği Üzerine. *Doğu-Batı Düşünce Degisi*(63), 261-271.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Süalp, Z. A. (2011). Marksizm ve Sinema: Hacimde İlmek Atmak. M. İri (Dü.) içinde, *Sinema Araştırmaları Kuramlar Kavramlar ve Yaklaşımlar* (s. 103-126). İstanbul: Derin Yayınları.
- Şar, V. (2009). Ruhsal Gelişim. I. B. Kulaksızoğlu, R. Tükel, A. Üçok, İ. Yargıç, ve O. Yazıcı (Dü) içinde, *Psikoloji* (s. 48-51). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Basım ve Yayınevi.
- Şen, H. (2014). Çocuk Gelinlere Teoriden Bakmak. H. Şen (Dü.) içinde, *Çocuk Gelinler: Evcilikten Evliliğe* (s. 25-44). Ankara: Detay Yayıncılık.
- Şimşek, H. ve Yıldırım, A. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (9. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- T.C Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı; Aile ve Toplum Hizmetleri Genel Müdürlüğü. (2015). *Türkiye'de Evlilik Tercihleri*. Ankara: T.C Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı..
- TBMM Kadın Erkek Fırsat Eşitliği Komisyonunu. (2009) *Erken Yaşta Yapılan Evliliklerin İncelenmesine Dair Rapor*. TBMM Kadın Erkek Fırsat Eşitliği Komisyonu.
- Tekeli, Ş. (1982). *Kadınlar ve Siyasi Toplumsal Hayat*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Tekeli, Ş. (1988). *Kadınlar İçin*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Tekeli, Ş. (2010). *The Turkish Women's Movement: A Brief History of Success*. (Erişim tarihi:03.01.2017) http://www.iemed.org/publicacions/quaderns/14/qm14_pdf/19.pdf
- Tekin, A. (2013). *Kur'an'da Kadın ve Hz. Muhammed'in Hanımları* (2. Baskı). İstanbul: Berfin Yayınları.

- Thornham, S. (1999). *Introduction*. S. Tornham, (Dü.) Edinburg: Edinburg University Press.
- Timisi, N. (2011). Sinemaya Feminist Müdahale. M. İri (Dü.) içinde, *Sinema Araştırmaları; Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* (2. Baskı). (157-183). İstanbul: Derin Yayınları.
- Topses, M. D. (2012). Türkiye'de Kan Davası Geleneğinin Sosyolojik Çözümlemesi. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 4(2), 189-197.
- TUIK. (2016, 07 01). *Dünya Nüfus Günü*. (Erişim tarihi: 01. 20. 2017) <http://www.tuik.gov.tr/PreHaberBultenleri.do?id=21508>:
- Tura, M. S. (2005). *Günümüzde Psikanaliz* (2. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Tura, M. S. (2010). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz* (4. Baskı). İstanbul: Kanat Kitap.
- Turan, R. (1992). Osmanlıların Kuruluş Yıllarında Türk Ailesi. T. C. Kurumu içinde, *Sosyo-kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi* (s. 74-83). Ankara.
- Türkiye İstatistik Kurumu Başkanlığı. (2014) *Çocuk Gelinlere İlişkin Kamuoyu Duyurusu*
- Uğurlu, S. B. (2007). Çağdaş Türk Edebiyatında Şahmeran İmgesi: Arketipsel Bir Yaklaşım. *Ankara, Bildiriler: Edebiyat Bilimi Sorunları ve Çözümleri 4*, (s. 1961-1718). Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Başkanlığı.
- UNICEF. (2012). *Türkiye'de Çocuk ve Genç Nüfusun Durumunun Analizi*. UNICEF.
- UNICEF. (2016). Child Health: A fair Start in Life. *The State of the Worlds Children 2016: A Fair Chance For Every Child* (s. 8-39). içinde UNICEF.
- User, İ. (2010). Biyoteknolojiler ve Kadın Bedeni. Y. İnceoğlu ve A. Kar (Dü) içinde, *Dişillik, Güzellik ve Şiddet Sarmalında Kadın ve Bedeni* (s. 133-169). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Vasconcelos, J. M. (2016). *Şeker Portakalı* (125. Baskı). (Çev: E. Aydın) İstanbul: Can Çocuk Yayınları.
- Wedding, D. ve Niemiec, R. M. (2016). *Sinema ve Akıl Sağlığı; Psikopatolojileri Anlamak İçin Filmlerden Yararlanmak*. (Çev: R. A. Aratan) İstanbul: Kaktüs Yayınları.

- Williamson, J. (1998). Kadın Bir Adadır; Dişilik ve Sömürgecilik. T. Modleski (Dü.) içinde, *Eğlence İncelemeleri: Kitle Kültürüne Eleştirel Yaklaşımlar*. (Çev: N. Gürbilek) (s. 135-136). İstanbul: Metis Yayınları.
- Wollen, P. (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam* (2. Baskı). (B. Doğan, ve Z. Aracagök, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Wollstonecraft, M. (2012). *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi* (2. Baskı). (Çev: D. Hakyemez) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Yüksel, Ş. (2009). Travmatik Deneyimler ve Ruh Sağlığı. I. B. Kulaksızoğlu, R. Tükel, A. Üçok, İ. Yargıç, & O. Yazıcı (Dü) içinde, *Psikoloj* (s. 92-106). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Basım ve Yayınevi.
- Zaidman, L. B. (2005). Pandora'nın Kızları ve Yunan Kentlerindeki Ritüeller. G. Duby, & M. Perrot (Dü) içinde, *Kadınların Tarihi I: Ana Tanrıçalardan Hristiyan Azizlere* (Çev: A. Fethi) (s. 341-377). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Zetkin, C. (1988). Günümüzde Kadın İşçiler Sorunu ve Kadın Sorunu. N. Krupskaya, W. Z. Pieck, & İ. Yayınları (Dü.) içinde, *Clara Zetkin: Kadın Sorunu Üzerine Seçme Yazılar* (Çev: İ. Yarkın) (s. 9-48). İstanbul: İnter Yayınları.
- Zizek, S. (1996, Güz). Müstehcen Efendi. *Toplum ve Bilim: Özel Sayı; Psikanalizle Bakmak(70)*, (Çev: M. Yılmazel) 78-93.
- Zizek, S. (2005). *Yamuk Bakmak Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*. (Çev: B. Tuncay) İstanbul: Metis Yayınları.
- Zizek, S. (2014). *Sanat: Konuşan Kafalar*. (M. Yıldırım, Çev.) İstanbul: Encore.
- Zupancic, A. (2005). *Gerçeğin Etiği: Kant, Lacan*. (Çev: A. S. Özcan.) Ankara: Epos Yayınları.
- <http://www.gecmisgazete.com/haber/sinemanin-unlu-artistlerine-gore-biyik-bir-erkeklik-sembolu-12143?tamBoyut&page=1> (Erişim tarihi 03.03.2017)
- www.girlsnotbrides.org/where-does-it-happen/ (Erişim tarihi: 01 22, 2017)
- <http://www.milliyet.com.tr/10-yilda-31-bin-cocuk-gelin--gundem-2232656/> (Erişim tarihi: 05.13.2016)

ÖZGEÇMİŞ

Adı-Soyadı : Burçin ÜNAL
Yabancı Dil : İngilizce
Doğum Yeri ve Yılı : Eskişehir / 1987
E-Posta : burcinunal87@gmail.com

Eğitim ve Mesleki Geçmişi:

- 2005-2010, Bahçeşehir Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sinema ve Televizyon Lisans Programı
- 2015, Anadolu Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Resim-İş Öğretmenliği Lisans Programı
- 2015, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programı