

**T.C.  
MUĞLA SITKI KOÇMAN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYALBİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI**

**YERLİ SİNEMADA “SESSİZ” KADINLAR : BİR FEMİNİST  
ALIMLAMA ANALİZİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**HAZIRLAYAN  
ELEM ÇİÇEK**

**DANIŞMAN  
DOÇ. DR. DİLEK HATTATOĞLU**

**AĞUSTOS, 2013  
MUĞLA**

T.C.  
MUĞLA SITKI KOÇMAN ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI

YERLİ SİNEMADA “SESSİZ” KADINLAR: BİR FEMİNİST ALIMLAMA ANALİZİ

ELEM ÇİÇEK

Sosyal Bilimler Enstitüsünde  
“Yüksek Lisans”  
Diploması Verilmesi İçin Kabul Edilen Tezdir.

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 16. 09. 2013

Tezin Sözlü Savunma Tarihi : 16. 08. 2013

Tez Danışmanı : DOÇ. DR. DİLEK HATTATOĞLU

Jüri Üyesi : PROF. DR. AYŞE DURAKBAŞA

Jüri Üyesi : YRD. DOÇ. DR. GÖKÇEN ERTUĞRUL

Enstitü Müdürü : PROF. DR. NAMIK KEMAL ÖZTÜRK

AĞUSTOS, 2013

MUĞLA

## TUTANAK

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 23/07/2013 tarih ve 592/2 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 24/6 maddesine göre, Sosyoloji Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Elem Çiçek'in "Yerli Sinemada "Sessiz" Kadınlar: Bir Feminist Alımlama Analizi" adlı tezini incelemiş ve aday 16/08/2013 tarihinde saat 12.00'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra <sup>bu</sup>..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin **KABUL** edildiğine <sup>gönderildiği</sup> ile karar verildi.

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Dilek Hattatoğlu



Üye

Prof. Dr. Ayşe Durakbaşa



Üye

Yrd. Doç. Dr. Gökçen Ertuğrul



## YEMİN

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “Yerli Sinemada “Sessiz” Kadınlar : Bir Feminist Alımlama Analizi” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

16/08/2013

Elem Çiçek



**YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ**  
**TEZ VERİ GİRİŞ FORMU**

**YAZARIN**

**MERKEZİMİZCE DOLDURULACAKTIR.**

Soyadı : ÇİÇEK

Adı : Elem

Kayıt No:

**TEZİN ADI**

**Türkçe** : Yerli Sinemada "Sessiz" Kadınlar : Bir Feminist Alımlama Analizi

**Y. Dil** : "The "Silent" Woman İn Turkish Cinema : An Analysis Of Feminist Reception

**TEZİN TÜRÜ:** Yüksek Lisans

Doktora

Sanatta Yeterlilik

X

O

O

**TEZİN KABUL EDİLDİĞİ**

**Üniversite** : Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi

**Fakülte** : Edebiyat Fakültesi

**Enstitü** : Sosyal Bilimler Enstitüsü

**Diğer Kuruluşlar** :

**Tarih** : 16.08.2013

**TEZ YAYINLANMIŞSA**

**Yayınlayan** :

**Basım Yeri** :

**Basım Tarihi** :

**ISBN** :

**TEZ YÖNETİCİSİNİN**

**Soyadı, Adı** : Hattatoğlu Dilek

**Ünvanı** : Doç. Dr.

TEZİN YAZILDIĞI DİL : Türkçe TEZİN SAYFA SAYISI: 108

TEZİN KONUSU (KONULARI) :

1. Sessiz Kadın İmgeleri
2. Bilgi iktidar İlişkileri
3. Görsel Öğelerin Alınlanması

TÜRKÇE ANAHTAR KELİMELER:

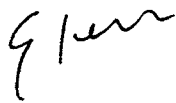
1. Şarkiyatçılık
2. Kültür
3. Emperyalizm
4. Dil
5. Alımlama

İNGİLİZCE ANAHTAR KELİMELER: Konunuzla ilgili yabancı indeks, abstract ve thesaurus'u kullanınız.

1. Orientalism
2. Cultur
3. İmperialism
4. Language
5. Semiology

- |   |   |
|---|---|
| 1- Tezinden fotokopi yapılmasına izin vermiyorum                            | O |
| 2- Tezinden dipnot gösterilmek şartıyla bir bölümünün fotokopisi alınabilir | X |
| 3- Kaynak gösterilmek şartıyla tezinin tamamının fotokopisi alınabilir      | O |

Yazarın İmzası :



Tarih : 16/09/2013

## ÖZET

### YERLİ SİNEMADA “SESSİZ” KADINLAR: BİR FEMİNİST ALIMLAMA ANALİZİ

Elem ÇİÇEK

Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Doç. Dr. Dilek Hattatoğlu

Ağustos, 2013

Bu çalışmada sessiz kadın imgeleri üzerinden bir feminist alımlama analizi yapmak amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda çalışmanın ilk kısmında, bilgi ve iktidar ilişkileri çerçevesinde kadının bir öteki olarak inşa edilebilmesi tartışılmıştır. Kadının öteki olarak inşa edilmesinde “sessiz kadın” imgelerinin durumu irdelenmiştir. Çalışmanın ikinci kısmında ise sinemada “sessiz kadın” imgelerinin birer metin olarak okunabilmesi ve imgelerin izleyiciyle karşılaştığında anlam kazanmasını irdelemek amaçlanmıştır.

Çalışmada sessiz kadın imgeleri üzerinden bir ötekileştirme sürecinin nasıl gerçekleştirilebileceği, bu süreçte sessiz kadın imgelerinin feminist kadınlar tarafından alımlanmasında nasıl bir dönüşüm olabileceğinin tartışılması amaçlanmıştır. Araştırmada niteliksel araştırma yöntemleri kullanılmış; araştırmaya ilişkin veriler derinlemesine görüşme ile elde edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Ötekileştirme, Şarkiyatçılık, dil, sessizlik ve konuşma, alımlama*

## **ABSTRACT**

**Elem ÇİÇEK**

### **"SILENT WOMAN" IN LOCAL CINEMA A FEMİNİST RECEPTION ANALİYSİS**

**M. A. Thesis**

**Supervisor: Prof. Dr. Dilek HATTATOĞLU**

**August, 2013**

This study aimed to feminist reception analysis out of the "silent women" images. For this purpose, the first part of the study, knowledge, and power relations are discussed within the framework can be constructed as an other woman. This woman in the construction of the other "silent woman" images was examined. In the second part of the study "silent woman" images in cinema, and the images can be read as a text aimed to investigate the audience encounters to gain meaning.

How the process of othering study, carried out in a quiet, out of the images of women, feminist women, images of women in this process by the reception of a quiet kind of transformation might be discussed. Research, qualitative research methods were used for the study was obtained by in-depth interview data

**Keywords: Othering, Orientalism, language, silence and speech, reception**



## İÇİNDEKİLER

Giriş.....	1
Birinci Bölüm: Şarkiyatçılık, Dil ve Kadınlar: Sömürü/Sömürge Öznesi olarak Kadının Kuruluşu Bağlamında “Ses” ve “Sessizlik”.....	3
1. Şarkiyatçılık ve İşleyişi.....	3
a. Ötekileştirmede Şarkiyatçılığın Yeri.....	5
b. Bilgi İşleme Aygıtı Olarak Şarkiyatçılık.....	7
2. Bilgi/İktidar Çerçevesinde Dil, Konuşma, Ses ve Sessizlik.....	14
a. Gramsci'nin Dil – Hegemonya İlişkisi Üzerinden Konuşulan Dil ve Sessizlik.....	18
b. “Madun” ya da “Mağdur”: Kadının Sömürge Öznesi Olarak Kuruluşu.....	25
İkinci Bölüm: Metin Olarak Sinema.....	30
1. Sinema ve Patriyarka.....	30
a. Yönetmenin Cinsiyeti.....	30
2. Alımlama ve Tartışılması.....	32
a. Anlamın Oluşması Yolunda İşaretler ve Dil İlişkisi.....	33
b. İşaretlere İçkin Anlam.....	34
c. Anlamın Belirlenmesinde Yazar- Okuyucu Gerilimi.....	35
d. Toplumsal Yapı Ve Eyleyen Arasında Kültürün Durumu.....	36
e. İzleyicinin Metin Üzerindeki Gücü.....	38
f. Şifreler Kapalı Anlamlar ve Okuyucu.....	39
Üçüncü Bölüm: Araştırmanın Kapsamı, Yöntemi ve Sınırlılıkları.....	44
1. Örneklem I: Sessiz Kadın İmgelerine Bakılan Filmler Örneklemi.....	44
2. Örneklem II: Sessiz Kadın İmgesinin Alımlamasında, Patriyarkal İktidara Karşı Direnişte Bulunan Feminsit Kadınlar Örneklemi.....	49
Dördüncü Bölüm: Analiz ve Bulgular.....	57
1. Örneklem Grubuna İlişkin Bilgiler.....	57
a. Femizmle Kurulan Bağ Ve Feminist Etkinlikleri Takip Etikleri Araçlar.....	59
2. Filmlerle İlgili Yorumları.....	63
3. Film, Alımlanışı ve Gerçek Hayata İlişkin Yaklaşımları/Tartışmaları.....	66

a. Erkek Yönetmenin Karakter Yazamama Konusundaki Samimiliği: Sessiz Kadın İmgeleri .....	72
b. Filmlerdeki Sessiz Kadın İmgelerinin Gerçek Hayatta Kadın İzleyiciyi Şekillendirmesi Durumu.....	73
c. Sessizliğin Anlamlarına İlişkin Yaklaşımlar: Direniş Mi? Rıza Gösterme Mi? Onay Mı? Red Mi?.....	75
4. İzleyicilerin Hayatlarıyla Etkileşimlerine Dair Yaklaşımlar.....	78
a. Bir Örnek Alma, Model Alma Biçimi Olarak “ Sessiz Kadın İmgeleri/Kadın Sessizlikleri ” ne Bakış.....	80
5. Filmlerin Patriyarkal Sistemden Bağımsız Olup Olamayacağına İlişkin Yaklaşımlar.	84
a. Patriyarkal Sistemden Bağımsızlık Söz Konusu Olduğunda Kadın Ve Erkek Yönetmenin Durumuna İlişkin Tartışmalar.....	87
Beşinci Bölüm: Değerlendirme ve Sonuç.....	91
Kaynakça.....	103
Ekler.....	106
Ek-1. Görüşme Soruları.....	106

## Önsöz

Sessiz kadın imgelerinin feminist alımlamasını çalışmak istememdeki itici güç uzmanlık alan dersleri çerçevesinde okuyup tanıştığım Edward Said ve “şarkiyatçılık” kitabıdır. “şarkiyatçılığı” okumaya başladığımda gündeme, çevreme, aileme, kendime bakışım değişti. Medyanın haberleri sunuşunu, Ortadoğu’daki bitmek bilmez karışıklıkları bu medyadan izlemeyi daha bütünsel görmeye başladım. Aynı zamanda sosyal medya Ortadoğu’ya ilişkin birçok haberin ana akım medya dışında verilmeye başladığı bir yer haline geldi olan biteni buradan takip etmeye başladım ve böylece medyanın söylemsel bir inşa sürecini nasıl işlettiğini gördüm. Aynı bakış açısıyla kendi konumumu sorgulamaya başladım. Yetiştirilme tarzımı, beni şekillendiren ve hayatımdaki insanları şekillendiren koşulları bu gözle değerlendirdim. Edward Said’in şarkiyatçı kütüphane dediği “şarklı” bilginin birikmesi gibi bir olgu, bir bölge, bir kimlik ve cinsiyetler üzerinde de böyle bir birikimin olduğunu düşündüm. Kadınların patriyarkal toplumda “şarklıların” batılı söylemde olduğu gibi ötekileştirildiğine ilişkin fikirler şekillendi. Kadınlar üzerinden oluşturulabilecek bilgi birikim ve bunun bir ötekileştirme unsuru olabilmesi merakımı uyandırdı. Bunu tez için bir çalışma konusu haline getirebileceğimi düşündüm. Hali hazırda bu birikimi inceleyebileceğim bir alan düşündüm. Sinemaya ilgili olmam beni filmleri düşünmeye itti ve danışmanım Doç. Dr. Dilek Hattatoğlu’nun önerileriyle filmlerdeki sessiz kadın imgelerine bakmaya karar verdim. Sessiz kadın imgelerinin birçok filmde kullanılıyor olması ve bunun uzun yıllar, birkaç kuşak kadın tarafından izleniyor olmasının nasıl bir birikim oluşturacağını incelemeye karar verdim. Söz konusu birikim izleyen kadınları nasıl şekillendirebilir ve feminist kadınların<sup>1</sup> alımlaması kadınlar hakkında oluşan sessizliğe dair birikimi nasıl dönüştürebilirdi. Bu kadınların alımlamalarına bakmak uygun olacaktı.

Alan çalışmasını gerçekleştirmek üzere ilk desteği danışmanın Dilek Hattatoğlu’ndan aldım. Bu destekle işe koyulduğumda görüşmeleri şekillendirmemde etkili olan diğer iki kişi Demet Bolat ve Neval Tan’dır. Onlara teşekkürümü saklı tutuyorum çünkü tezime etkileri sadece bu

---

<sup>1</sup> Örnekleme tartışmasında ele alınmıştır: patriyarkal iktidarı sistematik olarak aşındırdığı düşünülen, kadınlar.

değildir. Görüşmelere başladığımda ‘başlayana kadar olan’ kaygılarımın çoğundan görüşmeciler ve onların arkadaşlıklarıyla kurtuldum. Sorularımı sabırla yanıtlamalarının ve çeşitli konularda fikirler vermelerinin yanı sıra İstanbul içerisinde ulaşım konusunda benim bildiğim yerlere gelmeyi kabul ederek bana kolaylık sağladılar. Çalışmanın alanının sınırlarına dayanmasını da yine görüşmeciler sağladı. Her biri üşenmeden telefon numaraları ve mail adresleri buldular. Zamanla aynı kişilerin adres ve telefonlarıyla karşılaşmaya başladım ve örnekleme sınırlanmış oldu. Görüştüğüm kadınlara ilk teşekkürü burada sunuyorum.

Alan çalışması sırasında “gezi parkı eylemleri” başladı. Görüşeceğim kadınların birçoğu da bu eylemlere destek veriyorlardı. İktidarın zor kullanan tavrına karşı gezi parkı eylemlerinde direnişte bulunuyorlardı. Feminist olmak ve (patriyarkal olarak nitelenemese de) iktidarı aşındırmaya yönelik davranışlar içinde olmak arasında kurduğum ilginin anlamlı olduğunu bana gösterdiler bu açıdan da görüşmecilerime teşekkürlerimi sunuyorum.

İstanbul’da ki görüşmelerin çoğunu İstiklal ve civarında gerçekleştirdim. Önceleri ben o civarı bildiğim için böyle olurken sonraları görüşmeciler İstiklal ve çevresinden uzaklaşmak istemedikleri için böyle oldu. “gezi parkı eylemleri” nedeniyle İstiklal’e her türlü ulaşım engellenmişti. Konakladığım yerlerden İstiklal ve Taksim civarına ulaşabilmek için taşıtlardan indikten sonra uzun mesafeleri yürüyerek kat ettim. Bu sırada İstanbul’u ve yolları da bilmediğim için taksime doğru akan kalabalıkları takip edip; ilk defa gördüğüm insanlarla polisten ve gazdan kaçarak, limon verip, maske alarak dayanıştım. Galata’nın arka sokaklarındaki direnişi, direnişçilerle esnafın ve mahallelinin ilişkisini keşfettim, direniş sürecini alanıma dahil ettim. Bazen nefes alamadığımı düşündüğüm bu ülkede bana umutlu olmak için neden sunan direniş sürecinin tüm aktörlerine teşekkür ederim.

Bir gün boyunca ulaşmaya çalıştığım görüşmeciler oldu, bir türlü denk gelinemedi ve bunun sonucunda “gece 02.00’ da Gezi Parkı’nda” diye sözleştiğimiz oldu. Tez çalışmam beni direnişe dahil etti. Yine görüşmelerden birini beklediğim bir akşam SFK’nın bir toplantısına katılma fırsatı doğdu. Bu toplantı sırasında “şuan tarihi bir an yaşıyorum” dediğim oldu. Bunu sağlayan ise şuydu: Taksim Dayanışma Platformu yeni kuruluyor ve alandaki eyleyici

ve örgütlere çağrıda bulunuyordu. SFK’da bunu Amargi dolayımıyla öğrenmişti. Bu durumda feminist görüşmecilerin ilişkili ve örgütlü oldukları bu iki yapının yakınlığını deneyimleyerek gördüm. Söz konusu toplantıda SFK Taksim dayanışma grubuna girmeli mi? Girecekse talepleri neler olacak? Soruları tartışılıyordu. Aynı toplantıda “duvarlardaki cinsiyetçi yazıların silinmesi” kararı alındı ve sabah bu kararın nasıl pratikte etkili olduğunu, duvarlarda gördüm. Eylemler boyunca direniş içerisindeki feminist kadınlar direnişçileri cinsiyetçi laflar konusunda uyararak birkaç günün sonunda sloganların dönüşmesini sağladılar. Erkek egemen dile direndiler. Bu dönüşümü görmemi sağladıkları için ayrıca ve son kez teşekkürler.

Tezin çalışma konularından, sorunsalının belirlenmesine, kitap ve doküman desteğinden alanın ve görüşmecilerin belirlenmesine kadar akademik desteğinin dışında yüreklendirici tavrıyla bana destek olan danışmanın Dilek Hattatoğlu’na teşekkürü borç bilirim. Danışmanıma teşekkür sunmam gereken diğer bir husus da “eli ayağına dolaşmış vaziyette” yapmış olduğum hataları sabırla karşılayıp düzeltmeme yardımcı olmasıdır. Yoğun olmasına rağmen, zaman(gece-gündüz) - mekan(İstanbul-Muğla-Barselona) sınırı olmaksızın gerektiğinde kendine ulaşabilme fırsatı sundu tekrar teşekkürler.

Ders alarak ve sohbet ederek çalışmamın şekillenmesine doğrudan ve dolaylı olarak katkı sağlayan bölüm hocalarıma ayrı ayrı teşekkür ederim.

Danışmanlık dersleri sırasında dayanıştığım ve sonrasında uzun uzun tez çalışmama ilişkin konuşup dertleşip, bazen akademik anlamda ciddi destek aldığım sevgili arkadaşlarım Araş. Gör. Demet Bolat, Araş. Gör. Oğuz Özgür Karadeniz ve Özge Demirel’e ve Araş. Gör. Ezgi Burgan’a teşekkür ederim. Fikirleriyle yolumu açıp, hali hazırda tez içerisinde kullandığım bazı ipuçlarına ulaşmamı sağladılar. Tezin örneklemini şekillendirmede zorluk çektiğimde “tamam şimdi bulacağız” şeklinde sıkıntılı durumdan çıkmama ve örneklem oluşturmama katkıda bulunan Araş. Gör. Demet Bolat ve Araş. Gör. Ezgi Burgan’a aynı zamanda sıcak dostlukları için teşekkürler

Tezi Muğla'da yazdığım süreçte, tüm sıkıntılı anlarda kendisinden güç aldığım yanı sıra pratikte de tezim için emek veren, süreci zevkle çalışılabilir hale getiren Meriç Erdolu'ya teşekkürlerimi sunarım.

Tezin ikinci aşaması olarak adlandırdığım, ailemin yanına taşındığım zaman ailemin müsamahalı davranışları ve sabırları beni kendilerine hayran bıraktı. Ne kadar teşekkür etsem azdır. Yine tezin ikinci aşaması olarak adlandırdığım bu süreçte “elinden geleni yapmak” deyimini deneyimlememi sağlayarak teze katkı sunan Hüseyin Yılmaz'a teşekkürler.

Tez savunmam için bana zaman ayıran tezi okuyup değerlendiren, derli toplu ve derdini anlatan bir çalışma olması için öneride bulunan hocalarım Prof. Dr. Ayşe Durakbaşa ve Yrd. Doç. Dr. Gökçen Ertuğrul'a teşekkür ederim. Tezi düzenlemem konusunda beni teşvik ettiler.

Tez sürecinde, etrafımda sıkıntımı ve teze dair iyi giden aşamaları paylaştığım birçok insan oldu. Bana yol gösterip destek olmaya çalıştılar. Hatırlayamadığım ve ismini sayamadığım bu kıymetli insanlara da teşekkürler.

Tezin alan çalışmasında ihtiyacım olan yol ve benzeri masrafları karşılamam konusunda ekonomik destek sağlayan Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi'ne teşekkür ederim.

## Giriş

Sessiz kadınların yerli sinemada feminist alımlama analizini yapmak üzere yola çıkılan bu tez için değerlendirme ve sonuç dahil olmak üzere beş bölüm oluşturuldu. Birinci bölüm içerisinde kadının ötekileştirmesi üzerine tartışma yürütülmektedir. Bu tartışma “dil”in patriyarkal bir zeminde kurulması etrafında şekillenmektedir. Dil oluşturulması tartışması şarkiyatçı yöntemlerle ötekinin oluşturulması, iktidar ilişkileri ve hegemonya bağlamında genişletilmekte ve bu tartışmalar için Gramsci, Althusser ve Edward Said’den yararlanılmaktadır. Sessiz kadın imgelerinin ele alabilmek için sessizlik konuşma ve konuşmanın ne olduğu üzerinden şekillendirilmeye çalışılmış ve bu bağlamda Spivak’ “Madun konuşabilir mi?” Tartışmasından yararlanılmıştır. Bu bölüm her ne kadar kadının bir öteki olarak nasıl kurulduğunu temellendirecekse de, bölümün tartışılacağı zemin: Öteki olarak kurma ve sömürge öznesi haline getirmenin aşamaları imkan ve sonuçları olacaktır. Bu tartışmalar çoğunlukla Edward Said’in şarkiyatçılık kavramı ve doğrultusunda ele aldığı diğer eserleri üzerinden yapılacaktır.

İkinci bölüm “metin olarak sinema” şeklinde adlandırıldı. Sinemanın daha doğrusu “sessiz kadın imgelerinin” birer metin olarak okunabilmesi üzerinde duruldu. Görsel imgelerin de okunulup birikebileceği ele alındı. Bir filmin ele alınıp tartışılması noktasında yönetmenin cinsiyetinin filmi ne yönde şekillendireceği ve sessiz kadın imgelerini işleme konusunda ne gibi bir fark yaratacağı irdelenmiştir. Alımlama tartışmalarına geçtiğimizde seyircinin filmi izlerken yönetmenin kadın mı? Erkek mi? Olduğuna göre değerlendirdiğine yer verilmiştir. Seyirci alımlama tartışmalarında kilit bir yerde durmaktadır; çünkü anlam film içerisinde (sessiz kadın imgelerinde) verili değildir. Anlam sadece yönetmen, senarist ve filmi oluşturan diğer elemanlarca belirlenemez. Seyircinin alımlamasıyla anlam kazanır. Alımlama

analizi bu açıdan önemli bulunmuş ve sessiz kadın imgelerinin (patriyarkal sistemi sistematik olarak aşındırdığını kabul ettiğim) feminist kadınlar tarafından alımlanmasının anlamın oluşmasında erkek egemen bakışı bozan bir yere denk geleceği düşünülmüştür.

Üçüncü bölüm içerisinde araştırmanın kapsamının ne olduğuna ilişkin bir tartışma gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda çalışmanın örnekleminin ne olacağı nasıl belirleneceği yani hangi kadınlarla çalışılacağı feminist kadınları nasıl belirleneceğine ilişkin tartışmalar bu bölümde gerçekleştirilecektir. Bu bağlamda araştırmanın var olan belli sınırlılıkları da ele alınacaktır. Dördüncü bölümde alan çalışması sonucu görüşmelerle elde edilen verilerin analizi gerçekleştirilmiş ve bu analiz bulguları dört başlık altında; “Örneklem grubuna ilişkin bilgiler”, “Filmlerle ilgili yorumları”, “Film, alımlanışı ve gerçek hayat ilişkisine ilişkin yaklaşımları/tartışmaları”, “Seyircilerin hayatlarıyla etkileşimine dair yaklaşımları” şeklinde tartışılmıştır. Beşinci ve son bölümde ise araştırma bulguları değerlendirilmiş ve bu doğrultuda sonuç yazılmıştır.



## **Birinci Bölüm : Şarkiyatçılık Dil ve Kadınlar : Sömürge Öznesi Olarak Kadının Kuruluşu Bağlamında Ses Ve Sessizlik**

Şarkiyatçılık Edward Said'in ses getiren çalışmalarında yer alan bir düşünme biçimi, bakış açısı ve bilgi üretme biçimidir. Said şarkiyatçı düşünme biçimi ile "batının", "doğuyu" kendinden ontolojik olarak farklı bir varlık olarak şekillendirip, iktidar ilişkilerini sürekli kıldığından bahseder. Böylece emperyalist zeminde sömürünün sürmesinin önü açılmış olur. Tam da bu nokta da şarkiyatçılığın ötekini kurma tutumu üzerinden yola çıkılarak kadının bir öteki olarak kurulup kurulamayacağı bu yazı içinde tartışılmaya çalışılacaktır. Bahsi geçen kurulma gerçekleşirse bunun nasıl gerçekleşiyor olabileceği noktasında tartışma genişletilecektir.

Bu bölüm her ne kadar kadının bir öteki olarak nasıl kurulduğunu temellendirecekse de, bölümün tartışacağı temel husus öteki olarak kurma ve sömürge öznesi haline getirmenin aşamaları, imkan ve sonuçları olacaktır. Bu tartışmalar sömürünün devam etmesini sağlayan koşullar bağlamında ele alınıp bilgi iktidar ilişkisine çerçevesinde yapılacaktır. Bilgi iktidar ilişkisi ise dil konuşma ve sessizlik üzerinden bakılacaktır. Öznenin dili (ve kendi "*normatif dil*"<sup>1</sup>inin olmayışı) bağlamında madun olarak kuruluşu incelenecektir.

### **1. 1. Şarkiyatçılık ve İşleyişi**

Şarkiyatçılık, şark(doğu) ile daha çok garp(batı) arasındaki ontolojik ve epistemolojik bir ayırım yapan düşünme biçimidir. E. Said şarkiyatçılığı bir söylem olarak inceler ve "Avrupa"nın (batı) kimliğini kendinin bir tür ikamesi olan şark karşısında konumlandırarak oluşturduğunu ortaya koyar. Şarka ilişkin üç belirlenimi şunlardır: şarkın "gerçekte" karşılığı olmayan bir yaratı olduğu düşünülmemelidir; *fikirler tarihler, kültürler* in gerçekten anlaşılabilmesi için bunların iktidar yapılarını

---

<sup>1</sup> Gramsci'den aktaran (Ives, 2011: 128)

incelemek gerekir; çünkü garp-şark ilişkisi bir iktidar ve egemenlik ilişkisidir. Son olarak da şarkiyatçılık karşı; gerçekler anlatıldığında dağılıp gidecek, yalan dolanla kurulmuş bir yapı olduğu sanılmamalıdır.( Said, 2008: 15-16)

Erkek devlet - ataerkil anlayışın sistemli ve tutarlı bir çabayla kadını ontolojik olarak var etme girişimleri şarkiyatçılığın uğraklarına (belirlenimlerine) bir bir uğrar. Dolayısıyla Edward Said'in şarkiyatçılığı bir söylem olarak incelemesi gibi "sessiz kadın imgesi" de bir söylem olarak ya da bir söylem metni niteliği atfedeceğim "sessiz kadın imgeleri" üzerinden incelenebilir. Bu şekilde bahsedilen iç tutarlılık ve sürekliliğin nasıl oluşturulduğu anlaşılabilir.

Said şarkiyatçılığı gerçekleştirdiği bağlamda ele almak gerektiğini vurgular ve bazı yöntemsel noktalara dikkat çeker. İlki *saf bilgi ve siyasal bilgi ayrımıdır*; Said ABD'de tarafsız olmanın akademik bir araştırmaya dayanma ve tarafsız olma, siyasal olmamak olarak anlaşıldığını belirtir ve araştırmacıyı sınıftan, inançlarından ve toplumsal konumundan kopararak ele alabilecek bir yöntemin olmadığını öne sürer. İkinci *yöntem bilimsel sorun* dev bir çalışma malzemesi içerisinde çalışılacak konuya dair bir odak belirlenip bu yığın içerisinde ayrılması gereğidir. (Said, 2008: 29) Said'in bu yaklaşımına göre denilebilir ki günlük yaşam pratikleri de dahil en siyasal, spesifik bilgiye kadar hepsi (şarkiyatçı süreçten bağımsız değildir ) hiçbir bilgi türü üretenin sınıf konumu, inancı ve amaçlarından ayrı ele alınamaz. Bu "bilimsel" pratik ve uygulamalar içinde geçerlidir.

Said'in şarkiyatçılık incelemesinin bir boyutu da şarkiyatçıların yetkelerine ilişkindir. Bunun içinde *stratejik konumlandırma (yazarın konumunu yazdığı malzeme açısından belirleme)* ve *stratejik biçimlendirme (metinlerin kendi aralarında..... gönderim gücü kazanma biçimleri ile metinler arası ilişkileri çözümlemenin bir yoludur)* yöntemlerini kullanır. Yetkenin önemi ise betimledikleri karşısında dışsal olmasıdır. Bu dışsallaştırma şarkiyatçılığın temel koşuludur. Bu nedenle çözümlenmesi önemlidir. ( Said, 2008:29-30) Öyleyse tartışmayı genişletirken dışsallaştırma yaklaşımı konusunda daha temkinli düşünerek 'metinler arası gönderimleri ve yazarın (yönetmenin) konumlarını sorgulayalım.

Şarkiyatçılığı incelerken şarkiyatçının konumunu kullandığı araç ve konu bağlamında incelemek sonra ürettiklerinin arasındaki tutarlılık ve gönderme biçiminin nasıl oluştuğuna bakmak gerekecektir. Said şarkiyatçılığı incelerken tarihsel olay ve olguları dikkate alır ancak bir tarihçi gibi hareket etmez çünkü şarkiyatçılık bundan fazlasıdır. Gezi yazıları, siyasal yazı, gazete yazısı, din kitapları da incelenebilir. Buradan güç alarak şunu belirtmek gerekir, sinema da şarkiyatçılık açısından incelenmelidir ve bu inceleme yapılırken Said'in kullandığı *melez bakış açısı*'ni kullanmak gerekir. Bu bakış açısı *tarihsel ve antropolojik bir özellik taşıdığı için (üstün olanın, batılının, genel olanın) iktidarın yapıp etmelerinin baskın olup diğerlerini dışlamasının önüne geçer.*(Said, 2008:33)

#### a. Ötekileştirmede Şarkiyatçılığın Yeri

Şark bir bilgi- iktidar ilişkisi üzerinden kurulur, söz konusu bilgi “gerçekliğe” dayanmayan bir bilgi gibi görünse de varlığını sürdürmektedir. Bunun üzerine Said birbirine atıflarda bulunarak birikip, genişleyen “ şarkiyatçı kütüphane”nin “gerçekliğe” dayanmayan bu bilgiler üzerine nasıl kurulduğunu göstermeyi amaçlar. Bunu da Avrupalı ve Avrupalı olmayan yazarların metinlerini inceleyerek bu metinlerin birbirleriyle ilişkilerini analiz ediyor ve bu metinlerdeki bazı tutarlılıkların üstüne giderek yapar. Said'in çözümlediği metinlerin bir birlik oluşturması birbirlerine yaptıkları göndermelerden kaynaklandığı için. Said yazarın metinleriyle katkıda bulunduğu ortak alan arasındaki karşılıklı ilişkiyi ortaya çıkarmak üzere yakın metin okumaları kullanır.( Said, 2008:33) Amacı, düşüncelerin oluşumlarını(geçmişlerini) daha önce ele alınmamış bir şekilde inceleyerek sunmak, daha önce sorgulanmamış olan kabulleri *sorgulamaya açmak* olan Said bir üçüncü dünyalı için batının kültür yaratma gücünü açığa çıkarmayı ve aynı zamanda sömürgeleştirilmiş halklar için şarkiyatçılığın tehlikesini ortaya koymaya çalışır.(Said, 2008:34)

Göndermelerin birbirini onaylayarak göndermede bulunulan ortak bir alan oluşturması ve bu alandaki bilginin sorgulanmadan kabul edilir olması

‘Şarkiyatçılık’ı bir bilgi işleme aygıtı/ ve bu aygıtın işlevini incelemenin yöntemi haline getirir. Bu yöntemin bu tez için en önemli yanı Şark dışında ya da Şark- Garp ilişkisi dışında da uygulanabilen bir yöntem bir ‘kurma’ biçimidir. Batının üçüncü dünyalı için kültür yaratma gücü üçüncü dünyalı için ne kadar tehlikeliyse, şarkiyatçılığın yöntemleri, basamakları kullanılarak hakkında bilgi üretilen her kişi kültür ırk cinsiyet vs. için de o derece tehlikelidir.

Üçüncü dünya ya ait olan yukarıda bahsedilen bu bilgi, zamanla istenildiğinde istenilen yönde kullanılabilir hale getirilmeye müsaittir. Siyasal kültürel ekonomik her alana uyarlanabilir. Said bu doğrultuda Avrupa’nın İslam anlayışının nasıl olup da siyasallaştığını üç unsurla beraber inceler: 1. Batı’daki yaygın Arap-İslam karşıtlığı önyargısının tarihi. 2) Araplar ve İsrail siyonizmi arasındaki savaşım ve bunun Amerikalı Yahudilerin yanı sıra liberal kültür ve halka etkisi. 3. Araplar ve İslam özdeşleşmesini soğukkanlılıkla tartışacak “*bunu olanaklı kılacak herhangi bir kültürel konum bulmanın neredeyse olanaksız olması*” bir ortamın olmaması.(Said, 2008:36) mesela batılı devletlerin petrol siyasetiyle, “kötü ve terörist” Araplarla Ortadoğu özdeşleşmiştir ve Ortadoğu’dan bahsedilirken tam olarak neden bahsedildiğine ilişkin kesin bir görüş edinmek zordur. Aynı zamanda Bayat ortadoğuya ilişkin marjinalleşme olduğunu düşünüyor ve bunun dinle ilişkilendirilerek gerçekleştirildiğinden söz ediyor : “*Ortadoğu kültürüne dair... bakış açılarının asli nüvesi, dinsel-merkezcilik olan “Ortadoğu istisnailiği” tarafından belirleniyor. Böylece bölgenin otoriteryanizmi İslam’a mal ediliyor. Bu nitelime bölgenin marjinalleşmesine neden oluyor.*”(Bayat, 2006:13) Şarkiyatçı yöntemle oluşturulan bilgi gayette politikleşebilen bir bilgidir. Bir dinle ilgiliyken (İslam) bir ırkla (Arap) özdeşleşip siyasetle (petrol siyaseti) ilişkilendirilebilir. Bu halde ‘öteki’ olarak belirlenene ilişkin bilgi, çıkara hizmet eden bir bilgidir. ‘Kadınlar naiftir’ cümlesindeki anlam yerine göre kötü ya da belki nötr dür diyelim. Ama bu belirlenim şöyle bir tehlike veya güç barındırır: “Naif olmak” “çalışmak isteyen kadın”a “bu naiflikle çalışamazsın”, “politikaya girmek isteyen kadın”a “bu alan sana göre bir alan değil” denmesine imkan verebilir. başka bir deyişle bahsi geçen kadınları belli alanlardan dışlama gücüne sahip bir önerme olarak iş görebilir. Bu tartışma yazının devamında ayrıntılandırılacaktır.

Said şarkiyatçılık kitabında ‘şarklıyı bilmek bölümünü’ Balfour’un konuşmasıyla şekillendirir. Balfour Mısır’ın geçmişini çok uzun bir süre geri doğru gidilse de takip edebildiklerini çünkü Mısır’ı iyi tanıdıklarını yazar. Bu askeri güçle veya iktisatla ilgili olmaktan çok bir güç ilişkisi olarak bilmektir. *Bilgi nesnesi, doğası gereği irdelemeler karşısında savunmasızdır.* Mısır değişse bile varlık olarak sabit ve istikrarlı olarak adlandırılmıştır.(Said, 2008:42) ve bu varlığın bilgisine sahip olmak, onun üzerinde egemenlik kurmanın bir yoludur. Şarkın çok uzun zamanlık bir geçmişini “bilmek” (batılı olarak) Balfour’a “şarklılar çok uzun zamandır kendi kendini yönetemiyor” diyebilme yetkisini vermiştir. Üstelik Balfour’a göre Mısırlılar İngiliz yönetiminde olmaktan mutludurlar ve kaldı ki mutlu olmasalar da yönetme bir hak ve yetenek olarak batılıya bahşedilmiştir, aynı zamanda bir sorumluluktur. Böylece (şarkiyatçılıkla) sömürge yönetimi “mantıklı ve akli” gerekçeler üzerine oturtulur.

#### **b. Bilgi İşleme Aygıtı Olarak Şarkiyatçılık Ve Şarkiyatçılığın İşleyişini İnceleme Yöntemi**

Şarkiyatçılığın tutarlılığının nasıl köklü bir işleyişe sahip olduğu bu noktada daha iyi anlaşılabilir. Mısır’ın tarihinin ‘biliniyor’ olması Mısırlıların iyi tanınması, onları savunmasız bırakacak bir güç haline geldi ve bununla beraber batılılara (Mısır’ı tanıyanlara) Mısır’ı yönetme gücü verdi. Balfour ya da Cromer gibi şarkiyatçıların batı(garp) ve şark arasındaki farklılık ve sınırlardan bu kadar net ve kolay bahsetmeleri için gerekli koşulların oluşması yüzyıllar aldı.

Yukarıda anlatılan süreçte yazar, şair, gezginlerin, gazetecilerin yazdıkları, sömürge ilişkileri bağlamında düzenli ve tutarlı işleyen bilgi yığınına ekleniyordu. Böylelikle İngiliz imparatorluğu ve Fransa’nın Arap topraklarında ortak bir şark yaklaşımı oluşturmasını mümkün kılan şarkiyatçı kütüphaneye yine birer metin

olarak ele alınabilecek olan görsel öğeler (reklam, haber, dizi ve filmlerde ki) de dahil edilebilir. Gerçekten bu öğeler de benzer bir alana birikim sağlayabilecek araçlardır. Şairler, yazarlar, gezginler gibi medya ve sinema çevreleri de benzer ötekileştirme süreçlerinin, iktidar ilişkilerinin içindedirler.

Şaid'in şarkiyatçılığın başladığı 18.yy sonu 19.yy başında Sanskritçe ve Arapça metinlerin çevrilmesiyle başladığını belirtir. Böylece batıda şarka ilişkin yeni bir biçimi oluştu. Napolyon'un Mısır'ı işgaliyle çoğalan akademik araştırmalar, enstitüler, kürsüler yeni bir varoluşu biçimi olarak çoğaldı. Mısır ve diğer İslam ülkeleri batılının şark bilgisinin “laboratuvarı” oldu.(Said, 2008:53) “Şark” a ilişkin bilgi, insan kaynağı, maddi zenginlikler doğudan batıya doğru akar ve iletilenler “merkezde” (batı) aygıtıyla işlenir işlenir, güce dönüşür. Bu koşullarda işlenen iletiler “şarklı”yı bağımlı bir ırk haline getirir.(Said, 2008:53)

Buraya kadar şarka ilişkin bilgi oluşturmanın ve bu bilgiyi işlemenin yollarından bahsettikten sonra, şarkın coğrafi bir konumla ilişkilendirilmesinin nasıl mümkün olduğuna bakabiliriz. Şarkı akademik ve coğrafi bir terim olan “alan” kavramıyla bağdaştırmak, şarkı “imgesel bir coğrafya olarak”(Said, 2008:64) kurmaktır. İnsanlar kendi yaşadıkları araziye diğerlerinininkinden ayırmak için sınır çekerler. Kişilerin zihinlerindeki “*bizim uzamı*” ile “*bizimkinin ötesinde*”, “*onlara*” ait olan yabancık bir uzam bu şekilde belirlenir. “Bizim ve onların” uzamıyla beraber tamamiyle keyfi ayrımlar yapmak kolaylaşır.(Said, 2008:64)

Bu çalışma için coğrafi ayrımların “ne gibi bir önemi var?” diye sorulabilir. Coğrafi ayrımlar “bizden olmayanın” ötekinin sınırlarını çizer. Bu nedenle ötekinin belirlenmesi üzerinden biz oluşturulur. Ötekinin belirlenmesi eril sistem içerisinde de mevcuttur. Bu sistem içerisinde de “biz” değil, “öteki” olan kadın oluşturulur. Bu nokta da eril patriyarkal sistem karşısında kadın da şarklınıninkine enzer bir durumdadır. Said coğrafi ayrımları bir de ‘*dünyevileşen din*’ şeklinde ele alır. Bunu Flaubert'in romanları üzerinden yaptığı analizde Avrupa'nın dünyanın geri kalan kısmına doğru yayılmasıyla birlikte şarkın da artık İslam topraklarının dışına taşındığını(Said, 2008:127) Yani şark ve şarklı tanımının İslam dışında başka

özellikler de içecek şekilde genişlediğini ortaya koyar. Said bunu *modern şarkiyatçılık* olarak adlandırır.(Said, 2008:180) Modern şarkiyatçılığın diğer bir özelliği sınıflandırma yoluyla (*tiplere*) ayırmadır. Şarklı artık görünüşüne göre tanımlanabilmektedir. *Amerikalı “kıızıl, asabi, dimdik”, Asyalı “sarı, melankolik, katı”, Afrik’lı “siyah, ağırkanlı, gevşek”* olarak tanımlanmış, bu özelliklerin karakterlerle de bağlantıları kurulmuştur. *Dolayısıyla bir şarklıya gönderme yapmak, “onun asli hali, özel, tinsel geçmişi” gibi genetik tümeller aracılığıyla olmaktadır. Böylelikle* ve şarkiyatçılık, dinle (İslam’la) bağ kurarak yaptığı dar inceleme alanından kurtulmuş ve Böylece 18.yy da modern şarkiyatçılık dünyevileşen bir nitelik kazanmıştır.(Said, 2008:180) Said’in bu tespiti bu çalışma açısından özellikle önemlidir çünkü tam da şarkiyatçılığın yalnızca İslam’la bağlı olmadığı fakat farklı bağlamlarda da mevcut olabileceği fikrinin önünü açmaktadır. Nitekim şarkiyatçı bilginin artık İslam sınırlarını aşıp görünüşe göre belirlenim yapması şarkiyatçılığın gerektiğinde her tür farklılık üzerinden bilgi iktidar ilişkisi kurabileceğine işaret eder ve kadın ve erkek gibi cinsiyet farklılıkları da buna dahildir. Bir var olma biçimi olarak (Kipling’in yarattığı karakter) *“Beyaz adam derisinin asli rengiyle örneğin bir İngiliz’i yerlilerden ayırır. Böylece Hintli, Afrikalı ve Araplar arasında bir İngiliz sahip olduğu farklılıkla”* bu yerlileri yönetmeninde sorumluluğunu *“taşımaktadır”*.(Said, 2008:238-239) Tezin sonraki bölümlerde tartışılacağı gibi kadın ve erkek konumları üzerinden düşünüldüğünde patriyarkal zeminde erkeğin tıpkı beyaz adamın derisinin rengiyle yerliden ayrıldığı gibi cinsiyetiyle kadından ayrılıp, kadın üzerinde erk sahibi olmanın yönetmenin sorumluluğunu taşıması söz konusu olabilir. Avrupalının *“kendine bahşedilen yerliyi yönetme yetkisi”* nin farkında olduğu açık! Peki bunun nesnel dayanakları nelerdir? Şarkiyatçılığın Samileri, Arileri, kısacası şarklı genellemelerine göndermeler yapmaktan, bir kurmacalar öbeğine referans vermekten çok görünen çeşitli uzmanlık alanlarıyla bağlantılandırılmış farklılıklara işaret etmesi gerekir. Bunun için şarkiyatçılık *“biyolojik ve antropolojik hakikatlerle”* desteklendi. Dilleri birbirinden bu kadar farklı olanların ontolojik olarak da farklı olacağı öne sürüldü. Hatta bu dilleri kullananların *“zihniyetleri, kültürleri olanakları hatta bedenleri de”* farklı olmalıydı. Şarklı ve batılı arasında oluşturulan farklılıklar *“ontolojik ve ampirik hakikatlere”* yaslanarak buradan *“inandırıcılık kazanıyordu”*(Said, 2008:245) Önemli bir noktada

yukarıda bahsedilen farklılıkların kazandığı “hakikat” niteliğinin “*asli ve silinmez*” hale gelmesidir. *Bu hakikat şeylerin özüne işlemiştir*, bu şekilde insanlar ırklar bölgeler arasındaki “gerçek” sınırlar belirlenmiştir. Ve artık bu konuda yazmak, düşünmek isteyen biri bu “hakikat”e değinmeden geçemeyecektir Said’in yazdığı gibi *bir bilim adamının araştırmasında bu gibi kökenlerden kaçınması imkansızdı artık.* (Said, 2008:245)

Şarkiyatçılığa meydan okuma aynı zamanda onun bir parçası olduğundan sömürge çağına ve bir nesne olarak şarka dayatılan dilsizliğe meydan okumadır. Şarkiyatçılığın yaptığı “şark”ın tanımlanıp Avrupa’ya tanıtıldıktan sonra “bünyeye katılması”dır. (Said, 2008:73) Bu siyasi olarak ise bu şarkın bir sömürge haline getirilip ele geçirildiği bilimsel bir harekettir. Bu nedenle şark Avrupa’nın muhatabı değil “sessiz ötekisidir”.

Dillerin farklılığı üzerinden “*zihniyetleri, kültürleri olanakları hatta bedenleri*”nde “hakikat” niteliği kazanması yukarıda tartışıldı. Böylece cinsiyet farkının da belirgin bir biçimde bir ötekileştirme bir sömürge öznesi yaratma unsuru olabileceği açıklığa kavuştu. Bedenler üzerinden hakikat niteliği kazanan farklılıklar noktasında yukarıdaki paragraf paralelinde şu dile getirilebilir: Kadınlar hakkında yazmak, düşünmek ve yazmak isteyen biri kadın bedeni üzerinden kurulan bu “hakikat”lere değinmeden geçemeyecektir. (Said, 2008:245) Dolayısıyla Sinemada kadın sessizliklerini incelemeye amaçladığım bu çalışmada şuna dikkat edilecektir: Herhangi bir film kullandığı kadına imgelerinde; kadın bedeni, yaşamı, kültürü, nasıl bir zeminde ele alıyor. Ele aldığı imgeler eril- patriyarkal sistemde oluşturulmuş ‘hakikatleri’ ne kadar irdeliyor?

“Hakikatler” sonsuza dek birbirini üretmeye devam mı edecek? Said bunun için değişim sağlayabilecek bir anlatıdan bahsediyor. Şarkın bilinip, tamamen izlenebilir bir geçmişinin olduğuna ilişkin sabit şarkiyatçı düşünce dizilimi mevcut, buna karşı şarka ilişkin ayrıntıların değişmesini sağlayabilmek üzere baskı yapan bir “anlatı”<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Tarih ve onun temsilini sağlayan anlatı. (Said, 2008:252)



var. Bu tartışmada bahsi geçen sessizliklerin hangi koşullarda ontolojik bir kurma ilişkisini aşabileceği hangi koşulda yeniden üreteceği açısından tartışılacaktır.

Said Geleneksel şarkiyatçılığın şarka ilişkin dogmalarını dört maddede ortaya koyar: 1- Rasyonel zihinsel olarak gelişmiş üstün batılı ile gelişmemiş aşağı şark arasındaki tutarlı ve sürekli (sistematik) farklılık. 2- Şarka ilişkin doğrudan gerçeklikler yerine, şarka ilişkin genel soyutlamalar yapan metinlerin göz önüne alınması. 3-Şarkın kendinin ne olduğuna dair fikri olmadığı ve kendine ilişkin bilgi üretme yetisinden yoksun olduğu ve bunun değişmeyecek olması dogması. 4-Şarkın tehlikeli olduğu için kontrol altında tutulup araştırılmaya uygun hale getirilmesi gereken bir şey olduğu. Said ayrıca bu dogmaları tartışan Arap araştırmacıların birkaç makalenin de dikkate alınmadığını ve(Said, 2008:315) böylece şarka ilişkin bilgiye ulaşma konusunda çaba göstermeye gerek kalmaksızın şark ve şarklı imgesinin bütünsel ve kurşun geçirmez bir yapı kazandığını da belirtir. Tabii bu nokta da ‘şark aslında hiç böyle değil’ vurgusundan da kaçınmak gerek. Bunun için Said yöntembilimsel hatalardan söz eder. Şarkiyatçılıktaki yöntembilimsel hatalar şunlardır: 1. Gerçek şarkın şarkiyatçının ortaya koyduğu şarktan farklı olduğu yaklaşımıdır. 2. Şarkiyatçıların batılı oldukları için, şarkta ne olduğu konusunda tam bir anlama ediminde bulunamayacakları düşüncesi. Bu iki önerme de yanlıştır. Kaldı ki Said çalışmasının sahici bir şarkın var olduğu kanıtlamak gibi bir derdi olmadığını peşin peşin belirtmekle kalmaz Diğer taraftan Said şark hakkında ancak bir şarklı ve Müslüman hakkında da ancak bir Müslüman’ın yazabileceği iddiasının kısıtlayıcı bir sav olduğunu da hatırlatıyor.(Said, 2008:338)

Yukarıdaki tartışmayı, bu çalışmaya uyarladığımızda, sinemada kadınları konu da sinemada kadınları konu alan filmleri yalnızca kadınların mı çekmesi gerektiğinin yanında ötekileştirmeyen görüntü sunmanın nasıl mümkün olabileceği tartışılabilir. “Şarklı” hakkında ancak bir şarklının yazabileceğinin eğer kısıtlayıcı olduğu tespitinden yola çıkarak, kadınlar hakkında yalnızca kadınların film yapabilecekleri fikrinin de bir o kadar kısıtlayıcı olduğu düşünülebilir. Bunun devamında, erkek bir yönetmenin ya da yazarın da erkek olmasıyla ilgili olarak ötekileştirme yapacağı düşünülemez. Patriyarkal bir düzende yaşayan kadının bu durumu şarkiyatçı düzen

de yerli (şarklı) olmakla benzeştirilebilir. “Şarklılar”ın önde gelen Amerikan eğitim kurumlarında şarkiyatçılık güdümünde eğitim alması ve şarkiyatçılık üzerindeki dogmaları yeniden üretmesi (*kendi halkına karşı kendini üstün hissetmek üzere bu eğitimi kullanmasıyla*) sıkça gerçekleşir. Gerçekten de Said, bu şarklıların “batı” (Avrupa ve ABD) için “yerli bilgi kaynakları” olduklarını ve böylece “batı”daki varlıklarını sürdürebildiklerini örneklendirir.(Said, 2008:338) ABD’nin şark ile ilişkisi tek yönlüdür. Şarkın insan gücü ve petrol gibi kaynaklarını kullanırken şark ABD’nin ideolojik ve maddi ürünlerinin alıcısıdır. *Cola, radyo, kot ve Tv. programları* bu programlarla batılının şark imgeleri de şarklı tarafından tüketilir. Bu tüketim, yaygın bir *beğeni tektipleşmesine* neden olur.(Said, 2008:339) “Şarklı”nın kendini “batı”nın gösterdiği şarklı olarak görmesi gibi, şarklı kendi şarklılaştırılmasına katılmaktadır. Batılının şark imgelerinin şarklı tarafından tüketilmesi söz konusudur. Tıpkı bunun gibi sessiz kadın imgelerini izleyen kadınlar da bu imgeleri tüketirler. Bu şekilde kendi ötekileştirilmelerine katılmaları mümkün olur. İmgeleri izleyen kadınlar, “Sessiz kadın” imgeleri üzerinden gerçekleştirilen kadınların sessizleştirilmesine katkıda bulunurlar mı? Tartışılır; ama bu “sessiz kadın” imgeleri izleyen kadınlar tarafından, yerinde ve hoş bir tavır olarak karşılanabilir.

Said bir araştırmacının sorumluluğu olarak direnişin incelenmesi gerektiğini belirtiyor. Bu inceleme için ilk sorunlar kümesi “şark kim için inceleniyor?” olur. İkincisi sorunlar kümesi ise yöntembilimin meselelerdir. Siyaset ve iktidar kaygılarının iç içe geçtiği bir zeminde değil, tüm topluluğun faydasına olan bilgi nasıl üretilceği sorusu bulunur. Şarkiyatçılık, yöntembilimsel ve ahlaksal olarak yeniden sorgulandığında ezilen grupların “kendilerini temsil etme hakkını” nasıl elde ettiklerine gönderme yapılır. Bunun devamında şu soru sorulabilir: Tarihsiz kalan halklar kendi tarihlerini nasıl yazarlar? yani kendilerini temsil etme hakkını nasıl elde ederler? Bu sorular tartışılacaktır. Şarkiyatçılık, ürünlerini tarihselciliğe miras olarak bırakır. Bu tarih belli çağlarda ve anlarda tutarlı bütünlüğe sahip olarak görülebilir. Bununla birlikte kaydedilen bu tarihin Avrupalının tarihi olduğunu göz önünde bulundurmak gerekir. Tarih Avrupalının tarihi iken tarihsiz kalan halklar da vardır. Tarihsiciliğin en önemli özelliği merkezileştirip kendini geçerli kılmasıdır. Bu

merkezileşmiş bilgi ve “deneyim yığını” ile nasıl baş edebiliriz? Said *Medyada İslam* adlı kitabında petrol fiyatları ve yabancı petrol üreticileriyle kurulan ilişkiden ve bu şekilde yabancı düşmanlığını petrol kullanma karşıtı bir hareketi etiketlemek için kullanıyorlar. Said bunu şöyle ifade ediyor: OPEC üyesi petrol satıcıları üzerinde tüm Araplara kolektif bir kimliğin uygun görüldüğünü belirtir. Tıpkı petrol fiyatları ve Araplar arasında olduğu gibi kadın ve sessizlik arasında da görseller üzerinden özdeşim kurulduğunu düşünebiliriz. Belli bir ırk üzerinden bir kolektif kişilik oluşturmaktadır. Said her Müslüman’ın İslam’la bir tutulabilmesini ele alıyor. İlk akla gelen Humeyni’dir ve “*taze haber gerektiğinde ekranlara getirilen... Müslüman kalabalıklarda adaylardan sayılır*”. Bu şekilde sevilmeyen ne varsa İslam onla kıyaslanabilir ve söylenen şeyin doğru olup olmamasının bir önemi kalmaz.(Said, 2008:117) “*İslam’ın günümüzde geçerli olan genel imgesine dair tüm bu sonuçları arka arkaya dizerken söylemek istediğim şey dışarıda bir yerlerde medyanın adice gerekçelerle çarpıttığı ‘gerçek’ bir İslam’ın var olduğu değildir.*”(Said, 2008:121) Bu nedenle de daha önce de tartışıldığı gibi sürekli olarak “ötekine dair bir çarpıtma var” yanılığısına düşmemek gerekir. Filmlerde kadın karakterlerin gösterimleri incelendiğinde de “gerçekte kadınlar hiç susmazlar” ya da “gerçekte kadınlar hep susar, doğru” şeklinde çıkarımlar da bulunmadan tartışılması gerek. Bu tartışmanın ipucunu buradan çıkarmış bulunuyorum. Kitle iletişim araçlarıyla, uzak bölgelere ve İslam coğrafyasına karşı ortak tablo çizen bir “*yorum damarı*” oluşur. Kitle iletişim araçları böyle bir ortak yorum damarını oluşturabiliyorsa, sinemada da patriyarkal zeminde konumlanan bir “*yorum damarı*”ndan söz edilebilir.(Said, 2008:121) ki bu damar Said’in yine *Medya da İslam* adlı kitabında bahsettiği, medyanın aktarma geleneğinde devam eder. İşte medyanın aktardığı malzemeye şekil veren “*gerçekliğin iletmesinden çok bu geleneklerdir*”(Said, 2008:122) Medyanın yukarıda anlatılan durumlardan çıkarı vardır: en nihayetinde, medya da iktidar ilişkilerinden bağımsız bir yapı değildir. Haberler yorumlar kasıtlı seçimlerin sonucudur.(Said, 2008:122) Said ABD’li muhabirin durumundan bahseder. Bu muhabir ne kadar basın özgürlüğünün olduğunu iddia etse de ABD’nin çıkarı söz konusu olunca, çalıştığı şirketin Amerika’nın bir parçası olduğunu ve “*yabancı bir devletten tehdit geldiğinde basın özgürlüğünün vatanseverliğe boyun eğeceğini bilir.*”der.(Said, 2008:125) Erkek

yönetmen ise “erkekliğe hanel getirecek” bir durumu sezer O’da kendi erkeklik konumunun bağılı olduğu patriyarkanın çıkarlarını gözetir. Patriyarkanın çıkar ağından söz edebildikten sonra bir de ‘öncesi olmayan, önceki yorumlarla hiçbir bağı olmayan bir yorumun olmadığından’ yukarıda tartışıldığı gibi yine şarkiyatçı kütüphaneden söz etmek gerekir.(Said, 2008:236) ki bu da şarkiyatçı bilginin birbirine referans verdiği alandır. Nasıl ki var olan çerçeve bir “hayat tarzı olarak İslam” hakkında fikir edinmemizin önünü kapatılıyor. Bu yolla “öteki” cins olarak kadın yaşam pratiğine dair bilgi edinmek mümkün olmaz. Said şarkiyatçı yöntemlerle elde edilmemiş bilgi oluşturmak için “*Bilgi ve yorum arasındaki Suç ortaklığını*” reddeden “*alternatif ilişki ve yorum koşulu*” aramak gerektiğini düşünür bu şekilde ön yargıyı tetiklemeyecek bir “*titiz bir metodoloji anlayışı*” mümkün olur.(Said, 2008:241)

## 2. Bilgi -İktidar Çerçevesinde Dil, Konuşma Ve Sessizlik

Bu bölümde sessizlik tartışması yapmayı hedefliyorum ancak sessizliği inceleyebilecek kavramsal araçlar gerekli. Tek başına “ses”, “sessizlik”, “konuşma”, “dil” tartışmak pek mümkün değil. Öncelikle dilin çeşitli iktidar ilişkilerini barındıran bir yapı olduğunu hatırlayalım. Böylece dilin, konuşmanın ve hatta konuşmamanın (sessiz kalmanın) da bilgi- iktidar ilişkisi çerçevesinde ele alınması gerekir. Bu doğrultuda konuşanın, öznenin kim olduğu konusunda bir fikre ihtiyaç var; ancak bu özne tartışmasının öncesinde ideoloji teorisi üzerinde biraz durmak gerek. Özne kendi başına şekillenen bir oluşum değildir; ancak ideolojinin ne olduğunu ve sınırlarını tartışmak için, Althusser’in ideolojinin öncesiz ve sonrasız olduğu vurgusu yol açıcıdır. “*İdeoloji bir yanilsama bir düştür, hiçliktir ve gerçekliği kendi dışındadır.*”(Crehan, 2006:80) İdeoloji onu üreten somut bireylerin somut deneyimlerinin kalıntılarıdır içi boştur. Bu yüzden Althusser onun bir düş olduğunu ve imgesel bir kurulmuş olduğunu düşünür. Marx ve Engels’in Alman İdeolojisi’nde “ideolojinin tarihi yoktur” denmesini buna bağlar. Alman ideolojisinde öne sürülen bu tez, olumsuz bir tezdır. Bunun nedeni, 1. “*katıksız bir düş olduğu için ideolojinin hiçbir şey olmamasıdır*”ve 2. “*ideolojinin tarihi yoktur ...demek aslında ideolojinin*

*kendine ait bir tarihi yoktur demek olmalıdır*”(Crehan, 2006:80) İdeolojinin özelliği onun tarihin her alanında bulunan bir işleyişe sahip olduğudur. Bu yüzden, tarih içerisinde değişmez biçimde var olur. Bu Althusser’e göre olumlu anlamıdır. Althusser’le düşündüğümüzde özne, tarihteki edimleriyle ideolojide kalıcı izler bırakan bir özne olarak karşımıza çıkar. İdeolojinin özneyle ilişkisini daha iyi anlamak için Althusser’in Freud’a gönderme yaptığı kısmı biraz ele almak istiyorum. İdeoloji karşısında özne nasıldır? Farkındalık sahibi midir? Ne zaman ideolojinin içinde olduğunu bilir mi? Bilincinde midir? Bu sorularla bizi beraber Freud’un bilinç dışı öncesiz ve sonrasızdır iddiasına götürür. Althusser’de “ideolojinin tarihi yoktur” önermesini Freud’un bilinçdışının öncesiz ve sonrasızlığı önermesizliğiyle ilişkilendirilmesi gerektiğini önerir. Eğer öncesiz ve sonrasız demek *tarihin tüm yayılımında biçimi değişmez demekse* Althusser tıpkı bilinç dışı gibi ideolojinin de öncesiz ve sonrasız olduğunu iddia eder. Çünkü bilinçdışının öncesiz ve sonrasızlığı, ideolojinin öncesiz ve sonrasızlığına dayanır.(Crehan, 2006:82) bu noktada “tarihin ne olduğu” soruna ulaşabiliriz. Peki ideoloji ve özne ilişkisinden söz ediyorken ideoloji *insanlar düzleminde nasıl işler?* Althusser kendi ideoloji kuramının en kullanışlı tarafının bu olduğunu düşünür. Althusser eyleyen (görünen bir) gözetim altında eylemese hatta “kendi seçimlerini yaptığını” bile düşünse ideolojinin bireyi somut olarak nasıl etkilediğini ortaya koyar.(Crehan, 2006:84) dolayısıyla yukarıdaki soruya karşılık olarak verilebilecek bir cevap kafamızın içinde olduğu varsayılan “*totaliter bir mitos*” tur.(Crehan, 2006:84) Somut bireyi kendi başınayken eylem kılan kafasına yerleşmiş komutlar bütünü olduğu varsayılır. Somut birey (benim daha çok ilgilendiğim özne) konuşurken böyle bir mitosla mı hareket ediyor? Böyleyse sessizlik, kadının sessiz kalması salt böyle bir baskıdan ibaret olabilir ama bu durumda tüm ideolojik aygıtları yok saymış oluyoruz. Althusser buna: sömürüyü göz ardı ederek bir tek baskıyla ilgilenildiği gerekçesiyle eleştiri getirir. Bu emperyalizmin ileri aşaması olan devlet kapitalizminde sömürünün baskıya indirgenmesi demektir. Yani, sömürü pratikte baskı olup çıkmıştır, buradan yola çıkarak bir eleştirisini devam ettiren Althusser, sömürünün baskıya indirgenmesinin, ideolojinin eyleminin baskının eylemine indirgenmesine yol açtığını öne sürer. Bu şekilde baskı devletin, sömürünün ve ideolojinin yerine konmuştur Althusser’in vurguladığı gibi ideoloji ve baskı aygıtından oluşan devlet aygıtı soyut bir baskı

kavramına indirgenmiştir. Ancak Althusser ideolojinin somut olarak nasıl işlediği konusunu açıklığa kavuşturma çabasıdır. Althusser “kafamızın içindekine yapacağımızı söyleyen bir mitos” olmadığını kabul ettikten sonra; devletin ideolojik aygıtlarının, somut bireyle üzerinde işlenmesini sağlayanın “ideoloji” olması sonucuna varır. Böylece öznenin ideolojiyle ilişkisini tartışmaya devam edebiliyoruz. Althusser bunun için ideolojinin nasıl işlediğini göstermenin gerekli olduğunu düşünerek, ideolojinin imgeselliği ve maddiliği konusunda iki tez sunar. Bunlardan ilki: İdeolojinin, insanların “gerçekliği” değil gerçek varoluş koşullarıyla olan ilişkilerinin “tasarım oldukları” olmasıdır.(Crehan, 2006:8) . İdeoloji bireylerin gerçek ilişkiler sistemi ile değildir, gerçek ilişkilerle kurdukları imgesel ilişkidir. Bu durumda imgesel öğeleri irdelerken, ideolojik olduklarını iddia edebiliriz. Ve imgesel öğelerin gerçek yaşamla bu ideoloji dolayımıyla bağlantı kurduğunu belirtebiliriz. Sessiz kadın imgelerinin her birinin farklı biçimlerde ideolojik olduklarından da söz edebiliriz. Böylece bu imgelerin, izleyen kadınların yaşamlarında gerçeklikle kurdukları ilişkinin bir parçası olması mümkün olur. Nitekim Althusser’in ikinci tezi ideolojinin maddiliğine vurgu yapar: İdeolojik aygıtların her biri bir ideolojiyi gerçek kılmak için vardır. Çünkü ideoloji, bir aygıtın pratiklerinde “maddi” olarak var olabilir. Filmlerde; ideolojik bir aygıtın parçası ve pratiği olabileceğinden, sessiz kadın imgelerinin maddi birer var oluşundan söz edilebilir. Bu haliyle sessiz kadın imgeleri yalnızca sinema ekranında kalan görselliklerden fazlasıdır.

İdeolojinin maddi var oluşunu, bireyin davranışları üzerinden tartışarak kadınların izleme edimine değinelim: Bir birey inanır ve belli davranış pratiklerini benimser. Özne olarak, *özgürce seçtiği düşüncelerin bağımlı bulunduğu ideolojik aygıtın düzenlenmiş bazı pratiklerini gerçekleştirir.*(Crehan, 2006:95) Mesela tanrıya inananların ayine katılması gibi bireyin düşünceleri de aslında benimsediği “*maddi ideolojik aygıt*” tarafından belirlenen *maddi pratiklerde yer alan maddi edimlerdir.*(Crehan, 2006:97) Bu şekilde Althusser’in terminolojisinde ‘düşünceler’ terimi yok oldu. Özne, vicdan, inanç, edimler terimleri kaldı. Pratikler, kurallar, ideolojik aygıt terimleri ortaya çıktı. Düşüncelerin bir ideolojik aygıtla bağlı pratiklerin edimleri olduğu ortaya çıkınca düşünceler yok oldu. Bu şekilde kadın öznenin bahsederken onun ‘şöyle ya da böyle düşündüğü için eylediği’ gibi görece

dağınık saptamaların peşine düşmekten kurtuluruz. Öznenin bağlı olduğunu iddia ettiğimiz ideolojik aygıtın ve onun buyurduğu edimlerin peşine düşebiliriz. Böylece özne de “belli bir sistem dahilinde eylediği” ölçüde eyleyen olur sonucuna varılır. Bu sistem maddi kurallarca düzenlenen, maddi pratikler gerektiren ve maddi bir ideolojik aygıtla bağlı olan ideolojidir. Bu şekilde Althusser özne kavramını korur ve iki tez ortaya koyar. Bu iki tez “her pratik bir ideoloji yoluyla var olabildiği” ve “her ideolojinin bir özne aracılığıyla ve bir özne için var olabildiği tezlerdir. Bu ikinci tezi açmak için ise “*ideolojinin bireyleri özne diye çağırdığı*”(Crehan, 2006:99) fikrini geliştirir.

Bu ideoloji, somut özneler için var ve ancak bu şekilde işleme imkanı bulur. Althusser özne kategorisini her tür ideoloji için vazgeçilmez sayar. Ama bu her tür ideoloji somut özne kurma işlevine sahip oldukça bu geçerlidir. (Özne ideoloji kurar ama ideoloji tarafından da kurulur.) Her tür ideoloji işte bu “*çifte kuruluş*”(Crehan, 2006:99) içinde var olabilir. Althusser’in çifte kuruluş metaforu özneyi ideoloji tarafından ‘eyletilen’ olma konumundan çıkarır, aynı zamanda ideolojiyi kuran özne olma imkanı verir; ancak yine de karşılıklı ‘kurulma’ ilişkisi devam eder.

*İdeolojinin var oluşuyla, bireylere özne diye seslenmesi tek ve aynı şeydir.*(Crehan, 2006:99) Çünkü sizin benim gibi somut bireyler ideolojinin içinde olduklarının farkına varamazlar. İdeoloji ben ideolojiğim demez. Ancak öznenin ideoloji karşısındaki bu ‘yeniden üreten durumunun’ bir çıkışı var “İdeoloji özne diye çağırır, ama çağrılmamak da mümkün.”

### a. Gramsci'nin Dil-Hegemonya İlişkisi Üzerinden Konuşulan Dil Ve Sessizlik

Konu sessizlik olunca konuşma ve konuşulan dil temel tartışma konularından biridir. Yukarıda Althusser'de ideoloji ve ideolojinin (devletin ideolojik araçlarıyla) işleyişi tartışıldı: dil de bu ideolojinin bir parçası olarak karşımıza çıkar. Dil'i hegemonyayı açıklamak amacıyla kullanan Gramsci dil tartışmasında temel dayanaklardan biri olacaktır. Kadın ve sessizlik esas olduğunda konuşmanın ve konuşulan dilin ne olduğunun düşünülmesi, dili diğer çalışma alanlarından ayırıp özgün bir alan olarak kuran Gramsci'ye kapı açar. Devlet politikalarının ezen, yok sayan tarzının yanı sıra ailede ve toplumsal pratiklerde devletin temsili olan erkek, hegemonik bir erkeklik biçimiyle kadının karşısına dikilir. Bu durumda madun olarak kadın ne yapmalı? Gramsci güçlü bir karşı duruş olarak madunun kendi normatif dilini geliştirmesi, kendi organik aydınını ve karşı hegemonyasını üretmesini önemli bulur. Peki bu dil nasıl geliştirilecek? Bu soruyu cevaplamak için Gramsci'nin dili nasıl kavramsallaştırdığına bakalım. Gramsci dil konusundaki çalışmasını iki çeşit gramer üzerinden yürütür. Tarihsel ve karşılaştırmalı olan (geleneksel) kendiliğinden gramer ve bir ulusal-politik kültürün taşıyıcısı olan, normatif gramer. Bunun üzerine Gramsci gramerin salt bir teknik mi olduğu sorusunu tartışır. Kişi ulusal dilsel yapı tarafından belirlenmiş bir tarzda konuşarak kendini ifade ederse eğer bu tarzın aktarılıp öğretilmesine katkıda bulunmaktan alamaz kendini. Dilin öğretildiği her yerde hegemonik bir tutum da içselleştirilmiş olur. Böylece konuştuğumuz dilin kimin dili olduğunu sorgulamaya yaklaşmış bulunuyoruz. Gramsci'nin ulusal-politik kültürün taşıyıcısı olarak normatif gramerden söz ederken dediği gibi gramer salt bir teknik değilse, özne bu dili kullanırken o politik tavrın aktarılmasına katkıda bulunur. Bu durumda Edward Said'in şarklıların batılı tarzda (özelde ABD'de) ve dilde aldıkları eğitim ilişkisine bakılabilir. Edward Said çok kısaca şarkın bu durumda ideolojik bir alıcı olduğunu varsayar. Şarklılar Amerikan eğitim kurumlarında aldıkları eğitimle şarkiyatçılık güdümünde, şarkiyatçılık üzerine var olan dogmaları yeniden üretiyorlar. Böylece batıda eğitim almış bir şarklı konuşurken nasıl konuşur, konuştuğu dilin kimin dili olduğunu sorabiliriz. Konuşuyorken de sessizleşmek mümkün olabilir böylece.(Said, 2000:338) Dilin kendine ait olmaması, zor yoluyla



konuşulması anlamına gelir diye düşünmeden, şunu sormalı: Bu durumda nasıl olup da “o dil” “bizim dilimiz” (kadının, madunun dili) oluyor? Bu soru sonraki paragraflarda tartışılacaktır.( Anderson, 2007:58-60) Althusser öznenin belli bir sistemde eyletildiğini öne sürüyordu yani herhangi bir ideolojiyi kabul ettiğimizde onun edimlerini de kabul ediyoruz. Böylece dili kabul ettiğimizde dilin edimlerini de kabul ediyoruz, eyliyoruz. Dilin hegemonyanın aracı olduğu kabul edilebilir ancak; devletin (iktidar olanın) zorlamasıyla kabul edilip konuşulan da değildir, onu kullananların “dilini prestij ve faydasını” kabul etmeleriyle konuşulandır, tabii buradan yola çıkarak da konuşmamızda seçtiğimiz sözcüklerde tamamen özgürüz denilemez. Siyaset alanından, “devlet işlerinden ayrı işliyor gibi görünen” sivil toplum içerisinde nasıl konuşacağımız, basılı olan gramer kitaplarınca, mevcut eğitim sistemince, etkilenmektedir. Böylece dili kullanırken tarihsel koşullarımız çerçevesinde sınırlandırılmış oluruz.

Yukarıdaki paragrafta Althusser’in, İnsanın kendi öznel yapısının kendi dışında nasıl yapılandırılabilirliğinden söz edilmişti. ( Ives, 2011:24-25) Bu yapılandırılmayı Gramsci’nin subaltern (madun) kavramıyla bağlantılı olarak ele almak gerek. Çünkü (grup veya grupların, kitlenin, kişilerin) kendine ait dillerinin olmaması kendi öznelliğinin kendi dışında yapılandırılmasının kilit noktasıdır. Ast-üst ilişkisinde ast olan tanımlarken kullanılan “*subaltern*” (madun) kavramını; işçiler, köylüler, eşcinseller, ırk grupları, kadınlar gibi egemen olmayanlar için de kullanır ve onların kendini ifade edememelerini kendilerine ait bir dillerinin olmamasıyla bağlantılandırır. Egemen olmayan grupların kendilerini ifade edememelerine, kadınların sessizliğine bir açıklama olarak Gramsci’den ‘madunun normatif dilini’ üretmesi önerisi getirilebilir; bu şekilde sessizliği bozmak mümkündür. Ancak aslolan yine de kendine ait dilin yokluğunu ve bunun nasıl süreklilik arz ettiğini anlamaktır. Gramsci bunun için hegemonya kavramını önümüze çıkarır. ( Ives, 2011:128) Bu kendine ait dilin yokluğu egemen olmayan gruplara (kadınlara) ait dilin yokluğu ve buna neden olan hegemonik tutumun nasıl kurulduğu, ya da dilin devletin hegemonik yapısını nasıl kurduğu soruları önemlidir. Eğer devlet ya da hükümet toplum üzerinde iktidarını korumak için (tahakküm uygulamak için) ilk fırsatta fiziksel güç kullanmıyorsa bu durumda tahakkümün yokluğu demek değildir.

( Ives, 2011:21-23) Devlet yalnızca sınırları belli, siyasal bir alanda egemen ve hegemonik değildir. Sivil toplum da devletin egemenlik alanıdır. Gramsci'nin sivil toplum ve devlet arasında yaptığı temel ayrım ise egemenlerin hem sivil toplum hem de devlet içerisinde bulunmalarına ilişkin bir ayrımdır; ancak sivil toplum zor kullanılmadan egemen olunan alandır. Bu alanda hegemonya büyük ölçüde yönetilenlerin rızasıyla oluşur.(Ives, 2011:194-195) Hegemonik bir dil hegemonik bir devlet yapısını kuruyor, üstelik sivil toplum devletten ayrılmıyor. Yalnız sivil toplum içerisinde fiziksel şiddetin olduğu bir hegemonya işlemiyor. Kendine ait dili olmayan kadın bu yapı içerisinde, bir yönetilen olarak rıza gösteriyor. Ezilmeyi deneyimliyor ve maduniyetinin farkında. Öyleyse bu maduniyet nasıl hala devam ediyor? Farkında olmak ne demektir? Bu süreçte, kaskatı duran devlet hegemonyasının işleyişine ket vurmamak mümkün olabilir. Bunun için kendiliğinden gibi görünen, ( Ives, 2011:156) “konuştuğumuz dile” odaklanmak gerek. Nitekim Gramsci köylü ve ezilen kesimlerin; sağlam çekirdek bir alt yapıya sahip olduğunu, bu yüzden de bu kültür içerisinde “ *ortak duyu*”(Crehan, 2006:145-146) ( yekpare ve tutarlı olan bir ortak duyu, normatif dil) oluşturmanın önemli olduğunu savunur. Ne kadınlar ne de ezenleri kadınların madun olduklarının, ezildiklerinin farkına varmadan yaşamamışlardır. Gramsci'nin buradaki temel sorunu: Ezilen ve madunların maduniyetlerini devam ettirenin ne olduğudur. Bu sürece son verecek olan ve iktidarın çatlaklarına sızmayı sağlayacak olan, madun kitlenin normatif dilini oluşturulmasıdır. “Ortak duyu” çerçevesinde bir karşı hegemonya üreterek çatlaklara sızılabilir. Althusser'in, ideoloji için konuşurken öznenin “ideolojideyim veya değilim” diyemeyeceğini çünkü ideolojinin “ben ideolojiğim” vurgusu yapmaması gibi Gramsci'nin ele aldığı madun özne de içinde yaşadığı “*duvarların*” ötesini göremez dünyanın nasıl bir parçası olduğunu anlamaz. Bu nedenle “*dönüştürücü siyasi hareketler yaratma gücünden yoksundur*”. (Crehan, 2006:184) Devletin çeşitli ideolojik aygıtlarıyla şekillenen, egemen olanın normatif gramerini (dilini) konuşan biri olarak kadın, erkek egemen bir toplumda madun olmaktadır. Böyle olunca kadın sessizleşmeyi aşma gücünden yoksun mudur? Gramsci “dönüştürücü hareket yaratma gücünden yoksunluğa” rağmen ortak duyu yığınınından karşı hegemonya çıkarılabileceğini düşünür. Hegemonyanın üstesinden gelebileceğine inandığı tek bilinç kaynağı olarak madun kültürü görür. Böylece kadın

sessizleşmesini aşmanın yolu da açılmış olur. Bu sessizleşmenin nasıl aşılabileceği tartışılmalı ancak;(Crehan, 2006:183-184) Gramsci madun kültürü oluşturma görevini entellektüele verir. Ama aydın kimdir, madundan ayrı mıdır? Hegemonyada karşı hegemonya da dil ile kurulmaktadır, hegemonyayı aşmak için madun kültür içinden başka bir dil (normatif gramer) oluşturulabilir. Özne kendi madun kültürünü bilebilir, peki ama insanın kendini özneye dönüştürdüğü konusu var, bunun için Foucault'un özne yaklaşımı temel alınacaktır ve özne Foucault'un iktidar ve direniş kavramları çerçevesinde değerlendirilecektir.

Foucault'da iktidar sorunu teorik değildir, deneyimlerimizin bir parçasıdır. Aynı zamanda Foucault iktidar ve kültürel rasyonalite arasında bir ilişki kurar. Bu ilişkiyi irdeleyebilmek için rasyonalite kavramını tartışmak yerine rasyonelleşme ağlarının spesifik alanı incelemeyi önerir. Suç, delilik, cinsellik gibi; farklı iktidar biçimlerine karşı çıkan, direniş biçimleri analiz edilmelidir. Böylece direniş biçimlerine bakarak hem direnişin biçimini ve yöntemini hem de direnişte bulunduğu iktidarı anlayabiliriz. Bu doğrultu da kadın sessizliğinin bir direniş biçimi olduğunu düşünülerek sessizliğin bir tür direniş biçimi olduğu çıkarılabilir. Kadın sessizliği kendine özgü bir eylem biçimi olarak, iktidarı etkileyebilecek bir eylem biçimi olarak, otoriteyi reddeden bir eylem biçimi olarak ele alınabilir; ancak bunu deneyimleyen bir kişi için ne ifade ettiği hangi durumda yapıldığı vs.de önemlidir. Öte yandan araştırmacının ufku, eyleyen öznenin ufkuyla sınırlı olmamalı. Her türlü sessizliği bir direniş olarak adlandırmak sorunlu olur. Bu yüzden yönetmenin kadınlara nasıl bir direniş biçimini uygun gördüğüne ve izleyicilerin perspektifinden ele almak gerek. Foucault'un direniş olarak nitelediği mücadeleler, bireyi özne olarak tanımlayan ve belli pratikleri dayatan bir iktidar biçimine saldırmayı amaçlar ve üç türü vardır. Birincisi: *“Tahakküm biçimlerine karşı yürütülen mücadele”*dir. İkincisi: *“Bireyleri ürettikleri ürünlerden ayıran sömürü biçimlerine karşı yürütülen mücadeleler”*dir. Üçüncüsü ise *“Bireyi kendisine bağlayan ve bu şekilde diğerlerine tabi kılan duruma karşı yürütülen mücadele”*dir.(Foucault, 2005:63)

Foucault iktidarın kendi var oluşunun yalnız başına kurulmadığını, disipline edilmenin etkili olduğunu savunur. Avrupa toplumlarının disipline edilmesini

sorgulayarak, bu toplumların nasıl itaatkar hale getirildiklerini inceler. Böylece disipline edilmiş; üretim ilişkileri, iletişim araçları ve iktidar arasındaki denetimli bir süreçle ilgili olduğu anlaşılakta ve temel bir iktidar anlayışı ortadan kalkmaktadır. İktidar bir eylem kipidir ve tüm ilişki ağlarına yayılmıştır. Aynı zamanda iktidar; ilişkiler ağları içerisinde, biz rıza gösterdiğimiz için kurulmuyor. Gramsci iktidarın sivil toplum içerisinde zor kullanılmadan rıza ile kurulacağını vurguluyor ancak; Foucault, “*iktidarın rıza göstermeyle bir ilgisi olmağını*” öne sürüyor.(Foucault, 2005:73) bu tartışma, kadın sessizliği ve iktidar ilişkileriyle karşılıklı tartışma fırsatı sunmaktadır. kadınların sessizlikleri iktidara rıza gösterme durumu olarak ele alınırsa; Gramsci’den hareketle, kadınların karşısındaki iktidar bu sessizlikleri üzerinden kurulmuş olur. Foucault’tan hareketle ise; kadınların sessizlikleri rıza olsa da, iktidarın kaynağı değildir.

Althusser’in ideoloji tartışmasıyla yol almaya başladığımızda temel soru ideolojinin öznenin kuruluşunda nasıl bir etken olduğuydu. Bunun için ideolojinin ne olduğunu, sınırlarının olup olmadığını tartıştık. İdeolojinin insan düzleminde nasıl işlediğini yani maddi bir var oluşu olduğunu gördük. Bu şekilde ideoloji bireylere özne diye seslenir, yani her ideoloji bir özne konumu için vardır. Böylece konuşulan dil, konuşma ya da sessiz kalma eylemi-eylemsizliği ideolojiden bağımsız değildir. Buradan hareketle Gramsci’nin dil tartışmasına geçilmiştir. Gramsci ele alındığında temel soru ise ‘konuşulan dil kimin dilidir?’ sorusuydu. İdeoloji ve devlet tartışması tarzında değil ama üst bir dayatma konumunda hegemonyayı irdelemiştir. Bunun için de dili kavramsallaştırmaya yoluna gitmiştir. Bu şekilde ‘kadın sessizliği’ ne demek oluyordu ya da kadın konuştuğunda nasıl bir dil kullanıyordu soruları da tartışılabilir oldu.

Dilin ve konuşmanın hegemonyadan ayrı olmaması düşüncesi; bu yazı için, bireyin öznel yapısının sadece özel alanda yapılandırılmadığı hakkında ipucu verir. Böylece sessizlik ve kadın sessizliğini, şarkiyatçılık bağlamında tartışabilirim. Bu konu Spivak’ın ‘madun konuşabilir mi?’ yazısı temel alınacaktır. Spivak özneyi sorunsallaştırmak üzere ve üçüncü dünya öznesinin batılı söylemler içerisinde nasıl temsil edildiğine bakmaktadır. Böylece üçüncü dünya öznesinin merkezsizleştirildiği

ortaya çıkar. Merkezsizleştirme çabası ise batılı (öncelikle entellektüel) üretim içindir. Batılı entellektüel üretim ile iktisadi üretim ise iş birliği içindedir.

Spivak özne tartışması yapmak için, Foucault, Deluze ve Guattari'ye başvuruyor, ve şu şekilde eleştiriyor: *“Deluze ve Guattari'nin arzu, iktidar ve öznellik arasındaki ilişkiyi değerlendiremeyişleri, onları bir çıkarlar teorisi ekleme konusunda yetersiz kılar.”*(Spivak, 2009:57) *“İdeolojiye”* değinmemiş olurlar halbuki *“batılı spekülasyonlar”*, *“ideolojiyle”* bağlantılıdır.(Spivak, 2009:57)

Spivak, Deluze ve Foucault'un entelektüel'in uluslar arası iş bölümünde etkili olacağını farkına varmadıklarını savunur. Etkilidirler çünkü; sermaye içerisinde somut deneyimin taşıyıcılığını yapar. Entelektüel aynı zamanda temsil etme misyonu üstlenir. Temsilin iki anlamı bir aradadır biri *“adına konuşma”* diğeri *“takdim etme”* anlamındaki temsildir. Bu iki anlam birbiriyle ilişkilidir; çünkü *“konuşan ve eyleyen her zaman bir çokluktur.”* *Hiçbir teorileştiren entelektüel, parti ya da sendika... eyleyenleri temsil edemez.”*(Spivak, 2009:61) Çünkü susan da her zaman sessiz değildir. Bunu temsil ve yeniden takdim kavramları arasındaki farkta görebiliriz. *Entelektüeller ‘madun olanı’ ‘temsil ederken kendilerini saydam olarak temsil ederler.’*(Spivak, 2009:61) ve madunun adına konuşmuş olurlar. Diğer yandan ezilenlerin kendileri adına konuştuğunu, eylemde bulunduğunu ve ne yaptığını bildiğini söylemek ve ütopyacılığa yol açacağını söylüyor. Sessiz ve eyleyen (kadın) özne bilebilir dediğimizde bir özcülük ve ütopyacılık ağına takılabiliriz.

Spivak temsil ve gösterenin olmadığını dolayısıyla ezilenlerin bilebileceğini, kendi adlarına konuşabileceklerini öne süren Foucault ve Deluze'yi eleştirir. Foucault ve Deluze'nin söyleşine göre; konuşan, bilen özne iki şekilde ortaya çıkar: 1. Arzunun ve iktidarın öznesi, 2. Ezilenlerin öznesi. Bu durumda entelektüeller temsil edilmeyenler hakkında rapor verenler olurlar, varlıkları saydamlaşır. Spivak bu durumu *“üretmiş saydamlık”* olarak niteler ki bu, çıkar ilişkilerinin varlığının kanıtıdır. Spivak *“temsil”* tartışmasının sonunda, reddedilen *“gösterge ve temsil”*in ideoloji teorisini tartışmayı imkansız kıldığının belirtir.(Spivak, 2009:67) Bu tezin genel olarak tartıştığı konu sessizlik olsa da amacı, *“kadın sessizliğini”* ele

alabilmektir. Bu nedenle filmlerdeki kadın sessizliklerine bakılacak ve film söz konusu olunca yönetmen ve onun kadın sessizliğini göstermedeki konumu tartışma konusu edilecektir.

Spivak; sömürge öznesinin, eğitim ve bilgi kapsamında inşa edilmesini ele alır. Madunların eğitim ve bilgi ile epistemolojik şiddet uygulanarak sesizleştirildiklerini düşünür. Foucault ve Deleuze'ye göre; madun olanlar, şans verilirse konuşabilirler ve kendi koşullarını bilebilirler. Bunun üzerine Spivak Uluslar arası işbölümü ve bunu belirleyen emperyalist hukuk ve eğitimin epistemik şiddeti altında ‘ madun konuşabilir mi?’ diye soruyor ve madunun kendi normatif dilini oluşturmasının emperyalist proje tarafından geçersizleştirildiği sonucuna varıyor. Spivak elitlerin madunu sürekli üretimi karşısında madunun konuşamayacağını iddia eder. Ve bu açıdan en büyük sorunun kadın olmakla ilgilidir. “*Eğer yoksul, siyah ve kadınsanız*” maduniyeti daha başka yaşarsınız.(Spivak, 2009:90) Kadının sessizleştirilmesi uzun bir tarihe sahiptir ve Spivak bu sessizleştirilmenin ‘eril radikalizmle’ iş birliği içinde olduğunu iddia eder.

Spivak, sessizleştirilmenin ‘eril radikalizmle’ iş birliğini açıklamak için; dul kadınların feda edilmesi olarak görülen, “sati geleneğinde dul kadın fedası”ndan ele alır ve bunun aslında kapsamlı bir ideolojinin parçasıdır. Dul kadın fedasının mirasın paylaşımına giden yolda bir amacı var, mülk paylaşım sisteminden dışlanıyor. Kadın sessizliğinde de durum bundan çok farklı değil; mesele mirasın bölüşümü olmasa da kadından intihar etmesi beklenmese de “iş bölümünün, emperyalizmin, eril radikalizmin, fallus merkezliliğin, iktidarın iradesinin, hegemonyanın devamlılığı, toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretimi” için “susması” emredilir.

## b. “Madun”, Ya Da “Mağdur” : Kadının Sömürge Öznesi Olarak Kuruluşu

Yukarıdaki paragraflar boyunca şarkiyatçılığın ötekileştirmeyi hangi yollarla ve nasıl gerçekleştirdiği tartışıldı. Bu bağlamda ötekiye ilişkin bilginin çıkara hizmet eden bilgi olması noktasında “ötekine ilişkin bilginin” sömürgecilikle bağı kuruldu. Patriyarkal düzende kadının “öteki” olarak tartışılması, sömürge öznesi olmasının koşullarını, imkanlarını ve sonuçlarını anlayabilmek açısından gereklidir. Sömürge öznesi olmak aynı zamanda sömürü ilişkisinde “mağdur” olan taraf olmak anlamına da gelir; ancak “mağdur” yerine, kendini ifade edecek dil ve araçlardan yoksun bırakılmak anlamında (yukarıda epistemik şiddet bağlamında tartışıldığı üzere) “madunluk” kullanılabilir. “Madun”luk kadın sessizliğini dil, konuşma ve iktidar ilişkileri bağlamında tartışılabilir kılar. Ötekileştirici söylem ve cinsiyet/ cinsellik ilişkisini biraz daha yakından inceleyerek ‘sessiz kadın imgeleri’ nin yani kadınların sessiz gösterilmelerinin bilgi ve iktidarla ilişkisini sorgulayabiliriz. Bu doğrultuda bahsi geçen imgelerin gösterilmesinin imkanlarını ve tehlikelerini tartışalım. Cinsellik toplumsal alandan bağımsız olmadığı gibi iktidarın da bir kullanım alanıdır. Irwin Cemil Shick Batının Cinsel Kısıtı kitabında batılı leydinin kendi cinselliğini konumlandırması için doğulu kadının “*karanlık cinselliğine*” ihtiyaç duyulduğundan söz eder.(Shick, 2000:2) Bu başkalıkçı söylem bir ‘konumlandırma’<sup>3</sup> işi için imkan sağlarken doğulu kadının öteki olarak kurulmasına da yol açar. Bunun sonuçları ise yazının ilerleyen bölümünde tartışılacaktır. “*Batının dünyaya sahip olma dürtüsü erildir.*”(Shick, 2000:3-4) Bu noktada şarkiyatçılık eril bir nitelik taşır. Nitekim sömüren ve sömürge arasındaki ilişkide bunu çok açık görürüz ki sömürgeye kadınsı özellikler atfedilir. Ötekileşenin kadınsı özelliklere sahip olması oryantalizm ve erillik ilişkisini derinleştiriyor. Shick şark ve batılı ilişkisinden ziyade daha çok oryantalizmin başkalıkçı söylemi üzerinden tartışmak suretiyle şarkiyatçı bağlamda imgeler<sup>4</sup> üzerinden bir başkalıkçı söylem izi sürmemizi kolaylaştırır. Ve (oryantalist)şarkiyatçı bilgi ile ‘sessiz kadın imgeleri arasındaki’ bağı birbirine ne kadar yakın olduğunu ortaya koyabilir. Yukarıdaki tartışmadan sonra Shick’in şu

<sup>3</sup> Batılı leydinin cinselliğini konumlandırması.

<sup>4</sup> Sessiz kadın imgeleri

uyarısını da belirtmek gerekir ki “*şark/öteki bir kural olarak her zaman dışlaştırılmı Batılı olmayan halklara dair çeşitli... hikayeler kurmak için çeşitli biçimlerde kullanıldı.*” Cinsellik ya da mekanlar üzerinden karşıtlıklar oluşturma başkalıkçı söylemin ortak özelliğidir. Yukarıda “şarkiyatçı söylemin farklılıklar üzerinden kurulabildiğinden” bahsetmiştik ancak; farklılıklar gibi benzerlikler de başkalıkçı söylemin bir değişkenidir. Bunu değişkenler kadınların sinemada “sessiz ya da çok konuşan olarak” gösterilmesi açısından ele alınacaktır. Bu açıdan kadınların, başkalıkçı söylemde yeri irdelenecektir.(Shick, 2000:4) Başkalıkçı söylem üzerinden konuşurken bunun söylemsel ve bizim çok uzağımızda bize değmeyen bir durum olmadığını vurgulamalıyım. “*Söylem maddidir*” ve Avrupalıya tarihteki “*özel güçlerini*” veren söylem alanındaki birikimler değildir.(Shick, 2000:33) Dolayısıyla başkalıkçı söylemin yaşam pratiğimizin içine sızdığından ve ‘sessiz kadın’ imgelerinin yalnızca birer imge olarak yaşamımızı etkilemeden bir kenarda durmadığını rahatça iddia edebiliriz. Söylem ve maddilik arasındaki ilişkiyi ele aldıktan sonra artık “ötekinin söylemsel kuruluşu” meselesini ele alabiliriz. Kültürel ve cinsel farkın nasıl kurulduğuna ilişkin tartışma yürüten Meyda Yeğenoğlu, Said’in ötekiliğin söylemsel söylemsel kuruluşuna zemin sağlayan metinlerinden yararlanır. Yeğenoğlu Sömürgeci genişlemeye iktidar ve bilgi açısından bakılırsa ‘*Said’in analizinin bölgesel emperyalizmin dışına taşan zaman dilimleri içinde geçerli*’ olduğunun görülebileceğine değinerek oryantlizmin sömürgeciliği önceden meşrulaştırıp sonraki müdahaleler için kapı açtığını belirtir.(Yeğenoğlu, 2003:21) Bölgesel emperyalizmin dışına taşan ve genel anlamda sömürüyü kolaylaştırmak(ve başka durumlarda var tabi) işleyen bir yapının yalnızca doğu-batı ilişkisinde olmadığı açıktır. Patriyarkal zemin üzerinde kurulan, bir kadın-erkek ilişkisinde de kadınların bu oryantlist yöntemde olduğu gibi; sömürge öznesi müdahaleye açık bir cins, bir öteki haline gelmesi oldukça mümkündür. Söylemsel kuruluşu ilişkin tartışmadan sonra şu soru tartışılır olur: Batılı(Avrupalı, şarkiyatçı, iktidar sahipleri), ‘öyle’ diyor diye, ‘kadınlar sessizdir’ diyor (ya da gösteriyor) diye biz kadınlar onların dediği gibi mi olacağız? Şarkiyatçılığın “şarkı” kurup sömürgeleştirmeyi bunun üzerinden yürüttüğünü sonuç kısmında tartışılacaktır. “Sessiz kadın” imgelerini izlemenin kadınları sessiz yapmayacağı düşüncesinin tam da bu zeminden ele alınması gerekir. Elbette ki sömürünün gerçekleşmesini



sağlayanın, yalnızca sinemada gösterilen ‘sessiz kadın’ imgeleri olduğu iddia edilemez. Doğu’nun oryantalizmin çabalarıyla kurulmuş bir mevcudiyet olduğunu ortaya koyan Yeğenoğlu, Said’de gerçek doğu-gerçek olmayan doğu gibi bir düşünce zemini olmadığına dikkat çekerek, böylesi yaklaşımların oryantalizmin metodolojik sorunlarının belirlenmesinde işe yaramayacağını belirtir. Doğu oryantalistlerin çabası sonucu kurulmuş bir mevcudiyetse eğer; bu yaklaşımı sinemaya ve sinemadaki “kadın sessizliklerine” uyarlamak, bizi sinemada kadınların sessiz gösterildiği imgelere “tepeden bir bakışla” yaklaşımdan kurtaracaktır. Filmlerin çekildikleri tarihler, konu aldığı toplumsal olaylar ele alınarak, sinema çevreleri ve bu çevrelerdeki iktidar ilişkileri dikkate alınarak yüzeyselliğe ve tek yönlülüğe düşmeyen bir inceleme yapabiliriz.(Yeğenoğlu, 2003:24-25) Öte yandan Yeğenoğlu oryantalizm ve cinsellik ilişkisi kurduğunda Said’i cinsellik konusunda sorgular ve ‘*Said’in bilinç dışı alanın cinsellik taşıdığından habersiz olduğunu*’ da iddia etmez. Yeğenoğlu aynı zamanda örtük oryantalizmin dünyanın eril algısını teşvik ettiğini öne sürer. Ama yine de Said’in ‘*bilinç dışı cinselliği farklı bir alana iterek çalışmasını sınırlandırdığını*’ düşünür.(Yeğenoğlu, 2003:32-33) bu Yeğenoğlu’na göre, farklı kültürler arasındaki bilinçdışı ve cinsellik boyutları arasındaki ilişkileri anlamayı zorlaştırır. Aynı zamanda Yeğenoğlu’na göre “*kadın ve cinsellikle imgeleri oryantalist söylem yapılanmasının önemli parçası olarak ele alınmaz. Aksine bunlar oryantalizmin alt bir alanına aitmiş gibi görülür*” bu analizin “*ikiye ayıran uzmanlık yönelimli yapıyı yeniden üretme riski taşıdığını*” dile getirir. Bu şekilde Yeğenoğlu’nun düşüncesinde cinselliğin, belli bir alanla sınırlı bir olgu olmadığını, öznenin ötekiyle kurduğu ilişkileri yönetme gücü olduğunu çıkarabiliriz.(Yeğenoğlu, 2003:35) ‘*Farkın temsiline ilişkin incelemelerin çoğu kültürel farkı cinsel farkın temsilinden ayırt edilebilen başka alana aitmiş gibi değerlendirilen düalist çerçeveyi mütemadiyen yeniden üretir*’ Said’analizi de Yeğenoğlu tarafından işte bu yönde eleştirilir.(Yeğenoğlu, 2003:109)

Oryantalizmin kategorilerinin eril niteliğini yukarıdaki tartışmadan çıkarabiliriz. Ama Yeğenoğlu oryantalizmin cinsiyetçi kategorilerle olan bağının yeterince sorgulamadığını düşünmektedir. Ortadoğu çalışmalarına eriliğin hakim olduğunu, iddia ettiği halde feminizm çalışmalarıyla diyalog haline girmediğini düşünerek

Said'i eleştirir. Bunun yanı sıra Yeğenoğlu, Mills ve Lewis'in, Said'in monolitik olmakla eleştirdiğine değinir. “Sömürgecilik bütünsel bir olgu gibi ele alınamaz çünkü söylemsel çerçevelerin farklılıkları tanınmalıdır.”(Yeğenoğlu, 2003:109) oryantalist söylem içinde de çeşitlilikler mevcut ve hakim söylemin kurallarıyla farklı biçimlerde ilişki kurarlar. “toplumsal cinsiyet bu türden bir farkı yaratan öğelerden biridir.”kadınların söylemleri bazen oryantalizmin bazen hakim söylemin altını oyar niteliktedir.”(Yeğenoğlu, 2003:109) Said örtük oryantalizmden bahsederken batılıya (sosyolog, dilbilimci) doğu hakkında yazma yetkesini sağlayanın örtük oryantalizmin içeriği olduğunu öne sürer. Yeğenoğlu oryantalizmin hegemonyasının devamlılığını sağlayanın ve devletler yıkılsa bile oryantalizmin ayakta kalabilmesini sağlayanın ne olduğunu sorgular ve oryantalizmin sürekliliğini sağlayanın, anonim sabit ve dayanıklı olması olduğu sonucuna varır. Peki bu anonim, sabit ve dayanıklı olma durumu nasıl sağlanıyor? *Doğu kültürlerine ilişkin betimlemeler değişkenlik arz etse de, aslında bunlar daha önceki betimlemelerin. Ya doğrudan tekrarı ya da yeniden işlemeden başka bir şey değildir. Şimdi bu düşüncenin imkanlarını ve çıkmazlarını alt paragrafta tartışalım.*”Öteki” olana ilişkin betimlemelerin tekrarlarla yeniden işliyorsay bu metinler birbirleri için birer *başvuru kaynağı* haline gelmektedirler.(Yeğenoğlu, 2003:109) “oryantalist söylemin gücü farklı metinlerin birbirine alıntılama yapmasıyla” sağlamlaşır. Ancak bu sadece önceki temsillerin onaylanması yoluyla değil, eleştirilmesi bozulması yoluyla da gerçekleşir.(Yeğenoğlu, 2003:109) yalnız burada bahsi geçen alıntılama ile beraber her metnin birbirinin tekrarı olduğu yanılığısına düşmemek gerekir.

Oryantalizmin, devletler yıkılsa bile ayakta kalabilmesi bu alıntılama yoluyla işleminin yanında onun kendini değişik kültürel tarihsel koşullara eklemleyebilmiş olmasıyla da ilişkilidir. Çünkü “doğu”-“batı”, kadın-erkek gibi ikilikler arasında kurulan oryantalist yaklaşımında kullandığı başkılıkçı söylem devletler üstü bir niteliğe sahiptir. Bu oryantalizmin izini başka başka ilişkilerde sürmek gerektiğini ortaya koyar. Ancak buna ara verip oryantalizmin sabit yapısının dayandığı bir diğer olguyla devam etmeli, bu da oryantalist bilginin bütünsel olma çabası ya da iddiasıdır. Bu çabayı Yeğenoğlu Batılı kadın yazarların oryantalist yazındaki konumları üzerinden tartışıyor. Batılı kadın yazarlarla oryantalizmin bütünsel

kılınması arasında şöyle bir ilişki var: Batılı erkeğin Doğulu bir kadın hakkında ‘her şeyi’ bilme açısından sınırlı kaldığı nokta da kadın yazar O’na bu kadına ait bilgiyi sağlar ya da Batılı erkeğin ‘bilgisinin’ doğruluğunu tasdik eder. Bunu yaparken de şöyle bir yol izler: Yeğenoğlu’nun bu noktada Lisa Lowe’un Mantagu’nun mektuplarını incelediği analiz üzerinden ilerler. Lowe’ye göre Montagu’nun metnini erkeklerinkinden ayıran en önemli özellik “*O’nun Türk kadınının konumunu, batılı kadının konumuyla benzeştirmesi*”dir.(Yeğenoğlu, 2003:96) Benzeşme ‘Doğulu kadınla’ aynı olma Montagu’ya Doğulu kadın hakkındaki ‘gerçekleri’ bilebilme konumu kazandırır. Batılı kadın doğunun ‘gerçekliklerine’ sadık kalmış ve bu da O’na yetkinlik sağlamış olur. Batılı erkek ve Doğulu kadın arasındaki diğer bir hakkında bilgi edinme durumu. Yeğenoğlu Fransız askerler ve Cezayirli kadınların peçeleri noktasında gündeme getirir. Peçe bedeni yabancı bakıştan koruyan bir unsur gibidir. Ve Cezayirli asker açısından peçenin açılması kaçınılmaz bir istektir. Bir başka açıdan peçeyi açmak kadını özgürleştirecek bir eylemdir aslında ama “*Söz konusu olan basitçe örtünen kadının özgürleşmesi değil bir başka iktidar yatırımıdır.*”(Yeğenoğlu, 2003:125-126) bu iktidar peçenin kendine karşı koymasına katlanamaz. Bunu sonraki bölümlerde ele alınacak filmlerdeki ‘sessiz kadın karakterler’ üzerinden de takip edebiliriz. Peçenin yabancı bakışa meydan retoriğiyle sessizliğin (filmlerdeki bu kadın karakterlerin) sessiz kalarak eril güce direnmeleri konusunda bir ilişki kurabiliriz. Hatta ele alınan 4 filmde 3’ünde bu sessizliği aşmak üzere kadınlara dayak atma durumuyla karşılaşırız. Konuşturmak, sessizliği bozmak üzere atılan dayaklarla karşılaşırız.(Yeğenoğlu, 2003:144)

## İkinci Bölüm : Bir Metin Olarak Sinema

### 1. Sinema ve Patriyarka

Toplumsal olgular gibi sinema da Patriyarkal bir düzenin dışında değildir. Sinema da aynı (patriyarkal) ilişki ağının bir parçasıdır. Film yapmak için gerekli olan araçlara ulaşım yolları, oyuncular, yapımcılar aynı ağa farklı biçimlerde bağlanırlar. Gramsci'nin "*muhafif*", "*yandaş*", "*müzakereci*" okuma biçimlerinden bahsettiği gibi sinema alanına da çeşitli bağlanım biçimleri vardır. Erkek ve kadın yönetmenin bu alandaki bağlanımlarını Said'in batılı gazeteci örneği üzerinden ele alalım. ABD'li bir gazeteci ABD'nin bir parçası olduğunu ve "*yabancı bir devletten tehdit geldiğinde basın özgürlüğünün vatanseverliğe boyun eğeceğini bilir.*" (Said, 2000:125) Sinemanın ise erkek yönetmen 'erkekliğe ilişkin tehdit unsurlarına karşın kendi erkeklik konumunun bağlı olduğu patriyarkanın çıkarlarını gözetebilir. Böylece patriyarkal bir sinema düzleminin oluşabileceği düşünülebilir. Kadın yönetmen de patriyarkal bir zeminde film çekmektedir. Kadın yönetmenin patriyarkal ilişkilerin dışında ve bu ilişkileri bozan bir film çekeceği iddia edilemeyeceği gibi erkek yönetmenin her koşulda patriyarkayı besleyen bir film çekeceği de iddia edilemez; ancak kadın yönetmen olarak patriyarkal zeminde film çekmenin koşulları tartışılmalı. Bu tartışma Patriyarkal sinema içerisinde kadın dilini oluşturulması açısından önemlidir. Spivak yukarıda da yer verildiği gibi 'madun kadının bilincini' sorgulamanın zorluğundan bahseder yani kadının sessizleştirilmesi uzun bir tarihe sahiptir ve Spivak bunun 'eril radikalizmle' iş birliği içinde olduğunu iddia eder. Böylece eril radikalizmle iş birliği içerisinde ve patriyarkal sinema alanının ilişkileri içerisinde kadının konuşması, film yapabilmesi nasıl mümkün olur? Bu soru aşağıda irdelenecektir.

#### a. Yönetmenin Cinsiyeti

Patriyarkal düzende kadın sessizliğini gösterme konusunda, kadın olması bakımından, yönetmenin cinsiyeti nasıl tartışılabilir? Medya Yeğenoğlu oryantalist

söylem içindeki çeşitliliklerden bahsederken kadınların hakim söylemin kurallarıyla farklı biçimlerde ilişki kuracaklarına değinir. “*Toplumsal cinsiyet bu türden bir farkı yaratan öğelerden biridir.*”*kadınların söylemleri bazen oryantalizmin bazen hakim söylemin altını oyar niteliktedir.* (Yeğenoğlu, 2003:95) bu açıdan kadın yönetmenin konumu sinemanın patriyarkal yapısının *altını oyabilir*” ancak; kadın olmak hegemonik yapılardan ve ideolojiden bağımsız olmayı sağlamıyor. Bu durumu sonraki paragrafta Gramsci’nin “madunun dili” tartışmasıyla genişletilebilir. Devlet politikalarının ezen, yok sayan tarzının yanı sıra ailede ve toplumsal pratiklerde devletin temsili olan erkek, hegemonik bir erkeklik biçimiyle kadının karşısına dikilir. Bu durumda madun olarak kadın ne yapmalı? Gramsci güçlü bir karşı duruş olarak madunun kendi normatif dilini geliştirmesi, kendi organik aydınını ve karşı hegemonyasını üretmesini önemli bulur. Bu yukarıda da ele alınan bir konuydu ancak bir de kadın yönetmenin kadının normatif dilini üretilebilme durumu açısından ele alalım. Filmlerdeki kadın sessizliklerine bakıldığında yönetmen ve onun kadın sessizliğini göstermedeki konumu, tartışma konusu olur. Kadın yönetmenin “madun kadının normatif dilini üretme” konusundaki konumunu da sorgulamak gerekir; çünkü bu doğrultuda yönetmen bir “*aydın*” olarak karşımıza çıkar. Yönetmenin bir aydın bir entelektüel olarak adlandırıldığı durumda, temsil konusu gündeme gelir. Sessizlikle birlikte ele alınan madun kadın (ya da sessizleştiği için madun olan kadın) temsil mi ediliyor? Foucault ve Deleuze tartışmasındaki gibi temsil yok madun bilebilir ve konuşabilir diyelim. Bu noktada iki sorun ortaya çıkar birincisi : Foucault ve Deleuze tartışmasına göre madun bilebilir ve konuşabilirse kadın-erkek yönetmenin çektiği filmde madun olarak kadın konuşabilir mi? (konuştuğu dil madun kadının dili olur mu?) (yönetmenin) entelektüelin madun kadın adına konuştuğunu iddia etme sorunu ortaya çıkar ikincisi: Filmi kadın bir yönetmen çekiyorsa; bu nokta da temsil yok diyelim, kadın kendi mi konuşuyor (veya susuyor?) Sessiz kadın imgelerinin bulunduğu kadın yönetmenin filmlerinde; “kadınlık konumu nedeniyle, kadın konuşabilir, bilebilir” dersek bir entelektüel olarak yönetmeni saydamlaştırmış oluruz. Yönetmeni saydamlaştırdığımızda Spivak’ın eleştirisi yerini bulur temsili yok saymış oluruz, ideoloji tartışmamız zorlaşır; çünkü “temsil yok, madun kendi adına konuşabilir” denildiğinde ya da “kadın yönetmenin filmlerinde gösterilen kadınlar madunun kendi adına konuştuğu

filmlerdir ” denildiğinde ideolojinin (söz konusu gösterimler, konuşmalar ve sessizlikler içindeki) varlığını yok sayıyoruz. İdeolojiyi tartışmazsak eyleyenlerin uluslar arası işbölümüyle olan bağlarını, madun olmanın koşullarını, sömürülmeyle olan ilişkisini kurmak mümkün olmaz. Sömürü ilişkilerinin, sinemanın konumlandığı patriyarkal zeminin ve yönetmenin cinsiyetinin yanı sıra izleyenin sinemayla ilişkisi de kilit bir unsurdur; çünkü anlamın belirlenmesi noktasında izleyici de rol alır. Bu nedenle sonraki başlıkta anlamın nasıl oluştuğu ve alımlama tartışılacaktır.

## 2. Alımlama ve Tartışılması

Anlama ve alımlamayı tartışmaya zemin hazırlamak üzere algı ve anlamayla ilgili olan fenomenolojiye biraz bakmak gerek. Felsefi temelli bu kuram, bilinçli deneyimi analiz etmeyi amaçlar. Bu yüzden fenomenolojiyi kullananlar, *günlük düşünme tarzları* yerine *bilinçli deneyimi sorgulayacak* yeni yöntemler geliştirmeye çalıştılar. Philip Smith fenomenolojiyi açıklarken, bu yeni yöntemlerden en bilinenin Husserl'in "*ayraca alma tekniği*" olduğunu söyler. Bu teknik "anlamın nasıl oluştuğu?" konusu da algının kurucu unsurlarını anlayabilmek için kolaylaştırıcıdır. Smith'in vurgusundaki gibi bu "*anlayış dünya algılayışımızdan verili kabul ettiklerimizi* ayırmayı gerektirir. "Var olan bir *algının kurucu unsurlarının* neler olduğu?" böylece ortaya çıkabilir. Bu nokta da felsefi temelli olduğu ileri sürülen bu çalışmanın günlük pratiklerimizle ve ana akım sosyoloji arasındaki bağ ise Smith'e göre İsealfred Schutz'un çalışmasıyla kurulur; çünkü Schutz *sıradan insana ait olan 'yaşam dünyası' incelemesine* ihtiyaç duymuştur. Husserl sağduyuyu bir kenara kaldırırken Schutz yaşam sınavından geçmek için sağduyu bilgisinden yararlandığımızı iddia eder.(Smith, 2007:134-135) Schutz'un sağduyu bilgisinin temelinde simgeleştirme vardır. çünkü dış dünya *dağlar, ağaçlar, arkadaşlar* gibi simgesel kategorilerle algılanır. Schutz'un bu görüşüne göre benzer açılardan dünyayı görmeye yönlendiriliriz. Birbirimizin sağduyu bilgisini paylaşıyoruz bu yüzden *öznelarasılık (karşılıklı anlama)* oluşabilir.(Smith, 2007:138) öznel arası karşılıklı anlama ve birbirimizin sağduyu bilgisini paylaşma durumundan yola

çıkıldığında, birbirimizin sağduyu bilgisine referans vererek bu bilginin artık başvurulabilecek bir birikim oluşturması fikrine varılabilir. Bu nokta da bu birikimin ne sağlayacağı ya da ne işe yarayacağı göz önünde bulundurulmalı Edward Said'in şarkiyatçı kütüphanenin oluşumunda bahsettiği gibi bu birikim bu kütüphane ideolojik bir yeniden üretimi de sağlayabilir; ancak yazıyı anlaşılır kılmak için anlam tartışmasının seyrini bozmadan devam etmek gerek. Bu yüzden biraz da sembollerle anlam etkileşimine yani göstergebilim tartışmalarına bakarak ilerleyelim bu şekilde sessiz kadın imgeleri odağına doğru yola almak da kolay olacaktır.

#### a. Anlamın Oluşması Yolunda İşaretler ve Dil İlişkisi

Semboller, işaretler (bu çalışma için daha çok görsel işaretler ve dilin ya da dillendirilmeyenin işaret ettikleri anlamında) söz konusu olduğunda Saussure'ün kuramından hareket edilecektir. Saussure dilin karmaşık bir anlamlandırma süreci olduğunu ve buna bir işaretler sisteminin eşlik ettiğini düşünür. Dil karşıtlıklarla anlam kazanır: Mesela köpeği ayırt etmek için kedinin ve ağacın ne olduğunu bilmek gerekir. İşaretler ağı farklılıklarla oluşur sanki burada "toplumsal alan, insan mücadelesi olmadan işliyormuş" gibi karşımıza çıkar gibi anlaşılabilir; ancak bu eleştirinin açtığı yoldan ilerlersek karşıtlıklar üzerinden anlam yaratma meselesi, görsel etkileşim üzerinden kurulan karşıtlıkları gözönüne getirmeye yardımcı olur. Görsel etkileşim üzerinden karşıtlığı kadının sessiz kaldığı imgeler ve görsel etkileşim şeklinde düşünelim. Karşıtlık yaratmak nasıl oluşur? Kadın karaktere ilişkin özelliklerin dışındakilerin 'erkek karakterlere yüklenmesi'yle olabilir. İşaretlerinin farklılığı ve erkeğin bilinmesi ve hatta iyi özellikleriyle bilinmesi için tüm "istenmeyen, zayıf " işaretlerin kadın özelliği olarak belirlenmesi gibi. (batının cinsel kıyısından alıntı yapılabilir mi?) Bu şekilde "anlam *dilbilimsel sistem içinde farklılıklar sistemiyle* oluşturulur."(Smith, 2007:138) kadın-erkek sembolleri ve birbiriyle ilişkilerinin yanı sıra sessizlik gösterimlerini (imgelerinin) konuşan veya sessiz kadın ve karşıtları bağlamında değerlendirebiliriz. Pekala sessiz kalmanın anlamı buralarda oluşturulabilir. Bu oluşturulabilirlik iki açıdan ele alınmalı 1. yönetmenin vs. filmin bütünlükçü yapısında kurguladıkları bir sessizlik (anlamı) 2.

izleyicinin izlerken oluşturduğu sessizlik anlamı. Çünkü aşağıda da tartışılacağı gibi anlam yazarın, yönetmenin (yaratıcının) niyetlendiğinde başka türlü oluşabilir.

### **b. İşaretlere İçkin Anlam**

Saussure ile dilin bir işaretler sistemi olduğu ve anlamın dile işaretlere içkin olduğunu ele alındı. Şimdi Barthes'le beraber işaretlerin kültürden bağımsız olmadığı konusuna değinelim. Barthes Saussure'den yararlanarak semiyolojik bir kültür analizi yapmıştır. Dilbilim ve kültürü ilişkili görür ve semiyotik analiz yapabilmek için bazı kavramsal temaları açıklamaya çalışır. Bunlardan biri Saussure'nin 'Dil ve Parole' ayrımıdır. Barthes bunun yalnızca dilbilim ile ilgili olmadığını tüm *semiyotik bağlamlarla* beraber düşünülebileceğini öngörür.(Smith, 2007:149) diğeri 'gösteren ve gösterilen' ilişkisidir. Barthes Saussure'nin sunduğu bu ayrımın *bütün sembol sistemleri için* geçerli olduğunu savunur. Gösterenler gösterilenleri oluşturmaya yardım ederler ve bu yüzden *insanların gerçekliğe yüklediği eklemlemeleri ... keşfetmeliyiz.*(Smith, 2007:150) bir diğeri 'söz dizimi ve sistem' ayrımıdır. Bu noktada her terim'in anlamı kendinden öncekilerle ilişkili olarak edindir.

Son olarak da 'anlam ve ima' barthes bunu açıklamak için daha çok işaretler üzerinde durur ve işaretlerin çok katmanlı olduklarını savunur. Bu yüzden de Smith *anlamın Barthes için az ya da çok işaretlerin gerçek anlamlarını ifade ettiğini* söyler.(Smith, 2007:150) ima ise daha çok bir üst dil gibidir. Ve *anlamların düzleminden* oluştururlar. Smith Barthes'in bunların ideolojik olduğunu düşündüğünü belirtir. Bu belli *bir mesajın üstünü örtme eğilimiyle* ilgilidir.(Smith, 2007:150) Bu doğrultuda Barthes kültür içindeki işaretlerin masum olmadıklarını ideolojik yeniden üretimle iç içe olduklarını iddia eder. Bu yöntemle gerçek ve imaya daylı iki anlam ortaya çıkmış oluyor. Bu kadar birbirinden ayrık iki anlamdan söz edilebilir mi tartışmak gerek ancak dilin ' söylediğinden farklı' anlamlar(kodlar) içereceğine dair bir kuşku edinmiş olduk ve Barthes'in bu yazı için açıcı olacağı diğeri bir konu ise her terimin anlamının kendinden öncekiyle ilişkili olmasıdır. Gösterimlerin imgelerin anlamları kendinden başka(önceki) imgelerle çok yakından



ilişkilidir. Bu şekilde sessiz kadın imgelerini bir şekilde konu edinmiş filmlerdeki gösterimlerin de birbiriyle ilişkili olabileceğini düşünelim.

### c. Anlamın Belirlenmesinde Yazar- Okuyucu<sup>5</sup> Gerilimi

Şimdi biraz daha yazarın (anlamı)belirleyiciliği öznenin belirleme konusundaki durumunu ele alalım. Bu konuya post yapısalcılıkla birlikte bakabiliriz; çünkü post yapısalcılıkta öznenin gücünün keyfi ama kültürel süreçler tarafından kurulduğuna işaret edilir. Smith 1960' lar sürecinde Strauss'un kuramıyla devam eden yapının Barthes'in kuramının da etkisiyle yerini postyapısalcılığa bırakmaya başladığını düşünür. Ancak yapısalcılık ve post yapısalcılık arasındaki ayrımlar keskin çizgiler halinde değildir. Ve Smith post yapısalcılığında yapısalcılık gibi özneyi merkeze alarak ortaklaştıklarını belirtir. Ancak post yapısalcılar sadece semiyotik analizi amaçlamaz aynı zamanda “öznelliklerin ve failliğin, keyfi fakat güçlü kültürel ve tarihsel güçler tarafından nasıl kurulduğuna vurgu yaparlar.”(Smith, 2007:165) Bu durumda özneyi şekillendiren‘özgür irade’, ‘rasyonel düşünce’ değil, belirli söylemlerdir. Bu düşünceye göre ‘benlik’ henüz tamamlanmamış ve parçalıdır. Böylece *bütünlüklü egemen aktör fikri* sarsılır.(Smith, 2007:165) Yukarıdaki faillik ve öznellik tartışmasında egemen aktör fikri sarsıldı böylece çeşitli etkenlerde öznelliği etkiler hale gelir.

Foucault insanın düşünce ve eylemi bireysel isteği dışında kültürel kodla biçimlendiğini öne sürer. Bu noktada izleyici kodlamalarla failliğinin şekillendirilmesine açıktır.(Smith, 2007:165) Smith'e göre post yapısalcılık tartışmalarının çoğu Foucault'un çalışmaları çerçevesinde yapılır ve ‘söylem’in Foucault'un düşüncesinin en temel motifi olduğunu düşünür. Smith Foucault'un kuramında insan ‘düşünce’ ve ‘eyleminin’ bireysel istek dışında daha çok kültürel kodlarla biçimlendiğini vurgular. Bu nokta da Strauss ve Foucault'u benzetir ancak onları ayıran Foucault'un *iktidar ve tarihsel süreci* ön plana almasıdır.(Smith, 2007:170) Foucault düşünceleri araştırmaktan çok o düşünce ve söylemi oluşturan kültürel yapıya odaklanır.

<sup>5</sup> Aynı zamanda okuyucu olarak görsel öğeyi okuyan seyirci.

Foucault'un kodların, düşüncenin oluştuğu kültürel yapıya odaklanması iktidarı ve tarihsel süreci dikkate almamızı sağlar. Böylece "anlam yalnızca işaretlere, göstergelere gömülü değildir." diyebiliriz. Bu durum kodların, işaretlerin, okuyucu ve yazarın anlamla ilişkisini kurarken bağlamalarını da sorgulamanın imkanını sağlar. Derrida da anlamın bağlama göre belirleneceğini belirtir. Bu şekilde "filmin, imgelerin, kodların" bağlamının görselin (kadın sessizliğinin) anlamın belirlenmesinde önemi olduğunu düşündürür. Böylece izleyicinin bağlamının da, alımlanma konusundaki önemini ve anlamı belirleyici olacağını akla getirir. Derrida da dilin yazan, konuşan eyleyicilerden bağımsız bir sistem olduğunu düşünür. ancak Smith'e göre Sausurre'den farklılaştığı nokta anlamın *çok, açık, çoğul ve kapanımsız* olduğu düşüncesidir.(Smith, 2007:180 ) Buna göre 'anlam' 'bağlama' göre belirlenir. Metin okuyucuların kendi yorumlarını yapabileceği sonlanmamış tamamlanmamış işaretleri taşırlar. Böylece anlamlar hızla çoğalacaktır. "*Bu düşünüş açık sınırla ve net bir mesaja sahip bir metni üretmekte olan egemen yazar fikrine meydan okur ya da onu parçalar*".(Smith, 2007:180 ) Bu düşünce egemen yazar fikrine karşı koyar ve anlamı, bu çalışma için önemli olan filmlerde 'sessiz kadın imgesinin' anlamının yazar yönetmen vs. tarafından belirlenemeyeceği noktasına gelir. Bu noktada metinde, filmlerde 'belirlenen' sessizlik imgelerinin anlamları 'niyetlenilenden' başka bir şey söyleyebilir. "*Metinler daima yazarların söylemeye niyetlendiklerinden fazlasını anlatır*".(Smith, 2007:180 )

#### **d. Toplumsal Yapı Ve Eyleyen Arasında Kültürün<sup>6</sup> Durumu**

Smith burada kültürün toplumsal yapıyla (eyleyen) 'benlik' arasında 'köprü' vazifesi gördüğünü düşünür. Bourdieu bunlardan biridir. Smith'e göre Bourdieu sembol ve kodların *eylemleri belirlediğini düşünmenin failin rolünü...pratik eylemleri...özel duyguları ihmal ettiğini* düşünür.(Smith, 2007:187 ) Smith Bourdieu'nun birini diğerine indirgemeksizin 'yapı-fail' ilişkisini kavramsallaştırmaya çalıştığını ve böyle bir 'dönüşlü sosyolojiye' ihtiyaç duyduğunu belirtir.

<sup>6</sup> Ele alınan filmleri birer kültür üreticisi olarak düşünmek yazıyı anlamayı kolaylaştırıcaktır.

Gramsci'nin hegemonya düşüncesiyle aynı doğrultuda işleyen medya araştırmaları medyanın ideolojik yeniden üretimde etkili olduğu düşüncesindeydiler. Bu durumda *medya eleştirel düşünmeyi engelleyen gerçeklik tanımları üretmektedir.*(Smith, 2007:213 ) Smith bu konuda Stuart Hall'ın Gramsci ve Althusser'den etkilendiğini düşünür. Çünkü Smith'e göre Hall *medyanın ideolojik mesajlarının gerçekliği çarpıttığını ve bu yanlış imgeleri doğallaştırdığını* öne sürer.

Semiyotikten gelen tartışmalar Smith'e göre verilerin ayrıntılı biçimde incelenmesi için araç olmuştur. Özellikle de Levi Strauss, Saussure ve Barthes'in "*mesaj ve imge okumaları*"(Smith, 2007:214) Smith'e göre bu tartışmanın temelinde Barthes'in "anlam ve ima" kavramları arasındaki ayrım vardır. Bir metin bir 'şeyi' anlatırken anlattığı konu dışında *göze çarpmayan ek katmanlar* taşır.(Smith, 2007:214 ) Hall bu doğrultuda herkesin aynı metinde aynı anlamı göremeyeceğini savunur. Bunun sonucunda *şifreleme ve şifre çözüm* yapılan bir iletişim süreci karşımıza çıkar. Smith bu olası açık uçluluğun bir medya haberinin birçok okumasına yol açacağını düşünür. 'hakim okuma örneğin hegemonik ideolojileri desteklerken 'muhalif okuma' metin içindeki kodları fark eder ve reddeder. Müzakereci okuma ise hakim okumanın kimi kısımlarını benimseyerek kendi algılarına uyarlar (gereksinimleriyle uyarlar)(Smith, 2007:215 )

Bu yukarıdaki anlamın belirlenemezliği noktasına yakın bir yerden herkesin metinde aynı anlamı göremeyeceğini savunur. Metin şifrelemeler içerir, şifre çözüm süreci ise olası açık uçluluk taşır ve haberin (medya metninin) birçok okuması ortaya çıkabilir. Bunları da hakim, müzakereci, muhalif okuma olarak ayırıyor. Stuart Hall yazarın nasıl bir anlama niyetlendiği noktasından daha çok daha çok okumaların nasıl gerçekleştiği noktasına geldik. Böylece Hall'ın okuma tanımlarını film izleyicisi üzerinden tartışabiliriz.....izleyici 'sessiz kadın' imgesini nereden okuyabilir. Bu tavrın nedeni ne olabilir? tabi bu sorular daha çok sonuç tartışmasında açılacaktır.

Kültürün alımlanması üzerine çalışmalar izleyicinin metin üzerindeki gücüyle ilgilenir. Nitekim bu çalışmada 'sessiz kadın imgeleri'nin nasıl alımlandığına ilişkin

bir merak taşır. İzleyicinin metin üzerinde bir gücü olduğuna ilişkin bir tartışma yürütülebiliyorsa. Sessiz kadın imgesinin anlamının belirlenmesi yönünde de feminist kadın izleyicinin gücü tartışılabilir. “Niye feminist kadın olduğu?” konusu daha ayrıntılı tartışılacaktır.

### e. İzleyicinin Metin<sup>7</sup> Üzerindeki Gücü

Britanya kültürel çalışmaları grubu olarak bilinen kuramcılar çalışmalarının son döneminde postmodernizmden etkilenmişlerdir. İzleyicinin ‘metin üzerindeki gücü’yle ilgilenirler. Bu yüzden, *kendi işlerinin kurulmasını olanaklı kılan ‘izleyicinin kurulması’ üzerine akademisyenler, yayın otoriteleri, televizyon yapımcıları tarafından çalışmalar yürütülmüştür.* Smith’e göre genel olarak izleyici söylem dışı ve söylemden bağımsız değildir. *Söylemler ve kurumlar tarafından etkin şekilde kurulan bir gösteren* dir.(Smith, 2007:236) Smith bunun Foucaultcu bir yaklaşım olduğunu belirtir. Bu çalışmada 'sessiz kadın imgeleri'nin nasıl alımlandığına ilişkin bir merak taşır. İzleyicinin metin üzerinde bir gücü olduğuna ilişkin bir tartışma yürütülebiliyorsa. Sessiz kadın imgesinin anlamının belirlenmesi yönünde de feminist kadın izleyicinin gücü tartışılabilir. Niye feminist kadın olduğu konusu daha ayrıntılı tartışılacaktır.

Bakhtin’in kuramı Saussure’yen yaklaşımı eleştirmek üzere simgesel olanın ‘soyut nesnelciliğe’ götüreceğini öne sürer. Çünkü soyut nesnelcilik dediği şeyin anlamın “zaman içinde, okuyucunun bulunduğu kültürel bağlama göre değişip şekil alabileceğini” göz önünde bulundurmadığını düşünür ve izleyicinin gücü tartışılır. Metin üzerindeki etkisi onun kültürel konumuyla ilişkilendirilmiş olur. Yapısalcı kuramların okuyucuyu pasif kılan bir monolojik anlamı ön plana çıkardıklarını düşünür ve “*nesnelci, öznelci*” konumlar arasında duran bir “*diyalojik*” model önerir.(Smith, 2007:255 ) Çünkü bir metin okunduğunda metne içkin anlamlar (işaretler) ve okuyucunun öznel anlamları (işaretleri) çatışır, karşılıklıbir diyalog içerisinde anlam oluşur.(okuyucu ve metin arasındaki ilişkiye bağlıdır. Anlamın metne içkin değil izleyicinin öznel konumlarıyla çatışma içinde kurulan olduğu

<sup>7</sup> Film senaryosu ve görsel okumalarda birer metin olarak düşünülmelidir.

düşüncesi ile anlama izleyicinin metin üzerindeki gücüyle oluşandır düşüncesi (yerine) anlamın karşılıklı belirlenen olduğu düşüncesiyle devam edelim

#### f. Şifreler Kapalı Anlamlar ve Okuyucu

Eco genel olarak yapısalcı metin analizine yakındır ama Smith'e göre bunu *okuyucu biçimliliğe bir ilgi ile kaynaştırmaya çalışır.*(Smith, 2007:257)okuyucunun gücü metinle karşılıklı ilişkisini ve bunun izleyicinin alımlamasıyla bağlantısını tartışarak anlam oluşumuna nasıl bakacağımızın çerçevesi belirdi. Açık metin kapalı metin ayrımıyla metnin 'içerdiği' anlamları ele alalım Smith'e göre Umberto Eco, Barthes'in "*okuyucu biçimli*" metin ile "*yazar biçimli*" metin karşıtlığına benzeyen bir "*açık metin, kapalı metin*" ayrımı yapar.(Smith, 2007:258) Kapalı metinler okuyucuyu daha önceden belirlenmiş bir alana yönlendirirler. Bu metinler okuyucu tarafından farklı da okunabilir tabi ancak içlerindeki şifreler anlamı " kapatmaya" çalışır. Eco'nun açık metinler dedikleri ise Smith'e göre *çoğul anlamlara yol açacak şekilde tasarlanır.*(Smith, 2007:258) Eco metni okurken kodların yanı sıra okuyucu safına da bakmak gerektiğini belirterek anlamın nasıl kurulduğuna bakar. Açık metin çoğul anlamlara yol açacak şekilde tasarlanır; bu metinlerin temel özelliği ise *belirsizlik, ironi ve karmaşadır.*(Smith, 2007:259) Bu nedenle de Eco'ya göre okuyucu yorumlama konusunda özgürlüğe sahiptir. Film izleyicisi imgeleri sorgularken belirsiz ironik açık bir metinle karşılaştı mı o tartışılır ancak anlamın nasıl kurulduğuna bakarken yukarıdaki tartışmada dönen okuyucunun kültürel bağlamının belirleyiciliği konusu yabana atılmamalıdır. 'metnin yapısal kodları' yanı sıra okuyucu safına da bakmak gerekir.

Tam da bu yukarıdaki okuyucunun yorumu noktasında hermeneutik tartışmasına bakalım. Bu tartışmalarda yorum yalnızca okuyucunun düşüncesi değil aynı zamanda düşüncenin şekillendiği toplumsal ortamın kuruluşu hakkında da fikir verir. İzleyicinin görsel metinleri okumasında toplumsal ortam değişkenini de dikkate alarak tartışmanın gerekliliği de böylece ortaya çıkar. "Medya analiz modeli"ni kullanan kuramcılar ise toplumsal bağlamın medyayı nasıl anlayacağımızı aydınlatma

gücünden bahsederek, medya metninin üretiminin içeriğinin ve alımlanmasının 'ardışık' biçimde düşünülmesi gerektiğinin belirtir. Ancak bir taraftan da medya metninin toplumsal gerçeklik algılarını şekillendirme de izleyiciyi etkileme kapasitesini de tartışır. Bu nedenle medya metni ve izleyici ilişkisini karşılıklı ele alır.

Medya metni ve izleyici ilişkisini ele alırken medyayı bloglar üzerinden anlamaya çalışan "*toplumsal bağlamda medyayı anlamak: bloglar*"(Devereux, 2005:171) adlı bir çalışmayı da inceleyelim; çünkü blogların yeni bir izleyici türü ortaya çıkardığına ilişkin izleyicinin eyleyciliğine ilişkin tartışmalar karşımıza çıkacak. "*Bloglar ve blog kurma pratiği ilginçtir çünkü sıradan insanlara kendi doğrularının medya yapımcısı olmalarına müsaade eder.*"(Devereux, 2005:171) Özgür gazeteci Christopher Allbritton'un (Irak'ın arka planı)(Irak'a dönüş) (back to Irak) adlı bloğunda okuyucularına 2003 yılı boyunca süren savaşın anlamaları için detaylar sunduğunu gösterir. "*O'nun online okuyucu ilişkilerinin gelişimindeki başarısı Irak'a dönmesi için ona gönderilen 320 lirayla sonuçlandı. Bloğun içeriğinin okuyucuların tepkisiyle şekillenmesini tartışır.*"(Devereux, 2005:171) okuyucu tepkisiyle şekillenme konusunu sinema için düşünelim; tabi sinemada böyle hızlı bir etki tepki ilişkisinin ortaya konulacağı bir alan yok ama buradan hareketle okuyucunun herhangi bir medya ürününe ilişkin şekillendirici bir eylemi ve gücü olduğu açıktır.

Medya analizi söz konusu olduğunda alımlamaya ilişkin nasıl bir yaklaşımda bulunacağımız çalışmanın bu kısmında sorgulanıyor. Bunun sonucunda medyanın alımlama eleştirilerine yaklaşımının genel olarak "*izleyici tarafından deneyimlenen metnin sözde hazzı*"(Devereux, 2005:216) şeklinde ortaya koyar. Burada metnin analizinden çok temel olarak okuyucu etkileşimine odaklanıldığından bahsedilir. Metnin ne dediğinden çok izleyicinin ne deneyimlediği göz önünde bulundurularak medya analizi yapılır. Medya analizinin bu yönde yapılması, bu yazı için şöyle bir önem taşır: Çalışmanın film analizi temelinde değil daha çok 'yazarın yüklediği anlam'dan ve okuyucunun, seyircinin (medyanın ürünleriyle) etkileşimi yönünde yazılması için bir dayanak oluşturur. "Filmlerde sessiz kadın imgesi" ile seyirci arasındaki etkileşime odaklanmayı kolaylaştırır.

Medya metni ve izleyici etkileşimi önemli tamam peki medya izleyicisini nasıl ele alacağız. bu 'medyayı bloglar üzerinden anlama çalışması' bu soruyu ele alır. ve bunun için bir yöntem gerekliliğinden bahseder. "*Burada özellikle odaklandığımız medya izleyicisi ve medya metni arasındaki ilişkinin alımlanmasının boyutu.*" diyerek odağını sınırlayan bu çalışma "*medya günlük yaşamda anlamı nasıl üretiyor?*"(Devereux, 2005:216) sorusunu sorar. Odak ve soru belli olduğu çalışmanın yapmak istediği ise şudur : "alımlama araştırmalarında etnografik(kültürel dönüşün )önemini yeniden ifade etmeyi arzuluyoruz (istiyoruz)". Bu noktada izleyicinin dikkate alınan durumu şöyle ifade edilir : "*medya metinlerini alımlarken aktif olmaları*"(Devereux, 2005:216))

İzleyici aktif olsa da bu çalışma izleyicinin "*İdeolojik olan baskın söylem ana akım medyanın günlük içeriği*"(Devereux, 2005:219) olarak ifade edilen düzenlemelerden etkilenmektedir. "medya analiz çalışmasında" medya izleyicisini anlamak için Feminist ve postmodern perspektifler alımlama analizinde önemli bir pozisyon haline geldiğinden bahsediliyor ve medya izleyicisini anlamak için değişen paradigmlar inceleniyor. "*Alasuutari alımlama yaklaşımlarında üç evre öne sürer. Bunlar kodlama-kodaçım paradigması, izleyici etnografyası paradigması, ve yeni meydana gelen yapısalcı paradigma.*"(Devereux, 2005:219) bunlarla beraber alımlama yaklaşımlarında metodolojik bir kırılma olduğu belirtilir. Bu gelişmeler ise medya izleyicisini anlamada davranışsal etkiyle beraber radikal bir kırılmayı işaret etti. Çünkü bu gelişmeler izleyiciyi şekillendirme konusunda medya metinlerinin bağlamına, karşı durma gücü vurgulanıyordu.

Şimdi biraz yukarıdaki bahsedilen paradigmların nasıl ayrıntılandırıldığına bakalım ilk olarak kodlama kod açım paradigması, 'medya analizi çalışması' Hall'ın kodlama kod açım paradigması alımlama araştırmalarında sözü geçen (nüfuzlu) başta gelen gelişmelerden biri olarak kabul eder. ve şunu söyler "*Hall konuşma etkileşiminde (değişiminde) etkili olan iki önemli moment üzerinde durur. Şöyleki kodlama medya mesajı oluşturmak üzere medya profesyonelleri tarafından üstlenilir. İzleyicinin kod açımına alacağı mesajı. Genellikle izleyici medya mesajını yorumlama yöntemi olarak*

*bizim dört kodumuzu kullanabilir. Bunlar: baskın kod, profesyonel kod, görüşmeci(müzakere eden) kod, karşıt(muhalefet eden kod)" yukarıda Hall'ın bu kodlarından bahsedilmişti.*

“Medya analizi çalışmasının” ele aldığı Kod açım-kodlama paradigmasının izleyiciye medya mesajını yeniden yapılandırılması için izin verdiğini öne sürer. İzleyicilerin medya mesajını çeşitli şekillerde yeniden nasıl kodladığı üzerine ampirik araştırmalar giderek artmaktadır. İzleyici Etnografyası İkinci evre veya alımlama araştırmaları kuşağı etnografik olanın kendini tanımlar(anlatır). Bu tanımlamalarda yeni izleyici etnografyasında 3 anahtar karakter tartışılır. İlki güçlü bir şekilde feminist perspektiften etkilenmiştir. İkincisi, medya metnlerinin içeriğindeki ve alımlanmasındaki erken birikimin kodaçım ve kodlama modelinin, günden güne imsanların yaşamlarında medyanın belirli çeşitlerinin işlevleri genişleyen ilgi alanının yolunu açmasını kanıtlaması gibi üçüncü, izleyici etnografyasının izleyici alımlaması evresi (safhası) insanların günlük yaşamı bağlamında alımlamayı anlamak üzere yeni bir vurgu yapar.(219-221: 2005)

İzleyicinin metin üzerindeki gücünden söz ettik. Yukarıdaki tartışmada izleyicinin bu gücü metin karşısında aktifliği üzerinden ele alınıyor. Ancak yine ideolojik baskın söylemin de ana akım medya üzerinde etkili olduğu(parçası olduğu) öne sürülerek tutumları şekillendirme de ki rolü yadsınmıyor. Buna toplumsal gerçekliğin oluşumunda etkili olmak da diyebiliriz. Şimdi “alımlama yaklaşımlarının nasıl bir işlevi var?” düşüncesinden yola çıkarak bunu tartışalım. Alımlama yaklaşımının ve mesela 'sessiz kadın' imgelerinin alımlamalarına bakmak nasıl bir işlevselliğe sahiptir? Yanı sıra bu çalışma birden fazla kodla kodlanmış metinlerden söz eder. Bu birden fazla kodlanmışlık konusu ise kodların geniş bir alımlama çeşitliliğine sahip olabileceği hakkında fikir verir.

Anlam oluşumu bu nokta da işaretler ve kodların işlevleri ve bir anlamlandırma sisteminin parçaları olduğu tartışılmaya çalışıldı. Bu tartışma sürecinde izleyicinin bazen de okuyucunun belirleme, dönüştürme gücü de göz önünde bulunduruldu.



Karşılıklılık ve izleyici etkileşimin anlamlandırma sistemi içerisinde giderek artan bir rolünün olduğu gerek Kavoori'nin gerekse bir semiyoloji analizi çalışmasında ele alındı. Bu nokta da bu çalışma için söz konusu medya metni nedir? Filmse hangi filmidir? Ve bu filmlerin izleyicisi kimdir? Dahası bu izleyiciler arasından hangilerinin alımlamasına bakılacak ve neden onlar biraz bunları ele almak gerek. Öncelikle filmleri (film analizi şeklinde olmasa da) ele almak gerek. Bu yüzden “kadın sessizliği”ni, film içerisinde nasıl bir sessizlik olduğuyla ele almak gerekir, bu şekilde Sessizlik nerede ve hangi durumda gerçekleşir? Konuşuluyorsa ne söyleniyordur? Bunlar rahatça tartışılabilir.

### Üçüncü Bölüm: Araştırmanın Kapsamı Yöntemi

Yerli sinemada kadın “sessizlikleri” nin feminist bir alımlamasını analiz etmek için iki ayrı örneklem gerekecektir. Bunlardan biri yerli sinema içerisinde belirlenecek olan filmlere ilişkin örneklem, diğeri ise bu filmlerdeki kadın “sessizliklerini” alımlayacak (alımlamasının bu çalışma için önemli olduğu) kişiler örnekleme. Bu örneklem belirlendikten sonra söz konusu kişilerle niteliksel derinlemesine görüşme yapılması hedeflenmektedir. Bu görüşme tekniği izleyicinin kadın “sessizlikleri” ne ilişkin düşüncelerinin ayrıntılı biçimde anlaşılabilmesi açısından uygundur. Bu araştırmanın kapsamına ve söz konusu iki örnekleme ilişkin ayrıntılı tartışma aşağıda iki başlık altında sürdürülmektedir.

#### 1. Örneklem I: Sessiz Kadın İmgelerine Bakılan Filmler Örnekleme

Sessiz kadın imgesini sıkça kullanan ya da bu imgeyi filmin temel unsuru olarak kullanan filmleri araştırdığımda öne çıkan bazı filmler oldu. Bunlar: Sürü 1978, Adı Vasfiye 1985, Eşkuya 1996, Masumiyet 1997, Laleli’de Bir Azize 1998 şeklindedir. Sessiz kadın imgesini ele alan birçok film vardır. *Gemide* filminde, *Masumiyette* Yusuf karakterinin ablası, *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* da Aynur, *Tabutta Rövaşata* da eroınman kız, *Uzak*’ta eve gelen evli sevgili. Görüşme yaptığım sırada görüşmeciler de bu gibi birçok film hatırlayıp benim de farkına varmamı sağlamıştır. Ama yine de filmlerde ana karakterlerin “sessiz kadınlar” olması açısından ve araştırmayı bir şekilde sınırlandırmak gerektiğinden bu filmlerde karar kılınmıştır. Bahsi geçen filmlerde<sup>8</sup> sessiz kadın imgelerine bakarken, elimde net bir çerçeve bulunmuyor. Bu yüzden her film kendine özgü bir biçimde kadın karakterlerin sessizleştirilmesine sahne olmasıyla değerlendirmeye alınmıştır.

*Laleli’de bir Azize* filminin yönetmeni, Kudret Sabancı’dır. Bu yönetmen o dönem yeni oluşan "Yeni Sinemacılar" adlı bir grubunun içindedir. İlk etkinliklerinden biri

<sup>8</sup> Sürü 1978, Adı Vasfiye 1985, Eşkuya 1996, Masumiyet 1997, Laleli’de Bir Azize 1998

bu filmidir. <sup>9</sup>Seks ticareti yaparak zengin olmayı uman 3 erkek figür üzerine kurulmuştur. Film boyunca ortada duran ancak (2 kelime Romence konuşma dışında)sesini hiç duymadığımız bir kadın karakter var ve tüm koşturma çeşitli nedenlerle bu kadın etrafında dönüyor. Romen olduğunu anladığımız kadın, ilk bakışta Türkçe bilmediği için konuşmuyor. Bakire bir kadınla ilişkiye girmek isteyen bir adama “ sunulmak” üzere başka bir adamdan kiralanıyor. Bakire olmadığından kızlık zarı dikilsin diye merdiven altı bir yere götürülüyor. Buradaki bir sürü talihsizlik, durdurulamayan bir kanamadan sonra sağ kalıp eve götürülüyor. Buraya kadar bir kez bile konuşmayan bu karakterin acı hissettiği memnuniyetsizlik duyduğu gibi bir yüz ifadesi, inildeme veya başka bir ses duymuyoruz. Esasında birbirleriyle savaşıyor fakat birbirinden kopamayan 3 erkeğin garip ilişkisi sessiz bir kadın imgesi üzerinden belirginleştirilmiştir. Kadının sessizliği başka bir dilde konuşmasına (Türkçe bilmemesine) yüklenmiş ancak; acı, itilip kakılma karşısındaki sessizliği Laleli gibi bir yerin Azizesi olmayı ona lütfetmiştir. Eşkîya filmindeki Keje karakterinde ve Sürü filmindeki Berivan karakterinde de görülebileceği gibi bu kadınlar sessizlikleriyle yüceltiliyor.

Eşkîya filmi Yavuz Turgul tarafından yazılıp yönetilmiş bir filmidir.<sup>10</sup> Bu filmde yer alan sessiz kadın Keje'dir. Film içerisinde Keje iki erkek arasında kalır aslında (ana karakter olan) Eşkîya'yı seviyordur. Diğer erkek Keje'yi elde etmek için Eşkîya'yı ihbar edip, Keje'yi ailesinden satın alan Berfo'dur. Sevdiği adam hapisteyken onu beklemek üzere yasa giren Keje Berfo'ya itiraz etmeksizin onunla İstanbul'a gider. Gider gitmesine ama o vakitten sonra hiç konuşmaz. Kadın sessizliğini konu edinmiş diğer filmlerdeki kadınların yaşadıkları Keje'nin başına da gelir. Konuşsun diye dayak atılır, evden atılır, saçından tutulup yerlerde sürüklenir yine de konuşmaz. Bu sessizlik Eşkîya'nın hapisten çıkıp Keje'yi görmeye gelmesiyle bozulur. Bu şekilde Keje'nin sessizliği, sevdiğini bekleyen kadının onurlu davranışına dönüşür. Keje sessiz kalmasaydı, önce Berfo'yu istemeyecek, sonra ailesine onu satmasınlar diye direnecekti ve Eşkîya'da hapisteydi. Bunun yerine sesini çıkarmadan Berfo'yu da şaşırtarak onunla İstanbul'a gitti. Ancak, bu

---

<sup>9</sup> (Sabancı: 1998)

<sup>10</sup> (Turgul: 1996)

sessiz kalış ve Eşkiya'yı bırakıp başka biriyle birlikteliği bir ihanet olarak değil bir sadakat olarak okuyoruz. Beyoğlu'nda Bir Azize filmindeki kadın sessizliğinden farklı olarak Keje'nin sessizliğinde doğup büyüdüğü yerin (Şırnak) gelenekleri, Eşkiya hikayeleri de etkili.

Adı Vasfiye'de üzerine konuştuğum diğer filmlerin aksine odaklanabileceğimiz çarpıcı bir sessizlik yok.<sup>11</sup> Bu filmde söz konusu ana karakter kadın Vasfiye'nin gerçekte nasıl bir hayatı olduğuna dair bir fikrimiz yok; ancak onu dört farklı erkeğin anlatışından dinliyoruz. Genç bir yazarın yazacak konu ararken duvardaki afişe gözü takılıyor. Bu afişteki kadının gerçekte adı nedir? sorusuyla bir başka adam yaklaşıyor ve “ Adı Vasfiye, sana anlatayım” diyor ve film oynamaya başlıyor.

Hikayeyi ilk anlatan adam Vasfiye'nin ilk kocasıdır. Sonra birden ortadan kaybolur derken Vasfiye ilk kocasıyla evliyken Vasfiye'den hoşlanan mahallenin sağlık ocağında çalışan sağlıkçı çıkagelir. “Aslında Vasfiye bana “ yanıktı” gizli gizli beni eve alırdı” diye anlatır. Bu sırada anlatılanlar Vasfiye karakteri tarafından oynanır. Sonra Vasfiye dul kaldığı için bir tanıdığının yönlendirmesiyle yaşlı bir adamla evlenir. Sonra O anlatır Vasfiye'yi, kendi terk ettiğinden aldattığından dert yanar sonra bir şekilde O'da ortadan kaybolur. Ardından Vasfiye'nin son sevgilisi genç bir doktor, Vasfiye'nin çalıştığı pavyonda sarhoş olarak görülür, onun hikayesine göre de Vasfiye ondan ayrılıp pavyonda çalışmaya başlamıştır. Bu sırada artık tüm bu hikayeleri dinleyen genç adam Vasfiye'nin yanına gider ve “Vasfiye bana gerçekleri anlat, herkes başka bir şey söylüyor bu senin hayatın konuş” diye bağırır. Vasfiye'nin kendi hayatına karşı sessizliğine eleştiride bulunur.

Vasfiye film boyunca konuşan bir kadın olmasına rağmen sessizdir; çünkü dört erkeğin dilinden konuşturulmuştur, bu da kadın sessizliğinin bir türüdür. Aslında film boyunca dört erkek konuşurken Vasfiye hep sessizdir. Film içerisinde bir sahnede ilk kocası Vasfiye'ye dayak atarken Vasfiye ısrarla ağzını kapamış bağırمامıştır, bunun sonucunda adam artık Vasfiye'yi bağırması için dövme

---

<sup>11</sup> (Yılmaz: 1985)

başlamış ve “ sana bağır diyorum” diyerek dayağın şiddetini arttırmıştır. Bu sahne Vasfiye'nin çılgılığıyla son bulur. Bu çılgılık ile beraber kocası sessizliğin içine sızmış ve sese ulaşmıştır.

Yılmaz Güney'in senaryosunu yazdığı ve Zeki Ökten'in yönetmenliğini yaptığı “ Sürü” filminde ki sessiz kadın Berivan'dır.<sup>12</sup> Kan davasını sonlandırmak üzere gelin verilmiştir. Bebeklerini doğmadan kaybettiği için, hasta olduğu için, Berivan'ın uğursuz olduğunu düşünen kayınpeder'in tavrının da katkısıyla içine kapanan Berivan hiç konuşmaz. Bu sessizliği bozması için diğer filmlerde de olduğu gibi kadın dayak yer; ancak bu dayak işe yaramaz.

Berivan tüm sessizliğine rağmen fedakarlık simgesi olabilecektir (soylu bir sessizlik). Diğer yandan bu kadının sessizliğini çevrenin baskısına karşı bir direniş olarak düşünebiliriz ama bu nasıl bir direniş? Kadın sessiz kalarak nasıl bir yaşam ya da “ne” istediğini söylemek yerine susuyor bu bir negatif direnç de olabilir. Bir ütopyasızlık hali de olabilir. Adorno'nun ironi eleştirisi, yani konumunun içerisinde bir tür kolaycılığa kaçarak istediği hayatı önermek yerine susan ya da alaya alan insan eleştirisi, bu örnekte Berivan karakterine yapılabilir.<sup>13</sup>

Örneklem sonucunda tüm filmler için bir iki kelime laf ederken bu film içinde bunları yazarsın. Laleli'de Bir Azize filminde ki kadın sessizliğinin insanüstü kurgulanışı. Erkek dayanışma ve ilişkilerini vurgulamak üzere duyulan ihtiyacın sonucudur. Tıpkı batının kendi varlığını kurgularken doğuyu belirleme sabitleme isteği ve ihtiyacında olduğu gibi.

Sessiz kadın imgesinin şarkiyatçılıkla ilişkisinde izleyicinin alımlamasını önemli bir yere koymuştum. Çünkü kadın sessizliği gösteriliyor. Bunun gösteren tüm araçlar açısından farklı farklı anlamları olabilir ama sonucunda tıpkı şarkiyatçı bir kütüphanenin oluşumu gibi bu sessizlik halleri ve ona referans veren sessizlik imgeleri de bir (birikim) kütüphane oluşturur. Söz konusu alımlamayı görüşmelerle

---

<sup>12</sup> (Ökten: 1978)

<sup>13</sup> (Adorno, 2000)

incelemeye çalışacağım. Bu çalışma için görüşmeler film izleyicileriyle gerçekleştirilecek. Filmlerden en az birini izlemiş kadınlarla görüşme yapılacaktır.

Ne zaman izlediği şu yüzden önemli söz konusu filme ulaşmak her zaman kolay oldu mu? Filme ulaşmak zorken izlenmişse bu film, filme ulaşma şekillerinden haberdar olmak gerekir. Bu da o politik veya sosyal alana hakim olmayı, belli politik çevrelere (Yılmaz Güney filmlerinin yasaklı olduğu bir dönemde filmler izlenmişse sol alanda politik olmak gibi) yakın olmayı gerektirir. Hatta filme ulaşmak ve izlemek kolay değil ise belli sosyo-ekonomik düzeye sahip olmayı gerektirir. Filmi şu an filme ulaşmanın kolay olduğu filmin “sakıncalı” görülmediği bir zamanda izlemek daha farklıdır. Bu durumda filme nereden ulaşıldığını sorgulamak gerek Tv. ve internet kopyaları hangi dağıtım kanallarıyla nereden geliyor? Bu dağıtım organlarının politik tavırları ve yatkınlıkları nelerdir. Bu sorular ortaya çıkıyor. Bu yolla ulaşılan kopyalar çeşitli kesintilere, kırpmalara uğramış olabilir bu da filmin nasıl alımlandığını etkiler. Zamanla filmin kolay ulaşılır olması, filme ulaşmak adına çaba harcamıyor olmak, görüşmeye katılacak seyirciler arasında çeşitli farklılıklar yaratır. Bu farklılıkların alımlama adına ne gibi değişiklikler yarattığı konusu örnekleme zenginleştirir.

Nerede izledikleri, ne zaman izledikleri gibi izleyicinin sosyo-ekonomik durumu politik tutumu ve film konusunun ilgili olduğu (politik veya değil) alanla ilişkisini ortaya koyar. Alanda hakimiyeti olan izleyici filmi sinematekte izleyebilir. Çünkü sinematek döneminde gösterimi yasak olan veya gişe kaygısıyla gösterilmeyen filmleri gösteren bünyesinde çeşitli tartışmaları şekillendiren bir oluşum. Tv. veya internet üzerinden izleyebilir, bu şekilde izlenen film izleyeni çeşitli tartışmalardan uzakta tutuyor olabilir; ancak film farklı zamanlarda sinematekte, sinema da Tv. de ve İnternet üzerinden de birden fazla izlenmiş olabilir. Görüşülen kişilerin filmi kaç kez izlediği bu yüzden önemlidir. Birden fazla kez hem sinemada hem Tv. de izlenen film alımlamada değişikliklere neden olur mu? Sorusunu tartışmaya açar. Görüşme yapacağım bu kişileri nasıl bulacağımı da görüştüğüm kişilerin işaret ettiği yönelttiği kişiler belirleyecek bir anlamda. Alanın müdahili olan ya da olmayan filmi Tv. de İnternette ya da Sinemada, film ilk çıktığında, şimdi ya da her iki zamanda izlemiş

kişiler görüşmelerim esnasında bağlantı kurduğum kişiler aracılığı ve yardımıyla belirlenecek örneklem bu şekilde oluşacaktır.

## 2. Örneklem II: Sessiz Kadın İmgesinin Alımlamasında, Patriyarkal İktidara Karşı Direnişte Bulunan Feminsit Kadınlar Örnelemi

Yukarıda belirlenen filmlerdeki sessiz kadın imgelerinin nasıl alımlandığı niteliksel derinlemesine görüşme tekniği kullanılarak, film izleyicileriyle görüşmeler yapılarak incelenecektir. Bu çalışma için görüşmeler film izleyicileriyle gerçekleştirilecek kimlerle görüşeceğim ve “o kişilerin alımlamasının neden önemli olduğu” bu başlık altında tartışılacaktır.

Sessiz kadın imgesi görünürde sessizlikle beliren imgeler ancak bu çok farklı bir alana götürüyor tartışmayı en temel olarak şu soru çıkar karşımıza: Bu nasıl bir sessizlik? İkinci bölümde sessizliğin ne olduğuna ilişkin daha ayrıntılı bir tartışma yürütüldü. O yüzden yüzeysel olarak bahsetmek gerekirse. Scott'un rıza ve olumsuzlama kavramsallaştırmasında da olduğu gibi; bu sessizliğe rıza gösterme de diyebiliriz. Olumsuzlama, tepkisel bir tutum da diyebiliriz. Çünkü Scott kölelerin paryaların, serfler ve köylülerin tarihsel olarak çok karmaşık bir tahakküm biçimine tepki gösterdiklerini ve bu yüzden de tepkilerinin oldukça karmaşık olduğunu söyler. Bunun gibi kadınlar çok karmaşık ve tarihsel bir tahakküm biçimine tepki gösterdikleri için tepkileri oldukça çeşitli ve karmaşıktır. Sessizlikle tepki vermek de oldukça karmaşıktır. Bu sessizliğin neye ilişkin, ne için yapıldığı, bir amacının olup olmadığı gibi bir sürü soruyla baş başa bırakır bizi. Bu yüzden Filmlerde sessiz kadın imgesinin direniş olarak gösterildiğini tartışabildiğim imgelere odaklandım. Çünkü bu, patriyarkal iktidarı aşmak için bir imkân sağlayabilir.

Direniş olarak sessiz kadın imgelerine odaklanmak patriyarkal iktidarı nasıl aşabilir? İmgeler de görsel olarak birer metindir, ve tıpkı şarkiyatçı kütüphanede olduğu gibi bir birikim oluştururlar. Alımlamayla imgeler birikir, bu yüzden nasıl alımlandığı önemlidir. Edward Said şarkiyatçılığın devam etmesini sağlayan üç unsurdan söz eder. Bunlar: şark, şarkiyatçı ve şarklıdır. Edward Said eğer şarkiyatçılığın *imgeleri*

ve *öğretilerine* karşı bir kabullenme söz konusuysa *bunun iktisatta, siyasette, toplumsal alışverişte çok güçlü destekleyicileri vardır* der; yani böylece şark kendi şarklılaştırmasına katılmış olur Bu durumda kadın da alımlamasıyla kendi ontolojik kuruluşunu gerçekleştirebilir ya da katkı sağlayabilir.(Said, 2008:339) Direniş odağını benimsemiş, örgütlü ve bu yüzden de sistematik olarak patriyarkal iktidarı aşındıran kadınların sessiz kadın imgesini alımlamaları nasıl olur? Bu şarkiyatçı kütüphanede nasıl bir bilgi biriktiği konusunu; alımlama, bilgi oluşumunda biriken bilginin türünü değiştirebilir ve bu da ezme ezilme ilişkisinde iktidarı aşmayı sağlayabilir.

Patriyarkal iktidarı aşındıran kadınları bu örneklem tartışması çerçevesinde feminist kadınlar olarak ele alacağım. Feminist kadın hareketinin nasıl şekillendiği ve patriyarkal iktidarı aşındırmakla nasıl ilişkilendiğini sonraki paragraflarda tartışacağım. Feminist kadın hareketi örgütlü bir mücadeleyi çağırıyor ancak; bağımsız feministlerde bu mücadelenin içindedir; çünkü burada bir örgütlülük söz konusuysa bu patriyarkal iktidarı aşındırmaya yönelik bir örgütlülüktür. Bireysel pratiklerimizde de “iktidarı aşındırmak için yapıyorum” demeden iktidarı aşındırabiliriz tabi ki. Bu durumda Bourdieu'nun toplumsal uzamdan söz ederken bahsettiği (bireysel)‘farklılıkların’ yanılısamalar yaratabileceği uyarısını göz önünde bulundurmak gerekir. Bu yüzden bahsedilen pratikler tarihsel bir perspektiften ele alınmalıdır. Feminist kadın hareketleri bu tarihsel perspektifle ilişkilidirler.

Bourdieu Dinstinction’da kurduğu modeli sunarken bu yukarıda bahsettiğim yanılısamalara karşı, çözümlenmeleri yapısal ve bağıntısal olarak gören tözselci anlayışa karşı uyarıyor. Çünkü tözselci okuma her pratiği kendi içinde ele alır. Bourdieu yadsıdığını belirttiği bu yöntemi için bir örnek verir. Japonya’daki seçimler örneğini verir. Burada seçime katılımı en yüksek grup kırsal kesimlerdeki eğitimsiz kadınlardır. Ancak kamuoyu anketlerinde alınan cevap yok yanıtlarını analiz eden Bourdieu bu tür yanıtların en çok *kadınlar eğitim düzeyi düşük olanlar bir de ekonomik ve toplumsal bakımdan en alt düzeydekiler* tarafından verildiğini belirlemiştir.(Bourdieu, 1995:17) Bu durumda gerçek farklılıklar sahte farklılıklar tarafından gizlenmiştir. Bu oy kullanmada *siyasal kanaatleri üreten araçlardan*



*yoksun* olmaya bağlı bir *apolitizm* mevcuttur. Bourdieu apolitik katılım dediği bu durumu anlamak için tarihsel koşullara bakmayı gerekli bulur. Bu örnek özelinde Japonya'nın tüm siyasal tarihini ele almayı öngörür. 'Kadının sessizliği imgesi izleyenin alımlamasında anlam bulur.' Dediğimizde yine sahte farklılıklarla karşılaşmak durumunda olabiliriz. Bu yüzdende Bourdieu'nun bahsettiği tarihsel perspektifte gibi feminist mücadele içinde olan bu alanda direniş pratiğinde bulunan kadınlara, sormak gerek.(Bourdieu, 1995:18)

Feminist alanda mücadele ediyor olmak ön plana çıktı. Peki feminist mücadele nasıl oldu? Neye karşı mücadele edilmesi gerekiyordu? Kadınların kurtuluş hareketi doğduğu zamandan beri sol politik alan içerisinde ve bu alandan gelen grup ve partilere üye kadınlarca temsil edilmeye çalışıldı. Fakat bu çizgi *teorik ve stratejik açıdan yetersiz* görülüyordu. *Çünkü bu çizgi,*

- *Kadınların ortak ezilmişliğini açıklamıyor.*
- *Odak noktası olarak, kadınların ezilmesini değil, bu ezilmenin proletarya üzerindeki sonuçlarını alıyor...(Delphy, 1999:27)*

Bu nedenle kadınlar *teorik ve politik ihtiyaçlarının* farkına varmaya başladılar. Bu ihtiyaçlardan biri: kapitalizmle mücadele etmek tek başına kadın kurtuluşunu getirmiyor, bunun nedenlerini bulma ihtiyacı, diğeri: kendilerini politik olarak konumlanan bağımsız bir güç olarak ortaya koymaktır. Bu iki nedenle beraber kadınların *özerk bir hareket oluşturması* söz konusu olabilirken, bunun 'neden gerekli' olduğuna ilişkin bir fikir vermiyor. Ancak Delphy bu noktada önemli olanın teorisinin yargılamasını yapmak değil, kadın ezilmesinin maddi temellerini analiz etmektir diyor.(Delphy, 1999:28-29)

Yapılması gerekenleri şöyle sıralıyor:

- Ev içi hizmetlerin doğası ve bunların üretilmesi ilişkisinin ve
- Kadınların sınıf analizinin yapılması
- Bu analizden yola çıkarak da *seferberlik için hareketin hedeflerini belirlenmesi*(Delphy, 1999:30)

Delphy, İşte bu nedenlerle feminist hareketin bir seferberliğe giriştiğini belirtiyor. Böyle bir seferberliğin önemini Scott'un yaklaşımıyla tartışırsak, Scott direniş pratiklerinin tabi gruplar içerisinde iletişim olmadan var olamayacağını düşünür. Delphy'nin bahsettiği bir seferberlikle, tabi gruplar kendilerine, yukarıdan gelen bir denetimden arınmış alanlar yaratabilirler. İşte direnişin gelişme sürecini anlamak için bu alanların analizini yapabilmek önemlidir. Direnişin geliştiği kadın hareketini analiz etmek direniş sürecini anlamak için önemli olduğundan feminist harekete bakmak gerek. Bu tür *alanların nasıl oluştuğu ve savunulduğu* bilinirse tekil öznenen direniş pratiklerinin toplumsallaşmasına nasıl ulaşılabilineceğini anlayabiliriz.(Scott, 1995:167-168)

Feministler kadın ezilmesinin maddi temellerini analiz etme yönünde çaba gösteriyorlar. Bu nedenle; kadın ezilmesinin söz konusu olabileceği noktaları belirleyip, analiz etmek de seferberliklerinin direnişlerinin bir parçasıdır. Sessiz kadın imgesinin direniş olarak gösterildiği imgelerin alımlamalarını ne şekilde gerçekleştirdikleri, bu imgelerin alımlamaları yoluyla birikip oluşan "kütüphaneye" nasıl bir katkı sundukları önem kazanıyor. Kadın ezilmesine karşı seferberlik içinde olan kadınların alımlaması, kadın ezilmesi ve direniş safında bir imkan sağlayabilir. Patriyarkal sistem düzleminde 'Tersine bir analiz' yaparak dönüşümsel zaman uzayı yakalayabilir. Bu açıdan da çok önemlidir.

Yukarıda Wallerstein'in dönüşümsel zaman uzam kavramından bahsettim bunun şöyle bir önemi var: Zaman ve uzayın nesnel kavramlar olduğu için bize bağlı olmadığını ve onları etkileyemeyeceğimizi düşünürüz. Ancak wallerstein'e göre zaman ve uzayın pratiklerimizdeki anlamı icat edilmiş anlamlardır. Ve onu etkileyebilecek gücümüz vardır. Bu nedenle feminist kadınların alımlamaları, tersine bir analiz yapılabilir. Bu da bir yana *tüm sosyal bilim, zaman uzayın geniş bir yorumudur*. Bu yüzden Wallerstein zaman uzayı kavramsallaştırma şeklimizin *kolektif toplumsal geleceğimizi* önemli ölçüde etkileyeceğini düşünür.(Wallerstein, 2005:11-12)

Wallerstein etkileyebilme gücümüzden bahsettikten sonra zaman uzayın kategorilerine değinir. Bunlardan ikisini ele alacağım. Bunlardan biri ebedi zaman uzay; Wallerstein bu kategoriyi ‘etnik temizlik’ örneğiyle açıklıyor. Çünkü etnik temizlik etnik grupların kendi aralarındaki şiddet içeren *uyuşmazlıklarla.....sahip oldukları farz edilen saldırgan içgüdülerle* açıklanıyor. Bu nokta da belli bir zaman ve uzay yoktur ve var olduğu iddia edilen özellikler ebedi kalıcı ve değişmez gibidir. Bu tıpkı kadınların durumunu çıkışsız, değişmez, ebedi olarak düşünmeye benzer. Ancak değineceğim bir diğer kategori dönüşümsel zaman uzaydır ve burada Wallerstein yukarıdaki paragrafta değinmeye çalıştığım *aksi yönde bir analizden* bahseder. Bu analiz söz konusu olayın, durumun, *özgüllüğünü ve dünyanın tüm büyük kurumlarını* etkilediğini vurgular.(Wallerstein, 2005:13-14)

Kadınların özgül durumları da tüm büyük kurumları etkiler; patriyarkal bir zeminde devamlı olan ezme ezilme ilişkileri ebedi zaman uzay gibidir. Feminist kadınlar ‘sessiz kadın imgeleri’ ile oluşan ontolojik birikimi dönüştürerek etkileyebilirler. Bu da dönüşümsel zaman uzaydır. Bu etkinin ve dönüşümselliğin önemi şudur: Gerçekleşmesinin olanaklı olduğu *biricik zaman ve uzayda vuku* bulması yani patriyarkayla mücadele eden kadınların alımlamalarında gerçekleşmesi ve *ardından gelen her şeyi etkileyebilecek bir dönüşüm* olmasıdır.(Wallerstein, 2005:13-14)

Yukarıda Wallersteinin kavramlarıyla tartışılmaya çalışılan, toplumsal uzamdaki yapıp etmelerin, günlük pratiklerin kadınlık durumuyla ilgili birçok ilişkinin değiştirilebilir olmasıdır. Ve bu değişim kadınların kendi eylemlerinde gerçekleşebilir. Özellikle feminist hareket çerçevesinde tartışılmaya çalışılan değişebilirliğin önemi; bu tartışmada ebedi zaman olarak nitelediğim patriyarkal iktidara karşı sistematik bir direniş geliştiriyor olmasıdır. Şimdi Delphy’e tekrar dönerek ‘ezilme’ ve ‘kadınlık durumu’ kavramlarının değişebilirlikteki anlam ve imkanlarını tartışalım.

Delphy *feminizm nedir?* diye sorar. Ve feminizmin öncelikle toplumsal bir hareket olduğu cevabını verir. Kadınların bu hareketi bir *başkaldırı* içerir. Bu başkaldırı kadınların durumlarının değişebilirliği düşüncesiyle gerçekleşir. Değişime olan bu

*inanç... durumun toplumsal kaynaklı olmasıyla ilgilidir. Bu feminist hareket için Delphy feminizmin yeniden doğuşu diyor. ve bu yeniden doğan feminizmle beraber ' ezilme' kavramı da kullanılmaya başlanıyor. Geleneksel söylem ezilmeden değil kadınlık durumundan bahseder. Bu durum insan etkisiyle değiştirilemeyen bir...gerçekliğe atıfta bulunur.(Delphy, 1999:153) Ezilme kavramını kullanan feminist söyleme göre ise ezilme politik bir keyfiyete bağlıdır ve değiştirilebilir. Ezilme kavramını kullanarak tartışmak feminist kadınların dönüştürme güçleri olduğu imkanını sağlayacaktır.(Delphy, 1999:153)*

Bourdieu toplumsal dünyanın mantığını tarihsel olarak konumlandırılmış ve zamanı belli olan gerçekliğe baktığımızda anlayabileceğimiz düşüncesindedir. Bu düşünce Delphy'de, Wallerstein'de olduğu gibi anlayabileceğimiz dolayısıyla etkileyebileceğimiz bir tarihsel konumlandırılıştan söz eder. Kadınların sessizlikle neden yakından ilişkili oldukları, susturulmalarının imgesel de olsa nasıl bu kadar kolay olduğu tarihsel olarak ve zamana göre anlamlandırılabilir. Bunun için Bourdieu'nun gerekli gördüğü gibi toplumsal uzamın kuruluş ve yeniden üretilme ilkelerine (yapı ve işleyişlerine) bakmak gerekir.

Toplumsal uzamda uzamın kuruluşuyla ilişkili olarak bazı farklılıklar oluşur. Bunlar için Bourdieu'nun habitus farklılıkları kavramını kullanabiliriz. Habitus kavramı eyleyicilerin konumunu ve ona ait özellikleri belli bir yaşam stili haline getiren *can verici* unsurdur. Fakat bu unsur eyleyicileri de farklılaştırır. Yukarıdaki paragrafta kadınların sessizlikle ilişkisinin nasıl kurulup, yeniden üretildiğine ilişkin sorular ortaya çıkmıştı. Bu üretim(yeniden üretim) eyleyicilerin, kadınların toplumsal uzamdaki farklılıkları ve bunun doğurduğu ayrıştırıcı pratiklerle gerçekleştirilirler. Bourdieu asıl önemli olanın tüm bu farklılıkların bu ayrıştırıcı kategorilerle algılandıklarında *simgesel farklılıklara dönüşerek gerçek bir dil oluşturması* olduğunu belirtir. Bu dil ve farklılıklar belli bir uzamda var olmak anlamına gelir. Dil ikinci bölümde de tartıştığım gibi ayrıştırıcı ve sermaye kazandıran bir pratik haline gelebilir.(Bourdieu, 2003:24 )

Yukarıda bahsettiğim dil sermayesi patriyarkal sistem ve ezme-ezilme ilişkileri düşünüldüğünde, kadın bu sermayeden yoksun olabilir; ancak kadınlar, patriyarkal iktidara karşı direniş gösteren kadınlar başka bir dil oluşturabilirler. Çünkü farklı konumlar ayrıştırıcıdır ve farklı olmak da belli bir uzamda var olmak anlamına gelir. Bu uzamda var olmak için de çeşitli pratikler geliştirilir. Bu çerçevede “*toplumsal dünya*” eyleyicilerin bireysel ve kolektif eylemleriyle kurabilecekleri bir yere bu oluşum, *yapılar* bir boşlukta oluşmuyor demektir. Toplumsal uzamda sahip olduğumuz konum, uzamdaki mücadelelerde(uzamı koruma ve dönüştürme mücadelesi) tavır alma şeklimizi belirler.(Bourdieu, 2003:28 )Kadın eyleyici de toplumsal uzamda kolektif eylemleriyle toplumsal dünyayı kurar. Uzamı dönüştürme ve koruma mücadelesi verir ve bulunduğu konum, toplumsal uzam içindeki tavır alma şeklini belirler. Feminist olarak feminist eylemleriyle toplumsal dünyayı değiştirmeye çalışır. Eylemde ve direnişte bulunur. Yapılar boşlukta oluşmaz bir çatışma vardır, bu nedenle alanda feminist olarak konumlanan bu kadınlar bu çalışmanın örnekleminde dir.

Feminist kadınların nasıl bir alan ve toplumsal uzamda konumlandıklarını ve burada ne tür bir direnişi hedeflediklerini tartıştık ve bu tartışma ile patriyarkal iktidarı aşındırmak adına ne tür imkanların olabileceğini görmemizi sağladı. Kadının sessizlik imgeleri üzerinden birçok ‘ontolojik olarak kurma’ şeklinde olduğu gibi hakkında bir bilginin biriktiğini bu imgelerin tıpkı bir metin gibi şarkiyatçı bir kütüphane oluşturabileceğine ilişkin çerçeve görünür oldu. Kadın sessizliği ister direniş ister kabullenme vs. ne olarak gösterilirse gösterilsin bu, şarklının kendi şarklılığını kabul edip yeniden üretmesi gibi kadının sessizlikle olan ilişkisini perçinleyebilir. Ancak bu sessizlik imgelerinin, patriyarka ve çeşitli ezilme ilişkileriyle mücadele etmeyi dert edinmiş feminist kadınlar tarafından alımlanması, söz konusu birikimi(şarkiyatçı bir yolla oluşmuş kütüphaneyi) dönüştürebilir. Bu olabilirlik tezle ilgili görüşmeleri yapmak üzere feminist kadınları örneklem olarak belirlememi sağladı.

Feminist kadınları, yukarıdaki tartışmalar içerisinde. Patriyarkaya karşı mücadelede örgütlü kadınlar olarak belirlemiştım. Bu açıdan herhangi bir feminist örgütlenme

oluşum ve hareket üzerine odaklanılmayacak; ancak yine görüşme yapacağım kadınlar, sosyalist feminist kolektif, İstanbul Feminist kolektif, Amargi dergi çevresindeki kadınlar, kadın emeği çevresindeki kadınlar, (kendilerini parti dışında da feminist olarak konumlandıran) SDP'li kadınlar içerisinden olacaktır.

#### 4. Bölüm : Analiz Ve Bulgular

##### 1.Örneklem Grubuna İlişkin bilgiler

Görüşmecileri belirlerken yaş, yaşadığı şehir, eğitim durumu ve mesleğe göre belirlemede bulunulmadı ancak bu etkenlerin alımlamayla ilgisi olabileceği düşünülmektedir. Özellikle yaşın filmin izlendiği dönemle ilgisi, ‘Sürü filmini çekildiği dönemde<sup>14</sup> izlemek filmin yasaklı sayıldığı yıllar geçtikten sonra izlemek arasında da izleyicilerin bir konumlanış farkı vardır. Örgütlü veya örgütlü olmayan, herhangi bir sol partiyle ilişkili<sup>15</sup> feminizmler soru formu içerisinde ayrıca sorulmadı ancak bu iki tür görüşmecilerin feminizmle bağları arasında da bazı farklılıklar ortaya çıktı. Bu da aşağıda ele alınacaktır.

Sayısal bilgi vermek her ne kadar gerekmiyorsa görüşmecileri betimlemek açısından yaş aralıklarının (gv,53), (gg2, 54), (gg3, 54) dışında 21 ile 40 arasında olduğunu belirtmek yararlı olacaktır.<sup>16</sup> görüşmecilerin (gg2: orta okul) dışında hepsi üniversite mezunu yada öğrencisidir. Bunlar arasında yüksek lisans yapan (gb,gb2,ga) varken doktora yapanlarda (gö,ge,ga2) bulunmaktadır. Bu durumun analiz açısından önemi akademik okumalar ve üniversitenin feminizme yaklaştırdığının düşünülmesidir hatta (gb) *“Feminizmi araştırıyordum, elitist orta sınıf bir hareket olduğunu düşünüyordum. Akademik eğitimle feminist kadın hocalardan aldığım derslerle feminist oldum.”* diyerek önceleri feminizmin elitist bir tavrı olduğunu düşünürken sonra aslında kendinin durduğu yerin zaten feminist bir zemin olduğunu okumalarla ve bilinç yükseltme gruplarıyla farketmesi gibi. (ga)’da bu düşünceyi destekliyor: *“ siyaset biliminde okurken kadın feminist hocalardan ders almıştım... daha sonra sosyoloji masterında böyle dersler almıştım. Post yapısalcılık ve feminizm üzerine... sonra kendimi feminist olarak tanımladım.”*

<sup>14</sup> 1978

<sup>15</sup> SDP’li feminist kadınlar

<sup>16</sup> GG1: 21, GA: 25, GB: 28, GB2: 27, GH: 37, GÖ:30, GM: 39, GA2: 40, GC:38, GE: 35

İstanbul dışındaki görüşmeciler kendilerini ya bağımsız feminist (gc) ya da sol örgütlerde<sup>17</sup> örgütlü feminist olarak tanımladılar (gg), (gg2). İstanbul'da da toplumsal cinsiyet eşitliği platformunda örgütlü feminist(gh), Filmmor'da çalışan (örgütlü) feminist (gm), SFK'da örgütlü feministler (ga2), (gb), (gb2), (gv) İFK'da örgütlü (ga) dışındakiler kendilerini bağımsız feminist olarak tanımladılar (gö), (gc), (gg3),(ge). Feminizmle kurdukları bağ ve feminist etkinlikleri hangi yollarla takip ettiklerine ilişkin bilgiler ise sonraki paragraflarda analiz edilecektir. Sol örgütlerde örgütlü olan görüşmeciler feminizmle bağlarını kadınlarla beraber mücadele etmek ve kadın mücadelesine katılmak şeklinde belirtiyorlar. Diğerleri kadın olmak üzerinden, yaşam pratikleri ve ilgi alanları üzerinden bağ kurma yoluna gidiyorlar.

İstanbul dışından gelen görüşmeciler buldukları şehirlerde (gb, Ankara) “Kırık Örük Kadın Kooperatifi”, (ga, İzmir ) Amargi ile ilişkililiyor. İstanbul'a geldiğinde de ilk Amargi'yle ilişige geçiyor. Bu görüşmecilerden (gb) İstanbul'a geldikten sonra SFK üyesi oluyor. (ga) ise başka örgütlenmelerin yanı sıra bağımsız feministlerin oluşturduğu İFK<sup>18</sup>, ile iletişim halinde olduğunu belirtiyor.(ga2, Ankara) ise Ankara'dayken herhangi bir feminist örgütlenmenin çok farkında olmadığını İstanbul'a geldikten sonra SFK ile tanıştığını ve kurulduğu yıldan beri de üyesi olduğunu belirtiyorlar. (ga2) Ankara'da mutlaka bir şeylerin var olabileceğini ama kendi çevresinde üniversitede çok fazla rastlamadığını anlatıyor. (gb2, Eskişehir) ise İstanbul'a gelmeden önce de SFK'da Örgütlü olarak bulunmaktadır. İstanbul'a gelen kadınlar önce bir yerde örgütlüyse gelince de aynı örgütlenmelerle iletişime geçiyorlar. SFK'da örgütlü olmayan feminist kadınlar SFK'nın dirsek teması olan (Amargi, LGBTT) ile iletişim halinde oluyorlar.

---

<sup>17</sup> SDP (sosyalist Demokrasi Partisi)

<sup>18</sup> İFK (İstanbul Feminist Kolektif)



### a. Femizmle Kurulan Bağ Ve Feminist Etkinlikleri Takip Etikleri Araçlar.

Görüşmeciler belirlenmeye çalışılırken pratikte patriyarkal sistemi sistematik olarak aşındırmaları bir kriter olarak belirlenmişti. Bu nedenle görüşülen kadınların feminizmle kurdukları bağın sorulması gerekmiştir. Aynı zamanda patriyarkal sistemi nasıl aşındırdıkları da bu yolla anlaşılabilir. Kendilerini örgütlü feminist ya da bağımsız feminist olarak nitelendirmeleri feminizmleri ve eylemlilikleri arasındaki ilişkiyi de belirliyor. Görüşmeciler feminist etkinlikleri örgütlü oldukları oluşumlara dolayısıyla takip ediyorlar. (gh) ve (ga) Amargi çevresi ile (gm) Filmmor, (ge) LGBTT çevresi, (gö) tiyatro etkinlikleri ile ekleniyor (ve takip ediyor). (gc) çalıştığı iş dolayısıyla<sup>19</sup> ile, (gg) ve (gg2) örgütlü oldukları sol parti içerisinde, (gb)(gb2)(ga2)(gv) SFK'daki örgütlülükleri dolayısıyla takip ederlerken bağımsız feminist olduğunu belirten (gg3) ise feminist oluşumların mail grupları ve arkadaş ilişkileri üzerinden etkinliklere dahil oluyor.

Görüşmecilerin Takip ettikleri araçlar ve örgütlülükleri şu bağlamda önemli oluyor: SFK, LGBTT ve Amargi çevresinde örgütlü olanlar sistematik uygulanan tavırların ve ayrımcılığı daha kolay ayırt ediyorlar. Feminizmle sol partide örgütlülükleriyle bağ kuran kadınlar ve bağımsız feminist olanlar da kadın ezilmesinin (ve ayrımcılığın) farkında olarak konuşuyorlar ama bazı konuları konuşurken “henüz düşündüklerinden belirtiyorlar. Diğer taraftan Filmmor ve tiyatro çevresiyle ilişki kuran kadınlar ise filmlerin dolaşım organları ve “ yönetmen, film, izleyici bağı” konusunda daha ayrıntılı yaklaşıyor. Bu çıkarımlar “film, alımlanışı ve gerçek hayatla ilişkisine ilişkin yaklaşımları/ tartışmaları” başlığı altında görüşmecilerin cevaplarıyla birlikte temellendirilecektir.

SFK'da örgütlü kadınlar ((gb2) ve (gv) dışında), SFK ile ilişkisi bulunan LGBTT ve Amargi çevresindeki kadınlar (ge), (ga), toplumsal cinsiyet eşitliğinden olan (gh) toplumsal cinsiyet eşitliği biriminde çalışan (gc) feminizmle bağlarını ve feminizm tanımlamalarını kendileri ve aile içerisindeki ilişkileri (aile içinde kadın olmak, kız çocuğu olmak) üzerinden tanımlarken. Sol örgütlü (SDP) kadınlar (gg) ve (gg2)

<sup>19</sup> Bursa Nilüfer Belediyesi'nin toplumsal cinsiyet eşitliği birimi

“kadın konusunda mücadele etmek” ve bu mücadeleyle ilgili eylem ve etkinliklere katılmak üzerinden feminizmle bağ kuruyorlar. Bu açıdan diğer görüşmecilerden ayrılıyorlar. Bunun (gg) ve (gg2)’nin sol bir partide örgütlü kadınlar olmasıyla ilgili olduğu düşünülebilir. (gb2) ve (gv) feminizmle bağlarını kurma noktasında SFK’lı olmayı ön plana alıyorlar ve diğer SFK’lı görüşmecilerin kendi kadın olmaları üzerinden konumlanmalarını otomatik olarak varsayarak örgütlülükleri üzerinden bir tanımlamaya gidiyorlar. Bağımsız feminist olana görüşmeci (gg3) kendi bağı kurmak üzere kadın mücadelesini baz alıyor. Orada kendini feminist olarak tanımlıyor. (gg3)’ün bağımsız olmasıyla ilişkilendirebileceğimiz biçimde feminist etkinliklere; toplantılar, arkadaş çevresi ile değil mail gruplarını takip ederek katılıyor. Feminizmle nasıl bağ kurulduğuna ilişkin tartışma görüşmecilerin kendi tanımlamalarıyla aşağıda devam ettirilecektir.

(gh)Bağını kadın olarak deneyimlediği feminist pratikleri üzerinde kurduğunu söylüyor. Mail grupları, örgütler, sosyal medya, sosyal olmayan medya üzerinden sosyal çevre arkadaş çevresi ile feminist etkinlikleri takip ediyor.

(ga)Çalışan aynı zamanda öğrenci olan görüşmeci feminizmle bağı kendi aile yaşamından ve okuduğu feminizmle ilgili verilen tepkilere referans vererek ve arkadaş çevreleriyle bağı kuran görüşmeci feminist okumaları sonucu kendi hayatı için mücadele etmeye karar veriyor ve bağı böyle kuruyor. İzmir Amargi’de dergi okumaları yaparak evlerde toplanıp makaleler okuyarak takip ediyor feminist etkinlikleri. İlk başta sosyalist bir yerden bakıyor SFK ile İstanbul’a gelince tanışıyor. Orada da Amargi üzerinden bağlantı kuruyor. İFK ve SFK ile ilişki kuruyor buralardan takip ediyor. Amargi’den ayrılan kadınlar arasında. Bağımsız feminist olduğunu söylüyor.

(gb)Yine asistan olarak çalışan aynı zamanda öğrenci olan görüşmeci mevcut eşitsizlikten ve kız çocuğu olma durumundan yola çıkarak feminizmle bağı kuruyor. Akademik eğitimiyle ve kadın feminist hocalardan aldığı derslerin etkisiyle feminist olduğunu söylüyor ve bu harekete Ankara’dan İstanbul’a gelince okumalarının artarak devam ettiğini örgütlülüğünün daha geç dönemde olduğunu

söylüyor “*sosyalist ve feministtim SFK ilk kurulduğunda da SFK’lı oldum*” diyor. Aileden çevreden etkiyle solcu ama örgütlü değil yine de yakın. Feminizmde araştırdığı bir hareket elitist, orta sınıf hareketi vs. diye düşünüyor önce bu noktada sol camiayla yakınlık feminizmi böyle bir sorgulamaya tabi tutuyor. Çalışırken etrafındaki kadınlara nasıl davranıldığını görüyor bundan rahatsız oluyor ve tesadüfen “*kırık örük*” adlı Ankara’daki bir grubun bilinç yükseltme grubuna katılıyor. Ve “*aslında ben feministmişim*” diyor. Sonra Ankara’da ki feministlerle tanışıyor “*Feminist Biz*”le yakınlaşıyor ve o zamandan beri hayatının çoğunu feminizmle geçiren bir kadın oluyor.

(gb)nin feminizmle ilişkisi sol alana yakınlığı dolayısıyla gerçekleşirken (ge) de anarşizm üzerinden feminizme yaklaşıyor ve (gb)nin feminizmin elitizmini sorgulaması gibi O’da özellikle sosyalist feminizmi daha orta sınıf buluyor. Kadınların kendi bedenlerinin kendinin olması üzerinden kuruyor bağını. Önce anarşist sonra anarko feminist oluyor. Kadın mücadelesini queerle birlikte ilerleyebileceğini düşünüyor bu yüzden LGBTT ile şuan daha ilgili. “*Solun önünü açan kadın meselesiydi ve anarşizmin ilerleyebileceği yerde queer ve LGBTT*” diye düşünüyor ve feminist etkinlikleri trans kadınlarla takip ediyor.

(gb) Akademik eğitimiyle ve kadın feminist hocalardan aldığı derslerin etkisiyle feminist olduğunu söylüyordu. (ga2)’ de mevcut bir eşitsizlik var ve kadınlar sosyal hayatta aile içinde kadının ikincil bir konumu olduğunu düşünüyor bunun üniversitede feminist kadın hocalardan ders almakla birlikte de kendini feminist olarak tanımladığını söylüyor. Dersleri de şu şekilde tarif ediyor. “*siyaset biliminde okurken kadın feminist hocalardan ders almıştım gender dersleri daha sonra sosyoloji masterında da böyle dersler almıştım post yapısalcılık psikanaliz feminizm üzerine daha sonra kendimi feminist olarak tanımladım.*” Üniversitenin feminizmle tanışmada etkili bir alan olduğu düşünülebilir.

(gc)Feminizmle bağını kadın olmak olarak kuran görüşmeci ise Aktif bir feminist olduğunu söylüyor aktif ve bağımsız bir feminist. Belediyede eşitlik biriminde görev

yürüttüğü için bu yolla takip ediyor. Ve belli internet sayfalarında Radikal 2' de Amargi'de bazı dergilerde yazılar yazıyor. Bazı kadın platformlarının üyesi.

(gg) SDP üyesi ve feminist görüşmeci feminizmini *“eğer erkeklik emellerine karşı mücadele etmek kadınlar beraber mücadele etmek eğer feministlikse kadınlarla birlikte her yolda yürüyebilmek kadın konusunda mücadele etmek feministlikse evet feministim”* şeklinde ifade ediyor. Diğer bir SDP 'li ve feminist olan görüşmeci (gg2)de feminizmle ilişkisini feminist mücadeleye katılım üzerinden tanımlıyor. *“yani bütün kadın mücadelelerine gidip geliyorum yani bütün şeyleriyle ilgileniyorum.”*

(gö)Bağımsız bir feminist olduğunu düşünen görüşmeci feminizmle bağımlı ilgi alanları üzerinden kurduğunu belirtiyor. Bunu şöyle anlatıyor: *“Yani tiyatroyla ilgileniyorum ben çok yakından, liseden beri, öncelikle sanat ve edebiyattan çok yakınlaştım feminizmle işte kadın yazarlar kadın sanatçılar kadın bakış açısı sonra tabi sinema izleyicisi olarak ta, sonra yavaş yavaş üniversitede tabi işte hareketler, harekete de yaklaştık, işte 8 Mart'lar şunlar bunlar, hani feminizmi öğrenmek isteği gibi zaten İstanbul'da bundan şey...”,”* Sonra yavaş yavaş dahil oldum. İlk yani şimdi geriye dönüp düşünüyorum da işte bi okuldaki sosyal bilimler kulübünde işte söyleşiler düzenlemek insanları davet etmek gibi. Ondan sonra ben yüksek lisansta da yine feminizm açısından çalışmalar yaptım yani akademide beni çok yakınlaştırdı onu da söyleyebilirim.” Feminist etkinlikleri ise yine yakın bir yolla tiyatroyla feminist tiyatro yaparak takip ettiğini etkinliklere eklemiş olduğunu düşünüyor. Lamda çevresi, “cinsel şiddete karşı kadın platformu” da takip ettiği araçlardan biri.

(gm)Feminist olmak *“benim için fikri olarak feminist olmaktır ve feminist etkinlik yapmaktır.”* diyen görüşmeci hali hazırda Filmmor'da film çeken bir yönetmen Filmmor'da aktif olarak çalıştığı için feminizmle bağımlı bu yolla kuruyor ve bu şekilde takip ediyor.

(gg3) Bir diğerk görüşmeci 54 yaşında kadın olarak var olma mücadelesi içerisinde kendini feminist olarak tanımlıyor. Sosyal medya ve mail grupları yoluyla takip ediyor. Feminizmle ilgili etkinlikleri zaman zaman da etkinliklere katılıyor.

(gb2) 2009'da İstanbul'a gelmeden önce feminizmle ilişkisini kuran şu anda hala SFK' da örgütlü olan bir görüşmecidir. (gb2) gibi SFK üyesi olmak üzerinden feminizmle bağını kuran diğerk görüşmeci (gv)'dir. Kadınlarla tartışarak politika üretmeyi, söz söylemeyi ve dergi aracılığıyla<sup>20</sup> sözünü söylemeyi ve eylemliliği feminizmle bağının ayrılmaz birer parçası olarak ortaya koyuyor. Ve (gm)'nin ifade ettiği gibi feminist olmak açısından eylemlilik pratiğini önemsiyor. Kolektif çatı altında bulunmayı ve kadın emeğini görünür kılmayı feminist örgütlülüğünün temelini koyuyor. *“Kadını görmeyen kadını yok sayan kadını nesneleştiren her şeye karşı karşıt bir bunun böyle olmaması gerek diye kafa yoruyoruz ve nasıl olsa daha iyi olur diye gayet tartışarak konuşarak günlerce politikalar üretiyoruz.”*

## 2. Filmlerle İlgili Yorumları

Filmi ne zaman ve nerede izledikleri sorusu filmin çekildiği dönemle ilişkisi açısından önemlidir. Aynı zamanda filmi hem ilk çekildiğinde izlemiş hem yakın dönemde tekrar izlemiş olmak filme karşı yaklaşımların değişip değişmediği konusunda fikir verecektir. (gg3) ve (gg2) Sürü filmini yasaklı dönemlerinde izlemişler ve bu filmi anlatırken kurdukları bağlanım daha farklı filmi izledikleri semti, sinemayı ve kimlerle izlediklerini de ‘film izledim’ lafının hemen arkasından anlatıyorlar. Çünkü bu ayrıntılar o dönemde kişinin ideolojik duruşunu tarif etmek için de oldukça belirleyicidir. Hatta feminist bir kadının (gg3) sol görüşlü erkek arkadaşlarıyla filmi izleyip eleştirmesi de aynı dönemin sol ve feminizm tartışmaları hakkında fikir verir. (gc) ise Eşkîya'yı sinemada izlemiş diğerk görüşmeciler bütün filmleri Tv. ve internetten izlemişler. (gm) Eşkîya'yı, (gc) Eşkîya'yı, (gg3) filmlerin hepsini sinemada izlemişler. (gg3) izlediği dönemde film izlemeye gitmenin kimlerle

<sup>20</sup> Feminist Politika Dergisi

ve hangi sinemaya gidildiğine kadar önemli olduğunu anlatıyor (ilerleyen paragraflarda yer verilecek). (gm) yönetmen olduğundan (gc) de kendini sol alanda konumlandığı için (sol fikirlerle anılan filmleri izlemekle ilgili olarak) bu filmleri çekildikleri dönemde sinema da izlemenin alana olan hakimiyetinin farkındalar.

Görüşme için sorulan filmlerden hangilerini izlemiş oldukları soruluyor. Bu nokta da filmlerden herhangi birini üzerinde konuşacak kadar izlemiş ve hatırlıyor olmaları isteniyordu. Nitekim bütün filmler izlenmiş olmuyor. Görüşmecilere göre değişiklik gösterse de daha yakın döneme ait bir film olduğu için “Eşkıya”(1996) filmi en çok hatırlanan ve üzerine konuşulan film olmaktadır. Bu filmlerinde tamamı net olarak hatırlanamıyor ama zaten bu gerekli de değil; çünkü filmlerin akılda kalan ve unutulmayan sahnelerinin hangileri olduğu da görüşmecinin duruşunu belirleme de önemlidir. Filmlerin birden fazlasını izleyen görüşmecilerin “kadın sessizliklerini” karşılaştırma şansı oluyor. Farklı dönem ve yönetmene ait farklı sessizliklerdeki benzer durumları ve tutarlılıkları bu görüşmecilerle konuşmak daha kolay oluyor. Bunun yanı sıra yönetmenin kurgusunun (bir filmde diğer filme) sessizliği nasıl değiştirebileceği ya da değiştirmeyeceği de konuşulabiliyor.

(gh)Sadece Eşkıya’yı hatırlayabiliyor Tv. de izliyor. Ne zaman izlediğini çok hatırlamıyor, 20’li yaşlarında izlemiş olabileceğini düşünüyor. (gg) Eşkıya’yı izlemiş evde internetten görüşmeden bir gün önce izliyor daha önce de izlemiş. (gg2) Eşkıya’yı izlemiş bazı yerlerini hatırlıyor. İki yıl önce Tv. de izlemiş. (gö) Adı Vasfiye’yi izlemiş hatırlatılmasına ihtiyaç duyuyor. Sürü’yü de aynı şekilde. Eşkıya’yı da izlemiş ve hatırlıyor. (ga) Sürü’yü 2010’da görsel sosyoloji dersinde izlemiş. Eşkıya’yı evde Tv. de izlemiş izlememek için inat etmiş bir süre çok popüler olduğunu düşündüğü için. Adı Vasfiye’yi bir arkadaş grubuyla beraber izlemiş 4-5 yıl önce. (gb) Eşkıya’yı izlemiş. (gm) aynı zamanda Filmmor’da yönetmen olmasının da etkisiyle olmalı, filmlerin hepsini izlemiş; ama Laleli’de Bir Azize’yi çok hatırlamıyor. Eşkıya’yı sinemada izlemiş. Genelde internetten film izlediği için internetten izlemiş olabileceğini de söylüyor. Ama daha çok festivallerde film izlediği için bu görüşmeciye “festivalde izlediğiniz bir filmi internetten izlediğinizde filmlerin gösterilmeyen, kırılan yerleri oluyor mu?” sorusu soruldu. Görüşmeci bu

soruyu “ *ben ama dikkat ediyorum tam versiyonunu izlemediğim bir şeyi izlemiyorum.*” Şeklinde cevapladı.

(gg3) Eşkîya’yı ve Adı Vasfiye’yi izlemiş. Sürü’yü üniversite yıllarında, Eşkîya’yı ilk film çıktığı zaman izlemiş ve konuşmayan karakterleri net olarak hatırlıyor. *‘konuşmayan karakterler çok net olarak aklımda Sürü’den çok etkilenmiştim mesela, insan konuşmadan nasıl yaşar? diye. Hatta bir ara çalışma konusu olarak düşünmüştüm ve insanlarla da konuşmuştum. Eşkîya’dan da yine etkilenmiştim hatırlıyorum yani’* bu görüşmeci filmlerin hepsini ilk çıktığı zaman sinemada izlemiş. Görüşmecinin bu özelliği bizi tam da ‘ne zaman izledin?’ sorusunun varmak istediği yere götürüyor. Kendini sol camia içinde bir feminist olarak konumlıyor ve sol görüşlü erkek arkadaşlarının kadın konusundaki bakışını eleştirerek filmleri beraber seyrediyor. *‘Sürü’ye sınıfsal bakış açısıyla gitmiştim sol camia içinde de kadın duruşunu koruyarak, hatta işte ünlüdür genel bakışı biraz komiktir feminizme bizim dönemdekiler özellikle. Tarık Akan’ın bir filmi vardı ‘feminist ne?’ diye soruluyordu O’da ‘ne bileyim orospu gibi bir şey’ diyordu. Bu karşı çıkışla solcularla konuşuyordum ve Sürü’ye de onlarla gittim. Hatta Çemberlitaş Lalelide’* Sürü’yü 10 yıl sonra Evrensel Kültürün özel gösteriminde tekrar izlemiş. Eşkîya’yı ise defalarca izlemiş.

(gc) Sürü’yü çok eskiden izlemiş ama ilk çekildiği zamanda da değil. Eşkîya’yı yeni çekildiğinde sinemada izlemiş. Laleli’de Bir Azizeyi’de izlemiş. Eşkîya dışındakileri Tv. de izlemiş. (gb2) Sürü’yü internette, Eşkîya’yı Tv. de daha küçükken ve Laleli’de Bir Azize’yi 4-5 yıl önce internetten izlemiş. (ga2) Eşkîya, Sürü, Adı Vasfiye’yi izlemiş ve bunlar çok etkilendiği filmler yönetmen olarak Atıf Yılmaz’ın *klasik Türk Sineması’ndan ayrı derdi olan feminist filmler çeken biriydi, ilk örneklerinden biriydi. Ahh Belinda falan sonradan ondan sonra geldi.... Sürü’yü Yılmaz Güney’in yasaklı döneminin kalktığı ilk yıl izlemiştim Ankara’ da metropol sinemasında sahneleri bir bir anlatıyor, hatırlamaya çalışarak. Masumiyet filmindeki sessizliklerden bahsediyor.* (gv) Sürü’yü ve Eşkîya’yı 4-5 yıl önce Tv. de izlemiş çok hatırlamıyor. Adı Vasfiye’yi izleyeli 10 yıl olmuş ve Laleli’de Bir Azize’yi yeni izlemiş bu iki filmi de hatırlıyor.

### 3. Film, Alımlanışı Ve Gerçek Hayat İlişisine İlişkin Yaklaşımları/Tartışmaları

Film yönetmeni senaristi oyuncusu yapım ve piyasa koşullarıyla şekillenen bir oluşumdur. Yerine göre gerçek hayattan beslenebilir ya da ütöpik olabilir. En nihayetinde kurgusal bir yapıya sahiptir. Bu nedenle izleyenlerin filmleri ve “kadın sessizliklerini” nasıl alımladığı gerçek hayatla filmler arasında nasıl bir ilişki kurduğunun tartışılması gerekmektedir. Bu yüzden görüşmecilere filmlerde gördükleri konuşan kadınların nasıl konuştukları şeklinde sorular soruldu ve gerçekte böyle konuşan kadınların olup olmadığı üzerine tartışmalar yürütüldü. Sessiz kadın imgelerine ilişkin ise söz konusu sessizliğin nasıl bir anlamı olduğu sorgulanmaya çalışıldı. Bu nokta da ise feminist bir kadın yönetmen kadın karakterlerin sessiz gösterilmesi noktasında nasıl alımlanacağı ve erkek yönetmenin sessiz kadın karakterler göstermesinin “karakter yazamama” durumu olup olamayacağı ele alındı.

Filmler içerisindeki mesajların (kadın sessizliğine ilişkin) gerçek hayatta bir kadının (kadın olarak) inşasında rol oynayıp, oynayamayacağı konusu bu başlık altında irdelenmeye çalışıldı. Kadın sessizliklerinin onaylama mı? Direniş mi? Rıza mı? Olduğu sessizliklerin anlamlarına ilişkin diğer tartışmalardır. Ayrıca bu anlamların dışında kadına ilişkin sessiz kalma durumunun “saygı duyulan bir sessizlik” olarak anlamlandırıldığı da oldu. Erkek ve ya kadın yönetmenin filmlerinde gösterilen kadın karakterler üzerinden yönetmen, “gerçek hayattaki bir kadını sinemada temsil edebilir mi?” Sorusu ele alındı ve çeşitli yaklaşımlarla tartışma şekillendirildi. Bu tartışmalar görüşmecilerin cevaplarıyla birlikte aşağıda tartışılacaktır.

Sessiz kadın imgesi üzerine konuşurken kendine ait bir konuşma kendini savunmak için konuşmak gibi konuşmanın içeriğine yönelik ele alınırken bir taraftan da erkek yönetmen tarafından yapılan ya da feminist olmayan bir kadın yönetmen tarafından yapılan filmlerde kadının konuşamayacağına dair imgeler ele alınıyor. Bu yapılırken yönetmen ve ya onun konuyla bağ kurarak ele alınması da söz konusudur. Filmlerde



konuşan kadınların hiç de pratikte konuşan kadınlar olmadığı yönünde yaklaşıyor. Yani bu dil filmin bize öğrettiği bir dil, dilin öğretildiği her yerde hegemonik bir tutum da içselleştirilmiş olur. Böylece konuştuğumuz dilin kimin dili olduğunu sorgulayarak analize devam edelim. (gh) *“valla ne konuştuğuna bağlı yani filmde genellikle yani birçok filmde yani filmlerde kadın karakterlerin temsil ettikleri imajla replikler arasında baya bir fark olabiliyor yani atıyorum şimdi özgür kadın imajı var ama işte özgür kadın falan değil sadece işte ne bileyim ben işte çok konuşan kadını ya da çok baskın, dominant olan kadını özgür gibi kodlayabiliyorlar ya da feminist kadın var. Son derece anti feminist replikler işte ee konuşmalar üretir”* sokakta gördüğü kadınların hiç de filmlerde kodlanan kadınlar gibi olmadığını düşünüyor. Kodlamaların daha çok erkek veya feminist olmayan kadınlarca yapıldığı için kendi feminist pratikleriyle uymadığını belirtiyor. *“izleyiciye sundukları al sana fetan kadını imajı, al bilmem ne kadın imajı koydukları şeyle gerçekte var olanın alakası yok karikatürize bile değil dolayısıyla da başka bir dünya gibi algılanıyor yani başka oluşturulmuş bir sanal dünya gibi”* (gb) tarafından erkeğin olmadığı ortamda kadının konuşmasının kendine ait olduğu, biraz da cinsellik üzerinden tanımlanması söz konusu (gb) *“kadınlar erkeklerin olmadığı ortamlarda birbirlerine çok kolay kendilerini anlatırlar. Karşısındaki kadını çok tanınmasına gerek bile yoktur, konuşur hemen.”*

Başka bir açıdan erkek egemen ezberlerden bağımsız konuşmayı kendine ait bir konuşma olarak alıp dil oluşturarak kadının konuşabileceği düşünülüyor. (gö) Her ne kadar patriyarkal yapılar sınırlandırıcı olsa da kadın karakter sözünü söyleyebilir diyerek yaklaşıyor. Kadın öznenin konuşmasına *“kadının daha derinlemesine gösterilebildiği gösterildiği yani daha hani önemsendiği bir yapı düşünüyorum orda hani zaten her karakter konuşur yani şey bakılırsa derinlemesine bakılırsa her karakter zaten kendi sözünü söyler...Ama mutlaka bu Imm! Tam da ona yüklenen dayatılan kadınlık rolleriyle bir hesaplaşmada içerir genelde “* şeklinde kadın karakter derinlemesine gösterildiğinde konuşmasının önünde bir engel görmüyor.

(gm) İdeal bir yaklaşımla söyleyeceğini belirtiyor ve kadının kendine ait konuşmasını *“inisiyatif almak”* ve *“kendi adına konuşmak”* olarak tarif ediyor.

Feminist olarak “ *biz tüm ezberlerden bağımsız konuşmaya çalışıyoruz bir dilimiz de yok bizim, dil oluşturmaya çalışıyoruz. Dolayısıyla kadın öznenin konuşması o kadar da kolay bir şey değil. Tam da uğruna uğraştığımız şey bence* ” diyerek ifade ediyor. (Spivak, 2009:90) Filmmor’da yönetmenlik yaptığı için yazarak, film yaparak, eylem yaparak, kendi dillerini aradıklarından söz ediyor. Kendi dilini arayan feminist kadınları Spivak’ın madun ve konuşma ilişkisi üzerinden düşünerek tartışalım. Spivak, emperyalizmin kadın figürünü ‘*fallus merkezli*’ bir gelenek içinde kullandığını ve buna karşın madun tarih yazımı; kadın ve suskunluk arasındaki biçimin kadınlar tarafından tasarlanabileceği gibi konuları öne sürer.(Spivak, 2009:90) Bu süreçte böyle bir durumun imkansızlıklarıyla da yüzleşmek zorunda kalır; çünkü madun konuşmasını tasarlayabilecek araçlara sahip değildir bunun yanı sıra madun özne söz konusu olduğunda cinsiyetin izi silikleşir. Madun konuşmıyorsa madun kadın daha da sessizleşir; ancak bütün görüşmeciler kadının konuşmasını kadınlar tarafından nasıl tasarlanabileceği açısından düşünmüyor. “Erkek dünyasına” karşı “kadın olarak konuşma” olarak ele alınabiliyor. Bunun örnekleri aşağıda yer almaktadır.

(gg3) Kadının kendine ait konuşmasının kendini ifade etmesi olduğunu düşünüyor. “*kadın olarak var olamadığı için sadece bir nesne gibi var olduğu için dış dünya da konuşması önemli, sözünü söylemesi önemli. Konuşmayı öyle algılıyorum ben konuşacak bir şeyi varsa... kendi adına konuşmaması da erkek dünyanın kendinden istediği gibi konuşmak anlamına geliyor.*” diyerek aynı zamanda sessizliği de bir konuşma biçimi olarak görüyor. Bu durum bir nevi erkek egemen dile alternatif bir dil gibi anlaşılabilir. Bu konuda egemen olanın dili ve bu dili konuşmak durumunda olanlar göz önüne alınabilir. Gramsci bunun için Normatif gramerden söz ediyor. Kadının konuşması bağlamında düşünülürse, devletin çeşitli ideolojik aygıtlarıyla şekillenen, egemen olanın normatif gramerini (dilini) konuşan biri olarak kadın, erkek egemen bir toplumda madun olandır. Bu madunluk durumunda kadın sessizleşmeyi aşma gücünden yoksun mudur? Gramsci “*dönüştürücü hareket yaratma gücünden yoksunluğa*” rağmen ortak duyu yığınının karşı hegemonya çıkarılabileceğini düşünür.(Crehan, 2006:183-184) Hegemonyanın üstesinden

gelebileceğine inandığı tek bilinç kaynağı olarak madun kültürü görür. Böylece kadın sessizleşmesini aşmanın yolu da açılmış olur. Ancak görüşmeciler sessizliği aşmanın yolları olarak değil sessizliğin iktidarı aşındırması mümkün mü? Şeklinde akıl yürütmüşlerdir. Sessizliğin bir direniş olarak değerlendirilmesine geçmeden önce “kadının kendine ait konuşması” hakkında diğer görüşmecilerin tartışmalarına yer verilecektir.

Sessiz kadın imgeleri ve kadının kendine ait bir konuşmasının olmaması bir taraftan erkek egemen düzende konuşma pratiğinin azlığıyla ilişkilendiriliyor. Bunun için (gc) *heyecanlanırsınız, kelimelerimiz birbirine dolaşır... pratiğimiz çok az çünkü... biz konuşmadığımız sürece kimse ne hissettiğimizi düşündüğümüzü anlamıyor. Erkek egemen şeyleri yıkıp kürsüye çıkmak lazım*” diyor. Sinemada konuşan kadının da erkek egemen sistemin istediği gibi konuştuğundan yakınıyor. Bir taraftan da ses ve söz bedenle ilişkilendiriliyor ve ölüm oruçlarıyla vs. ile birlikte düşünülüyor. Kadının konuştuğu senaryoda ise kendi var oluşunu ifade etmesi ve hayır demeyi öğrenmesi talep ediliyor, öngörülüyor. (gc) Çalıştığı iş<sup>21</sup> dolayısıyla “konuşmaktan çekinen, kaçınan kadınlarla” ilişki kurduğu için “kürsüye çıkmak” söz almak üzerinden bir kadın konuşması şekillendiriyor.

(gv) Kadının konuşması için “kadına biçilen rol olarak konuşması” şeklinde yaklaşıyor. Sinema veya başka yerde erkek egemen bakış onu nasıl konuşturuyorsa (gv) ye göre kadının konuşması odur. Sonraki paragraflarda da tartışılacağı üzere bu düşünce yönetmen ve kadının oyuncunun temsili konusuna kapı açıyor. Temsil konusunda Gramsci entelektüeli devreye sokuyordu, entelektüel ve temsil arasındaki ilişki nedir? Temsilin iki anlamı bir aradadır. Biri “adına konuşma” anlamındaki temsil diğeri “takdim etme” anlamındaki temsildir. Bu iki anlam birbiriyle ilişkilidir; çünkü *konuşan ve eyleyen her zaman bir çokluktur. Hiçbir teorileştiren entelektüel, parti ya da sendika... eyleyenleri temsil edemez. Eyleyen ve konuşanlara karşı olarak eyleyen ve susanlar sessiz midir?* Bu sorunun cevabı temsil ve yeniden takdim kavramları arasındaki farkta saklıdır. *Entelektüeller ‘madun olanı’ temsil ederken kendilerini saydam olarak temsil ederler.* ( 61: 2009) sessiz karakterleri izlerken

<sup>21</sup> Bursa Nilüfer Belediyesi toplumsal cinsiyet eşitliği birimi.

arkalarında saydamlaşmış olan (entellektüel) yönetmeni göz ardı etmemek gerekir. (gv)'nin bahsedeceği “Kadınların dayatılan sistematik bilgi yumağı” konusunda yönetmenlerin de payı olabilir. (gv) Sinemada da geçerli olan kadının sistematik engellenmesi meselesi üzerinden konuyu ele alıyor. Bu yaklaşımın (gv)'nin SFK'da örgütlü olmasıyla ilgili olduğu düşünülebilir. Herhangi bir yapıdaki kadına karşı sistematik uygulamaları söz konusu ediyor. “ *kadının kadın olarak değil ‘Ayşe-Fatma’ olarak konuşmasıdır esas özne konuşması odur bence. Bu ikisi arasında ayırım yaparak cevaplamak istiyorum ben. Sistematik olan kadının düşünceleri oluşturulması engellenen bir şeydir. Erkek egemen yarguları içselleştirerek ilerlediğimiz için her açıdan hemen her yerde bize dayatılan sistematik bilgi yumağı var örgütlü ve çok da güçlü kişiler değilsek onun dışında bir şeyler söylemeye muktedir olamıyoruz; çünkü korkuyoruz onun dışında söylediğimizde, hayır dersek başımıza gelecekleri biliyoruz.*”

Kadının konuşmasının ne olduğuna ilişkin yaklaşımlardan sonra sessizliğin ne olduğu? Ne anlama geldiğine? İlişkin fikirlere değinilip yeniden konuşmaya ilişkin tartışmaya devam edilecektir. Sessizliğin anlamının yönetmenin vereceği mesaja göre şekilleneceği düşünülüyor. Sessizlik beden pratiği üzerinden düşünülürken sol pratik ve örneklerle ilişki kurularak anlaşılmaya çalışılıyor. Ölüm oruçları, iktidar ve pasif direniş, sessizlikle direniş yan yana konuluyor. Hegemonik dilin sadece erkeğe ya da kadına ait olmadığı söylenirken bir taraftan da özcü olmaktan kaçınılıyor. (gb) Bu soruyu özcü bir yere düşmeden cevaplama kaygısı güdüyor ve kadının kendine ait konuşmasını “*erkeğin olmadığı bir ortamda kadının kurduğu konuşma kendine ait bir konuşmadır*” diyor. Kadının kendi cinselliğine ait sevgilisi kocasıyla ilgili bir konuyu erkeklere nazaran çok daha çabuk anlatabildiğinden bahsediyor. Hem de konuştuğu hemcinsi kadını çok tanımasına gerek bile kalmadan. Erkeğin olmadığı yerde kadının konuşması hakkında bunları düşünen (gb) Kadının kendine ait bir konuşmayı daha çok cinsiyet üzerinden dahası cinsellik üzerinden ele alıyor. (gö) Bu filmlerde hegemonik bir dilin olabileceğini düşünürken bir yandan da özcü bir yerden yaklaşıp kadın ezilmesinin daha da sabitlenmesinden endişe ediyor. (gö) “*...saf bir kadın dili ne kadar olur emin değilim ama olmalı mı ondanda emin değilim ama arayış her zaman olacak bundan eminim yani çünkü çok hani çok eril*

*bir dille çevrelenmiş durumdayız...*” Böylece kadınında erkeğe ait bir dil konuşabileceğine dair bir kuşku içeriliyor.

Erkeğe nazaran kadın konuşmasının çoklu bir yapısı olduğu ve erkek konuşmasını “katı, sarsılmaz” yapısını bozabileceğinden söz ediliyor. (ga2) kadın öznenin konuşmasına erkek özneye karşıtlığı içinde bakmak istiyor. Erkek öznenin konuşmasında net karara varılmış his olduğunu düşünüyor. Kadınlar öyle konuşmaz. Konuşmanın önünü tıkamaz konuşması çokludur diyor. “*Ben gündelik hayatta da bunu çok rahat gözlemleyebiliyorum. Kadının konuşması karşısındakine alan açan içeren gerçeklik ve kesinlik meselesini de sorgulayan bir konuşma bence*”. Bir taraftan da kadının düşüncelerini oluşturmasının sistematik olarak engellenmesi durumu var yani o söz konusu katılık ve sarsılmazlığı bozmak da zor görünüyor. Filmler dışında da kadın konuşan bir özne olarak görülüyor. Görüşmeciler de feminist sinema dışında hep böyle kadınlarla karşılaşacaklarını düşünüyorlar. (gm) Sinemada bu filmler dışında da kadınların konuşmadığını özne olmadığını düşünüyor. Feminist karakterler görmeyi beklemiyor. “*Hayatta nasıl biat, itaat ezberi içindeyse eden kadınlarsak yine böyle kadınları göreceğiz feminist sinema dışında. Feminist sinemadan bunları beklemiyoruz. Biz karakteri olan ve konuşan kadınlar görmek istiyoruz.*” Diyerek makul bir yerden yaklaşımaya çalışıyor. Bunun içinde kadınların karakter ve diyalog yazmalarını bekliyor. “*Benim için bir iki eli düzgün istisna dışında Yeşim Ustaoglu gibi kadın yönetmenlerin filmi dışında uzun metrajda ben genel olarak zaten kadınların dilsiz olduklarını düşünüyorum. Bir şeyler söylüyorlar ve karakter yazılmıyor onlara diyaloglar sanki şey yapıyor e denir ona? Sufle veriliyor.*” Bu durumda Edward Said’in şarklıların batılı tarzda (özelde ABD’de) ve dilde aldıkları eğitim ilişkisine bakılabilir. Edward Said çok kısaca şarkın bu durumda ideolojik bir alıcı olduğunu varsayar. Çünkü şarklılar büyük Amerikan eğitim kurumlarında şarkiyatçılık güdümünde eğitim alarak şarkiyatçılık üzerindeki dogmaları yeniden üretiyorlar. Böylece batıda eğitim almış bir şarklı “*Konuşurken nasıl konuşur? Konuştuğu dil kimin dilidir?*” diye sormak gerek. Böylece konuşuyorken de sessizleşmek mümkün olabilir. ( Said, 2000:338)

### a. Erkek Yönetmenin Karakter Yazamama Konusunda Samimiliği Olarak Sessiz Kadın İmgeleri

Kadın karakterlerin sessizliği bir taraftan da yönetmenin samimiliği olarak anlaşılıyor. Bu karakter yazamama durumu , “yazamadığım için sessiz bırakıyorum” gibi bir samimiyet olarak düşünülüyor. (gm) Bir takım sözlerin tekrar edildiğini dolayısıyla konuşan bir takım sözleri olan kadınların sinemada temsil edilmediği sonucuna varıyor. Bu filmleri de uç örnekler olarak buluyor belki de en samimi en sahici filmler olduklarını düşünüyor. “*Yani ‘ biz bu kadınlara diyalog yazamıyoruz, karakter de yazamıyoruz. En azından diyalogsuz bırakalım demek belki de bir çözümdür. O saçma sapan karakterlerle ortalıkta salının kadınlar yerine diyalogları olmaması bana kötü bile gelmiyor yani yönetmen açısından samimi geliyor. Ben mesela kendi filmlerimde ben bunu bilmiyorum diye konu dışı bırakıyorum. Ama o kadınlar yine de görsel unsur olarak orada yer alıyorlar ve o görüntüyü dolduran eril görseelliğin .... Nesnelere olarak yer alıyorlar bu filmlerde.*”

Karakter yazamama durumu tabi her zaman mahsum görülüyor. (gm) Sessiz göstermelerin her zaman da çok mahsum olmadığını belirtip başka bir filmde açıklamaya başlıyor. “*‘Konuş onunla’ filminde en iyi kadın ölü kadın idi bu filmlerde de en aşık olunacak kadın sessiz kadınlar sinema kim tarafından nasıl kim için yapılıyor? Erkek yapıyor, erkek egemen bir bakış ve de dille yapıyorlar ve erkekler için yapılıyor yani cinsiyetten bahsetmiyorum erkek bakış açısıyla izlerseniz Issız Adam’ı beğenir, izler, ağlarsınız.*” Filmlerdeki sessiz kadın karakterlerden de yola çıkarak görüşmeciler kadınların konuşma pratiği olmadığını düşünüyor. Bu yüzden kadınların az yazıp az konuştuğu düşünülüyor. Ele alınan filmlerde kadın bedeni üzerinden erkek savaşıda bir ganimet olarak düşünülür. Çıkışsız durumlarda kadın evet dese bile o hayır demektir diye düşünülüyor. (gv) “*Kadının eşya gibi sürüklenip taşındığını düşünüyorum. Kadın karakter o filmi kuran senaryosunu yazan için vereceği mesajları şekillendirmek istediği mesajları vermek için kullanıldığını düşünüyorum. Bazı sahnelerde kadınların çıkışları kapatılıyor Laleli’de Bir Azize de sessiz kalmak hayatta kalmak için gibi. Adı Vasfiye’ de ki*

*sessizlikte Vasfiye hiçbir şey deme konumunda değil herkes konuşuyor ve orada da bir çıkışsızlık var egemenin çok güçlü olduğu yerde kadının 'evet' i bile hayırdır bazen."*

### **b. Filmlerdeki Sessiz Kadın İmgelerinin Gerçek Hayatta Kadın İzleyiciyi Şekillendirmesi Durumu**

70-80'li yıllarda çekilmiş filmlerdeki o döneme ilişkin mesajlarının kendini etkilemeyeceğini düşünen kadınlar olduğu gibi izlediği dönemde küçük olduğu için Keje'ye kadın diye bakmamış olan da var. Bu yüzden de etkilenmemiş. (gh) Şimdiki bakış açısıyla 70-80'li yılların o, kadına gözdağı veren "sus yoksa başına bir şey gelir" mesajının kendini etkilemeyeceğini düşünüyor. Her ne kadar bu öğretiler dayatılıyor olsa da kadınların hayatları için bir rol model oluşturmaz diye düşünüyor. *'yıllar boyunca o yeşilçam 70'lerin 80'lerin ürettiği filmlerde o işte sessiz kalan haksızlığa uğrayan yok işte aldatılmış olan ya da üstüne iftira atılmış ama bunu bir türlü söyleyemeyen bilmem ne falan gene hani ee bir şekilde kadınların kendi hayat pratiklerinde kendilerini baskılanması için oluşturulan bir şeyler yani verilen bu mesajlar aman sus konuştuğun anda başına o gelir bu gelir filan filan gibi bir şeyler ya işte kendini şeyde bulursun pavyonda bulursun yada işte öldürülsün filan filan gibi yani göz dağı olarak şey yapılıyor bu mutlaka bir öğretim biçimi olarak kadınların hayatında oluyordur bir rol modeli oluşturulmaz"* Etkisi olsa bile bu imgelerin tek başına kadın öznelliğini şekillendireceğini düşünmüyor. (gb) (Keje karakteri üzerinden konuşuluyor) Eşkuya filmi izlediğinde yaşı küçük olduğundan "Keje'nin kadın olarak nasıl? " diye izlememiş ... "Keje karakterini sadece kadın olarak vurgulayamıyorum küçüktüm yeni açılan bir sinemada izledim. Sahneler çok renkliydi ilgim oralardaydı. Savaşla iç içe geçen bir kurgusu vardı" diyor ancak; yine de O kadının sessizliğinin bir direniş olduğunu düşünüyor.

Bu filmlerdeki sessiz kadın imgelerinin kadın öznelliğinin inşa edilmesinde etkili olacağını düşünenler var. (gg3) ise imgesel öğelerin öznelliğin şekillenmesinde etkisi

olacağını ama tek başına şekillendirmeyeceğini düşünüyor. *Sürü'deki kadınla ilgili kötü şeyler vardı. Bir haksızlığa uğruyordu konuşmuyordu o aşamada konuşmaması yani derdini bir biçimde anlattı ama çok anlamlı bir anlatış değil ben onu küsmek gibi anladım gidemiyor. Gitse nasıl gidecek? Onun için konuşup konuşmama bir direnç. Keje'nin sessizliğini bir teslim oluş olarak düşünmüyor ama yine "istediği gibi var olamayınca susarak sevmediği adamın yanında var olduğunu ifade ediyor yani başka türlü var olamıyor"* diyerek sessiz kalmayı bir var oluş biçimi ve nedeni olarak karşımıza çıkarıyor. Bunun nedeni kendi yaşamımızda da öfkemizi sevgimizi küserek (sessizleşerek) ifade ediyor olmamız. (gc) Filmlerdeki imgelerle bir şekillendirme sağlayabileceğimizi düşünüyor. Kendi pratiği üzerinden düşünerek kendi öfkelenildiği anlarda ne yaptığını düşünüyor ve şöyle devam ediyor: "Biz kadınların çok yaptığı bir şey biz öfkemizi sevgimizi... öğrendiğimiz olmamız gereken kız çocukları olarak sessizliği tercih edebiliyor küserek duygusal anlatıyoruz o da duygusal yaratıklar olduğumuz için değil öyle olduğumuz söylendiği için." Bir taraftan da bu imgelerin "kadın sessizliğinin normal olduğunu" düşünmemizi sağlayabileceği iddiası var. İmge ile gerçek yaşam birbirlerini besler diye düşünenler de var (gb2) "ben açıkçası öyle olacağını düşünüyorum bütünüyle bizleri direk etkileyip bizi de sessizleştiren bir yerden değil dolaylı yoldan kadınların sessiz olabileceğini ve bunun normal olduğunu göstertiyor bunun bir şekilde normalleştiriyor. Hatta tam tersi çok konuşan bir kadınla karşılaştığımızda irite edebiliyor. Böyle dilimize dolanıyor ama sessiz kadınlar izlendiğinde daha işte yazık konuşamıyor gibi oluyor rahatsız etmiyor insanları. Nasıl biz tırnak içinde o dırđırcı kadınlar irite geliyorsa ya da çok konuştuğu için haksız gelebiliyorsa ve bu bize bu şekilde empoze ediliyorsa sessiz kadın imgesinde de o kadınla bir şekilde bir benzerlik kuruyoruz... sessiz olmak işte dolaylı yollardan şey gösteriliyor sempati duyulan kötü olmayan bir şey olarak daha anlaşılır bir şey olarak. Laleli'de Bir Azize'den sessizlik orada Rus bir kadının tecavüze uğraması tecavüze hiç sesini çıkartamıyor olması. Berivan ve Eşkiya'daki sessizlikte hatırlıyorum hep. Oradaki sessizliklere tecavüzdeki sessizliği bir onay gibi okumuyorum ama çok hani şey gerçek hayatta da tecavüzün tacizin ses çıkarmadan da karşılanabilir gibi düşünülebilir. Günlük yaşamda da tacize uğradığımızda sessiz kalma rolünün o filmde tabi bambaşka yerden ama gerçek yaşamla bir analogi kurulabilir. Genel



olarak o filmlerdeki sessiz imgelerle gerçek yaşamdaki imgelerin birbirlerini beslediğini düşünüyorum. Konuşan kadın imgesi şu açıdan da önemli sessiz kadın filmlerinde kadın konuşmadığı için onun yerine konuşan düşünen birileri oluyor.” ama bir yandan da kırsal yaşamla ilişkili modellerin şehirdeki kadına model olamayacağı düşünülüyor ve bu düşünce daha çok genç kadınlar tarafından dile getiriliyor. (ge) “evet sessizlik ya da kadının nasıl olması gerektiği gibi evet bir şeyleri şekillendiriyor. Kırsalda geçen filmlerin şehirdeki kadına çok da model olacağını sanmıyorum. Özne kadınlar daha kendi hayatına sahip kadınlar model olmaya yatkın. Aslında Keje zaten konuşurken de... işte filler tepinir çimenler ezilir” Filmlerde ezilen kadınların gösterilmesi söylemi pekiştireceği için daha çok güçlü kadın karakterlerine ihtiyaç duyuluyor. (ga) ““Nasıl temsil edilir ?” ve o temsil genel söylemi belirler gerçekliği kuran bir şey temsille gerçekliği çok ayıramazsın kadın karakteri sorgulamadan ezilen olarak gösterirsen o söylemi yaygınlaştırır ve pekiştirilmesine katkıda bulunursun. O yüzdende güçlü kadın temsillerine ihtiyaç var.” Zerre filminin yönetmeni bu filmdeki kadını özellikle güçlü gösterdiğini söylüyor. “Ben de etkileniyordumdur.” Diyor.

### **c. Sessizliğin Anlamlarına İlişkin Yaklaşımlar: Direniş Mi? Rıza Gösterme Mi? Onay Mı? Red Mi?**

Filmde konuşan kadınların pratikte konuşan kadınlar gibi olmadıkları düşünülüyor. Sessizlik güçlü bir eylem olarak kabul ediliyor. Çünkü dayatılan kadınlık rolleriyle bir hesaplaşma içeriyor. (gg) Eşkuya filmindeki Keje üzerinden konuşarak onun sessizliğini bir isyan olarak adlandırıyor ve bir nevi de erkeği cezalandırmak üzerinden bir susuş olarak ele alıyor. “Ben oradaki (Keje) karakterini şöyle yorumluyorum açıkçası töre yüzünden istemediği bir adamla evlendirilmiş ve istediği adam 35 yıl hapiste kalmış ve 35 yıl boyunca kadın hiç konuşmamış aslında buda bir bakıma isyandır yani bazen susmakta bir isyan olabilir şöyle ki 35 yıl konuşmamasının nedeni şu olabilir yani ben yorum yapıyorum sadece eee karşısındaki istemediği erkeği cezalandırmak olabilir çünkü sonuçta 35 yıldır susan bir kadın mutluluk getirmez.” İsyen olarak bir sessizleşme var ve bunun aynı

zamanda erkeği cezalandırmak için olduğu düşünülüyor. Sessizlik kadına karşı bir gözdağı gibi yapılıyor. (gg) *“İşte demin bahsetmiştim Keje'nin sessizliği bi direniş çünkü yani o filmde işte güzellikle ikna ediliyor dövülüyor bilmem ne yapılıyor yıllarca yıllarca konuşurmak için uğraşılıyor, uğraşılıyor buna bir direniş göstererek irade konuyor o kadın dolayısıyla onun konuşmaması ve bilmem kaç yıl sonra atıyorum işte Eşkya'nın karşısında konuşmayı seçerek konuşmasıyla tamamen çok çok güçlü şeyler ne denir? seçimleri diyeyim o karakterin”* her ne kadar Keje'nin tutumunu direniş olarak nitelese de bu sessizliğin yüceltilmiş olduğunu düşünüyor. Çekip gitmek vs. gibi bir direniş yerine pasif direnişin gösterildiğini vurguluyor

(gö) Sessizliği Sürü'de ki Berivan karakteri üzerinden düşünüyor ve oradaki sessizliği çok da onay vs. gibi değerlendiremeyeceğimizi düşünüyor; çünkü burada artık yapıyı da bozacak denli bir sessizliğin olduğunu düşünüyor. *“Yani eğer şöyle mesela o Sürü'de ki sessizliğin bir de bir nedeni hani fiziksel bir nedeni de olduğu için yani orda bir hastalık durumu vs. 'de olduğu için aslında ben onu çok fazla onay işte boyun eğme gibi değil hatta o kadar sessizdi ki artık yapıyı da bozuyordu yani aslında”* tam da bu yüzden söz konusu sessizliğin yıkıcı bir özelliği olduğunu düşünüyor. İsyankar bir özelliği olan bir sessizlik olduğunu düşünüyor hatta bu şekilde bir ciddi bir ses haline geldiğini düşünüyor. *“benim hissettiğim gayet isyankar hani başka türlüde gösterilemez aslında, gibi geliyor, aslında ciddi bir ses oluyor yani...”* ve aynı zamanda bir öğretme biçimi olarak düşünülebilir ama yine de model olmaz diye düşünülüyor. Bu sessizlik pasif direniştir; ama buna rağmen bu yapıyı bozacak kadar da yıkıcı bir sestir. Sineye çekme gibi görünse de başka biçimde değil bu şekilde bir direnmenin seçilmesi söz konusudur. (gg3) *“Kadın Berfo'nun yanında sessiz oturuyor o tam bir direniş ama evden kaçmıyor gidiyor ona o bir teslimiyet gibi görülebilir ama gidecek bir yer yoksa Hitler Almanya'sında tecavüzde katılmamak la benzerlik vs. Vasfiye'de filme biraz sinir olmuştum erkek bakışından kadını göstermeye çalışmak toplum ait bir şey olabilir ama sinir olmuştum ben o filme.”*

Sessizliğin saygı duyulan bir direnme olarak gösterildiği düşünülüyor. Böylece bu sessizliğin kanıksama değil umut ve bekleyiş olduğu noktasına geliniyor, teslim oluş

değil küsmek gibi. Sessizlik birçok farklı anlama gelebiliyor. (ge) “Herkes Keje sustu dedi erkeklerin kendi için savaşında bir taraftan aşk acısı var ama kadın kazananın ganimeti erkek egemenliğinin kadını ödülü olarak gören tavrına bir şey yapamıyor. Ama ben Keje'nin susmasını bilinçli bir şey olarak görüyorum sessizlik duvarıyla maruz kaldığı şeyleri durduruyor. Daha ağırlığını koymuş Keje sustu herkes dehşet içinde kimse yaklaşmıyor orada bir protesto ögesi mahkumların yemeyerek yaptığı protesto gibi. Eşkîya'yla konuştuğunda gönlini kaptırmayla ilgili olduğunu anlıyoruz.”

Keje sessizliğiyle “çok şey anlatıyor belki” demiştik yukarıda ancak; böyle görünürken aynı zamanda da bir şey ifade etmiyor Adorno bu durum için “ironi” diyor.<sup>22</sup> Keje'nin susuşu aynı zamanda bilinçli bir sessizlik olarak görülüyor. Sessizlik duvarı koyuyor. Deli edici bir direniş olarak adlandırılıyor bu. (ga) “Berivan'ın sessizliğini hatırlıyorum. Orada kabullenip içine kapanmaktan çok bir direniş var. Bu sessizlik birazda deli edici bir şey değil midir? tamam sende biriciktir ama başka kadınlarda yaşamıştır. Aaa! ben de de öyle olmuştu dersin deneyim aktarımı gibi bu filmlerdeki kadın karakterin kadınlar kendi üzerinden de gündelik hayatlarında uygulayabilirler. Berivan'ın sessizliği sanki bana bir isyan hali yani onun o sessizliği istemediği halde bir adama sunulma kendini böyle ifade etmeye çalışıyor. Karşısında kimse yokmuş gibi davranmak zaten belki de en iyi karşılık bu. Tepkisizlik daha çıldırtıcıdır belki de bu.” Berivan'ın sessizliğinin de stratejik bir tepkisizlik olduğu düşünülüyor. Stratejik olma konusunu biraz irdeleyelim: Scott'un homurdanma kavramından yola çıkarak sessizliği bir tür homurdanma biçimi gibi düşünelim, Adorno'nun ironi nitelemesi gibi homurdanma da bir şey ifade etmez ama sorumluluk almadan şikayet bildirir. Homurdanmanın ne olduğunu biliriz. Bunun arkasında aklıdan geçeni söylemenin sorumluluğunu almadan şikayeti bildirme söz konusudur. Bu tarz bir mesajla amaca ulaşılabilir. Bu bir” sızlanma, bir iç çekme, bir inilti, kıkırdama, zamanı iyi ayarlanmış bir suskunluk olabilir”.(Scott, 1995: 213-214)

---

<sup>22</sup> (Adorno, 2000)

#### 4. İzleyicilerin Hayatlarıyla Etkileşimlerine Dair Yaklaşımlar.

Sessiz kadın imgelerine dair alımlamalar her filme ve izleyiciye göre değişecektir; çünkü film içerisinde kurgulanan her karakterin farklı bir sessizliği vardır. İzleyicilerin ise kendilerine özgü birer bakış açısı ve kişisel özellikleri olacaktır; ancak feminist olduklarını ifade eden izleyiciler bu filmlerdeki kadın sessizliklerini alımlarken bu imgeleri kendi yaşamlarının neresinde görüyorlar? Bu önem kazınır. Pratikte bu imgesel sessizliklerin onların yaşamına dokunabilir ve etkileyebilir. Bu durumda sessiz kadın imgeleriyle kurulan ilişki, eğer bu imgelerin izleyicilerin gerçek hayatıyla bir ilişkisi yoksa filmlere ve bu imgelere karşı aldıkları tavırla ilgili tartışmalara bu başlık altında yürütülecektir. Sessiz kadın imgeleri ele alınırken konu edilen ““sessizliğin ne olduğuna” ilişkin bir tarif” konuşma üzerinden yapılmaya çalışılmıştır. Yani konuşmayan kadın sessizdir de konuşan kadının sesi duyuluyor mudur? Oradaki iktidar ilişkileri ve erkek egemen sistemde kadının konuşmasının nasıl mümkün olabileceği tartışmaları da analiz edilecektir.

İngelerin pratikte bir kadını etkileyebileceği düşünülürken aynı zamanda birçok etkeninde bu duruma katkı sunabileceği ve kadınında “kendi tarihi” olduğu göz önünde bulundurulmaktadır. (gg) sessiz kadın imgelerinin pratikte bir kadını etkileyebileceğini düşünüyor. Ancak bu etkinin olumlu mu olumsuz mu olacağından emin değil ve şuna karar veriyor: *“ben şöyle düşünüyorum eeee kadın yapabileceği bir şey olmadığı düşündüğü zaman susabilir. Eee şöyle ki bir durum vardır olumsuz bir durum vardır kabul edemediği bir durum vardır ve kadın susmayı tercih eder; çünkü o durumdan başka türlü kurtulabileceği aklına gelmez.”*bu şekilde susma halinin bir bakıma cezalandırmak olabileceğini ama filmlerdeki sessiz kadınların pratikte kadınlara susmayı öğretemeyeceğini düşünür; çünkü (gg) de filmi izlerken susması gerektiğini düşünmüyor. *“yani ben izlerken, filmi izlerken eee susmam gerektiği düşünmüyorum ben her zaman konuşmalıyım ben her zaman konuşmalıyım ki olumluya öyle ulaşabileyim”*Ve sessiz kadın imgelerinin sunulmasının sistematik olduğunda etkili olabileceği düşünülür. Model almayla hayatımızı etkileyebileceğine de ihtimal verilir. (gh) imgelerin nasıl pratikte etkili olacağını şöyle anlatıyor: “

*yaaa bilmiyorum bir sürü şeyin yanı sıra hani etkileyebilir çünkü O kadının kendi kişisel tarihi yetişme biçimi karşılaştığı şeyler onları karşı ürettiği bir davranış biçimleri bunlarla harmanlayarak belki düşünmek gerekir ama hani bütün sürekli olarak bir şey sistematik hale gelirse tabi ki etkiler bütün filmlerde tırnak içinde susan sessiz kalan ya da işte boyun egen yada işte çıkıntılık yapan sonra başına bir şey gelen ondan sonra ne bileyim kendi kararını uygulayan ondan sonra cezalandırılan kadın imgeleri düzenli olarak yapıldığı zaman evet o bunları yani buna düzenli olarak maruz kaldığı zaman bundan hep etkilenirsin yani”*

Söz konusu sessiz kadın imgeleri erkek egemen bir dile sahip olduğu ve bu yüzden kötü birer model olacağı düşünülmektedir. Bu imgelerin kötü model olacağı düşünülse de görüşmecilerin sinemayla kurduğu ilişkiler değişkenlik göstermektedir. Yaş olarak daha büyük olan görüşmeciler sinemayla daha farklı bir bağ kuruyor. Kendi gençlik dönemlerinde sinemanın insanlar üzerinde çok etkili olduğunu sürekli sinemaya gittiğini ifade eden (gm) sinema ve gerçek yaşantısı arasında bir bağ olduğunu kabul ediyor. Bu yüzden de sessiz kadın imgelerinden etkilendiğini düşünüyor. (gm) nin aksi yönünde bu imgelerin gündelik yaşamı etkilemeyeceğini düşünenler var. (gö) “*Yani şimdi evet seyirci teorilerine bakınca yoo! Bence gündelik pratiği direk etkilemez şimdi biz sinemadan bahsediyoruz sinema sinemada bence alımlanıyor orda o özdeşlik ya da empati kuruluyor ya da kurulmuyor ama orda kalıyor gibi geliyor.*” İzlenenlerin sinemada kaldığını ifade ediyor ama sinemayla beraber yeni karakterler tanıdığımızı da ekliyor. “*Bana yani tabi ki de şeyi yerleşiyor yani bir karakteri tanımış oluyorsunuz eğer etkilendiyseniz hayatınıza bir şey giriyor ama hani o çok fazla gündelik hayatını bu kadınların etkiliyor mu ben ondan hele şimdi bugün çok emin değil Yani şöyle alttan alta da bir her şey yani bir en son neydi Kelebeğin Rüyası filmindeki kadın karakterlerin korkunç bir şekilde yani süs olarak kullanılması bence fecaatti yani o mesela yani bizi onu görmememizi etkilemiş demektir.*” (gö) bu eleştirisiyle birlikte sinemadaki süs olarak kullanılan kadın karakterlere karşı yerleşen izleme pratiğinden ve buna tepkisizlikten yakınıyor. “*Aslında yani bu kadar pohpohlanması, bu kadar çok izlenmesi ve kimsenin bundan rahatsız olmaması aslında şeyi gösteriyor ne kadarda yerleştiğini bir şekilde bizim izleme pratiğimizin değişmediğini gösteriyor.*” Bu nokta da tekrar imgelerin pratik

yaşamı etkileyip etkilemeyeceği fikrine dönüyor ve şöyle karar veriyor. *“Ama gündelik hayatı etkileme noktasında öyle bakıldığında evet etkiliyor aslında şimdi ben biraz değiştiriyorum şeyimi ama”*

Sinemadaki imgelerle beraber Yeşilçam’ın hayatımızda biriktirdiği “şeyler” olduğunu ve bu birikimlerden kendi yaşamımıza ipuçları aldığımız düşünülüyor. Bu düşünceyi destekleyecek örneği (gm) şöyle aktarıyor: *“ilk gençliğim için söylüyorum. Çalışan kadın figürü bile yoktu. Cumhuriyetin kadınlar için yaptığı belki de tek iyi şey çalışan bir kadın figürü feride hoca hanım yarattı. Öğretmen olabileceğimizi bize gösterdi. Kamusal alanda olabileceğimize dair bir imge.”*

#### **a. Bir Örnek Alma, Model Alma Biçimi Olarak “ Sessiz Kadın İmgeleri/Kadın Sessizlikleri ” ne Bakış**

Aynı zamanda Filmor’da yönetmenlik yapan (gm) çektiği bir filmin gençliğinde izlediği filmlerden etkilenecek çekildiğinden bahsediyor. Bu sırada sinemadaki kadın karakterlerin izleyen bir kadın için nasıl etkili birer figür olduğu da görülebiliyor. (gm) *“Tabii ki günlük yaşamı etkiler. “Mahsum, Küstah, Fettan” diye... o filmde de mesela ben bir tür politik intikam için yaptım modeller arıyoruz kendimize hepsi erkeklerin istediği şeyleri söylüyorlar. Bir ara Neriman Köksal’ın o güçlü hallerini sevmişim. Kimseye söyleyemiyorum bir günah gibi sonra utandım ben niye onu seviyorum? Herkes o Türkan Şoray’ın, Filiz Akın’ın mahsum hallerini seviyor. Sonradan anladım kadın (Neriman Köksal) ... erkeklerin dünyasında söz söyleyebiliyor. Fiziksel ve zihinsel kabiliyetleri var ve biraz da yeşilçamın biriktirdiklerine karşı çıktık. Dolayısıyla biz böyle büyüyoruz ve bütün kadın olma ezberimiz bunun üzerine kuruldu biz sinemadan ok etkilenen bir kuşağın yeni kuşaklar bu kadar değil”...Nasıl etkilendiğini ? bu imgelerin yaşamına nasıl bir yerden etki ettiğini ? ise şöyle anlatıyor: *“Alımlama konusunda çok bilmiyorum ben ve çevrem bunu “ nasıl davranacağımıza? Nasıl kadınlar olacağımıza ?” dair ipuçları olarak aldık. Bir erkeğin aşkını hak edeceğiz evleneceğiz çocuklarımız**

*olacak. Bende bir huzursuzluk vardı. “ Olur tamam” demeğe dair ben bunla özdeşleşmekte zorlanıyorum ama Neriman Köksal gibi olmayı da düşünemiyorum uykularım kaçıyordu ben sinemayı çok seviyorum, çok etkileniyorum belki.”* Bu düşüncelerinden sonra sessiz kadın imgeleri ve filmlerdeki kadın karakterlerin alımlamasına ilişkin fikrini ifade ediyor. *“Biz o filmlerde nasıl kadınlar olacağımıza dair rol model alıyoruz.”* Bu rol model alma durumunu ise yine kendi yaşamından bir durumla açıklıyor. *“80’li,90’lı yılların o gazoz ilaç korkusuyla ben 16 yaşında ilk geldiğimde öğrenciyken gelen içeceğe dikkat ettiğimi hatırlıyorum”.* Şeklinde anlatıyor; ancak şimdi uzun yıllardır örgütlü olduğu için sessiz kalamadığından bu sessiz kadın karakterleri örnek alamadığından bahsediyor.

Sinemadaki sessiz kadınların model alınabileceğini düşünen görüşmeciler sessiz kadın imgelerindeki sessizlikle direnen(direndiği düşünülen) kadınların sessizliğiyle, pratikte küsen bir kadının tavrının örtüşebileceğini düşünmektedir. Bu imgeler *“izleyip hayatımın bir yerinde kullanacağım”* diye izlenmiyor; ama görsel etkili ve kalıcı bir araç olduğu için izleyicinin yaşamını yönlendirebileceği düşünülüyor. (gc) *hayatıma etki ediyor işte hayata şöyle kurgulanmıyor işte “bir filmi izliyorum ... Bunu burada ulanacağım” demiyoruz; ama bir yerde yaşamı yönlendirdiği oluyor ama kadınların o sessiz oldukları haller benim sessiz olmayıp mutlaka sormam gerektiğini paylaşmam gerektiğini düşündürtür. Ben bunları sorgulayarak feminist oldum. Filmlerin görsel imgelerin çok çok etkili olduğunu düşünüyorum elbette ki. Görsel öğelerde akılda kalıcıdır. Mutlaka beni yönlendiren bir öğe olmuştur. Film çağından bağımsız olamayacağı gibi çağın insanları olarak bizleri de etkiler şeklinde yaklaşan görüşmeciler bulunmakta ancak izleyen kadına göre bu etkilenmenin de kadından kadına değişeceği sık sık göz önünde bulundurulmakta. (ge)” etkileyebilir. Konuşma ya da konuşmama kadının elinde bir mücadele aracı olduğu düşünülebilir daha baş kaldıran bir sessizliğin mümkün olacağını düşündürtebilir. Film kendi çağından bağımsız olamaz mevcut sorunlardan ve düzenden etkilenir.”* Sessiz kadın imgelerinin günlük pratiğine etki etmediğini düşünen (ga2) sessizliklerin başka bir etkisinden söz ediyor: *“Doğrudan bunun benim hayatıma bir etkisi olmuş mudur bilmiyorum ve günlük pratiğime etkisi olduğunu düşünmüyorum. Ama sessizlik*

*üzerine düşünmeye davet ettiği kesin.”*

Kadınlar arasındaki alımlamaya ilişkin var olduğu düşünülen farkın sınıfsal konumlarla ilgili olduğu düşünülmekte. Bunun yanı sıra görüşmeciler tarafından, eğitilmiş kadınların daha entelektüel bir yerden etkilenebileceğine ilişkin bir ayrıntıya da yer verildi. “(gö) Olabilir galiba. Yani bizde filmde etkileniyoruz. Yani ama şey tabii çok ilginç bir çalışma olurdu yani, “ hani hangi tabakadan kadınlar? hangi filmlerden nasıl etkileniyorlar? ” daha eğitilmiş, biraz daha işte sinemayla daha içli dışlı kadınlar biraz daha entelektüel bir yerden de etkileniyorlar yani. Böyle bir o seni bir böyle bir şey kafa daha şey başka bir şeye sokuyor, Imm! ona izin veriyorsun ama mesela diğer başka kadınlar, başka hayatlardan kadınlar bunun zaten gereksiz olduğunu, örneğin bunun mümkün olmadığını, belki çok daha içerden bir yerden biliyorlar yani belki biz çok daha hayalperestiz bu konuda. Imm! Ona bakmak lazım.” Yine alılmamanın ve sessiz kadın imgelerinden etkilenmenin kadınlara göre fark göstereceği konusunda (gg) de benzer düşünce de “yani dediğim gibi kadının kendine bağlı birisini alır birisini almayabilir. Bazısını ekiler bazısını o film etkilemez. Bende etki yapar ama ben şimdi karşımdaki hani başka insan üstünde etki yapar mı yapmaz mı onu bilemem”

Sessiz imgelerin pratikte bir kadının yaşamını etkileyebileceğine ilişkin düşüncenin yanı sıra çok az etkisi olacağını düşünen ve sadece sessizlik üzerine düşünmeye sevk edeceğini iddia eden görüşmeciler bulunmaktadır. Bu nokta da örgütlü (feminist bir yapıda) kadınlar için bu imgelerin örnek bile olamayacağı düşünülmektedir. (gg3) “Evet olabilir yani küçükte olsa filmlerin bir etkisi olabilir kadınların pratik yaşamında şöyle olabilir eeee örneğin kadınlar zaten doğduklarından itibaren belli cinsiyet rolleri yüklenir o kadınların üzerine yani toplumun toplumsal cinsiyet bakımından kadınlara ev işi yapmaları işte yeri geldiğinde susmaları yeri geldiğinde konuşmaları yerine göre konuşmaları öğretilir ve belli kadınsal özellikler yüklenir kadınlara yani toplum tarafından aslında böyle bir şey yoktur ama toplumumuz bunu öğretir bize bu filmler nasıl yönlendirebilir bizi gerçekleri gösterebilir yani bu filmlerden biz kendi yaşamımızdan izlediğimiz zaman görebiliriz bir şeyler öğretirler



*bize mesela cinsiyet rolleri kadın filmde sürekli iş yapıyorsa susuyorsa kadınsal özelliklerini yerine getiriyorsa aaa bak bir şey var hani burada bir şey var “ Niye böyle bize bir soru sordurtur?” soru işareti bırakır kafalarda yani bize bir şey gösterir filmler aslında.”*

İngeler izlendiğinde izleyen kadına susmayı öğretemeyeceği düşünülüyor; çünkü izleyen kadın etrafındaki kadınlara bakıyor ve hiç birini “O” sessiz karakterlerle kıyaslayamıyor çünkü hepsi örgütlü kadınlar (örgütlü feminist kadınlardan bahsederek). Kendisini filmlerdeki sessiz karakterlerin yerine koyup düşünen görüşmeci o durumda olsa bir an önce çıkmaya çalışıp sessizliği örnek almayacağından söz ediyor; çünkü böyle bir sessizlik günlük hayatta yapıldığında “pasif agresif” gibi algılanacağını düşünüyor. (gb) “ *Günlük hayatta ben böyle bir sessizlik yapsam pasif agresif gibi oluyor yani sürekliliği önemli. Sessizliğin öğretildiğini bu görsellerdeki idare eder kadın tipinin öğretildiğini düşünüyorum aldatılmaya vs. sineye çeken. Daha çok Eşkiya üzerinden konuşacağım. Film çok ataerkil ben kafamda çok yüceltmiş olabilirim ama baranla Keje arasında daha eşit bir ilişki var sanki. Belki ben öyle anlamışumdur ama onun kafasına kafasına vuran bir erkek değildi. Birçok kadının sessizlikle tepki verdiğini düşünüyorum. Benim etrafımdaki kadınlar örgütlü cevval kadın tipleri onlarla kıyaslayamam o kırılmanın gerçekleşmesi gerek. Az bir kadın bağırtı çağırtı kopartıyoruz. Birçok kadın sineye çekiyor ya da önemsemiyorlar.” Burada önemli olan filmlerdeki kadınların sessizliğinin sürekliliği diğer yandan da alımlama konusunda sessizliği içinden çıkılacak bir durum olarak gören izleyicinin olması gerektiğini düşünen görüşmeci bu sessiz kadın halleriyle böyle mücadele edilebileceği fikriyle bunu söylüyor. Diğer bir görüşmeci de kendini filmlerdeki sessiz karakterlerin yerine koyduğunda sessiz kalıp kalmayacağını bilemiyor ve belki cezalandırma olarak bu yöntemi kullanabilirdim sonucuna varıyor. (gg3) “*eeee (Keje ) gibi bir tavır sergiler miyim? açıkçası ( Keje )’nin bir yolu daha vardı bence yani sustu 35 yıl boyunca sustu o böyle bir cezalandırma yöntemi buldu ama eeeee ne yapabilirdi? belkiiii(düşünerek) oradan gidebilirdi. Başka bir yol seçebilirdi. Kendi hayatını kurabilirdi bilmiyorum yani.” (gg3) de (gm) gibi kendini filmlerdeki sessiz kadın karakterlerin yerine koyamıyor ve sessizlikten başka yapılabilecek şeylerin olduğunu düşünüyor. “O**

*kadının yerine kendimi koyamıyorum şuan ama başka bir yol olduğunu düşünüyorum ama o bu yolu seçmiş susarak cezalandırma yöntemini seçmiş başka cezalandırma yöntemleri de olabilirdi ya da kendi kurtuluşunu da sağlayabilirdi ama o bu yöntemi seçmiş olabilir yani bende böyle yapabiliyordim.”*

Susmanın öğretilen bir davranış olduğunu düşünen görüşmeci ise Keje’yi bu açıdan (öğretildiği için) örnek almanın mümkün olabileceğini düşünüyor. Bunu da (ge) “*bir kitap okuyunca nasıl zihnimiz açılıyorsa, film izlenip örnek alınabilir.*” Şeklinde ifade ediyor. “(ge) *tabii ki hepimiz bir yerde susmayı öğreniyoruz. Öznelliğinin bir kısmını kendinde tutan kadınlar bile aileyi bir arada tutan duygu kadın tarafından veriliyor o duygu. Örnek alam mümkün nasıl kitap okuyup zihnimiz açılıyorsa evet filmler örnek alınabilir ama Keje’yi kimse örnek alınmak istemez şu anda kabul edilebilecek başka direniş yöntemleri var.*” Arkasından da başka direniş yöntemleri varken Keje karakterini kimsenin örnek almayacağını ekliyor. Kendi yaşamını düşünerek sessiz imgeleri sorgulayan görüşmeci (ga2) “*ben kavga bilmem mesela böyle bir durumda hemen sessizleşirim*” diyor. Bu noktada aslında sessizliğin öğretilmiş olmasıyla ilgili kavga pratiği yok, susuyor. (ga2) “*Yönetmenler muhtemelen orada bir direniş potansiyeli gördüler kadının itirazını böyle ifade etmesi kuvvetli bir şey. Sinirlendiğimde sessizleşirim kavga etmeyi bilmem biri bağırp çağırduğında susarım. Susarak sinir bozucu olabiliyorsun ben bunu yaparım.*” diyor ve filmdeki kadının sessizliğinde bulduğu güçlü, sinir bozucu tavrın kendi pratiğiyle örtüştüğünü ortaya koyuyor.

## **5. Filmlerin Patriyarkal Sistemden Bağımsız Olup Olamayacağına İlişkin Yaklaşımlar**

Öncelikle filmin toplumsal cinsiyet rollerinden bağımsız olamayacağı düşünülüyor. Bu yüzden ideoloji içermese bile bağımsız bir film olamayacağı düşünülüyor. Filmlerin erkek ilişkilerinden cinsiyet rollerinden bağımsız olamayacağını düşünen (gg) bunu “*çünkü filmlerde bir hayatın bir kesitin olduğuna göre bir hayatın bir*

*kısmını yansıttığına göre ve gerçeklik payları olduklarına göre ben ne ideolojiden ne kadın erkek ilişkilerinden ne cinsiyet rollerinden bağımsız olabileceğini düşünmüyorum”* şeklinde ifade ediyor. Bu konuyu Althusser’den hareketle “ideolojik aygıt ve edimler” çerçevesinde düşünelim. Bir birey inanır ve belli davranış pratiklerini benimser. Özne olarak, *özgürce seçtiği düşüncelerin bağımlı bulunduğu ideolojik aygıtın düzenlenmiş bazı pratiklerini gerçekleştirir.* (tanrıya inanıyorsa ayine katılmak gibi) bireyin düşünceleri de aslında benimsediği *maddi ideolojik aygıt* tarafından belirlenen *maddi pratiklerde yer alan maddi edimlerdir*( Crehan, 2006:95) aslında yönetmen (ya da filmin oluşmasını sağlayan diğer kişi ve unsurlarda) düşüncelerinde, edimlerinde ideolojik bazı aygıtlara bağlıdır. Görüşmecilerin filmin bağımsız olamayacağını düşünmeleri bu açıdan da değerlendirilebilir.

Filmlerin bağımsız olamayacağını düşünen görüşmecilerden “filmin bağımsızlığını” “ideoloji ” bağlamının dışında da sorguluyor ve yine de bağımsız olamayacağını dile getiriyor. Bu düşünürken de filmin konusunu ve işlenme biçimini göz önüne alıyor. Aynı zamanda konu, işlenme biçimi, teknik dağıtım biçimleri gibi unsurlarında filmin bağımsızlaşması noktasında tartışılmasını sağlıyor. (gh) *“İdeoloji içermeyen film bağımsızdır diye bir şey yok aslında bağımsız film yani eee nasıl söyleyeyim? mutlaka bence şeyi gerektiriyor. Hani adı üstünde bir takım klişelerden bağımsız bir şeyleri düşünme gerektiriyor. Bunun da binlerce milyonlarca çeşidi var yani biraz daha hani insanların üstüne oturmamış daha beklenmedik daha başka şeyleri sorgulan birtakım şeyler olursa bence o bağımsız olur onu ideolojiden ya da bir şeye taraf olmaktan bağımsız olması gerekmiyor açıkçası bide hani konu çok ne bileyim bildik bir konu olabilir ama bunu işlemek biçim teknik yani bir sürü şey çok farklı olabilir. Bunların da filmleri bağımsızlaştırdığını düşünüyorum.”*

Bağımsız bir film yapmak için (gö) çok ütopyik bir düşünme biçimi olması gerektiği düşünüyor ve (gh) nin filmin teknik koşullarına ve konusuna değindiği gibi O’da üretim tekniklerine ve konunun işlenme biçimine değiniyor. Eğer üretim teknikleri feminist araçlarla belirlenebilirse (erkek egemen sistemden) bağımsız bir film olabileceği düşünülüyor. Bunun için görüşmeci Filmmor’u söyleyerek aklındaki

bağımsız sinemaya en yakın oluşumu işaret ediyor. Üretim araçları kadınlara geçtikçe konu aynı olsa da ele alma biçimlerinin değişeceği düşünülüyor. İdeolojiyi tanımlamada bir fark olacağı göz önünde tutularak yine de bağımsız olunamayacağı sonucuna varılıyor. (gö) *Yani, yani şöyle mesela işte bağımsız mıdır? hayır değildir bence, olabilir mi? yani çok ütöpik filmler yapmamız gerekir o zaman. Ama şu anlamda bağımsız olabilir üretim biçimlerini üretim tekniklerini sanatsal yöntemleri her şeyini feminist araçların belirlediği feminist gözlüğün belirlediği... bir işte mesela film mor bir yapılanma içinde evet olabilir yani orda belki konularımız yine buradan alımlanacak ama yöntemlerimiz çok farklı olacak. Mesela Sürü evet belki kadın karakteri işliyor ama en nihayetinde bir erkeğin gözünden işliyor...Yani o anlamda ne yazık ki şey yapıyoruz evet yani kadın filmleri diye baktığında bir çoğu erkek yönetmenin filmi ve çokta iyi yönetmenler var ama insan ister istemez düşünüyor “ Niye kadın yönetmenler yok?” ve o da sorunun bir parçası. O yüzden ben üretim araçları geçtikçe kadınlara hani o bağımsız olabilir diye düşünüyorum.*

Filmin bağımsız olabileceğini düşünmeyenlerden biri olan (gc) de kadın senarist, yönetmenin filmin bağımsızlığıyla ilgisini kuruyor. Ve bu noktada daha önce (gh)nin de yaptığı gibi Filmmor’u farklı bir yere oturtuyor. *“Çok az kadın yönetmen yapmıyorsa filmi bağımsız olduğunu da sanmıyorum. Filmmor birçok filmi kadın bakış açısıyla değerlendiriyor. Onların eleştirilerini okuyunca bile hiç öyle bakmadığımı anlıyorum. Bu filmler yine iyi filmler Sürü’de kadın sorununun işlendiğini düşünüyorum bunu politik bir bilinçle de yaptıklarını düşünüyorum. Yönetmenin kadın olması kadın bakış açısı olacağı anlamına gelmiyor.”*

Filmin ideoloji içermesi konusunda (gö) bilemeyeceğimizden bahsediyor ama önemli olanın ideolojiyi tabi nasıl tanımladığımız olduğunu düşünüyor ama yinede kesinlikle ideoloji içermiyor diyemiyor. (gö) *“Her bakışın bir hani bir şeyi hani bir çerçevesi var ve o bizi ister istemez bizi bazı şeylere bağlıyor tabi yani bir temasınız illaki kalıyor diye düşünüyorum.”* . Bu tartışmadan sonra da konuyu feminist bir kadın yönetmenin filmlerine getiriyor ve bağımsız olabilme durumunu bu nokta da tartışıyor. Kadın bir yönetmen feminist olunca erkek egemen sistemden bağımsız

film yapmanın mümkün olduğu düşünülse de bütün ezberlerden kurtulmuş bir film yapmanın mümkün olduğu düşünülüyor. (gm) *“Benden daha öncesi bunları daha katı yaşamıştır. Film erkek egemen bir bakış açısıyla yapılıyorsa mümkün. Kadın feminist olursa erkek egemen sistemden bağımsız film yapması mümkün. Mümkün olmasa ben yapmazdım.”* Burada üç direk görüyor. Birincisi kimin yaptığı? ikincisi nasıl bir bakışla yaptığı? üçüncüsü kime yaptığı? *“Feminist kadın yönetmen olarak da hiç birimiz bütün ezberlerden kurtulmuş bir film yapamayız. Ama erkek egemen dilden uzak durmakla ilgili çok büyük çaba göstererek feminist bir bakışla yapılabilir filmler. Ve izleyicinin izleyici olması lazım sizin bu şekilde yaptığınız o filmi alımlayacak izleyici olmalı. Şu anda böyle izleyici yok. Feminist filmi yaptınız ne olacak? dağıtım koşulları da olmalı çok küçük bütçelerle yapımcının burnunu sokmadığı film yapılırsa da feminist dağıtım ağları var mı? yapımcı bu filmi alıyor mu? Bu koşullarda zor ama imkansız değil.”*

(gm)'nin dağıtım koşulları olarak ele aldığı ve filmin bağımsızlığıyla ilişkilendirdiği bu koşulları (gg3) kapitalizm ve sınıf bağlamında ele alıyor. Kadın film çekerken kapitalist sistemden, sınıfsal ilişkilerden ve erkek egemen sistemden bağımsız olabileceğine de imkan vermiyor. (gg3) *“Filmler hem kapitalist sistemden hem sınıfsal varoluştan hem erkek egemen sistemden bağımsız olamıyor.”* Çok az kadın yönetmen bir kenara ayrılarak, kadınlarında erkek bakış açısını yayabileceği düşünülüyor. Buna rağmen feminist kadınların çektiği filmlerin farkına ilişkin bir fikir birliği oluşuyor. (gb2) *“Film açıkçası feminist bir kadının çektiği filmi ayırmak isterim bir kadın ve erkek yönetmenin çektiği bir bağımsız olamaya bilir nihayetinde kadınlarda erkek egemen bakış açısını üretebilir. Tecavüz sahnesinde kadın yönetmenin o sahneyi haklı gösterme durumu çok azdır yani özcü bir yerden kurmak istemiyorum ama potansiyel olarak kadın olmaktan kaynaklı ayrılan bir yön vardır.”*

### **a. Patriyarkal Sistemden Bağımsızlık Söz Konusu Olduğunda Kadın Ve Erkek Yönetmenin Durumuna İlişkin Tartışmalar**

Feminist kadın yönetmenlerin çektiği filmlerin erkek yönetmenlerinkinden ayrılacağı “tecavüz sahnelerinin gösterilmesi” konu edilerek tartışılıyor. Bunun için tecavüz

sahnesinin gösterilmesi konu ediliyor. Kadın bir yönetmenin tecavüzü göstermeden de anlatabileceği iddia ediliyor. (ga) *“Kadın yönetmen kadına yönelik şiddet filminde tecavüzü koyar mesela ama kadın yönetmen tecavüzü koymadan anlatabilir. Tabi duyarlı bir erkek yönetmen de olabilir ama kadın olmanın tabi farkı vardır.”* Mutlak bir bağımsızlığın olamayacağı sıkça tekrarlınsa da ana akım sinemadan bağımsızlıktan söz edilebiliyor. Yani “popüler kültürden ve iktidarın pompaladığı fikirlerden” bağımsız olunabileceği düşünülüyor; ancak bunun için “özgürlükçü düşünceyle” çekilen filmler olması şartı getiriliyor. (ga2) *“sinemada ama akımdan bağımsızlık var ama işleyişte hala bir dağıtım şirketine mecburlar vizyona girebilmek için tekel atmak zorundalar bu yüzden mutlak bir bağımsızlık söz konusu olamaz ama özgürlükçü bir düşünceyle çekilmiş filmler var pop kültür ve iktidarın pompaladığı düşüncesinden bağımsız iyi örnekler olduğunu düşünüyorum.”*

Erkek yönetmen (kadın sessizliğini ele alırken) duyarlı olsa bile kadın yönetmenin bir farkı olacağı düşünülüyor. (ga) *“Kadın yönetmenlerin filmleri bağımsız olabilir. Yılmaz güney, Atif Yılmaz biraz tek taraflı verebiliyor mesela. Özgür olabilmesi için kadının çalışması gerekiyor.... Bir taraftan da bağımsızlık tartışmasını dışında erkek yönetmenlerin sessiz kadın karakterler kurgulamasının ‘kasıtsız’ olmasıyla ilgili bir tartışma gerçekleşiyor. Erkek yönetmenin filmlerinde kadınların sessiz gösterilmesinin samimi olduğu düşünülüyor. Bu samimiyet, erkek ve kadın eşit ilişki kuramadıkları ve “erkek kadını anlayamadığı” için kadını sessiz bırakması tercih edilmiş olabilir diye açıklanıyor. Kadını konuşturduklarında, erkeği konuşturduklarında olduğu kadar derin bir karakter yaratamayacaklarını düşündükleri için sessiz bıraktıkları düşünülüyor. Bu nokta da en başarılı yönetmenlerde biri olarak Atif Yılmaz işaret ediliyor ve bu da O’nun Deniz Türkali gibi feminist bir kadınla yakınlığı göz önünde bulunduruluyor. (gm) Yetiştirilmemizde o kadar ayrıştırılmışız ki erkek yönetmenlerin kadınları anlayamıyor olması bazen bana samimi geliyor. Eşit ilişki kuramadıkları için kadınları anlatmaları mümkün olamıyor. Atif Yılmaz belki bunun en iyi sini yaptı. Çevresindeki kadınlar Deniz Türkali gibi feminist kadınlar olduğu için yapabildi. Sinema feminizmi popüler alanlara sevişen kadınlar olarak aldı Müjde Ar’da böyle bence. Bunlar sevişme hakkı istiyor diye anlaşıldı. Bu durum sinemaya seyirci de*

*çekeceği için bunda bir zarar görmediler.*

Erkek yönetmenin kadın karakteri sessizleştirme noktasında samimi bulunması (Laleli'de Bir Azize Filminin de devam filmi olduğu) Gemide filmi üzerinden tartışılıyor. Ve yine odağın kadın olmamasıyla ilgili kadın sessizliğinin rahatsız etmeyecek bir durum olabileceği düşünülüyor. Ancak bu durum, erkek yönetmenin samimiyeti üzerinden değil. Yeterli yetkinliği olmadığı için kadın karakterleri konuşturamadığı üzerinden ele alınıyor. “(gö) Imm! Yani şöyle bir kere O kadına hakkıyla bakacak, hani derinlemesine en az bir erkek karakteri olduğu kadar ele alacak bir yönetmen olamamasından kaynaklanabilir. Yani O kadını konuşturduklarında ne konuşturacaklarını bilmedikleri için olabilir, o yüzden sessizliği sonuna kadar en ucuna kadar en azından göstererek belki o kadının varlığının biraz altını çiziyorlar; ama diğer türüsünü zaten yapacak yetkinlik yok. Imm! Gibi geliyor bana. Yani bu nedenlerden biri olabilir. Tabi şuan genelliyorum biraz ama birde şunu teslim etmek lazım: evet kadının sessizliğine sadece ona baktığımızda hani onu çok fazla değiştirmeye çalışmadan görmeye çalıştığımızda onun aslında ne kadar çok şey anlattığını da evet görüyoruz. Yani bir işte Gemide filmi mesela geliyor aklıma... Ama hani bağırmıyor neredeyse çok az bağılıyor vs. orda bedeni de gayet şey uysal. Imm! orda şey var başka şeylerde var yani bir durum var ama dediğim gibi sonunda filmin hani şeyini anlıyoruz alsında mesele zaten kadın değil...”

“Gemide” filminde erkekler arasındaki sarsılmaz dil anlatıldığından kadının konuşmasına zaten gerek olmadığı bu yüzden de sessiz olabileceği düşünülüyor ve bu nokta da sessiz kadın imgeleri görüşmecileri rahatsız etmiyor. (gö) Erkek karakterlerin diline odaklanmanın erkek karakterleri derinlemesine bir biçimde anlatmak üzere ele alındığından, bu yüzden kadın karakterlerin sessiz olmalarından bahsediyor. (gö)...ve belki de erkek dünyasını bu kadar yetkin bu kadar etkili bir şekilde gösteremezdi öteki türlü yapsaydı. Dolayısıyla hani gerek yoktu belki hakikaten çünkü erkek, mesela ben Gemide filminde kadın filminin ötesinde erkek filmi evet erkekliği anlamak üzerinden düşünüyorum. Hani o yüzden mesela kadın dili bulmak değil de erkek muhabbetini erkek dünyasını, erkeklerin arasındaki o hani hiç eskimeyen bir türlü sarsılmayan dili keşfetmek çok daha bana şey geliyor mesela

*pratik olarak doğru geliyor. Imm! o Gemide mesela bence onu yapıyor. Imm! o o yüzden de hani sessizlik tercih ediliyor olabilir.*

Bu sessizliklerin gösterilmesi için “gerçekte var ve gösteriliyor” şeklinde yaklaşan görüşmecilerin yanı sıra bu imgelerin iktidarın işine gelen bir inşa sürecinin bir parçası olduğunu düşünenler de var. Bu durumun ise gelecek kuşak için iyi bir rol-model olmayacağı da belirtiliyor. “(gv) kadın öznenin inşasında sistemin çok işine gelen bir yerden olur ama bu aradaki dayatmayı görmeyen kadınlar için kötü olur. Bu gelecek kuşaklar için olumlu bir model değil.” Şeklinde yaklaşıyor. Bütün başka etkenlerin varlığına rağmen sessiz kadın imgelerinin kuşakları(geniş bir izleme ağını belirtmek açısından kullanılıyor) etkileyeceği düşünülüyor.



## Beşinci Bölüm: Değerlendirme ve Sonuç

Sinemada kadın sessizliklerini incelemek öncelikle kurgusal bir takım öge ve karakterlerle incelemektir. Bu açıdan sessiz kadın imgelerinin nasıl alımlandığından önce bu imgelerin kuruluşu ele alınmalı ve izleyiciyle, gerçek yaşamla ilişkisi ve izleyicinin pratiğindeki izlenimleri ele alınmalıdır. Diğer yandan imgelerin kurgulanması sırasında patriyarkal dinamikler etkilidir. Bu durum sessiz kadın imgelerinin kuruluşunda görsellik ve sinema aracılığıyla bir ‘öteki inşa etme’ süreci işleyebilir. Bu imgeler böyle bir sürecin aracı olsalar da izleyiciyle imgeler karşı karşıya geldiğinde (her izleyiciye göre ayrı) alımlama gerçekleşir. Bu noktada imgelerin feminist kadınlar tarafından alımlanması bu süreci bozar, şekillendirir bazen de besleyebilir.

Sinemada kadın sessizliklerinin gösterilmesi söz konusu olduğunda filmleri, (senaryo) yazarını, yayınlama ağlarını, yönetmenini, yazarını, yapım şirketlerini düşünelim hiç biri; patriyarkal sistemden, kapitalizmden, iktidar ilişkilerden bağımsız değildirler. İmgelerden bahsederken bu ilişkilere bağlı olduklarını unutmamak gerek. Bu şekilde bir kültür yaratma süreci de işler ve kültür yaratma gücü hakkında bilgi (şarkiyatçının kullandığı yöntemleri, basamakları kullanılarak) üretilen kültür ırk cinsiyet vs. için tehlikelidir. Said Balfour’un yaklaşımını kullanarak bu şarkiyatçı yöntemle oluşmuş bilginin işlevinden bahsediyor: “*Balfour Mısır’ın geçmişini çok uzun bir süre geri doğru gitseniz de takip edebildiklerini Mısır’ı iyi tanıdıkların*”ı ifade ediyor.(Said, 2008:42) ve bu varlığın bilgisine sahip olmak onun üzerinde egemenlik kurmanın bir yoludur. “*Modern şark*”dan bahsederken de batılı yayılmasını İslam toprakları dışında sürdürmek istediğinde İslam dışında bazı özellikleri hedef alır ve bunlar üzerinden bir öteki kurar.(Said, 2008:180) Böylece 18.yy da modern şarkiyatçılık dünyevileşen bir nitelik kazanmıştır. böylece dünyevi nitelikler kazanan şarkiyatçılığı kadın ötekileştirmesi üzerinden ele almak da mümkün olur. Said’in bu tespiti bu yazının temellendirmeye çalıştığım Şarkiyatçılığın yalnızca İslam’la bağlı olmadığı fikrinin önünü açıyor. Nitekim şarkiyatçı bilginin artık İslam sınırlarını aşmış görünüşe göre belirlenim

yapması şarkiyatçılığın gerektiğinde her tür farklılık üzerinden bilgi iktidar ilişkisi kurabileceğini düşündürüyor. Kadın ve erkek gibi cinsiyet farklılıkları da buna dahil. Dillerin farklılığı üzerinden “*zihniyetleri, kültürleri olanakları hatta bedenleri*”nde farklılık üzerinden “hakikat” niteliği kazanması yukarıda tartışıldı.(Said, 2008:245) Böylece cinsiyet farkının belirgin bir biçimde bir ötekileştirme bir sömürü öznesi yaratma unsuru olabileceği açıklığa kavuştu.

Sessiz kadın imgelerinin feminist bir alımlamasına bakarken çıkış noktası sinemada çeşitli sessiz kadın imgeleriyle (tıpkı yazılı birer metin gibi) şarkiyatçı yazının, kütüphanenin oluşturduğu gibi bir sömürü öznesi öteki inşa edilebilmesi fikriydi. Şarkiyatçının kullandığı yöntemleri yalnızca doğu-batı ilişkisinde değil ötekinin kuruluşu çerçevesinde ele alınarak patriyarkal bir zeminde kadının inşa sürecine bakılmalıdır. Bu açıdan patriyarkal zeminden nemalanan bir kadın-erkek ilişkisinde de kadınların bu oryantalist söylemde olduğu gibi “*sömürü öznesi müdahaleye açık bir cins, bir öteki*” haline gelmesi oldukça mümkündür. (Yeğenoğlu, 2003:21)

Sinemada sessiz kadın imgeleriyle kadın özneliğinin (sessiz ötekinin) inşası doğrudan mümkün olması düşündürücü bir ilişkiye sahip gibi görünebilir. “sessiz kadın’ imgelerini izlemek kadınları sessiz yapmaz ki !’ düşüncesi tam da bu zeminden ele alınmalı. Tabi ki sömürünün gerçekleşmesini sağlayanın yalnızca sinemada gösterilen ‘sessiz kadın’ imgeleri olduğunu iddia etmek mümkün olmasa da kadınların sistematik bir ezilme sürecine tabi oldukları da açıktır. Bu açıdan imgelerle gerçekte kadınların yaşam pratikleri arasındaki ilişkiyi incelemeye bir şans verilmelidir.

Meyda Yeğenoğlu herhangi bir mevcudiyeti anlamak için “*mevcudiyetin oluşturulduğu tarihsel ve toplumsal koşullara bakmak*” gerektiğini düşünür.(Yeğenoğlu, 2003:24-25) Sinemada kadın sessizliklerine bakarken yalıtılmış bir sinemadan ve filmlerden bahsedemeyiz filmi tam da oluştuğu koşullar ve toplumsal bağlam içerisinde ele almak gerekir. İmgeler ve gerçeklik arasındaki ilgiyi kurmak açısından bu kritik bir noktadır. Böylece sinemada kadınların sessiz gösterildiği imgelere tepeden bir bakıştan da kurtulmuş oluruz. Filmlerin çekildikleri

tarihler, konu aldığı toplumsal olaylar ele alınarak, sinema çevreleri ve bu çevrelerdeki iktidar ilişkileri dikkate alınarak yüzeyselliğe ve tek yönlülüğe düşmeyen bir inceleme yapılabilir.

Sinemanın toplumsal konumunun yanı sıra kurgusal bir oluşumdur. Buradaki sessiz kadınların oluşturulmasında senaryo yazarı yönetmeni yapımcısı dağıtım çevreleri hepsinin katkısı vardır ve sessizliğin içini işte bu yapının egemen ideoloji ile olan mesafeleri doldurur. Bu nedenle sessizliğin yanı sıra konuşmanın ne olduğuna bakılmalı. Böylece konuşmama sessiz kalma hakkında da fikir edinilebilir. Bir kadın ne zaman (ne dediğinde konuşur? )konuşur? ve “konuşuyorum ve düşüncelerimi söylüyorum.” Denildiğinde düşünce nasıl ele alınır. Bu nokta da Althusser’in düşünce ve ideolojik aygıt ilişkisinden faydalanılır. Bir birey inanır ve belli davranış pratiklerini benimser. Özne olarak, “*özgürce seçtiği düşüncelerin bağımlı bulunduğu ideolojik aygıtın düzenlenmiş bazı pratiklerini*” gerçekleştirir.(Crehan, 2006:95) (tanrıya inanıyorsa ayine katılmak gibi) bireyin düşünceleri de aslında benimsediği *maddi ideolojik aygıt* tarafından belirlenen *maddi pratiklerde yer alan maddi edimlerdir.*( Crehan, 2006:97) bu şekilde Althusser’in terminolojisinde Düşüncelerin bir ideolojik aygıtla bağlı pratiklerin edimleri olduğu ortaya çıkınca düşünceler yok oldu. Bu şekilde kadın öznenen bahsederken onun ‘şöyle ya da böyle düşündüğü için eylediği’ şeklinde ifade etmek yerine öznenin bağlı olduğunu iddia ettiğimiz ideolojik aygıtın ve onun buyurduğu edimlerin ele alınabilir.

Yukarıda Althusser’de ideoloji ve ideolojinin (devletin ideolojik araçlarıyla) işleyişi tartışıldı, dil de bu ideolojinin bir parçası olarak karşımıza çıkar. Dil’i hegemonyayı açıklamak amacıyla kullanan Gramsci dil tartışmasında temel dayanaklardan biri olacaktır. Althusser ideolojinin insan düzleminde somut bireyler üzerinde nasıl işlediğini sorgular. Dil de bu somut ağın bir parçasıdır.

Gramsci gramerin salt bir teknik mi olduğu sorusunu tartışır. Kişi ulusal dilsel yapı tarafından belirlenmiş bir tarzda konuşarak kendini ifade ederse eğer bu tarzın aktarılıp öğretilmesine katkıda bulunmaktan alamaz kendini. Dilin öğretildiği her

yerde hegemonik bir tutum da içselleştirilmiş olur. Böylece konuştuğumuz dilin kimin dili olduğunu sorgulanabilir olur. Althusser öznenin belli bir sistemde eyletildiğini öne sürüyordu yani herhangi bir ideolojiyi kabul ettiğimizde onun edimlerini de kabul ediyoruz. Böylece dili kabul ettiğimizde dilin edimlerini de kabul ediyoruz, eyliyoruz.

Kadın patriyarkal sistemle dirsek teması bulunan dil ile konuşmasının mümkün olabilmesi için Gramsci'den "*madunun normatif dilini*" üretmesi önerisi getirilebilir; bu şekilde sessizliği bozmak mümkündür. Ancak aslolan yine de kendine ait dilin yokluğunu ve bunun nasıl süreklilik arz ettiğini anlamaktır. Gramsci bunun için hegemonya kavramını ortaya koyar. (İves, 2011:128))

Kadının sessizliği bir çeşit kendi dilini yaratma çabası olarak ele alınabilir. Hatta erkek egemen dile karşı 'kadın sessizliği' bir direniş biçimi olarak ele alınabilir. Tahakküm biçimlerine, sömürü biçimlerine, boyun eğdirme biçimlerine karşı gerçekleşebilir. Böylece kadın sessizliğinin neden ortaya çıktığını, ne şekilde ortaya çıktığını, ne zaman ortaya çıktığını, neye karşı olduğunu ve bunun bir yöntem olup olmadığını anlayabiliriz. Tabii böylece Foucault'un özne-iktidar ilişkisinde kapı açtığı gibi "*direniş biçimine bakarak*", kadın sessizliği odağındaki iktidarı anlayabiliriz.(Foucault, 2005:63) Sessizliğin direniş olmadığı rıza gösterme olduğu durumu düşünelim: Gramsci hegemonya zor kullanmadan egemen olunan sivil toplum içerisinde rıza ile kurulur diyordu. Foucault ise iktidarın rıza ile bir ilgisi olmadığını vurguluyor. Bu iki görüş sonrasında kadın sessizliği direniş ya da rıza her iki şekilde de iktidarı besleyen bir unsur oluyor.

İktidarın rıza ile kurulmasının veya rıza ile bir ilişkisi olmamasının kadın sessizliği açısından imkanı şudur: devlet egemenliği rıza ile kurulduğunda kadının egemen (iktidar) karşısında sessiz kalmasında kadının rızası olması durumu ortaya çıkar. Yani kadın susarak rıza mı gösteriyor gibi düşünülebilir öyleyse bu rıza iktidarın ve şiddetin kaynağı ve üreticisi olabilir. Üretim devamlılığını sağlıyor olabilir ama diğer taraftan iktidar ondan bağımsız olarak vardır ve direnişle karşılaştığında şiddet ya da

ikna ikisini de kullanabilir; çünkü bu direniş aşmak ister. Nihayetinde bu tartışmaya göre de susmak iktidar karşısında bir nevi direniş biçimi olarak alınabilir.

Sessizliğin direniş ve rıza kavramları çerçevesinde tartışılması gerçekleştiikten sonra filmlerdeki sessizlikle “direniş” olarak ele alınan sessizliğin bağını kurmak gerek. Sadece kadın sessizlikleri söz konusu olduğunda değil her anlamda filmlerin patriyarkayla bağı vardır. Özellikle erkek yönetmen söz konusu olduğunda şöyle bir durum gerçekleşebilir: Edward Said “batılı” (Amerika’lı) bir gazetecinin “şark”da Amerika’nın çıkarı söz konusu olduğunda oranın bir parçası olduğunu ve ‘*yabancı bir devletten tehdit geldiğinde basın özgürlüğünün vatanseverliğe boyun eğceğini bilir.*’’der. Erkek yönetmen ise “erkekliğe helal getirecek” bir durumu sezer O’ da kendi erkeklik konumunun bağlı olduğu patriyarkanın çıkarlarını gözetebilir.(Said, 2000:125) kadın yönetmenin kadın sessizliğini gösterme noktasında kadın sessizliklerini “erkek dili” üreten biçimde kurgulayabilir, ya da kadına ait “normatif dil” oluşturmaya yönelik bir çaba gösterebilir. İhtimal dahilinde bulunan her şekilde imgelerin izleyiciyle buluşması, ve ne şekilde alımlandığı belirleyicidir.

İzleyicilerin alımlamasını schutz’un sağduyu bilgisi ifadesiyle ele alalım çünkü schutz öznelerarasılıktan bahseder ve anlamın burada oluştuğuna işaret eder. O’na göre benzer açılardan dünyayı görmeye yönlendiriliriz. Birbirmizin sağduyu bilgisini paylaşıyoruz bu yüzden *öznelerarasılık(karşılıklı anlama)* oluşabilir.(Smith, 2007:165) Öznelerarası karşılıklı anlama ve birbirmizin sağduyu bilgisini paylaşma durumundan yola çıkıldığında, birbirmizin sağduyu bilgisine referans vererek bu bilginin artık başvurulabilecek bir birikim oluşturması fikrine varılabilir. Bu nokta da bu birikimin ne sağlayacağı ya da ne işe yarayacağı göz önünde bulundurulmalı Edward Said’in şarkiyatçı kütüphanenin oluşumunda bahsettiği gibi bu birikim bu kütüphane ideolojik bir yeniden üretimi de sağlayabilir.

Öznelerarasılık ve öznel alımlamalar birikim oluşturmaktadır; ancak (yukarıda ideoloji bağlamında da tartışıldığı gibi) öznenin gücü keyfi gibi görülse de post yapısalcılık çalışmalarının da işaret ettiği gibi kültürel süreçler tarafından kurulur. Bu durumda özneyi oluşturan egemen bir aktör yok. Böylece çeşitli etkenlerde öznelliği

etkiler durumdadır. Buradan hareketle Foucault insanın düşünce ve eylemi bireysel isteği dışında kültürel kodla biçimlenir der. Bu noktada izleyici kodlamalarla failliğinin şekillendirilmesine açıktır.

İzleyicinin failliğinin şekillenmesine açık olması karşısında (film içerisindeki kadın sessizliğine ilişkin imgelere dair) anlam da *çok, açık, çoğul ve kapanımsız* dır ve 'bağlama' göre belirlenir.(Smith, 2007:180) Okuyucu da metni şekillendirebilir. Metin okuyucuların kendi yorumlarını yapabileceği sonlanmamış.... tamamlanmamış işaretleri taşırlar. Böylece anlamlar hızla çoğalacaktır*bu düşünüş açık sınırla ve net bir mesaja sahip bir metni üretmekte olan egemen yazar fikrine meydan okur ya da onu parçalar.*”(Smith, 2007:180) Bu düşünce egemen yazar fikrine karşı koyar ve anlamı, bu çalışma için önemli olan filmlerde 'sessiz kadın imgesinin' anlamının yazar yönetmen vs. tarafından belirlenemeyeceği noktasına gelir. Bu noktada metinde, filmlerde 'belirlenen' sessizlik imgelerinin anlamları 'niyetlenilenden' başka bir şey söyleyebilir. “*Metinler daima yazarların söylemeye niyetlendiklerinden fazlasını anlatır*”(Smith, 2007:180)

Bu çalışmada kendini feminist olarak tanımlayan, çeşitli yaşlarda ve farklı mesleklerden, örgütlü veya bağımsız olan 13 kadın ile görüşülmüştür. Bu kadınlar belli bir yaş, meslek, şehir ayrımına göre belirlenmemiş, kendilerini feminist olarak tanımlamaları ve örneklem dahilindeki filmlerden en az birini izlemiş olmaları koşulu gözetilmiştir. Öncelikle feminizm tanımları ve feminizmle kurdukları bağ ifade ediş biçimleri üzerinden tartışma yürütülmüştür. Kadınların feminizmle kurdukları bağ ve feminizm tanımları filmlerdeki kadın sessizliğini alımla noktasında farklılık arz etmektedir. Benzer şekilde farklılık ve benzerlilere neden olan dolayimler aşağıdaki paragraflar boyunca tartışılacaktır.

Görüşülen kadınların feminist olma hikayelerinde “akademi” ve üniversitenin feminizmle tanıştırdığı ve feminist hocalardan ders almanın kendini feminist olarak tanımlayabilmeyi kolaylaştırdığı düşünülüyor. Üniversite öğrencisi, mezunu ve akademiyle ilişkisi olan kadınlar kadın sessizliğini alımlama noktasında; halihazırda

feminist okumalarla iç içe oldukları için sessiz kadınları model alam konusunda mesafeli duruyorlar.

Görüşmelerin büyük çoğunluğu İstanbul'da gerçekleştirildi. İstanbul'a başka şehirlerden gelen kadınlar öncelikle geldikleri yerdeki örgütlenmeleriyle bağ kuruyor sonrasında ya feminist örgütlenmelerde örgütleniyorlar ya da bu örgütlenmelerle ilişki halinde oluyorlar. Örgütlü olduğunu ifade eden kadınlar ise sessiz kadın imgelerinin ve pratikte kadınların sessizleşmesi arasındaki bağlantının kurulduğunda bu bağlantıyı reddetmek istemiyorlar. Kendileri sessizleşmeyecek olsa da sistematik sessizlik imgesi vurgusunu çok daha rahat fark ediyorlar. Aynı zamanda örgütlü kadınlar feminizmle bağlarını kendileri ve aile içindeki konumları (aile yaşantıları) üzerinden kurarlarken. Sol partide örgütlü aynı zamanda feminist olan kadınlar feminizm tanımlamalarını kadın mücadelesine katılmak ve kadınlar için mücadele etmek olarak şekillendiriyorlar. SFK' da örgütlü kadınlardan bazıları ise feminizm tanımını doğrudan SFK da örgütlü olmak üzerinden kuruyorlar. Sol partide örgütlü kadınların kadın sessizliğini alılmamada bu sessizliğin direniş olduğu noktasında taviz vermedikleri görülüyor.

Filmleri çekildikleri dönemde izleyen kadınlar sessiz kadın imgelerinin yaşamımıza temas edebileceğini düşünüyorlar çünkü yaşları dolayısıyla kendgi gençlik dnemlerinde en etkili araçlardan birinin sinema olduğunu iddia ediyorlar. Bu görüşmecilerden biri aynı zamanda bir yönetmen şu an çektiği filmlerde izlediği filmlerin büyük etkisi olduğunu ve kendi anlam dünyasını büyük oranda izlediği (gençken) filmlerin oluşturduğunu düşünüyor. Filmi çekildiği dönemde sinemada izleyen görüşmeciler filimi izlediğini belirtirken, hangi sinemada ve kimlerle izlediğini de vurguluyor. Bu şekilde o filmleri belli sinemalarda belli kimselerle izlemekle (film izleyicisi olarak) alanın hakimiyetine ilişkin de ip uçları veriyorlar.

Sessizliğin alternatifi olarak kadının konuşması noktasında kendine ait bir konuşmasının olabilmesi kadın yönetmen ve erkek yönetmen ayırımına uğruyor. Erkek yönetmenin de “duyarlı” olabileceği ve kadını “konuşturabileceği” (bu konuşma erkek egemen dilden bağımsız bir konuşma olarak tartışıldı) düşünülüyor.

Bunun yanı sıra “ erkek ” dilini üreten kadın yönetmenlerinde olabileceği düşünülüyor. Ama esas olarak kadının kendine ait bir konuşmayla ortaya çıktığı imgeler feminist kadın yönetmenlerden bekleniyor. Nitekim filmde konuşan kadınlarla gerçekteki bir kadının (benzer durularda) konuşmalarının aynı olmadığı düşünülüyor. Filmmorda yönetmenlik yapan görüşmeci çektikleri filmlerde kadına ait bir dil kurmaya çalıştıklarını belirterek feminist kadın yönetmenlerden beklenen “kendine ait bir dili olan kadın imgeleri” beklentisini haklı çıkarıyor. Filmmor bunu yaparken film çekmek için gerekli olan araçları satın alıp elinde bulundurmaya filmin dolaşımı içinse çeşitli sponsorluk vs. ile mevcut dolaşım sisteminin(aynı zamanda gişe kaygısı da bulunduran) içinden sıyrılmaya bu şekilde bir dil kurmaya çalışıyorlar. Film çevresinin dışındaki feministler kadının kendine ait konuşmasını erkek dünyasında “kadın olarak” erkek dilini taklit etmeden konuşma olarak düşünüyor.

Sessiz kadın imgelerinin mevcut sessizliği aşması tartışmasını “ sessizlik bir direniş olarak ele alındı ve bu şekilde iktidarı aşındırabileceği düşünüldü. Bu aşındırma noktasında sessizliklerin uzun sürmesi ve tutarlılık arz etmesini etkili olduğu düşünülerek bu durumun gerçek yaşamda sessizliklerin örnek alınmamasına yol açacağı belirtildi. Çünkü kısa süreli sessizlikler kişinin pasif agresif algılanmasına neden olacak ve bir direniş gibi görülmeyecektir.

Eril bir dil ile çevrili olduğumuz için kadın yönetmenin filmlerinde de kadın erkek egemen dil ile konuşacaktır diye düşünülüyor ve bu gerçek yaşamda nasıl bir biat içindeyse sinemada da onu göreceğiz şeklinde destekleniyor. Yukarıda da tartışıldığı gibi bir tek feminist sinemadan bu beklenmiyor. Feminist kadınlar kadın sessizliğini izlerken, kadın ya da erkek yönetmenin filmi olsun o sessizliğe içkin olabilecek erkek egemen yaklaşıma karşı algılarını açmış durumdalar. Yine de kadın konuşmasının (dolayısıyla kadın bir yönetmenin çekeceği filmde konuşan kadının) ön tıkayan, katı bir konuşma olmadığı düşünülüyor; ancak kadının konuşmasının kendi düşüncelerini (edimlerini) şekillendirebilmesi için maruz kaldığı sistematik engellemelerden kurtulması gerektiği düşünülüyor. Kadın yönetmenin “kadının



sözünü söyleyebildiği” film yapamaması şarklının eğitimi konusunda ortaya koyduğu fikirlerle düşünülebilir. Aynı zamanda kadının konuşma pratiğinin azlığı kadın yönetmenin filmlerin de kendini gösterebileceği “konuşan” (sessizliği aşan ve konuşmayı erkek egemen dilden bağımsız şekillendirebilen) kadın karakterler yaratamayacağı da düşünülüyor. Kadının konuşma pratiğinin azlığı Edward Said’in şarklıların batılı tarzda (özelde ABD’de) ve dilde aldıkları eğitimle ilgili ifadesiyle birlikte düşünülebilir. Edward Said çok kısaca şarkın bu durumda ideolojik bir alıcı olduğunu varsayar. Çünkü şarklılar büyük Amerikan eğitim kurumlarında şarkiyatçılık güdümünde eğitim alarak şarkiyatçılık üzerindeki dogmaları yeniden üretiyorlar.(Said, 2000:338) kadın yönetmeninde patriyarkal düzende; erkek egemen dilden bağımsız filmler üretilip, konuşan kadın karakterler şekillendirebilmesi şarklının durumuna benzer. Kadın yönetmenlerin sistematik bir engellemeyle yüzyüze olduğunu düşünürsek Serpil Sancar’ın kadın tarihiyle ilgili ifade ettiği gibi “*bize okutulan tarihte biz kadınlar yoktuk*” kadın yönetmenlerin filmlerin de erkek egemen dili konuşan kadınlar olarak varolunamayabilinir.(Çakır, 1995:222)

Erkek yönetmenin kadın sessizliklerini göstermesi konusunda erkek yönetmenin bu davranışının kadınları iyi tanıyamadığı için, nasıl konuşturacağını bilmediği için sessiz bıraktığı düşünülüyor. Aynı zamanda bu durum yönetmenin samimiliği olarak niteleniyor. Diğer taraftan örneklem içindeki filmlerde kadının yönetmen tarafından sadece mesaj vermek üzere kullanılan bir araç olduğu iddia edilirken sessiz kadın imgelerinin mesaj da verse tek başına izleyiciyi şekillendiremeyeceği sonucuna varılıyor. Bu sonuca rağmen yaşamımızın imgelerle şekillendirilebileceği düşüncesi de var ve bu “filmlerdeki kadınlar gibi sessizleşerek küsüyoruz” şeklinde ifade ediliyor.

Sessiz kadın imgelerinin izleyici tarafından izlendikçe “normal” sıradan olduğunun düşünülmesinden endişe duyuluyor. Dolaylı yoldan bir sessizleştirmenin bu şekilde gerçekleştirilebileceği düşünülüyor. Hatta sessiz kadınları izlemenin rahatsız etmediğinden söz ediliyor.(bunun olumsuz bir durum olduğu düşünülerek). Örnekleme yer alan ve çoğunun kırsal yaşamdan kadın imgelerini göstermesi bakımından (görüşülen kadınlar şehirde yaşadıkları için) şehirli kadınların bu

imgelerin örnek alması da olanaklı bulunmuyor ancak film ve sessiz kadın imgelerinin mevcut (patriyarkal) söylemi pekiştirdiği düşünüldüğü için sessiz kadın imgelerinin değil güçlü kadınların gösterilmesi gerektiği belirtiliyor.

Örnekleme yer alan filmlerdeki kadınların sessizlikleri (sessiz kalınsa da) güçlü bir eylem olarak niteleniyor. Karşısındaki güce (erkeğe, herhangi bir olaya, toplumsal kurallara) karşı isyan eden ve cezalandıran hatta yüceltilmiş birer sessizlik olarak gösterildiği düşünülüyor. Görüşmeciler filmleri izlediklerinde pasif direniş gördüklerini düşündüklerinde bile bu sessizliklerin yapıyı bozacak denli yıkıcı ve ciddi bir ses olduğu kanaatindedir.

Sessiz kadın imgelerinin gerçek yaşamda kadınlara sessiz kalmayı öğretme biçimi olabileceği ama izleyen kadınlar içinse bunun bir model olamayacağı ifade edilerek, imgelerin sunulma biçimiyle izleyenin alınmaması arasında bir dolayım konuluyor. İzleyici kadın sessizliklerini alıp içselleştiren olarak değil sessiz kadın imgelerine direnen bir taraf olarak ortaya çıkıyor. Sessizliğin izleyici tarafından pasif direniş gibi alımlandığı nokta da bunun “saygı duyulan sessizlik” olarak kanıksanma durumu olsa da işe yarayan bir tavır alış olduğu düşünülüyor. İşe yaraması (karşısındaki iktidarı aşındırması) bu sessizliklerin “teslimiyet” değil, bekleyiş olduğu, ironik ve stratejik olduğuyla ilişkilendiriliyor. Scott’un gizli senaryo olarak ele aldığı homurdanma ile beraber düşünürsek ironik ve stratejik bir sessizlik amacına ulaşabilir.

İmgelerin gerçek yaşamdaki bir kadına susmayı öğretemeyeceği yukarıda tartışılmıştı. Bunun nedenlerinden biri olarak da kadını etkileyecek olan başka birçok unsurun yanı sıra “kadının kendi tarihi”nden bahsediliyor. İmgeleri (kadın sessizliklerini) alımlarken kendi tarihiyle düşünüp alımlanabilir (kadın olarak toplumsallaşmasının tarihi). Kadına susmayı öğretemeyeceği iddia edilen imgeler eğer sistematik olarak sunulursa ve kadın izleyici buna sistematik olarak maruz kalırsa model almayla öğrenilecek bir durum ortaya çıkar. Model almanın da izleyicinin sinemayla ilişkisine göre değişeceğini belirtmek gerek.

İzleyicinin sinemayla ilişkisinde ise izlenen dönemin büyük oranda katkısı vardır. yukarıda tartışıldığı üzere filmleri çekildiği dönemlerde izleyen kadınlar sinemayla yaşantısı arasında daha kolay bağ kuruyor. Yaşam pratiği ve sessiz kadın imgeleri üzerinden düşünüldüğünde “çalı kuşu, öğretmen Feride” karakteri ele alınıyor. Ve bu karakterin dönemin kadınların nasıl bir iş yapabilecekleri dahası çalışabilecekleri konusunda yol açıcı olmuştur. Yeşilçamın biriktirdikleri olduğu düşünülür. Böylece pratiğimize geçer. Filmleri (en etkili iletişim aracı olduğu dönemlerde ) çekildikleri zaman izleyen bir görüşmeci şimdi yönetmen olduğu için izlediği filmlerin kendi filmlerinin de beslendiği kaynak olduğunu düşünüyor.

Sessiz kadın imgelerinin yaşamına etki ettiğini belirten görüşmeci uzun yıllardır örgütlü olduğu için sessiz kalarak bu kadın karakterleri örnek alamadığını düşünüyor. Örgütlü feminist olmak imgeleri gerçek yaşamına geçirmeyi engelliyor. Sessiz kadın imgelerinin gerçek yaşamı etkilemesiyle ilgili değil bu imgelerin sessizlik üzerine düşünmeye sevk edebileceği düşünülüyor.

Kendine bu imgeleri model alamadığını ifade eden görüşmeciler den uzun süre örgütlü olanlar çevrelerine bakıp bu kadınlar gibi sessiz bir örnek bulamıyorlar. Kendilerinden yola çıktıklarında direniş veya cezalandırma için sessizlikte başka yolların da denenebileceği için söz konusu kadınların (özellikle Keje'nin ve Berivan'ın) sessizliklerini model alamıyorlar. Buna rağmen karşısındakini cezalandırmak istenildiğinde bu yöntemin kullanıldığı oluyor. Yukarıda sessizliğin öğretilen bir davranış olduğunu tartışmıştık bu nedenle de örnek alınmasının da ihtimal dahilinde olduğu belirtiliyor. “Bir kitap okuduğumuz da nasıl zihnimiz açılıyorsa”<sup>23</sup> kadın sessizlikleri de izlenildiğinde yaşamımıza dokunabilir. Buna ilişkin kavga etmek gerektiğinde kavga etmeyi bilmediği için sessizleşen görüşmeciler bunun öğrenilmiş olabileceğine dikkat çekiyorlar.

Filmlerin ve sessiz kadın imgelerinin öncelikle toplumsal cinsiyet rollerinden bağımsız olamayacağı belirtiliyor. Konunun işlenme biçimi, dağıtım koşulları da filmin bağımsızlığı konusunda tartışılıyor. Bunun sonucunda üretim araçları kadınlara geçtikçe konu aynı olsa da filmin ele alınış biçiminin değişebileceği

<sup>23</sup> (ge) “Nasıl kitap okuyup zihnimiz açılıyorsa evet filmler örnek alınabilir.”

umuluyor. Araçlar kadınlara geçse de bütün ezberlerden bağımsız bir film yapmanın mümkün olamayacağı sonucuna varılıyor. Tüm ezberlerden bağımsız olunamasa da yönetmen olan görüşmeci erkek egemen dilden bağımsız film yapmak mümkün olabileceğini kendinin bu yapmaya çalıştığını belirtiyor ve bu nokta da “üç direk”<sup>24</sup> den söz ediyor. İlki filmi kimin yaptığı, ikincisi hangi bakış açısıyla yaptığı ve üçüncüsü de kime yaptığı şeklinde filmin bağımsız olma koşulları ortaya konuluyor. Aynı zamanda film çekerken kapitalist sistemden, sınıfsal ilişkilerden ve erkek egemen sistemden de bağımsız olunabileceğine imkan verilmiyor.

Kadın yönetmeninde erkek yönetmenin de gerek filmlerinin genelinde gerekse kadın sessizliklerini gösterme konusunda erkek egemen bakışı yayabileceği düşünülüyor. Mutlak bir bağımsızlık olamasa da ana akım sinemadan bağımsızlığın mümkün olabiliyor. Bu noktada erkek yönetmen ne kadar “duyarlı” olursa olsun kadının bir farkı olduğu düşünülüyor. “duyarlı erkek yönetmen” olarak akla ilk Atıf Yılmaz geliyor ve onun bu tutumu yine bir feminist kadınla, Deniz Türkali ile olan yakınlığına bağlanıyor.

Sessizliğin gösterilmesi, gerçekte var olması dolayısıyla gösterildiği ile açıklanıyor. Bu açıklamalarda ise kadın sessizliklerinin gösterilmesinin iktidarın işine gelen bir inşa sürecinin parçası oldukları dile getiriliyor. (filmi izleyecek olan)Gelecek kuşaklar için bu sessiz kadın imgelerinin iyi birer rol model olmadığı, başka etkenlerin varlığına rağmen sessiz kadın imgelerinin kuşakları şekillendirebileceği sonucuna varılabilir.

---

<sup>24</sup> (gm) “ üç direk var. Birincisi kimin yaptığı? İkincisi nasıl bir bakış açısıyla yaptığı? Üçüncüsü kime yaptığı? ”

## Kaynakça

Adorno, Theodor W. (2000). *Minima Moralia Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar*, Çev. Koçak-Doğukan, İstanbul: Metis Yayınları

Althusser, Lois. (2006). *İdeoloji Ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, Çev. Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki Yayınları

Anderson, Perry. (2007). *Gramsci Doğu-Batı Sorunu Ve Strateji "Hegemonya Kavramının Geçirdiği Değişiklikler"*, Çev. Tarık Günersel, İstanbul: Salyangoz Yayınları

Bayat, Asef. (2006): *Ortadoğu'da Maduniyet Toplumsal Hareketler ve Siyaset*, Der. Özgür Gökmen - Seçil Deren, İstanbul: İletişim Yayınları

Bourdieu, Pierre. (1995). *Pratik Nedenler*, Çev. Hülya Tufan, İstanbul: Kesit Yayıncılık

Bourdieu, Pierre - Wacquant, Loic J.D. (2003). *Düşünsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*, Çev. Nazlı Ökten, İstanbul: İletişim Yayınları

Crehan, Cate . (2006). *Gramsci Kültür Antropoloji*, Çev. Ümit Aydoğmuş, İstanbul: Kalkedon Yayınları

Çakır, Serpil. (1995): " Tarih İçinde Görünürlükten, Kadının Tarihine: Türkiye'de Kadın Tarihi Yazmak", *Farklı Feminizmler Açısından Kadın Çalışmalarında Yöntem* 220-230, Haz. S. Çakır Ve N. Akgökçe İstanbul: Sel Yayıncılık

- Delphy, Christine. (1999). *Baş Düşman Patriyarkanın Ekonomi Politikği*, Çev. Öz-Aykent Tunçman, İstanbul: Saf Yayıncılık
- Devereux, Eoin. (2005). *Unserstanding The Media "Understanding The Media In A Social Context: Blogging"*, London: Sage Puplications
- Foucault, Michell .(2005). *Özne Ve İktidar*, Çev. Işık Ergüden Ve Osman Akınay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Irigaray, Luce. (2008). *Doğu Ve Batı Arasında Tikellikten Topluluğa*, Çev. Nilgün Tural, İzmir: ARA-Lık Yayınları
- İves, Peter. (2011). *Gramsci'de Dil Ve Hegemonya*, Çev. İstanbul: Kalkedon Yay.
- Said, Edward. (2000). *Haberlerin Ağında İslam*, Çev. Alev Alathı, Erzurum: Babil Yayınları
- Said, Edward W. (2004). *Kültür Ve Emperyalizm*, Çev. Necmiye Alpay, İstanbul: Hil.
- Said, Edward. (2008). *Şarkiyatçılık Batı'nın Şark Anlayışları*, Çev. Berna Ünler, İstanbul: Metis Yayınları
- Said, Edward. (2008). *Medyada İslam*, Çev. Aysun Babacan, İstanbul: Metis Yayınları
- Said, Edward. (2008). *Joseph Conrad Ve Otobiyografide Kurmaca*, Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Agora Kitaplığı
- Smith, Philip (2007). *Kültürel Kuram*, Çev. Selime Güzelsarı Ve İbrahim Gündoğdu, İstanbul: Babil Yayınları

Scott, J. C. (1995). *Tahakküm Ve Direniş Sanatları Gizli Senaryolar*, Çev. Alev Türker, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Spivak, Gayatri Chacravorty. (2009): “Madun Konuşabilir Mi?” Türkçesi. D. Hattatoğlu Ve G. Ertuğrul, *Methodos: Kuram Ve Yöntem Kenarından* 53-114, Hattatoğlu & Ertuğrul (Der.) İstanbul: Anahtar Kitaplar

Schick, I. Cemil .(2000B). *Batının Cinsel Kıyısı: Başkalıkçı Söylemde Cinsellik Ve Mekansallık*, Çev. Savaş Kılıç Ve Gamze Sarı, İstanbul: Tarih Vakfı

Wallerstein, İmmanuel. (2005). *Yeni Bir Sosyal Bilim İçin*, Çev. Ender Abadoğlu, İstanbul: Aram Yayıncılık

Yeğenoğlu, Meyda (2003). “Peçeli Fanteziler: Oryantalist Söylemde Kültürel Ve Cinsel Fark”, *Oryantalist Söylemde Kültürel Ve Cinsel Fark*, İstanbul: Metis Yayınları

Ökten, Z. (Yönetmen). (1978). *Sürü* [Film]. İstanbul: Güney Filmcilik

Turgul, Y. (Yönetmen). (1996). *Eşkıya* [Film]. İstanbul: Filma-Cass

Yılmaz, A. (Yönetmen). (1985). *Adı Vasfiye* [Film]. İstanbul: Odak Film

Sabancı, K. (Yönetmen). (1998). *Laleli'de Bir Azize* [Film]. İstanbul: Türkiye Box Office

## Ekler

### Ek-1. Görüşme Soruları

#### Kişisel Bilgiler

Yaş

Eğitim durumu

İş

Yaşadığı şehir

Kendini feminist olarak tanımlıyor mu ? Feminizmle bağına nasıl kuruyor ?

Sürü, Eşkıya, Lalelide bir azize, Adı Vasfiye filmlerinden herhangi birini izlediniz mi? Hangisini? Nerede(nereden), ne zaman izlediniz?

.....

#### Konuşma Ve Sessizliğin Ne Olduğuna İlişkin Sorular

**Kadın öznenin konuşması ne demektir ?(kadının kendi adına konuşması ne demektir mi denmeli ?), kadının konuşması salt kendine ait bir konuşma mıdır? orada herhangi bir erkin erkeğin sesini duyuyor musun?, imgesel öğeler kadın öznenin şekillendirilmesini sağlayabilir mi?, bu sesiz kadın imgelerini kurgusal sessizlikleri izlemek ne düşündürüyor(bunları izlerken ne düşünüyorsunuz)?, filmdeki kadının ..... o anki sessizliği size ‘ onay, red, sineye çekme, umursamama’ ne ifade ediyor?**

#### Sessizlik İmgeleri Ve İzleyici Pratikleriyle İlgili Sorular

**Bu sessizlik imgeleri kadının sessiz kaldığı o an izleyici kadınların günlük yaşamını, pratiklerini etkiler mi? Filmin bağımsız olup olamayacağı hakkında ne düşünüyorsunuz? (herhangi bir siyasi oluşumdan örgütlenmeden, kurumlardan) Bağımsız olduğu iddia edilen filmde sessiz kadın gösterimlerinin herhangi bir ideoloji içermediği anlamına gelir mi?)Kadınların pratikte benzer durumlara verdikleri tepkiler sessiz kalmak şeklinde değilse sizce neden böyle gösteriliyor**



olabilir? Buna neden ihtiyaç var? **Kadın öznelliğinin inşasında (oluşmasında) bu imgelerin bir yeri var mıdır?** Filmi izleyen bir kadının kendi pratiğinde benzer bir anda böyle bir tavrı önek aldığı olur mu(kişiye size böyle olur mu diye sormak gerek)?

### **Kadın Sessizliği İmgeleri, İdeoloji Ve Sessizliği Aşmak**

**Filmin dili hegemonik bir tavır içeriyor mu? Peki filmin yönetmeni kadınsa o filmde de hegemonik bir dil işleyebilir mi? Değişir mi? Değişirse nasıl bir değişiklik olur?** filmde nasıl bir kadın görüyorsunuz, kendini ifade edebiliyor mu? **Kadın bir noktada konuşurken ‘burada konuşan bir kadın değil’ dediğiniz oldu mu?** Erkek dilini konuşmak oradaki kadın karaktere ne yapıyor sizce? **Kadın sessiz kaldığı durumlarda bu sessizliğin bir dili, anlattığı bir şey var mıydı?** Sessizliği aşmak nasıl mümkün olur? kadın yönetmen sizce bu noktada nerede duruyor?

### **İktidar Rıza Ve Direniş**

**Sessiz kadın imgeleri üzerlerinden işleyen iktidara birer rıza gösterme örneği midir? direniş şekli midir?** sessizlik bir direniş olarak ele alınabilirse iktidarı aşındırabilir mi? **Filmlerdeki kadınların sessizlikleri bir çeşit simgesel şiddet olarak ele alınabilir mi?** Kadın sessizliğine direniş diyorsanız bu neye karşı bir direniş oluyor? Mesela o sahnede sessiz kalmak maduniyeti üretir mi, ona direnir mi? **Sessizlik kadının arzu ettiği bir şey miydi ..... o sahnede?**

### **Kadının Sessizliğine İlişkin İmgelerin Tutarlılıkları Kadın Sessizliğine İlişkin Verilerin Birikmesi (nasıl biriktiği)Ve Maduniyet**

(mesela bir çok filmde sessiz kadın imgeleri var bir tutarlılık arz ediyor)Filmlerde kadın sessizliklerinin kurgulanışının tutarlılığı ve devamlılığıyla (ezilen sessiz kalmak zorunda olan kadınların)madun kadınların maduniyetinin sürmesi arasında bir ilişki var mıdır? sessiz kadın imgelerinin erkek egemenliğiyle ilgili olduğunu düşünüyor musunuz? **Bu sessiz kadın imgeleri izlendikçe, biriktikçe gerçek yaşamlarında kadınlar için değişen bir şeyler olur mu?(ne olur?)(daha sessiz kadınlar mı oluruz?)** olursa bu sessizlikten kim sorumludur? Yönetmenin bundan bir çıkarı ya da bir zararı olur mu? Madun

kadın sessiz kadın sahnelerinde yapılandırılabilir mi? **Sessiz kadın imgeleriyle ön plana çıkan filmlerde konuşan kadınlar ne söylüyor? Onlar nasıl bir dil kullanıyor?** Erkek yönetmen kadın oyuncuyu konuştururken bir kadını temsil mi ediyor, edebilir mi? Peki ya kadın yönetmen? **Film yönetmeni bu sessiz kadın gösterimleriyle pratikte sömürü öznesi madun bir kadın mı yaratıyor?** Film kadının sessizliğine anlam kazandırıp, izleyicinin yükleyeceği anlamı yönlendirebilir mi? (Filmlerde sessizlik çokanlamlı olabilir) **şu.... Şu.... Sahnelerdeki sessizlik size ne düşündürttü?** Film veya şu.... Sahneler erkek, kadın, her ikisi vs. kime hitap ediyor? **Kadın izleyici gördüğü sessiz kadın vurgusunu alıp pratiğe geçirir mi, bu imge karşısında pasif midir? pasif değilse ne yapar?** Etkilenelim ya da etkilenmeyelim bu filmlerdeki sessiz kadın imgelerine ilişkin söylem ve içerik birliği ne yapıyor? **Film kimin eseridir sizce?**

## **KİŞİSEL BİLGİLER**

**Adı Soyadı : Elem Çiçek**

**Doğum Yeri : Bursa**

**Doğum yılı : 01.01.1987**

**Medeni Hali : Bekar**

## **EĞİTİM VE AKADEMİK BİLGİLER**

**Lise 2001-2005 : Osmangazi Malcılar Lisesi**

**Lisans 2006-2010: Muğla Üniversitesi Sosyoloji Bölümü**