

T.C
MALTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANA BİLİM DALI

YEŞİM USTAOĞLU SİNEMASINDA TOPLUMSAL CİNSİYET VE KADIN

DOKTORA TEZİ

Yasemin ÖZEN

Danışman

Doç. Dr. Selva Ersöz KARAKULAKOĞLU

İstanbul, Eylül 2017

T.C
MALTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANA BİLİM DALI

YEŞİM USTAOĞLU SİNEMASINDA TOPLUMSAL CİNSİYET VE KADIN

DOKTORA TEZİ

Yasemin ÖZEN

Danışman

Doç. Dr. Selva Ersöz KARAKULAKOĞLU

İstanbul, Eylül 2017

T.C. Maltepe Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

05.09.2017 tarihinde tezinin savunmasını yapan Yasemin ÖZEN'e ait "Yeşim Ustaoglu Sinemasında Toplumsal Cinsiyet ve Kadın" başlıklı çalışma, Jürimiz Tarafından Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, İletişim Bilimleri Doktora Programında Doktora Tezi Olarak Oy Birliği/Çokluğu ile Kabul Edilmiştir.



Prof.Dr.Selahattin YILDIZ
(Başkan)



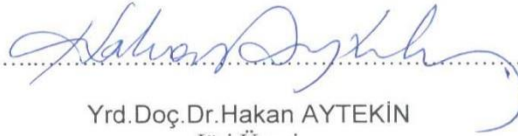
Doç.Dr.Selva ERSÖZ
Jüri Üyesi-Danışman



Doç.Dr.Oktay YALIN
Jüri Üyesi



Doç.Dr.Cenk DEMİRKIRAN
Jüri Üyesi



Yrd.Doç.Dr.Hakan AYTEKİN
Jüri Üyesi

YEMİN METNİ

Doktora tezi olarak sunduğum "Yeşim Ustaoglu Sinemasında toplumsal Cinsiyet ve Kadın"adlı çalışmanın, proje safhasından sonuçlanmasına kadar olan bütün süreçlerinde bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın tarafımca yazıldığını ve yararlandığım bütün eserlerin "kaynakça" da gösterilenlerden oluştuğunu, "kaynakça" da yer alan bu eserlerden metin içinde atıf yaparak yararlanmış olduğumu belirtir ve onurumla doğrularım.

13 11 53 105

Yasemin Özen

ÖZET

YEŞİM USTAOĞLU SİNEMASINDA TOPLUMSAL CİNSİYET VE KADIN

Tez çalışmasında, toplumsal cinsiyet ve kadının temsilinin etkisi, bir iletişim aracı olarak sinema üzerinden, topluma yansiyabilen olumlu ya da olumsuz etkilerin neler olabileceği, bu tezde incelenmiştir. Kadın bir yönetmen olarak Yeşim Ustaoğlu ve sineması, filmlerinde Toplumsal Cinsiyet ve kadını ele aldığı için, bu çalışmada özellikle seçilmiş, son dört film birbiriyle olan bağlantıları ve içerdikleri mesajlar açısından incelenmeye alınmıştır.

Tezin ilk bölümünde, toplumda yer alan bireylerin ne gibi özelliklere sahip olması gerektiğini ve nasıl tanımlandığını, toplum tarafından yaratılan pozisyonların nasıl oluştuğu, bunu oluşturan unsurlarda etnik kökeni, aidiyet gibi kavramların insanlar üzerindeki etkileri araştırılmıştır. Sosyal hayat, statü ve rollere göre nasıl düzenlendiği incelenmiştir. Toplumsal normların davranışların toplum tarafından belirlenen kurallarla nasıl çevrelendiği, sosyal hayatın normal akış içerisinde nasıl devam ettiği, toplumsal cinsiyet rollerine uygun tutum ve davranışlara nasıl dönüştüğü, bu davranış biçimlerinin baskılanan yönlerle bireyin “çoğunluk” dediğimiz toplum tarafından kabul ve makbul görülen ortak davranışların esaretine nasıl dönüştüğü araştırılır. Kadının geleneksel ve modern toplumlardaki yerini, Cumhuriyet döneminde kadının temsiline ilişkin kazanımların ve etkilerinin neler olduğu, bu çalışmada ayrıca tarihsel olarak incelenirken, 1950 ve 1980’li dönemlerde kadının kimlik olarak ulaştığı evreler bu bölümde ele alınmıştır. Tezin ikinci bölümünde, feminist kuramcılarla desteklenen Toplumsal Cinsiyete ait kavramlar, toplum tarafından icat edilen ve sonra ona inanılarak yürüyen alışkanlıkları ve davranışların kaynağı üzerinde durulur. Bir ideoloji olarak feminizmin Dünyada ve Türkiye’deki etkileri bu bölümde araştırılırken, etkili bir iletişim aracı olan sinemanın kitleleri ve toplumları farkına varmadan istenilen ideoloji ile nasıl etki altında bıraktığı, araştırmanın bu bölümünde incelenmiştir. Sinemada cinsiyet olgusunun nasıl dizayn edildiği, kadın ve erkek olgusunun zamanla toplumda nasıl etkin bir role ve statüye dönüştüğü bu bölümde ele alınmıştır. Tezin üçüncü ve son bölümünde, Yeşim Ustaoğlu sineması başta belirtilen kuramlar çerçevesinde ele alınarak incelenmiş. Yönetmenin özellikle son dört filmi olan Bulutları Beklerken (1997), Pandora’nın Kutusu (2005), Araf (2011) ve Tereddüt (2017) filmleri çalışmada örnek olarak ele alınıp incelenmiştir. İnceleme, filmlerin oyuncularından başlayarak, kadının ve erkeğin filmde temsil edilme biçimi, kadını özgürleştiren ya da tutsaklaştıran sahneleri, toplumsal cinsiyet içeren sahneleri söz konusu kriterler ölçüsünde değerlendirmeye alınarak, ortak bir ölçü getirilmiştir. Filmleri ölçmek ve değerlendirebilmek için geliştirilen bu model sayesinde yönetmenin filmleri, yapılış sırasına göre birbirleri ile kıyaslanmış, bu sayede toplumsal cinsiyete ve kadın temsiline ilişkin çeşitli verilere ve istatistiklere ulaşılmıştır.

Sinema etkili bir iletişim aracı olarak, toplumlar üzerindeki olumlu ya da olumsuz etki yaratır.

Anahtar Sözcükler: Toplumsal Cinsiyet, Yeşim Ustaoğlu, Kadının temsili, Feminizm, Sinema, Kadın

ABSTRACT

YEŞİM USTAOĞLU IN THE CİNEMA GENDER AND WOMEN

This thesis includes a review of the impact of gender and female representation, the possible positive and negative impacts of this representation that can be reflected on the society via cinema as a means of communication.

As a female director, Yeşim Ustaoğlu and her cinema have especially been chosen for this review since her films comprise information about the subject, and her last four films have been discussed in terms of their relation to each other and the messages they convey.

In the first part of the thesis, what characteristics should be possessed by individuals in the society and how these characteristics are described, how the positions created by the society are formed, and the impact of concepts like ethnicity and belonging on people are investigated. How social life is organized according to roles and status is examined. How the social norms and behaviours are surrounded by the rules determined by the society, how social life goes on in its normal flow, how it converts to attitudes and behaviours appropriate for gender roles, how these types of suppressed behaviours turn into the slavery of common behaviours accepted and liked by the society which we call “majority” were also investigated. The place of woman in traditional and modern societies, the gainings of the representation of women in the Republican period and their impacts were also examined historically in this study. The stages that women reached as identity in 1950’s and 1980’s are discussed in this section.

The second part of the thesis focuses on these concepts that are supported by feminist theoreticians, the origin of the habits and behaviours invented and then continued believeingly by the society. While the impacts of feminism on the world and on Turkey as an ideology are researched in this part, how cinema as an efficient means of communication influences the masses and societies ideologically without awareness is also discussed. How the gender in cinema is designed and how female and male phenomenon transformed into an active role and status in society in time are also examined in this part. In the third and last part of the thesis, Yeşim Ustaoğlu’s cinema is handled and analyzed within the frame of theories described at the beginning. Especially, the last four films of the director namely *Waiting for the Clouds* (1997), *Pandora’s Box* (2005), *Araf- Somewhere in Between* (2011) and *Clair Obscure* (2017) are taken as a sample for the study and discussed.

Discussion starts with the characters of the films, then the way women and men are represented, the scenes that free or imprison woman, scenes that include gender are evaluated in accordance with the relevant criteria and a common measurement is brought forward. Through this model developed to measure and evaluate films, director’s films have been historically examined and compared to each other according to their status. Thus, various information and statistics have been reached regarding gender and women representation. Cinema as an efficient communication power has numerous effects on societies and makes a positive impact on those that live by traditional and modern codes and leads to the creation and survival of sound generations through the use of artistic and cultural tools.

Key Words: Gender, Yeşim Ustaoğlu, Representation of Woman, Feminism, Cinema, Woman

ÖNSÖZ

Yaşadığım ülkede Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Temsiline ilişkin yaşanan olumsuz olaylar beni bu araştırmayı gerçekleştirmemde duygusal anlamda etkili olmuştur. Kadın sorunlarına ilişkin toplumda yaşanan olumsuzlukları onarabilme noktasında, etkili bir iletişim aracı olarak gördüğüm Yeşim Ustaoglu ve filmlerini incelemek istedim. Tezin oluşturulma ve yazılma sürecinde yol gösteren hocalarım, destek veren arkadaşlarım olmasaydı, bu sorumluluğu yerine getirmem pek mümkün olmayacaktı. Başta tez danışmanım Doç. Dr. Selva Ersöz Karakulakoğlu'na tezin her aşamasında değerli katkılarını esirgemeyip bana yardımcı olmasından dolayı sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Tez izleme hocalarım Yrd. Doç. Dr. Hakan Aytekin ve Doç. Dr. Oktay Yalın tez sürecinin başından beri ilgilerini ve değerli katkılarını hiç esirgememişlerdir. Kardeşim Murat Aydın ve kuzenim Esra Gidici sürecin her aşamasında destek olmuşlardır. Ayrıca eşim Mehmet Özen, oğlum Ekin Ada ve kızım Kuzey'e gösterdikleri sabırdan ve destekten dolayı sonsuz teşekkürler.

Ümidim Yeşim Ustaoglu gibi yönetmenlerin sayısının artması ve kadınların yaşadığı toplumsal sıkıntıların tamamına ülkemizde çözüm anlamında büyük katkılar sağlasın.

Yasemin ÖZEN

İstanbul - 15 Haziran 2017

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
ÖNSÖZ	iii
İÇİNDEKİLER	iv
TABLolar LİSTESİ	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ	x
GİRİŞ	1
1. CİNSİYET VE TOPLUMSAL CİNSİYETE AİT KAVRAMLARIN AÇIKLANMASI	5
1.1. Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet Kavramı	5
1.2. Toplumsal Cinsiyetin Tarihsel Gelişimi	8
1.2.1. Geleneksel Toplumlarda Cinsiyet	9
1.2.2. Modern Toplumlarda Cinsiyet	13
1.3. Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet	14
1.3.1. Cumhuriyet Döneminde Kadın	15
1.3.2. 1950-1980 Döneminde Kadın	19
1.3.3. 1980 Sonrası Dönemde Kadın	22
2. FEMİNİST DÜŞÜNCE VE FEMİNİST FİLM ELEŞTİRİSİ	
AÇISINDAN SİNEMADA TOPLUMSAL CİNSİYET İZLENİMLERİ	24
2.1. Bir İdeoloji Olarak Feminizm	24
2.2. Dünyada Feminizm	26
2.2.1. Birinci Dalga Feminizm	27
2.2.2. İkinci Dalga Feminizm	29
2.2.3. Üçüncü Dalga Feminizm	30
2.3. Türkiye’de Feminizm	30
2.4. Feminist Film Eleştirisi	35

2.5. Sinemada Erkek	39
2.6. Sinemada Kadın	44
3. TÜRK SİNEMASINDA TOPLUMSAL CİNSİYET OLGUSU	50
3.1. Türk Sinemasında 1960'lar 1970'ler Dönemi	50
3.2. Türk Sinemasında 1980'ler Dönemi	55
3.3. Türk Sinemasında 1990'lar Dönemi	61
3.4. Türk Sinemasında 2000'ler Dönemi	66
3.5. Yeşim Ustaoglu Bibliyografi	70
3.6. Yeşim Ustaoglu İle Filmleri Üzerine Röportaj	71
4. YEŞİM USTAOĞLU SİNEMASINDA TOPLUMSAL CİNSİYET OLGUSUNU MODELLE ÇÖZÜMLEME	77
4.1. Araştırma Evreni ve Örneklem	77
4.2. "Bulutları Beklerken" Filmini Toplumsal Cinsiyet Olgusu İle İnceleme	78
4.2.1. Filmin Özeti	78
4.2.2. Bulutları Beklerken Filminde Kadın Temsili	79
4.2.3. Eleni/Ayşe Karakteri	80
4.2.4. Bulutları Beklerken Filminde Erkek Temsili	82
4.2.5. Niko Karakteri	83
4.2.6. Mehmet Karakteri	84
4.2.7. Ustaoglu Filmlerinde Var Sayılan Fakat Görülmeyen Karakterler	84
4.2.8. Bulutları Beklerken Filminde Mekan Temsili	86
4.2.9. Bulutları Beklerken Filminde Vazgeçilemeyen Değerler	88
4.2.10. Bulutları Beklerken Filminde Toplumsal Cinsiyet	89
4.2.11. Bulutları Beklerken Filminde Özgürlüğün ve Tutsaklığın Temsili	89
4.2.12. Toplumun Değer Yargılarının İşlendiği Sahneler	92
4.2.13. Kadının Cinsiyetçi Tutumunu Aştığı Sahneler	92
4.2.14. Kadının Baskıya Maruz Kaldığı Sahneler	92
4.2.15. Kadının İdealize Edilmiş Olduğu Sahneler	93

4.2.16. Erkeğin İdealize Edilmiş Olduğu Sahneler	93
4.2.17. Bulutları Beklerken Filminde Tabloların Analizi	93
4.3. ‘Pandora’nın Kutusu’ Filmini Toplumsal Cinsiyet Olgusu İle İnceleme	93
4.3.1. Filmin Özeti	93
4.3.2. Pandora’nın Kutusu Filminde Kadın Temsili	95
4.3.3. Güzin Karakteri	97
4.3.4. Nesrin Karakteri	97
4.3.5. Anneanne Karakteri	97
4.3.6. Garson Kadın Karakteri	98
4.3.7. Pandora’nın Kutusu Filminde Erkek Temsili	98
4.3.8. Koca Karakteri	100
4.3.9. Murat Karakteri	100
4.3.10. Mehmet Karakteri	100
4.3.11. Yol Lokantasındaki Erkek Karakterler	100
4.3.12. Pandora’nın Kutusu Filminde Mekan Temsili	101
4.3.13. Pandora’nın Kutusu Filminde Vazgeçilemeyen Değerlerin Temsili	102
4.3.14. Pandora’nın Kutusu Filminde Toplumsal Cinsiyet	103
4.3.15. Pandora’nın Kutusu Filminde Özgürlüğün ve Tutsaklığın Temsili	104
4.3.16. Toplumun Değer Yargılarının İşlendiği Sahneler	106
4.3.17. Kadının Cinsiyetçi Tutumunu Aştığı Sahneler	107
4.3.18. Kadının Baskıya Maruz Kaldığı Sahneler	107
4.3.19. Kadının İdealize Edilmiş Olduğu Sahneler	107
4.3.20. Erkeğin İdealize Edilmiş Olduğu Sahneler	107
4.3.21. Pandora’nın Kutusu Filminde Tabloların Analizi	108
4.4. ‘Araf’ Filmini Toplumsal Cinsiyet Olgusu İle İnceleme	108
4.4.1. Filmin Özeti	108
4.4.2. Araf Filminde Kadın Temsili	110

4.4.3. Zehra Karakteri	111
4.4.4. Derya Karakteri	112
4.4.5. Araf Filminde Erkek Temsili	112
4.4.6. Olgun Karakteri	113
4.4.7. Maruf Karakteri	114
4.4.8. Ustaoğlu Filmlerinde Var Sayılan Fakat Görülmeyen Karakterler	115
4.4.9. Araf Filminde Mekan Temsili	116
4.4.10. Araf Filminde Vazgeçilemeyen Değerlerin Temsili	117
4.4.11. Araf Filminde Toplumsal Cinsiyet	118
4.4.12. Araf Filminde Özgürlüğün ve Tutsaklığın Temsili	119
4.4.13. Toplumun Değer Yargılarının İşlendiği Sahneler	123
4.4.14. Kadının Cinsiyetçi Tutumunu Aştığı Sahneler	123
4.4.15. Kadının Baskıya Maruz Kaldığı Sahneler	123
4.4.16. Kadının İdealize Edilmiş Olduğu Sahneler	123
4.4.17. Erkeğin İdealize Edilmiş Olduğu Sahneler	123
4.4.18. Araf Filminde Tabloların Analizi	124
4.5. “Tereddüt” Filmini Toplumsal Cinsiyet Olgusu İle İnceleme	124
4.5.1. Filmin Özeti	124
4.5.2. Tereddüt Filminde Kadın Temsili	125
4.5.3. Elmas Karakteri	126
4.5.4. Şehnaz Karakteri	127
4.5.5. Elmas’ın Kayınvalidesi	128
4.5.6. Tereddüt Filminde Erkek Karakteri	129
4.5.7. Şehnaz’ın Eşi	130
4.5.8. Elmas’ın Kocas	130
4.5.9. Şehnaz’ın Sevgilisi	131
4.5.10. Ustaoğlu Filmlerinde Var Sayılan Fakat Görülmeyen Karakterler	132
4.5.11. Tereddüt Filminde Mekan Temsili	133
4.5.12. Tereddüt Filminde Vazgeçilemeyen Değerlerin Temsili	135

4.5.13. Tereddüt Filminde Toplumsal Cinsiyet	136
4.5.14. Tereddüt Filminde Özgürlüğün ve Tutsaklığın Temsili	137
4.5.15. Toplumun Değer Yargılarının İşlendiği Sahneler	139
4.5.16. Kadının Cinsiyetçi Tutumunu Aştığı Sahneler	140
4.5.17. Kadının Baskıya Maruz Kaldığı Sahneler	140
4.5.18. Kadının İdealize Edilmiş Olduğu Sahneler	140
4.5.19. Erkeğin İdealize Edilmiş Olduğu Sahneler	140
4.5.20. Tereddüt Filminde Tabloların Analizi	140
SONUÇ	141
KAYNAKÇA	149
ÖZGEÇMİŞ	156

TABLULAR LİSTESİ

- Tablo 1.1** Bulutları Beklerken Filminde Karakterlerin Mekân Bazında İncelenmesi
- Tablo 1.2** Bulutları Beklerken Filminde Karakterlerin Demografik Olarak İncelenmesi
- Tablo 1.3** Bulutları Beklerken Filminde Karakterlerin Özgürlüklerinin İncelenmesi
- Tablo1.4** Bulutları Beklerken Filminde Karakterlerin Egemenlik İlişkilerinin İncelenmesi
- Tablo1.5** Bulutları Beklerken Filminde Karakterlerin Cinsiyete Göre Yaşadıkları Tahribatın İncelenmesi
- Tablo1.6** Bulutları Beklerken Filmlerinde Toplumsal Cinsiyete ve Kadın Temsiline Dayalı Sahnelerin İncelenmesi
- Tablo2.1** Pandora'nın Kutusu Filminde Karakterlerin Mekan Bazında İncelenmesi
- Tablo.2.2** Pandora'nın Kutusu Filminde Karakterlerin Demografik Olarak İncelenmesi
- Tablo.2.3** Pandora'nın Kutusu Filminde Karakterlerin Özgürlüklerinin İncelenmesi
- Tablo.2.4** Pandora'nın Kutusu Filminde Karakterlerin Egemenlik İlişkilerinin İncelenmesi
- Tablo.2.5** Pandora'nın Kutusu Filminde Karakterlerin Cinsiyete Göre Yaşadıkları Tahribatın İncelenmesi
- Tablo.2.6** Pandora'nın Kutusu Filminde Toplumsal Cinsiyete ve Kadın Kimliğine Dayalı Sahnelerin İncelenmesi
- Tablo 3.1.** Araf Filminde Karakterlerin Mekan Bazında İncelenmesi
- Tablo 3.2.** Araf Filminde Karakterlerin Demografik Olarak İncelenmesi
- Tablo 3.3.** Araf Filminde Karakterlerin Özgürlüklerinin İncelenmesi
- Tablo 3.4.** Araf Filminde Karakterlerin Egemenlik İlişkilerinin İncelenmesi
- Tablo 3.5.** Araf Filminde Karakterlerin Cinsiyete göre yaşadıkları tahribatı incelenmesi
- Tablo 3.6.** Araf Filminde Toplumsal Cinsiyete ve Kadın Kimliğine Dayalı Sahnelerin İncelenmesi
- Tablo 4.1.** Tereddüt Filminde Karakterlerin Mekan Bazında İncelenmesi
- Tablo 4.2.** Tereddüt Filminde Karakterlerin Demografik Olarak İncelenmesi
- Tablo 4.3** Tereddüt Filminde Karakterlerin Özgürlüklerinin İncelenmesi
- Tablo 4.4.** Tereddüt Filminde Karakterlerin Egemenlik İlişkilerinin İncelenmesi
- Tablo 4.5.** Tereddüt Filminde Karakterlerin Cinsiyete Göre Yaşadıkları Tahribatı İncelenmesi
- Tablo 4.6.** Tereddüt Filminde Toplumsal Cinsiyete ve Kadın Kimliğine Dayalı Sahnelerin İncelenmesi

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil:1.1.Eleni'nin sıklıkla düşünceli olduğu sahne.

Şekil 1.2.Niko'nun Eleni'yi fotoğraflarda arama sahnesi.

Şekil:1.3.Eleni'nin Mehmet'i Niko yerine koyarak sevme sahnesi.

Şekil:1.4.Köyde kadınların yan yana gelerek doğum –ölüm gibi taşıma sahnesi.

Şekil:1.5. Eğitim sisteminin baskıcı tutumu ve küçük Rum çocuğun korkudan atına işeme sahnesi

Şekil:1.6. Meyhanede içki içerek taşkınlık yapan Türklerle Yunan meyhanesinde müzikle içki içen erkeklerin durumunu mukayese eden sahne

Şekil:1.7.Eleni'nin Niko'nun evinde birbirini dinleyerek iletişimsiz kaldıkları sahneler.

Şekil:1.8. Karadeniz'de Karagoncoluslar için bölge halkının düzenlediği eğlenceler ve Karagoncolusların temsili resmi.

Şekil:1.9. Karagoncolusların temsili resmi.

Şekil:1.10. Eleni'nin Mehmet'le vedalaşma sahnesi

Şekil:1.11 Rum konuğun arkadaşıyla dertleşme sahnesi ve Rum meyhanesine erkeklerin müzikle içki içme sahnesi.

Şekil:1.12. Karedeniz kadınının ve Eleni'nin odunları sırtında taşıma sahnesi

Şekil:1.13. Eleni'nin yaylada bulutları bekleme sahnesi ve Yunanistan'a yolculuk sahnesi

Şekil:1.14. Eleni'nin yayla evinde sönmez ateşi yakma sahnesi ve Rum konuğun yıllar sonra dostlarını bulma sahnesi

Şekil:1.15. Eleni'nin Niko'yu bulmak için gittiği Yunanistan'da onu arama sahnesi

Şekil:2.1. Güzin'in ve Nesrin'in düşünceli olduğu sahneler

Şekil:2.2 Babanın işlevsizliğini gösteren sahne ve meyhanede içki içen kamyoncuların gösterildiği sahneler.

Şekil:2.3. Kardeş Mehmet'in uykudan uyanma ve annesini aramaya gitmekte güçlük çektiği sahneler

Şekil:2.4. Nesrinin kadın olarak araba kullandığı ve Mehmet'in erkek olarak arabanın arkasında uyukladığı sahne

Şekil:2.5. Büyük şehrin karmaşasının ve sistematikliğinin gösterildiği sahneler.

Şekil:2.6. Doğanın derinliğinin gösterildiği sahneler.

Şekil:2.7. Annenin tuvaletini salonun ortasına yapma sahnesi ve Güzin'in mesleğini yaptığı sahne

Şekil:2.8. Murat'ın sokaklarda yatma sahnesi ve ineklerin gösterildiği yolculuk sahnesi.

Şekil:3.1. Demir eriyiğin dökülmesi ve karlı sisli yollar sahnesi.

Şekil:3.2. Zehra'nın yol lokantasında çalışma sahnesi.

Şekil:3.3. Zehra'nın yol lokantasında çalışma ve evde yatma sahnesi.

Şekil:3.4. Olgun'un lokantada çalışma evde de ailesi ile birlikte iletişimsizlik yaşadığı sahne

Şekil:3.5. Olgun'un Tv. izlediği ve babası ile iletişimsiz kaldığı sahneler.

Şekil:3.6. Maruf'un kamyon sürerken karlı sisli yollarda gitme sahnesi.

Şekil:3.6. Maruf'un kamyon sürerken karlı sisli yollarda gitme sahnesi.

Şekil 3.8. Maruf'un kamyonuyla gençlerinse bilgisayarla beraber olduğu sahneler

Şekil:3.9. Zehra'nın yakın arkadaşı Derya'yla çalışma ve evinde sohbet etme sahnesi

Şekil:3.10. Zehra'nın Olguna hamile olduğunu söyleyip tepeden kentin tamamına bakma sahnesi.

Şekil:3.11. Doğadaki kirlenmeyi ve buna ilişkin yağın kar görüntülerinin kenti temizleme sahnesi

Şekil:3.12. Olgunun ilgisini çeken yarışma programlarının gösterildiği sahneler.

Şekil:3.13. Zehra'nın minibüste kızlarla beraber yolculuk yaptığı sahne.

Şekil:3.14. Zehra'nın Marufla köprü üstünde konuştukları ve öpüştükleri sahne

Şekil:3.15. Zehra'nın hastane tuvaletinde düşük yaptığı sahne ve çocuğu pencereden attığı sahne

Şekil:3.16. Zehra'nın ve Olgunun hapisanede evlendiği sahneler

Şekil:3.17. Olgunun arkadaşıyla vagonu hareket ettirdikleri sahne

Şekil:4.1. Elmas'ın ve terapi esnasında kendini annesinin yerine koyma sahnesi

Şekil:4.2. Elmas'ın pencereden mutlu baktığı ve gizlice sigara içtiği sahne

Şekil:4.3. Elmas'ın evinde bulaşık yıkadığı ve sakız çiğnediği sahneler

Şekil:4.4. Elmas'ın Şehnaz'la hastanede karşılaşma sahnesi.

Şekil:4.5. Şehnazın, içki tercihinde rakıyı sevme ve içme sahnesi.

Şekil 4.6 Şehnaz'ın kocası can ile olan yakın ilişki sahnesi

Şekil:4.7. Kocasının Elmas'a hediye aldığı sahne ve evde topluca yemek yeme sahnesi

Şekil:4.7. Kocasının Elmas'a hediye aldığı sahne ve evde topluca yemek yeme sahnesi

Şekil:4.8. Şehnazın yakın arkadaşı ile beraber olduğu sahneler.

Şekil:4.9. Şehnaz'ın sevgilisiyle sevişirken tatmin olduğu sahneler.

Şekil:4.10. Elmas'ın balkonda suça karıştığı sahne ve tuvalet penceresini kapadığı sahne

Şekil:4.11. Şehnazla sevgilisinin suya yansıyan görüntüleri

Şekil:4.12. Elmas'ın yaşadığı mahalle ve yaşıtı olan arkadaşıyla pencereden kurduğu iletişim

Şekil:4.13. Şehnazın kocasıyla şakalaştığı ve dalgalarla kayaların birbirine çarptığı sahneler

Şekil:4.14. Şehnazın yıkanma ve arkadaşıyla kayaların üzerinde dalgaları izledikleri sahneler.



GİRİŞ

Biyolojik özelliklerden ötürü kadın ve erkek olarak dünyaya gelen insanoğlu için cinsiyet, toplumdaki bireylerden ötürü farklılık olarak algılanmaktadır. Cinsiyete bağlı olarak toplum tarafından oluşturulan roller, sorumluluklar ve statüler toplumsal cinsiyet olarak adlandırılmaktadır. Toplumsal cinsiyetçilik, insanlar dünyaya geldiklerinde başlar ve küçük yaşlarda cinsiyete göre biçilen rollere uygun davranırlar. Toplumsal cinsiyet rollerinin onaylanması için davranışları öğrenmeyi öncelikle bilmek gerekir. Bu sebepten dolayıdır ki küçük yaşlarda öğrenilmeye başlanan cinsiyet rolleri belli bir çağa gelindiğinde o rollere göre davranılmayı zorunlu kılar. İnsanların birbirleriyle etkileşim içinde bulunmaları, toplumsal cinsiyet rollerini benimsemelerini sağlar.

Sosyal yapının gereklerine uygun olarak şekillenen cinsiyet rolleri, toplum içinde öğrenilen davranış kalıpları ve kurallarından oluşmaktadır. Bu sebeple bireyler, kültür tarafından oluşturulan normlar çerçevesinde kalırlar, cinsiyetlerine ait rollerin dışına çıkamazlar ve eksik olan davranışlar toplum tarafından öğretilir. Bu yüzden hem kadın hem de erkek için onaylanmış imaj ve davranışlar toplumun tüm mesaj ve imajlarının içinde yer almaya başlayarak, toplumsal bir çözüme doğru yönelim gösterir.

Türkiye'nin bugünkü kültürel ve politik iklimini oluşturan önemli öğeler arasında toplumsal cinsiyet kavramı yer alsa da, konuya ilişkin görsel materyallerin ders kitabı sayfalarında yer alması, günün ihtiyaçlarını karşılayacak bilgilerle donatılmış olması, dini temel alan konulardan uzaklaşıp, günlük sorunların bilim ile çözülmeye çalışılması ile bilinçli vatandaşlar yetiştirmeyi temel alır. Kadınların kamusal alanda kabullenilme çabası, 1945'e kadar destekleyen ve erkekle eş değer gören toplumsal zihniyet yaratan anlayış, zamanla kadının birinci görevinin evi ve ailesi olduğunu vurgular hale dönüşmüştür.

1950'lerden itibaren baba evin direği, anne, yemek yapan kadın gibi ifadelerle karşılanmaktadır. Atatürk döneminde kadının asli görevinin kamusal alanda erkeklerle eş değeri işleri yapan birey olarak yetiştirilmesi söz konusu iken, 1950'lerden sonra bahsedilen bu görevler toplumun bilincinden hemen silinemeyeceği için kadının evini, ailesini mutlu etmek için çabalaması gerektiği, asli görevinin evi olduğu topluma empoze edildiği görülür. Kadının geleneksel rolleri vazgeçilmez olarak gösterilir. Bu durum Cumhuriyetin çağdaş Türk kadını yaratma çabasına ek olarak, geleneksel rollerin de unutulmaması anlamında da yorumlanabilir.

1950'lerden itibaren teknolojinin gelişmesiyle köyden kente göçlerin başladığı görülmektedir. Türkiye'de göç olgusunun yoğun olarak yaşandığı dönemlerde, kadınlar da bu durumdan etkilenmişlerdir. Kentler kadınların gözünde köyden dünyaya açılan bir pencere konumuna dönüşür. 1950'lerde kent yaşamını öğrenmeye çalışan kadınlar, 1970'lerde köy yaşamının yorucu işlerinin yanında kent yaşamının daha kolay ve daha rahat olduğunu keşfederler. Kadınlar daha rahat bir yaşam ve kişisel özgürlük talep eder olmuştur.

Toplumsal cinsiyet ayrımını yok sayan ve gelecekteki toplumun cinsiyet ayrımcılığından yoksunlaştırılmış bir toplum olmasını amaçlayan düşünceler, tezin ikinci bölümünde feminist ideoloji adı altında incelenmiştir. Kadınların toplum içindeki rolünü ve haklarını genişletmeyi öngören feminist anlayış, kadınların erkeklerle eşit sayıldığı toplumların kurulması amaçlar.

Toplum tarafından erkekten sonraki planda olan kadının, değersiz ve erkekten daha aşağıda görülmesine neden olan toplum zihniyetini anlamayı ve onu değiştirmeyi amaçlayan feminist bilinç, sosyo-ekonomik koşulların tanınması ve bunların nasıl değiştirilebileceğine yönelik bilgilerin tespit edilmesiyle ilgilenir, sinema gibi etkili iletişim araçları bu anlamda kullanılabilir.

Kadın ve erkeğin bilişsel olarak algılarının yönetilmesi, cinsiyetçi konumlandırma, ihtiyaçların ve isteklerin ataerkil sistem çerçevesinde açıklanmaya çalışılması bakımından, psikanalitik çözümleme, filmlerin yorumlanmasında önem taşımaktadır. Psikanalitik çözümleme, film seyretme etkinliğini; yani filmle izleyicinin nasıl etkileşime girdiğini, filmin anlamı üzerinde nasıl bir yapı taşı oluşturduğunu, izleyicinin hangi anlamları kurabileceğini "Tereddüt" filminde belirgin olarak görebilmekteyiz.

Sinema gücünü topluma borçludur. Beyaz perdeye aktarılan her şey toplumun bir parçası olan değerler, kültür gibi topluma ait değerlerden oluşur. Toplumların zamanla değişmesi, sinemayı da değiştirmektedir. Sinema toplumdaki değişmeleri kendine özgü bir şekilde yansıtmaktadır.

Toplumsal cinsiyet, kadın, erkek, tutsaklık ve özgürlük gibi kavramlar üzerinde inceleme yapabilmek için tezde, yeni bir ölçme ve değerlendirme modeli oluşturulur. Filmler bu model üzerinden değerlendirilir.

Araştırmada kullanılan tablolar filmlerin toplumsal cinsiyete dayalı değer yargıları ve kadına karşı baskıların sahne bazında inceleme sonucuna odaklanmamızı sağlayarak, kadının temsil edilme biçimine zamanla dönüşen bu değer yargıları yönetmenin filmlerinde de zamanla kendini gösterdiği görülmektedir. Oluşturulan tablolar filmlerin yapım tarihlerine göre, yönetmenin yer verdiği sahneler bazında konuya ne derece odaklandığını gösterir. Tezin son bölümlerinde yer verilen Yeşim Ustaoglu sineması teze örnek teşkil eden filmleri ile inceleme konusu olarak değerlendirilir.

Toplumsal cinsiyet ve kadın kimliğini sinemasında sıklıkla kullanan Yeşim Ustaoglu, Toplumsal Cinsiyet ve kadına ait önemli ipuçlarını filmlerinde barındırmaktadır. Yönetmene ait özellikle son dört film bu araştırmada incelenmiş, önceki filmleriyse araştırma sonunda kısaca yer verilerek bu çalışmada ayrıca değerlendirilmiştir. Sinemanın bir iletişim aracı olarak toplumlar üzerinde hem olumlu hem de olumsuz yansımalarının olabileceğini düşündüğümüzde, yönetmenlerin konularını ele alış biçimlerinin ne derece önemli olduğu açığa çıkmaktadır. *Tereddüt* filminde kadının cinsiyetçi tutumunu aştığı sahnelerin fazlalığı, yönetmenin diğer filmlerine oranla bu sahnelere daha fazla yer verdiği görülmektedir. Filmlerin yapım sırasına göre kadının iç dünyasını ve yaşadığı travmayı anlatan ve buna çözüm bulan *Tereddüt* filmi yönetmenin diğer filmlerinde göremediğimiz bir çözümlenmeyle izleyiciyi baş başa bırakıyor. Kadın dünyasına, kendisiyle baş edebileceği önerisini sunarak, dertlere çareler arıyor, ya da yaşanan travmaların kaynağını duyurarak, izleyicinin görmesini sağlıyor. Yönetmenin ilk filmi olan “İz” ve sonraki filmler toplumsal sorunlar ve kimlik gibi konular çerçevesinde kendine yol arasa da, özellikle son dört film toplumsal cinsiyet ve kadının temsili gibi konulara yönetmenin yönelmesini sağlamıştır.

Türk sinemasında kadın bir yönetmen olarak Yeşim Ustaoglu, kadının dünyasına yönelik verileri filmlerine taşırken, bu verileri yaşadığı kentte gördükleriyle ve yaşadıklarının etkisiyle oluşturduğunu, filmlerine bunu bilinçli olarak konu ettiğini, verdiği birçok röportajdan bilinir. Kadına yönelik uygulanan şiddet eğilimleri, her ne kadar bilinse ve çözüm getirilse de hiçbir çözüm sokaktaki vatandaşa, kadına ya da erkeğe tesir etmemektedir. Yeşim Ustaoglu, ürettiği birbirinden çarpıcı filmleri ile Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet ve kadına ait değerleri yansıtabilmiş bir yönetmendir.



1. CİNSİYET VE TOPLUMSAL CİNSİYETE AİT KAVRAMLARIN AÇIKLANMASI

1.1.Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet Kavramı

Ann Oakley' cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarını, dile getirirken "sex" kelimesini cinsler arası ayırmda cinsiyet için kullanırken, toplumsal bölünmeyi işaret ettiği "gender" kelimesinde toplumsal cinsiyeti ifade eder. (Ersoy, 2009,s.210).

Oakley' a göre insandaki biyolojik bu özellik, doğal olarak dünyaya gelmiş kadın ve erkek için cinsiyet, toplumdaki bireylerin cinsel farklılığı olarak görülürken. Toplum tarafından farklı cinsiyetler için belirlenen roller, sorumluluklar ve statüler toplumsal cinsiyeti işaret eder.

Birey üzerinde inşa edilen bu davranışlar, cinsiyet odaklı roller ve statülerin toplum tarafından tanımlanması ile oluşmaktadır. Toplumsal cinsiyet rolleri insanlar dünyaya geldikleri an başlayarak geliştiği için çocukken bunun farkına varamayan insan, ileri yaşlarında kendine yönelteceği sorulara cevaplar bulduğunda bu davranışlarının kaynağı keşfedilecektir. Aksi durumda çocuk yaşta davranışların doğru ve yanlış olarak şekillenmesinde belirleyici olmamaktadır. Dolayısıyla çocuktan istenilen rollere göre davranışları beklenmez. Buna karşın, erken yaşlarda bireyler kadın ya da erkek karakteristiklerini toplumsallaşmanın, sosyalleşmenin bir gereği olarak göstermeye başlamakta ve toplumsal cinsiyet rollerini buna bağlı olarak şekillendiği görülmektedir. (Kammeyer, 1987,s.29-31).

Türkçe karşılığı olarak, "cinsiyet" ve "cins" kelimelerini aynı kavramlar içinde kullanan Türköne'ye göre cins, biyolojik olarak dişiliği ve erkekliği ifade ederken, cinsiyet, biyolojik anlamın yanı sıra sosyokültürel özellikleri de ihtiva etmektedir. (Ersoy,2009,s.210).

Beynin belirli bir cinsiyete göre geliştiğini öne süren Türkön, cinsler arasındaki davranış ve tutum farklılaşmalarını ise hormonal temelli olduğunu ifade eder. Dolayısıyla kadın ve erkeklerin dünyaya bakışları ve algıları buna istinaden farklılık gösterdiğini ileri sürer. (Moir ve Jessel, 2002,s.35-37).

İnsanların etkileşim içinde olması, toplumsal cinsiyet rollerinin benimsemeleri konusunda yaptırım sağlar. Sosyalleşme ile bireyler, etkileşim içinde oldukları diğer bireylerle toplumsal cinsiyet rolleri konusundaki düşüncelerini önemseyerek kendilerini bu rollere göre düzenleyebilirler.

Bu da toplumsal cinsiyet rollerinin onaylanması için, bu davranışların neler olacağını öğrenilmesini gerektirmektedir. Bu sebepten dolayıdır ki küçük yaşlarda öğrenilmeye başlanan cinsiyet rolleri belli bir çağa gelindiğinde o rollere göre davranılmayı zorunlu hale getirir.

Hangi cinsten olursa olsun birey, aynı toplum içinde yaşayan sosyal yaşamın bir parçasıdır. İçinde bulunulan topluma ait kültür, bireylerin tutumlarını etkilemekte, toplumsal cinsiyet rolleri bu duruma adapte olarak şekillenmektedir. Bu nedenle toplumsal cinsiyet rollerinin, nasıl tanımlanacağına ve ne anlama geleceğine karar vermek oldukça güçtür. Dolayısıyla toplumlar toplumsal cinsiyeti sosyal olarak yapılandırmaktadırlar. (Caroll ve Wolpe, 1996,s.163). Cinsiyeti, toplumsal cinsiyeti ve cinsiyet rollerini de içine alan ve belirleyen cinsiyet kültürü, cinsiyete yönelik değer, tutum ve davranışların nasıl olması gerektiğini ifade eden, bu doğrultuda ikazlar yapan, sınır koyan, rehberlik eden ve yönlendiren kültürün bir alt bölümüdür.(Ersoy, 2009,s.211).

Cinsiyete ait roller, Sosyal yapının gereklerine uygun olarak şekillenerek, toplum içinde öğrenilen yazısız davranış kalıpları ve kurallarından oluşmaktadır. Bu yüzden bireyler kültür tarafından oluşturulan bu normlar çerçevesinde kalırlar, cinsiyetlerine ait rollerin dışına çıkamazlar ve eksik davranışlar toplum tarafından öğretilir ve düzeltilir. Bireyler, cinsiyete ait roller ve imajlarla ilgili olarak sorunlarla karşılaştığında kişinin nasıl olması gerektiğiyle ilgili uyarılar yapılmakta ve öyle olunması için yüreklendirilmektedirler. Kadın ve erkek için onaylanmış imaj ve davranışlar toplumun tüm mesajlarını içinde yer almaktadır.

Güngör (1998: 82) toplumsal ve kültürel faktörler olarak gördüğü cinsiyeti, alt kültür grubu olarak nitelendirmekte, kadın ve erkek değerlerinin farklılaşmasında psikolojik farkların etkili olduğunu belirtmektedir. Toplumun bir parçası olan birey doğumundan itibaren topluma ait olarak içinde bulunduğu kültürle biçimlenmektedir. Konuşabildiği ana dek birey, kültürün küçük bir varlığı iken, büyüdüğünde içinde yaşadığı kültürün etkinliklerine katılmakta kültürün alışkanlıkları bireyin

alışkanlıkları, inançları da onun inançları haline gelmektedir (Benedict, 1998,s.25). Doğuştan gelen biyolojik cinsiyet farklılığına toplum kendine göre yeni anlamlar yüklemekte, her kültürde farklı bir sosyal yapı yaratılmaktadır. Cinsiyeti kendiliğinden oluşturan doğa her zaman simgesel, toplumsal, kültürel ve siyasal yapılanmaya konu olmaktadır (Agacinski, 1998, s.25).Kültürün bir parçası olan insanın var olma sebebi, gelişimini insan olarak, insanlaşma süreci olarak toplum içinde ve toplum sayesinde gerçekleştirmektedir.

Toplumsal cinsiyet kültürel bir kategoridir. Belli bir kültürün neyin eril neyin dişil olduğuna ilişkin ortak inançlarını ifade eder. Bu inançlar bütünü, toplumsal cinsiyet ideolojisi olarak adlandırılabilir (FoxKellner, 2007,s.19).

Toplumsal cinsiyet, cinsiyete dayalı işbölümü ve biyolojik cinsler arasındaki ilişkileri vurgulamak amacıyla, toplumda sadece kadının değil erkeğin de konumunu belirten bir kavramdır (Demirbilek,2007,s.13). Kadın ve erkeğe ait bu roller birbirinin bütünleyicisi ile ilişkili kavramlardır. Biri oluşurken mutlaka diğerine ihtiyaç duyulur. Evrensel karakterler tanımını içinde olan kadın ve erkek tanımları, hem erkekliğin hem de kadınlığın sosyal yapısını diğerinin referansı olmadan anlaşılamamaktadır. Bu yüzden kadın ve erkek denildiğinde zihinde cinsiyetin yanında bazı şekiller, imgeler de oluşmaktadır. Lloyd (1966, s.9) Erkek ve kadınlığın simgesel bağı toplumsal olarak inşa edilmiş olan cinsiyet ile etkileşim içinde olduğunu ve bunun doğru bir biçimde anlaşılmasının erkek kadın ayrımının simgesel yönü ile kavranabileceği ile belirtmektedir. Bu simgesel yön, biyolojik olarak, cinsiyetin toplum içinde yaşayan kültürden ve onun bir parçası olduğu toplumdan etkilenecek oluşmaktadır. Toplum etkileşim halinde olduğu bireye, cinsiyete ait rolleri onunla iletişim halindeyken iletir ve bireyler kendi cinsiyetlerine ait sorumluluk ve rolleri öğrenerek cinsiyetlerine göre davranmayı öğrenerek başlarlar.

Toplumsal cinsiyet kavramı post-modern tartışmalardan, yakından etkilenmiştir. Bu tartışmalar çerçevesinde farklılığa, marjinalliğe ve 'ötekine' yapılan vurgudan dolayı, toplumsal cinsiyet kavramı önemli analiz birimlerinden biri haline gelmiştir. Toplumsal cinsiyet kavramı "kadın ve erkek arasındaki her türlü sosyal olarak yaratılan farklılığa hitap ettiği gibi, aynı zamanda 'kadın vücudunu' 'erkek vücudundan' ayıran her türlü biyolojik ayrıştırmayı da kapsamaktadır" (Nicholson, 1994,s.79).

Cinsiyetin biyolojik olarak toplumsal cinsiyete dönüşmesinde dönüm noktası, toplumsal yaşamın ortak alan, mahrem alan, biçiminde ayrılması ve mahrem alanın kadın merkezli olarak tanımlanmasıdır (Şimşek, 2011,s.120). Farklı roller üstlenen birey, toplumsal cinsiyetin gereği, kadın olarak anne, evlat, eş, çalışan rolüne göre davranırken, erkek de aynı zamanda, hem baba, eş, evlat veya çalışan bir birey rolünü rahatlıkla üstlenebilmektedir. Toplum aynı zamanda farklı rollerin gereğine göre nasıl davranması gerektiğini bireye öğretmiştir. Toplum kişilerden farklı toplumsal cinsiyet performansları gösterilmesini isteyerek insanların yaşamı boyunca onları ödüllendirme, tolerans gösterme ya da cezalandırma yoluna gitmektedir (Devar, 1989, s.43).

Toplumda statü adı verilen pozisyonlar oluşur, zamanla bu oluşumlar bireylerin ne gibi özelliklere sahip olması gerektiğini ve kendini nasıl tanımladığına işaret etmeye başlar. Bireyler birbiriyle statülere göre ilişki kurarlar ve statülerine uygun bir şekilde davranırlar. Roller, statülere göre yapılanmaktadır. Sosyal hayat, statü ve rollere göre düzenlenmektedir. Normlar da davranışların toplum tarafından belirlenen kurullarla paylaşılmasını ve insanlarla bir arada olma metotlarını sağlamaktadır (Linsdey,1990,s.1-2). Toplumsal cinsiyet rollerine uygun tutum ve davranışlar Sosyal hayatın normal akış içerisinde devam etmesi ile olmaktadır. Biyolojik cinsiyetine uygun olarak hareket etmesinin yanında toplumsal cinsiyet rolünü seçen birey, toplum tarafından kendisi için uygun görülen cinsiyet kimliğine uygun olarak davranmayı zamanla tercih eder.

Kadın ya da erkek olarak kurgulanan toplumsal davranışlar ve roller, değer, alışkanlık ve düşüncelerle beraber, toplum değıştikçe, kültür ve kurumlarla birlikte tekrar değışebilmekte ve yeniden düzenlenebilmektedir (Agacinski,1998,s.26). Zamanla bu değışim, bireylerin tutum ve davranışlarını mevcut ortama uygun davranmaya uyumlu hale getirir.

1.2.Toplumsal Cinsiyetin Tarihsel Gelişimi

Marx , Engels ve Freud'a ait kurullar, toplumsal cinsiyet kavramına ilişkin belirli konulara uygun vurgu yapmışlardır. Radikal feminizm ile ilgili olarak tartışılan ataerkillik, Marksist ve psikanalist feministler için de tartışılması gereken bir konu

iken, Mitchell, marksist ve psikanaliz kuramlarından faydalanarak, köktenci bir kavram olan ataerkillik kavramını ele almış, toplumsal cinsiyet olgusu konusunda önemli bir çalışma alanını oluşturmuştur (Bottomore, 106).

Lacan, Freud'un çalışmalarını temel alarak, psikanaliz temelli çalışmalarda özne kavramı üzerinde durmuştur. Lacan, öznenin belirlenmesinde dilin önemine vurgu yapmıştır (Wolff, 2000,s.127). Çocuk konuşmayı öğrendikçe sembolik kavramları dilin etkisiyle öğrenmektedir. Dilini kullanabilen çocuk, kişiliğini oturtmaya başlarken kendisini erkek ya da kız olarak tanımlamayı da öğrenmektedir. Ataerkil toplumlarda birey baba otoritesinden etkilenir. Erkek ve kız çocuklar ataerkil bir kültürel yapılanma içinde dil ve simgeler ile babaerkinin etkisine girerler (Wolff, 128).

Çocuklar toplumsal cinsiyet rollerinin farkına altı yaşından itibaren varırlar. Kendi cinsiyetinin anatomik kökenlerinin farkına varan erkek çocuk babayı örnek almaya, kız çocuk ise anneyi örnek almaya ve kendi cinsiyetlerine uygun toplumsal rollerini tanımaya öğrenerek başlarlar. Freud psikolojik bir süreç olarak bu durumu değerlendirmektedir. Toplumsal cinsiyet, kültürün etkisiyle aile içinden başlayarak biçimlenmektedir. Toplumsal roller geleceği cinsiyetler üzerinde şekillendirmek için küçük kız çocuğun rollerini çalışması için bebek verip, ev işlerine yönlendirirken, erkek çocuklarına araba ile oynamasını öğütleyip aynı zamanda evcilik oyununda eve çalışıp gelen baba rolünü erkek çocukların üstlenmesini sağlar. Cinsiyete ait roller bu şekilde çocuklara aktarılır. Çocuk yaşlardan itibaren toplumsal cinsiyet bu rolleri oyun aracılığı ile çocuklara öğreilmeye başlanmış olur.

1.2.1. Geleneksel Toplumda Cinsiyet

Giddens her kültürde genellikle kadınların yerine erkeklerin avlanmaları ve savaşa katılmaları olgusuna odaklanır. Bu durum erkeklerin kadınlarda eksik olan biyolojik temelli bir saldırganlık eğilimine sahip olduğu üzerine düşünür.(Giddens, 2012,s.505-506). Bu yüzden kadınlar tarihte savaşa katılmamışlar, devlet kurucusu unvanına sahip olamadıkları gibi eril söylemin iktidarının etkisi altında kalarak ikincil konuma düştüğü izlenmektedir (Sankır,2011, s.2).

Kadının kimlik oluşturma çabalarına duyarsız kalmak istemeyen Antropoloji ve sosyoloji alanları Morgan'ın "Eski Toplum" adlı eserinde insanın tarihsel gelişimi yabani, barbar ve uygar olmak üzere üç ayrı kategoride incelediğini görürüz. Yabani dönem tarih öncesine dair bir milyon yıllık bir süreyi içerirken, barbar dönem yazının buluşu ile sonar erer, uygar dönem ise yazının buluşundan günümüze kadar geçen süreyi kapsar (Morgan,1986,s.77). Diğer araştırma ise Reed'in ilkel toplumda kadının önemli olduğunu ifade ederek, "Kadının Evrimi" eserinde insanlık evrimini şöyle açıklar.

"Yabanıl toplum konusunda araştırma yapan ilk bilim adamları, bizimkinden tümüyle farklı bir toplumsal yapıyla karşılaşmış ve buna kendileri de çok şaşırmışlardı. Bu araştırmacılar, ana soylu akrabalığa dayanan ve en önemli rolün kadın tarafından oynandığı bir klan dizgesini saptadılar. Bu bulgu, baba ailesi ve erkek üstünlüğü ile belirlenen çağdaş toplum uygulamasına büyük ölçü de ters düşmekteydi. Bu araştırmacılar başka şaşırtıcı uygulamalarda yaptılar. Yabanıl toplumlarda toplumsal ve cinsel ilişkilerin, ortaklaşa üretim ve ortak mülkiyet uygulaması sonucu eşitlikçi bir nitelik gösterdiğini gördüler. Bu özelliklerde özel mülkiyet ve sınıf ayrımına dayanan çağdaş toplum anlayışına ters düşmekteydi. Demek ki kadınlara onurlu bir yer veren anasoylu klan dizgesi, her iki cins insanında eşitlik içinde yaşadığı, baskı ya da cins ayrıcalığı görmediği bir ortaklaşmacı (kollektivist) düzendi" (Reed, 1982,s.14).

Yukarıdaki ifadeye göre kadınlar toplumsal cinsiyet ayrımcılığına girmemişlerdir. Çünkü bu ifadeye göre kadınlar eski toplumlarda üretimde yer almasından ötürü, cinsiyet sadece biyolojik olarak bir ayırım şeklinde görülmüştür.

Modernizm, toplumsal cinsiyeti temel alarak biçimselleştirirken, kapitalizmin etkisinde kalarak kadının toplumsal cinsiyet rolünün anne, eş ve ev kadınlığı olduğunu belirtmiş ve kadının cinsiyet rolünü bu sınırlar arasına sıkıştırmıştır. Kapitalizmin, çalışan erkeğin işini kolaylaştıracak olan kadını, sisteme ancak tamamlayıcı rolü olarak görüp gücü olan erkeğin tamamlayıcısı olarak düşünmek ister (Donavan, 1997,s.161).

Anaerkil toplum düzeni, toplayıcı olarak nitelendirilen toplumlarda hakim iken, üretimde taş ve kemikten oluşan araçlar kullanılmaktaydı. Toprağı işleyen kadın ise hem tarla da hem evde çalışarak ürettiklerini takas yoluyla ticaret alanında etkisini göstermekteydi. Ancak metalin keşfedilmesi erkek egemenliğinin önünü açarken, ataerkil düzenin toplumda hakim olmasına neden olmuştur.

Demirin-metalin bulunmasıyla altın çağına giren insanoğlu, metalin keşfedilmesiyle diğer malzemelerden daha dayanıklı, daha sert, daha keskin araçlar üretilmesini sağlamıştır. Üretilen bu araçlar sayesinde tarım toplumuna geçiş yapılmıştır. Bu geçiş erkek gücüne gereksinim duyduğu için toplumda erkeğin işlevinin ve saygınlığının artmasına neden olduğu gibi ataerkil toplum düzeninin de gelişmesine ve yayılmasına neden olmuştur (Özbay, 1997,s.25).

Tarım toplumuna geçen insanoğlu aynı zamanda da yerleşik düzenle de tanışmış, bu duruma ayak uyduracak şekilde toplumsal roller yeniden düzenlenmiştir. Erkekler daha fazla fiziksel güç gerektiren işlerde çalışırken, kadınlar ise daha az güç gerektiren işlerde çalışarak ev ortamına hapsolmuşlardır. Anaerkil toplumdaki kadının itibarı, yerleşik düzene geçiş ile erkeğin fiziksel güç üstünlüğüne dayanarak işlevselliğinin artmasıyla ataerkil toplumun cinsiyet sınırlarının belirlenmesine neden olmuştur. Yerleşik düzen oluşturan bu yeni işbölümü ile birlikte aynı zamanda ataerkil bir aile düzeni de geliştirilmiş olur.

Demirin bulunması sadece gücün ve iş verimini arttırmasına neden olsa da, aynı zamanda rekabetçi yapı savaşların ve buna bağlı silahların icat edilmesine neden olacaktır. Mülkiyetin kazanımı ve artırımını sağlayan savaşlar, erkeğin gücüne güç kattığı gibi, kadını ve kadının rollerini ikinci planda bıraktı. Özel mülkiyetin yayılmasıyla, değerli eşyanın aile içinde birikimiyle ve devamlı artan zenginleşme arzusuyla varlıkların devri sorunu ortaya çıktı. Erkek kadın hegemonyasını kaldırmak için var gücüyle çalıştı (Marx, 1979,s.16-26). Avcılıkla ve toplayıcılık ile geçinen toplum yapısı, zamanla kadın gücünü yitirerek erkeğin gölgesinde yaşamaya başlamıştır.

Ataerkillik, toplumda var olan düzeni yıkan, ekonomik, cinsel ilişkilerin temelini değiştiren kendine yeni bir sistem yaratan Eski Mezopotamya'da ortaya çıkmıştır. Kadına ve doğaya hakim olan ataerkil sistem, erkeğin iktidarı şeklinde tanımlanabilmektedir. Ancak tarihsel ve kültürel farklılıklarla birlikte ataerkil sistemin uygulanması da farklılık gösterebilmektedir. Ataerkil sistem dünyada kendini tek bir cinsmiş gibi görür kadının bedenini, emeğini, çocuk doğurabilme özelliğini denetim altında tutarak kendi cinsiyetini korur ve kollar. Dolayısıyla ataerkillik, erkekten bağımsız bir gerçeklik haline dönüşür. Ataerkil aile biçimi de bu sistemin uzantısı olarak, baba/erkek soyuna ve otoritesine dayanan ve mülkiyetine

babadan oğula geçişini meşru olarak güvence altına alan bir aile biçimi olarak şekillenmektedir (Berktaş, 1996,s.24).

Erkeğin üstünlüğü dini yönden de kadından daha üstün olarak görülmüştür. Tek tanrılı dinler, kadının ikinciliğini doğal kabul ederek onun bedeninin denetlenmesini meşru gerekçe saymaktadır (Berktaş, 2000,s.212). Erkeği kutsallaştırmakta tek tanrılı dinler kadına değer vermemektedir. Kadın bedeni günahkâr olarak görülmekte, Hıristiyanlık, İslamiyet ve Yahudilik kadını cinsel bir obje şeklinde görmekte ve denetlenmesi gerektiğine vurgu yapmaktadır. İslamiyet’te de kadın toplumsal düzeni bozan bir obje olarak görülmektedir. Tek tanrılı dinlerin kadına olan bu bakışı erkeğin varlığını güçlendirmekte, kadını korunması gereken ikinci sınıf bir varlık olarak görerek topluma bu düşünceyi kültürel bir inancın uzantısı olarak aşılacaktır.

Toplumdan topluma farklılık gösteren toplumsal cinsiyet rolleri, zaman ve mekân bağlamında, söz konusu kültürün yeniden üretim ve yaratılış anlayışlarına göre tekrar biçimlenir. Yeniden üretim sürecinde, cinsiyet rolleri dolayısıyla yaratılıştaki varsayılan katkılarına göre tanzim edilir (Ökten, 2009,s.303). Delaney, Anadolu köylerinde araştırma yaparak coğrafyanın ve kültürün kadına ve erkeğe olan bakış açısını incelemiş, tohum ve toprak olgularını ele almıştır. Bu iki olgu arasındaki ilişki, tanrının yaratma gücünün erkeklere bahşedilmiş olduğunu, kadınların erkeğe destek olma, soyunu sürdürme gibi besleyici rolü üzerinde durarak dünya ile bir görme algısının yaratılmasını sağlar. Delaney Sünni bir Anadolu köyünde yaptığı saha çalışmasından yola çıkarak, “yaratılışla ilgili inanış ve sembelleri ve bunların köylülerin, yeme-içme, beden, evlilik, cinsellik ve zaman-uzam algılamaları ile hanenin yeniden üretimindeki işbölümü ve milliyetçilik retoriğinin şekillenmesindeki rolünü incelemiştir (Berktaş, 200,s.34-35). Erkeklerin buradaki belirleyici konumları, ataerkil sistemin arkasındaki gücün de parçasıdır; Buradan da anlaşılacağı gibi “baba” olarak erkeği yücelten sadece erkek değil, ataerkillik zihniyetin tamamen meşrulaşmasıyla ilgilidir (Delaney 2001,s.55). Erkekler hayatı, soyun devam ettiricisi olarak değerlendirdiğinde, baba soyu devam ettirmek de ancak oğullara sahip olmakla mümkün olacaktır. Soyun devamı babadan oğula geçtiği için erkek evlat soyun bir parçası, devam ettiricisi haline dönüştükçe ataerkillik toplumda iyice yayılan bir gerçekliğin yaratılmasına neden olur (Ökten, 2009,s.306).

Kendi sistemi içinde ataerkil yapı erkeğe de roller yüklemektedir. Horrocks'a göre erkeğin durumunu şu şekilde açıklamaktadır:

Aslında ataerkillik erkeği tümünden sakatlayan bir durumdur. Toplumumuzda bildiğimiz biçimiyle erkeklik, kendini tahrip eden bir kimliği gerektirir. Derinden mazoşist kendini inkar, benliğin yoksullaşması, hayatın zenginliklerine sırt çevirmek erkekliğin gereklerine uyan bir erkek olsa olsa yarı-insan haline gelir. Erkek olmak için sanıyorum en hassas yerimi tahrip etmem gerekir. Duyarlılığımı, kadınsılığımı, yaratıcılığımı, hissettiğimden daha güçlü olması gerektirirken tam tersi daha güçsüz durmam beklenir” (Nagel, 2000,s.65). Bu ifadeyi erkeğin duygusallığını gizleyip, zorluklarla bedeni olarak mücadele eden, her türlü darbeye karşı koyan, acı hissetmeyen bir durumda aciz olup, bunu kimseye belli etmeden ayakta durabilmek şeklinde özetlemek mümkündür.

Kadına verilen roller ise, toplum zihninde “kadın olmak” kavramını şekillendirdi. Törelere, mitlere, dinlere, yaşama biçimlerinden kaynaklanan ve ekonomik ve politik inançlar ile desteklenen bu roller, işlevler ve imgeler kadının fizyolojik özellikleriyle bağlantılı değildir (Oral, 1996,s.80). Ataerkil sistem, kadına layık görülen roller zamanla toplumda değersiz olarak algılanmaya başlamasına neden olmuştur. Kadını ikinci plana atmış, erkeğin kadından üstün olduğu inancını güçlendirmiş, erkeğin saltanatının temelini kuvvetlendirmekten başka bir şeye yaramamıştır. Bu şekilde kadının cinsel bir obje gibi görülmesi, kadın bedeninin erkek tarafından korunması şeref meselesi olarak görülmeye başlamasına neden olmuştur. Bu durum aslında yukarıda da sözünü ettiğimiz gibi erkeğin erkekliğini alan sakat düşünme yapısını inşa eder. İslamiyet'in kadına bakışı ve ataerkil sistemi etkisinde kalan ülkemizde kadın hala ikinci plandadır; çocuk doğurma, ev işi, erkeğe yardımcı rollerle bütünleşmiş, çalışma hayatında da üst basamaklarda yer alamamıştır.

1.2.2.Modern Toplumlarda Cinsiyet

Toplumsal cinsiyet, sosyal olanın biyolojik olanı bir veri olarak alıp onu boyutlu bir şekilde yeniden şekillendirmesidir. Bu anlamda cinsiyetlerin, temelinde Connell'e göre toplumsal cinsiyete özgü yapıları inşa eden ve modernitenin özünü yansıtan

kültürel taban yer alır (1998,s.111). Elbette toplumsal cinsiyet sadece onların rolleri değildir. Toplumsal kadın ve erkek bedenleri olup biyolojik olarak bunların şekillendirilmesidir. Dolayısıyla adı geçen şekillendirmeye bedenlerde dahil olunca bu durum toplumsal cinsiyetler arasındaki ayrımı, kültürel olarak belirginleştirir. Zira modernite içindeki hakim kültür, kamusal alan ile özel alanın niteliklerini belirlerken bu alanlardaki araçsal akıl ile karşıtı duygusal olarak bedenlere devredilir. Aydınlanma geleneğinde aklın arkasında kalan beden, şimdi erkeğin arkasında kalan kadınla aynı konuma gelmekte ve sonuçta öteki olan kadının yine öteki bedeni olabildiği görülmektedir. (Nazlı, 2006,s.12-13). Sosyalleşme, cinsiyetin toplumsal olarak ayrıştırılması ve farklı anlamlar taşımasına neden olmaktadır.

Üreme temelli ihtiyaçtan kurtulmuş cinsiyet, kadının erkek denetiminden kurtulması ve cinsiyeti temel almadan yaşamaya devam etme, plastik cinsellik kavramını ortaya çıkarmıştır. Plastik cinsellik, bir kişilik özelliği olarak işlenebilir ve bu anlamda içsel olarak benlikle bağlıdır. Aynı zamanda -ilkesel olarak- cinselliği fallusun hükmünden kendinden fazla emin erkeklerin cinsel tecrübelerinin baskısından kurtarır. Erkek cinselliğinin kontrol yıkılmaya başladıkça zorlayıcı yönünün daha açıkça ortaya çıktığını görürüz ve bu kontrolün azalması kadınlara yönelik erkek şiddetinin artmasına da den olmaktadır (Giddens,1994,s.8-9). Akıl ve beden Modernizmle birlikte aynı anda cinsiyet tanımına sokulmuştur. Bedeni kontrol etmek; cinselliği ve duyguları da kontrol etmek anlamına gelebilmektedir. Modern toplumlar, kadın bedenini ve cinselliği üzerinde kontrol mekanizması kurmakta ve kendini tekrar inşa etmektedir.

Kadın üzerindeki şiddetin artışı, erkeğin saltanat koltuğunun sallanmaya başlamasına da neden olmaktadır. Gelişen teknoloji doğurganlığı ve benim bedenim ben kontrol ederim mantığına sahip olan kadını erkek otoritesini yıkabilecek güçte görüp kadını bastırma amaçlı olarak kadın üzerindeki şiddetin artmasına neden olmuştur.

1.3. Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet

Günlük hayat içinde gerçekleşen her olayın sosyal yaşantının bir uzantısı olduğunu belirten Goffman, yaşanan olaylar kadın erkek rollerinin nasıl olacağını önceden kestirmemizi sağlamaktadır. Toplumsal cinsiyet, toplumda yer etmiş davranış ve

tutumları açıklamakta fayda sağlamaktadır. Toplumsal cinsiyet, davranışlarının toplumun kabul ettiği kural ve normlara uygun olmasını sağlar. Kadın ve erkeğin cinsiyet rolleri, toplumda nasıl davranması gerektiği, çevresindeki bireylerle nasıl bir iletişim içinde olması gerektiği toplumun kabul ettiği normlara ve kurallara göre gerçekleşmektedir. Toplum beklentilerine uygun davranışlar sergilenmediğinde cezalandırma, toplum yapısı içinde oluşan kurallara uygun davranışların süreklilik taşıması, ödüllendirmeler sosyal yaşamın nasıl olması gerektiği konusunda ipucu vermektedir.

1.3.1. Cumhuriyet Döneminde Kadın

Toplumsal cinsiyete dair gerçekleri, coğrafyadan bağımsız; kültürel fotoğrafından, politik ikliminden ve iktidar mekanizmalarından ayrı düşünerek anlamak imkansızdır. Türkiye'nin bugünkü kültürel ve politik iklimini oluşturan önemli öğeler arasında, modernist Kemalist anlayışla biçimlenen milliyetçilik, Müslümanlık, militarizm ve heteronormativite sıralanabilir. Bu öğelerin en eskilerinden olan Müslümanlık, İmparatorluğun son dönemlerinde ve özellikle Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunda modernizmin etkisiyle yeniden şekillenerek kültürel iklimin yapı taşlarından biri olmaya devam etti (Mutluer,2007,S. 3).

Atatürk'ün Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde fiilen etkili olduğunu bilmekteyiz. Bu nedenle yapılan değişimlerin yönünü saptamada esas belirleyicisi Atatürk olmuştur (Kırkpınar, 1998,s.17).Yeni bir ülke kuran Atatürk, sosyal, ekonomik, hukuki, alanlarda yenilikler yaparken, özgürlükleri ve kadın haklarını da unutmamıştır. Ekonomik, kültürel ve sosyal alanda geri kalan Türk toplumunun eksiklikleri olmasına rağmen, tüm yurdu dolaşarak sorunları tespit eden Atatürk, öncelikle eğitim sorunlarına çözüm yolları aramaya başladı (Kırkpınar, 1998s.17). Böylece eğitim alanından başlayarak kız ve erkek çocuklarının eşit koşullarda eğitim almalarını gerektiren devrimlerin temelini attı.

Atatürk, tüm yurdu gezerken, özellikle köylerde eşitliği sağlayıcı yenilikler yapmak istediğini belirtmiştir. 31 Mart 1923 te Konya'da yaptığı bir konuşmada “çok daha elverişsiz koşullar altında bulunan kadınlarımızın erkeklerle birlikte hatta bazı

hallerde, onları geçmiş olmaları, hatta bazı olağanüstü yetenekleri ve eşitliklerin en açık kanıtıdır” sözlerini sarf etmiştir (Abadan ve Unat, 1982,s.13).

1924 yılından eğitimdeki değişikliklerle birlikte; kız öğrencilerin yükseköğretime devam etmesi sağlanmaya çalışılırken, ortaokul 3 yıl, lise 3 yıl şeklinde eğitim vermek üzere eğitim süreleri düzenlenir. Yükseköğrenime devam edemeyecek olan kız öğrencilerin eğitimi için de “aile bilgisi” dersleri ile eğitim almış ev hanımların yetiştirilmesinin temelleri o dönem atılmış oldu. Kadınların Cumhuriyet döneminde toplumsal yaşama aktif olarak katılması amaçlanmış ve bu anlayış ders kitaplarına yansıtılarak hayatı düzene koyan sistematik faaliyetlere dönüştürülmüştür. Özellikle o dönemler aktif, haklarını elde etmiş ve meslek sahibi eğitilmiş kadınlar hedeflenmiştir (Çetin,2003,s.48). Cumhuriyetin eğitim alanına getirdiği yeniliklerden birisi de dini ağırlıklı eğitimin yerini pozitif bilimin ağırlıkta olduğu eğitim sistemi olmuştur. Medeni bir ulusa yakışmayan görüntü ve davranış biçimleri, örneğin erkek görünce yere oturup yumulan kadın manzaraları, bizzat Atatürk tarafından kınandı ve bunların terk edilmesi istendi; bununla maksat hem ulusa hem kadına saygınlık kazandırmaktı (Caporal, 1982,s.17-18).

Medeniyetin bir simgesi olarak görülen ve 1926’da kabul edilen Medeni Kanun ile özel hayata ilişkin kadını koruyan haklar getirildi; çok evlilik yasaklandı, kızların evlenme yaşına sınır getirildi. Evlilik için resmi nikah zorunlu kılındı. Erkeğin tek taraflı boşanma hakkı (şeriat yasasında var olduğu üzere) kaldırılarak bu hak iki tarafa da verildi. Geleneksel miras hukuku lağvedilip onun yerine kadın ve erkeğe eşitlik getiren düzenlemeler yapıldı (Çaha, 1997,s.110-113).

Erken Cumhuriyet Dönemi Ders kitaplarına yönelik bir araştırmada ideal kadının özellikleri şu şekilde tanımlanır. İdeal kadın olarak orta sınıf kadına, fiziksel ve eğitsel çabası dışında bir dizi ahlaki özelliklere de sahip olmak durumu tespit edilir. Bu kadın çalışkan sevgi dolu yüce gönüllü ve kendi dışında herkesi ve her şeyi önemseyen fedakar ve zorluklardan yılmayan bir varlık olarak planlanmıştır. (Kancı, 2009,s. 105-120).

Cumhuriyet modernliğini törenlerde modern kıyafetlerle yürüyüş yapan kız çocukları ya da okul önlüğü giymiş genç kızlarla göstermiş oldu. Sabiha Gökçen gibi kadın pilot yetiştiren Cumhuriyet rejimi batının modernliğini ülkede gösterdi. Kemalist dönemde kadın meselesine yaklaşımın önceki dönemlerde yaklaşımlardan farkı, ilk

kez açıkça kadının (kamusal) toplumsal görevleri ev içi geleneksel rollerinden daha üstün olarak değerlendirilmesi ve meslek sahibi, eğitilmiş kadının, geleneksel ev kadınına göre üstün, saygın bir statüyle ödüllendirilmesidir (Durakpaşa, 1998,s.167-171). Atatürk reformlarının sayesinde kadının toplum içindeki rolleri değişmeye başlamıştır.

Atatürk'e göre eğitimde eşitlik sağlanmalı ve kız çocuklarının eğitimine erkekler kadar önem verilmeliydi (Kırkpınar, 1998,s.17).Yapılan bu reformların önceliği eğitim ve ekonomi alanındaydı. 1923-1950 yılları arasında toplum, eğitim ve ekonomi alanında çağdaş batı toplumlarının çok uzağındaydı, toplumsal cinsiyet eşitliği bu alanlarda yapılan köklü değişikliklerle sağlanmaya çalışılmıştır.

İlk ve ortaokulların varlığı ülkemizde 1860 yıllarına dayanmaktadır. Ancak kadın öğretmenin olmayışı, kız ve erkek öğrencilerin erkek öğretmenle eğitim alması toplum tarafından hoş karşılanmamıştır. Buna sebep yıllarca kız çocukları okula devam etmemiştir. Bunun üzerine 1869 yılında Milli Eğitim Nizamnamesinde kız öğretmen okulunun açılması kararlaştırılır. 1870 yılında kurulan okula Osmanlı toplumunun kadın aydınları başlar. Böylece 1914 yılına gelindiğinde İstanbul Üniversitesinde yalnızca kız öğrenciler için bir fakülte açılır. Ardından 1921 de edebiyat fakültesi kız ve erkek öğrencilerinin derslere birlikte girmeleri kararlaştırılır (Tayanç, 1981,s.123-124). Cumhuriyet döneminin 1923-1950 dönemlerinde toplumsal cinsiyet rollerinin eğitim alanında değişime uğraması söz konusu olmuştur. Ancak 1923'lü dönemlerle 1950 sonra dönem arasında geleneksel cinsiyet rolleri arasında toplum anlayışında büyük değişimler olduğu fark edilmektedir.

Kullanılan ders kitapları, dilin sade olması, kağıt ve görsel materyallerin ders kitabı sayfalarında yer alması, günün ihtiyaçlarını karşılayacak bilgilerle donatılmış olması, dini temel alan konulardan uzaklaşp, günlük sorunların bilim ile çözülmeye çalışılması ile bilinçli vatandaşlar yetiştirmeyi temel alınarak kadınlar kamusal alana sokmuştur. Ancak 1945'e kadar kadını kamusal alana girmesi yönünde destekleyen, erkekle eş değer gören toplumsal bir zihniyet yaratan sistem, çağdaş Türk imajını yıpratarak, kadının birinci görevinin evi ve ailesi olduğunu vurgulayan rolü 1945 ten sonra ders kitaplarına girmiştir. Edebiyat yapıtlarına baktığımızda da özgürlük düşkünü kadın kahramanlar yerine yerli değerler ve milli ahlakla donanmış, eğitilmiş kadınlar yüceltiliyordu. Örneğin Halide Edip'in romanlarında cinselliğinden arınmış

kendisini bireysel aşk yerine millet aşkına adanmış dava kadını yüceltiliyor; ideal kadın, erkek karakterin gözünden tanımlanıyor” (Durakpaşa, 1998,s.47). 1950’lerden itibaren baba evin direğine dönüşür. Anne, yemek yapar gibi ifadelerle karşılaşılmaktadır. Atatürk döneminde kadının asli görevinin kamusal alanda erkeklerle eş değer işleri yapan birey olarak yetiştirilmesi söz konusu iken, 1950’lerden sonra bahsedilen bu görevler toplumun bilincinden hemen silinemeyeceği için kadının evini, ailesini mutlu etmek için çabalaması gerektiği, asil görevinin evi olduğu topluma empoze edilir. Kadının geleneksel rolleri vazgeçilmez olarak gösteriliyordu. Bu durum cumhuriyetin çağdaş Türk kadını yaratma çabasına ek olarak, geleneksel rollerin de unutulmaması anlamında da yorumlanabilirken, bu dönem itibarıyla da kadının kamusal alandan yavaş yavaş uzaklaştırılması şeklinde de yorumlanabilir. Geleneksel ideoloji, kadın için aile ve çocuğun her şeyden önce olduğunu kuşaktan kuşağa aktarmaktadır. Bu nedenlerdir ki; erkeğe özgü ve kadına özgü nitelenen işler geleneksel olarak belirlenmiştir. İşleri cinsiyet açısından kategorize ederek, kadını toplumsal üretime ev kadınlığı statüsünü koruyarak ve zorunlu durumlarda dahil eder (Arat, 1992,s.45).

Çağdaş toplumsal yaşamda kadının varlığını sürdürebilmesi, cinsel kimliğini terk etmesi ile sağlanabilir. Kemalist reformları benimseyen babalar ve onların bu reformların yansıması konumundaki örnek kızların ilişkisi, cinsiyetler arası eşitlikçi ideali ve kadının kamusal görünürlüğünü toplumsal bilinç alanına sokmaktadır. Erkeklerin denetimiyle çizilen bu kimlik yine kadınların kendi bireysel ve cinsel kimliklerini bastırmalarıyla mümkün olmaktadır (Göle, 200,s.108). Bu ideal Türk kadının “aseksüel” olması demektir; işgalci Avrupa ülkelerine karşı ulusal mücadelede “yoldaş-kadın”, şimdi iffet ve namusunu koruması için kendisinden iş yaşamında “cinsiyetsizlik” bekleniyordu. Bu ağır bedel altında ezilen kadın kimliği şizofrenik bir kimlik halini almaktadır (Göle, 2001,s.111). Bu şekilde kadınlar erkeklerin gerçek birey olarak var oluşlarının yanında devletin sınırlarını çizdiği rollerle kimliklerini oluşturmuşlardır.

Cinsiyet ayrımcılığının kendisini en belirgin olarak hissettirdiği alanlardan birisi de siyasettir. Siyaset alanında erkekler başrol oyunculuğuna soyunmakta kadın ise sadece oy vermektedir. Bu konuda toplumun yarısını temsil eden kadının temsil edilmemesi gibi eşitliğe de demokrasiye de aykırı gerçeklerden de söz edilecek olunursa, kadının siyasete yetersizliği gibi yanıtlarda eksik değildir (Koray,

1998,s.201-202). Kadının siyaset konusunda az bilgiye sahip olması, seçimlere az oranda katılmaları siyasete verdikleri önemin bir göstergesiymiş gibi yorumlanmaktadır. Siyaset daha çok erkek işi gibi algılandığından kadın siyasi konularda tek başına karar veremez, bir erkek tarafından yönlendirilir. Duygusal, koşullardan daha çok etkilenmeleri, güçlüye sığınarak güvence ve kararlılık aramaları, genellikle toplumda paylaştıkları koşulların bir ürünüdür (Arat, 1992,s.78). Toplum tarafından erkek olmak bir ayrıcalık olarak yorumlanmaktadır, geleneksel cinsiyet rolüyle uyuşmadığı için erkek kadının yaptığı işi yapmaz, cumhuriyetin ilk yıllarında ekonomi, siyasi, eğitim alanında erkeğin kadından daha üstün bir konumda olduğu görülmektedir.

1.3.2. 1950-1980 Döneminde Kadın

Teknolojinin gelişmeye başlamasıyla birçok etkende dolayı köyden kente göçlerin başladığı 1950’li yıllar, 1970’lerde göç olgusunun tüm yurttan yoğun olarak iyice yaşanmasına neden olmaktadır. Göçler bireyler üzerinde etkiler bırakırken kadınlar da bu durumdan etkilenmiştir. Kentler kadınların gözünde köyden dünyaya açılan bir pencere konumuna gelmiştir. 1950’lerde kent yaşamını öğrenmeye çalışan kadınlar 1970’lerde köy yaşamının yorucu işlerinin yanında kent yaşamının daha kolay ve daha rahat olduğunu keşfetmişlerdir. Köylü kadın eskisinden daha az boyun eğme eğilimindedir ve aktif olarak daha rahat bir yaşam, daha çok tüketim eşyası ve daha fazla kişisel özgürlük talep etmektedirler” (Erman, 211,s.212). Göç olgusu, ev kadını kavramıyla köyden kente göç eden kadınları tanıştırmakla kalmamış, köy kadınları için köyün geleneklerinden kopma, zor yaşam şartlarını terk etme anlamını taşımıştır.

Kadınlar için köyden kente göç etmenin kendine has yeni rolleri söz konusu olmuştur. Ancak gecekondü bölgelerinde yaşayan kadınlar kent yaşamının zorluklarını fark etmeye başlamışlardır. Köyden kente göç eden anneleri kadar avantajlı durumda olmayan kadınlar, meşru olmayan örgütlenmeler içine girmeye başlamışlardır. Kent hayatının avantajlarını kucaklamak için büyük çaba harcamışlar, beklentilerinin yanında hayal kırıklıkları ve kent hayatının zorluklarıyla da karşılaşmışlardır.

Sanayileşme ile kadının çalışma hayatına girmeye başlaması, kadının aile içi rolünü de etkilemiştir. Çalışma hayatında var olmaya başlayan kadın, yasal olarak kısıtlama olmasa belirli işlere odaklandıkları görülmektedir.

1970'lerde kadının çalışma hayatındaki emeği iktisatçılar tarafından tartışılmıştır. Erkeklerle aynı işi yapsalar bile eşit ücret alamayan kadınlar için iktisatçılar bir açıklama getirememişlerdir. Kadınlar, düşük iş verimi ve kariyer bağlılıkları, emeklerinin erkeklere kıyasla düşük değerlere sahip olması nedeniyle piyasa tarafından tercih edilememektedirler (Ecevit, 1998,s.269-270). 1961 anayasasının yürürlüğe girmesi toplumsal alanda büyük değişimleri de beraberinde getirmiştir.

Devrimci Kadınlar Derneği 1969 yılında kurulmuştur. Derneğin amacı Türk kadınlarının emperyalizme, işbirlikçilerine, feodal mütegalibeye karşı verilmekte olan milli demokratik devrim ile dünyada barışı egemen kılma savaşı için bir araya toplamak ve bu amaçla öncü durumuna gelmelerini sağlamak olarak belirlenmiştir (Kılıç, 1998,s.351).

Toplumda siyasi, ekonomik, sosyal değişimlerin etkisi yaşanırken edebiyatta kadına farklı bakmaya başlamıştır. 1955'lerden sonra aşk ve kadın teması değişime uğramıştır. Erkek ve kadın arasındaki cinsel gerilimin fazlaca yaşandığı Türkiye'de 1955'lere kadar Türk edebiyatında erotizmin bulunmaması ancak 1955 sonrası dönemde aşılmıştır. 1940-1960 yılları arasındaki Türk şiirinde aşk teması, toplum düzenine karşı bir başkaldırma haline dönüşmüştür (Akatlı, 1982,s.300-301).

Atatürk yaptığı, kanunlar ve bir takım düzenlemelerle kadını desteklemiştir. Ancak birtakım yayın kuruluşları kadınların geleneksel rollerini, aile ve ev işleri önceliğini hatırlatıcı vurgulayıcı faaliyetler yapmaktadırlar.

Ataerkil sistem, kadını ev işi gibi geleneksel rollerine hapsederek onun özel alandan kamusal alanda varlığını göstermemesine neden olmakta, sosyal, ekonomik, eğitim düzeylerindeki farklılıklar nedeniyle gerçek birey pozisyonuna getirmemekte, kadının tek başına karar alma yetisini ya da kadının aldığı kararları yürürlüğe koymasını engellemektedir.

1980'li yıllar kadın hareketi açısından önemli dönüm noktalarındandır. Bu tarihlerden itibaren "özerk" feminist hareket gündeme gelmiştir. Bu bağlamda feminizm, evrensel kategorilerden yola çıkarak sadece "devlet feminizmini"

eleştirmekle kalmamış aynı zamanda Marksistlerin kadın sorunsalına yaklaşımıyla da ayrılıklarını tartışma yoluna gitmiştir (Çağatay ve Sosyal, 1995,s.336).

Ataerkil toplum, hem aile içinde hem toplumsal alan içinde erkeğe yardımcı ve erkeğe bağımlı bir kadın rolünü yaratarak 1960'lerden sonra feminist akımların eleştirisine maruz kalmıştır. Erkek rolüyle bağımsızlık, yetki ve önem kazanırken kadın bağımlılık, güçsüzlük ve toplumsal değersizlik kazanmaktadır. 1960 sonrası feministlere göre bu doğrultuda ortaya çıkan yapı sosyalleşme sürecini kullanarak bir çok alanda erkeğe yasal bir egemenlik kullanma hakkı vermektedir (Koray, 1998, 205). Kadınlara yönelik bir takım geniş haklar sağlanması çabaları kadın erkek arasındaki eşitsizliğin giderilmesini sağlayamamıştır. 1960 ve 70'lerdeki feminist akımlar ailedeki kadın erkek arasındaki güç dengesizliğini protesto etseler de bu durum hala büyük ölçüde mevcuttur. Bağımsız kadın hareketini ortaya çıkışından 60 sonrası batıda gelişen feminist akımların etkisi büyüktür. Kemalist rejimde batıya açılım meşrutiyet ve güç kazanan Türk toplumunun batıda yaşanan böylesi güçlü bir akımdan etkilenmemesi imkansızdı (Arat, 1992,s.79-84). 1980'lerde uygulanan ekonomik politikalar sonucu erkeklerin istihdamda öncelikli tercih edilmesi ile kadının ev işlerindeki rolünün devam etmesi ve kayıt dışı ekonomi içinde istihdam edilmesi söz konusu olmaktadır. 1970 ve 1980 arasında kadınların işgücüne katılımının sağlanmaya çalışılması işgücünün kadınlaşma olarak tanımlanırken Türkiye için böyle bir durumdan bahsetmek mümkün değildir.

Yasaların, Kadın-erkek eşitliğine dayalı olarak planlanıp çıkarılması, kadınların eğitim alarak iş hayatına atılmaya çalışması, gerçekte iş hayatında erkeklerin önceliğinin devam etmesi istihdam eşitliğinin sağlanamaması ve iş hayatında yer alan kadınlar için çalışma hayatında kadının karşılaştığı sorunlar mevcuttur. Bu sorunları işe girmekte ve işten çıkmakta yaşanan sorunlar, kadın ve erkek işgücü arasındaki ücret farklılıkları, mesleki ilerlemedeki eşitsizlik gibi belli başlı guruplara ayırabiliriz (Serter, 1994,s.127). 2. Dünya savaşı ile yeniden ekonomilerini toparlamaya çalışan ülkelerde kötü çalışma koşullarına baş kaldıran kadınların çalışma yaşamındaki haklarını düzeltici ve düzenleyici yasal düzenlemeler yapılmış, sendikal örgütlenmelere dahil olmuş olsalar bile sendikacılığın erkeğin görevi gibi görülmesi yüzünden kadınların örgütlenme çabaları aksamaya uğramıştır.

Ülkemizde iş gücüne olan talep çalışma çağındaki nüfusla kıyaslandığında daha az olmakla beraber bu durumda kadınların kayıtlı iş gücüne katılmalarını sağlamak ve çalışan kadınların sayısını artırmak zor görünmektedir. Diğer taraftan hizmetler ve sanayi sektörünün gerektirdiği vasıflardan yoksun olan kadınları ağırlıklı olarak ev içi üretimde bulunmaktadır (Bedük, 2005,s.108). Kadınların eğitim seviyeleri arttıkça iş gücüne katılım oranları da artmaktadır.

Hukuksal açıdan 1980’li yıllardan itibaren kadın ve erkek eşit sayılsa bile, sosyal yaşamda bu eşitlik mümkün olmamaktadır.

1.3.3. 1980 Sonrası Dönemde Kadın

1980’lerde büyük şehirlerde az sayıda olan kadın örgütleri 2000’li yıllar itibariyle Türkiye’nin dört bir yanında varlığını sürdürmektedir.1980’lerin başında sosyal ve ekonomik bakımdan güçlü olan kadın günümüz itibarıyla eğitim ve gelir seviyesi bakımından daha da güçlenmiştir. Yirmi yıl içerisinde kadın örgütleri Türkiye’de pek çok yasal reform sürecinde çok etkin bir şekilde lobicilik yapmış ve olumlu birtakım değişimlere imza atmıştır. Geçtiğimiz yıllarda Türkiye’de Türk Medeni Kanunu’nda, Türk Ceza Kanunu’nda, anayasal reform süreçlerinde önemli birtakım değişiklikler olmuş ve kadının insan hakları yönündeki reformlarda öngörülen madde değişikliklerinde kadın örgütlerinin aktif lobiciliği son derece önemli rol oynamıştır. Bu, olayın olumlu yüzüdür (Ajas, 2007,s.1).

80’lerin ilk yarısında İstanbul’da bilinç yükseltme grupları oluşturulmuş, ataerkil topluma ve devlete eleştirel yaklaşan bir bakış geliştirilmiştir. Bu çerçevede Türkiye’de feminist fikirlerin tohumları atılırken, 1982’de YAZKO tarafından düzenlenen Kadın Sorunları Sempozyumu, 1983’te Somut Dergisi’nde yayınlanan feminist kadın sayfası, 1984’te ilk feminist örgüt olan Kadın Çevresi kitap kulübü gibi küçük gruplar oluşturulmuştur (Ergin, 2007). Küçük kadın grupları şeklinde oluşturulan kadın hareketleri güçlenerek, kadınların sesinin duyulmasına imkan tanınmasına vesile olmuştur.

Türkiye’nin Birleşmiş Milletler Kadınlara Karşı Her Türlü Ayırmacılığın Önlenmesi Sözleşmesi (CEDAW) taraflarından biri olarak 1986 yılında ortaya atılmıştır. Bu süreçte egemen kültür tarafından belirlenen kadınlık ve erkeklik kimlikleri ve rolleri

tekrar gözden geçirilerek toplumsal cinsiyet anlayışına yönelik ideolojik bir saldırı başlatılmıştır.

Özellikle kadın kimliği konusunun üzerinde duran üçüncü dalga feminizm dünyada 90'ların ilk yarısı başlarken Türkiye'de 90'ların sonuna tekabül eder. İlk defa Müslüman kadınlar da kendi hakları adına mücadele vermeye bu sayede başlarlar. Bunun en somut örneği olarak üniversitelerde türban yasağına karşı yapılan protestolar gösterilebilir. Kısaca, 1990 sonrası kadın hareketi daha geniş kapsamlı olup yayın ve kadın araştırmaları alanında dinamizmini sürdürürken farklı konularda kadın bilincini ve kadın kimliğini günümüze getirmiştir (Ergin, 2005).

Ekonomiye katkıda bulunan kadınlar, eğitim seviyelerinin artması, hizmet ve üretim sektörlerinde yer alarak, kadın hakları konusunda söz söyler hale gelirken, kadına yönelik erkek şiddeti devam etmektedir. Erkek vücudunun güç vurgulayıcı özelliğinin yanında hala kendini koruyamayan, imajı ile ikinci planda yer almaya devam ediyor oluşu erkeği statü olarak hala iktidar olarak algılanmasını sağlamaktadır.

Yasal olarak kadınlar için toplumsal cinsiyet eşitsizliğini gidermek amacıyla düzenlemeler yapılsa bile var olan geleneksel toplumsal cinsiyet olguları medya aracılığı ile iletmeye devam etmektedir. Türkiye'de de medyanın iletişim kodlarının taşıdığı imajlar kadınının bağımlılığını ve ikincil konumunu pekiştiren geleneksel ideolojiye hizmet ettiği söylenebilir. "...Kadınların eve ve aileye ilişkin rollerinin önceliğini vurgulamaktadır. Bu tür bir ele alış tarzının cinsiyet eşitliğinin gelişimini engelleyici bir işlev gördüğü kabul edilmektedir. Kızlar televizyon kanallarından içinde yaşadıkları dünyanın bir erkekler dünyası olduğunu ve kendi bakış açılarını değiştirmek durumunda olduklarını öğrenmektedirler" (Kaypakoğlu, 2004,s.100)

2. FEMİNİST DÜŞÜNCE VE FEMİNİST FİLM ELEŞTİRİSİ AÇISINDAN SİNEMADA TOPLUMSAL CİNSİYET İZLENİMLERİ

2.1. Bir İdeoloji Olarak Feminizm

Feminist ideoloji; toplumsal cinsiyet ayrımını yok sayan ve gelecekteki toplumun cinsiyet ayrımcılığından yoksunlaştırılmış bir toplum olmasını amaçlayan düşünceler olarak adlandırılmaktadır. Bu doktrin kadınların toplum içindeki rolünü ve haklarını genişletmeyi öngörür (Kayhan, 1999,s.9). Tanımlanabilen bu ideoloji de, kadınların erkeklerle denk sayıldığı birey eşitliğine dayanan toplum kurulması amaçlanır. Farklı dünya yaratmak var olan düzenin değiştirmek ve/veya yıkılarak yeni bir düzenin yaratılmasını hedefler ki feminizm bu nedenle, yani sosyal değişimi hedeflediği için bir ideoloji olarak kabul edilir (Humm, 1995,s.94).

Feminizm, toplum tarafından erkekte sonraki planda olan kadının, değersiz ve erkekte daha aşağıda görülmesine neden olan toplum zihniyetini anlamayı ve onu değiştirmeyi amaçlar. Feminist bilinç, sosyo-ekonomik koşulların tanınması ve bunların nasıl değiştirilebileceğine yönelik taşınan bilgiye işaret eder (Humm, age:45). Bilinç, gerçekte olan ile istenen şey arasındaki uyum sağlayan kesişme noktasını bulmaya yaramaktadır. Feministler, erkek ve kadın tanımlarının erkeğin egemen olduğu bilim ve uygulamalarından kaynaklandığını öne sürmektedirler.

Toplumsal cinsiyet, inceleme, çözümlenme ve değiştirme olarak üç kategorili bir süreci temel alan feminist ideoloji, biyolojik farklılığı temel alarak kadını erkekte daha aşağı gören zihniyeti yeniden şekillendirip, değiştirmeye çalışmaktadır. Cinsiyet olarak kadın ile kadının biyolojik özelliği olan doğurganlığın birbirinden ayrı olarak ifade edilmesine ve kadının özgürleştirilmesine çalışılmıştır. Bugün birçok Batı ülkesinde kadınların mücadelesinin hedefi tam eşitliktir: Çalışma yaşamında, siyasette, evde, toplumda ve her yerde kadın nüfusunun ve kadın seçmen sayısının erkeklerinkinden fazla olması bu konudaki en belirleyici etkidir (Güzel, 1996,s.253). Ne var ki kadınlar seçmen olma konusundaki güçlerini iyi kullanmayı başarmamaktadırlar.

Toplumsal cinsiyetin toplumdaki güç dengelerinin Feminist ideoloji sayesinde kadınları bu güç dengesinin dışında bırakması bakımından toplumun kabul ettiği bu yapıyı eleştirmektedir. Feminizm topluma egemen olan bu yapıyı, anlamak adına bir çok metot ve analiz yöntemi kullanarak çözmeye çalışmaktadır. Ayrılkçılık, bireysel eylem, eşitlikçi bir ebeveynlik, yeni rol modelleri, dil ve öbür dışavurum tarzlarında değişiklikler, bir sosyalist devrim ve öbür toplumsal siyasal dönüşümler (Steeves, 1994,s.148-149) şeklinde feminist teoriler farklı çözüm önerileri sunmaktadırlar.

Feministler ataerkil sistemin, kitle iletişim araçları kullanılarak, kadını, topluma kalıp yargı olarak tanıttığını ve ataerkil ideolojinin kendi doğrularını tekrarlayarak toplumun bilinçaltına yerleştirdiğini belirtmektedir. Bilinçaltına yerleştirilmeye çalışılan bu düşünce sistemi göstergebilimden psikanalize kadar geniş bir yelpaze içinde yöntemler kullanılarak analiz edilmektedir.

Farklı feminist araştırmacılar konuyu farklı yönlerden ele alarak farklı feminist ideolojiler oluşturmuştur, bu yüzden feminizm içinde hem olumlu hem de olumsuz anlamlar barındırır. Bu ideolojilerin başında liberal feminizm, kültürel feminizm, marxist feminizm, postmodern feminizm, radikal feminizm, gibi ideolojiler bulunmaktadır. Feminizm akımı ile birlikte ortaya çıkan bu farklı feminist ideolojiler, gerek tarihsel süreçte ortaya çıkışları, gerekse savundukları temel tezler bakımından birbirlerinden farklılık göstermektedir. Liberal feminizm, toplumun var olan yapısını ciddi bir biçimde sorgulamaksızın, kadınlara daha ileri haklar ve olanaklar sağlanması gerektiğini savunan bir feminizm türüdür (Ramazanoğlu, 1998, s. 28). Ataerkil toplum yapısına meydan okumaktan ziyade erkek ve kadın arasındaki rekabeti eşitlemek için kamusal hayata eşit haklar yerleştirmeye çalışır. Eğitim hakkı, seçme hakkı, kariyer yapma hakkı bu kap-samdaki haklardır (Heywood, 2014, s. 305). 19. yüzyılın ortalarından sonra liberal feminizmin savları üzerine tartışmalar başlamış ve liberal feministlerin kadın sorununun çözümü için getirdiği kadın-erkek eşitliği önerisinin uygulanıp uygulanamayacağı tartışması marxist feminizmin doğmasına olanak sağlamıştır (Sevim, 2005, s. 63-64). 20. yüzyılın ilk çeyreğinde de etkisini sürdüren marxist feminizm, temelde Karl Marx ve Friedrich Engels'in düşüncelerinden esinlenmiştir (Yörük, 2009, s. 67). Marxist feministlere göre kadının ezilmesinin nedeni kapitalizmdir. Tüm diğer ezilenler gibi kadınlar da ancak bu sistemden kurtulup sosyalist sisteme geçilince hiç kimseye ekonomik olarak bağımlı olmayacaklarından erkeklerden bağımsız olacaklardır (Demir, 1997, s. 56). Engels'e

göre eşitlik, ancak kadınların üretime geniş ölçekte katılmaları ve ev içindeki görevleri önemsiz hale getirdiklerinde mümkün olacaktır (İmançer, 2002, s. 155-156).

Louis Althusser bireyi ideolojinin öznesi sayarak, ekonomik, psikolojik ve sosyolojik durumdan etkilenen birey toplumsal olarak çeşitli rollere büründüğü için, bundan hareketle kadına verilen günlük rollerin isimlendirildiğini varsaymaktadır. Birey toplumsal cinsiyet rollerine uygun olarak hareket eder ya da kalıplaşmış bu rolleri reddeder. Kişileri kadın, erkek, lezbiyen olarak adlandırarak egemen olan sisteme uygun olarak davranmaları sağlanır. Bu açıdan egemen sisteme hizmet eden kitle iletişim araçlarının vurguladığı toplumsal cinsiyet yaklaşımı, feminist ideoloji için önem taşımaktadır.

2.2. Dünyada Feminizm

Feminizm kelimesi, Latince olup 1937'lerden sonra ilk olarak Fransızca'da kullanılarak hayata geçmiştir. Feminizm kadın, gay ve lezbiyen olarak cinsiyet azınlıkları hareketine dayanır. Toplum içindeki kadınların, durumlarının erkek aleyhine gelişmeye başlaması ise daha eskilere on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısına uzanmaktadır (Bensadon, 1994,s.45).

Fransa ve Kanada da 19. yüzyıl boyunca kadınlara eğitim hakkı, çalışma hakkı, oy hakkı verilmesi için feministlerce girişimlerde bulunulmuştur. İngiltere ve ABD'de yirminci yüzyılın başlarında kadınlar oy kullanma hakkını kazanmıştır. 1945 yılına kadar geçen süre içinde II. Dünya Savaşı nedeniyle kadınların elde ettikleri bu haklar tam anlamıyla kullanılamamış olsa da kadının kamusal alandaki sınırları genişlemiştir.

1960'lardan itibaren kadınların özgürleşme hareketleri hız kazanmaya başlamış farklı ülkelerde birbirini izleyen zamanlarda evlilik, boşanma, doğum kontrolü, kürtaj gibi konularda kadınların önemli haklar kazanması sağlanmıştır. Elde edilen bu hakların yanında kadınlar siyasi alanda da yer etmeye başlamışlardır.

Teknoloji ve tıp alanındaki gelişmeler kadının kendi bedenine sahip çıkmasına imkan tanımış, doğurma özgürlüğüne sahip kadınlar için Fransız filozof Simone de Beauvoir "Kadınların kurtuluşu karınlarından başlayacak" (Beauvoir, Akt, Kayhan,

1999,s.29) demiştir. Bu şekilde biyolojik farklılık nedeniyle toplumsal yapı içindeki toplumsal cinsiyet ayrımı, 19.yüzyılda başlar. Bu tarihten önceki çabalar bireysel hareket olarak değerlendirilmektedir. Freud'un cinsellik ve üreme arasındaki farkı açıklamaya çalıştığı çalışmaları da feminist araştırmacıların yararlandığı çalışmalardandır.

Bedene ve diğer konulara yönelik mücadelelerin çeşitlenmesine rağmen feminizmin tarihinin, 1972'de Mary Wollstonecraft'ın Kadın Haklarının Doğrulanması" isimli feminist manifesto kitabının yayınlanmasıyla başlamış olduğu kabul edilmektedir (Kayhan, age.49). Kitap eğitim, medeni ve siyasi hakların önemine ve bu hakların tanınmasına vurgu yapmaktadır. Wollstonecraft, kadınların özgürleşip erkeklerden bağımsız olarak varlıklarını sürdürebilmelerinin yolunu meslek edinme şeklinde belirtmiştir.

Feminist ideoloji, erkeklerin kadınları baskıları altında tutarak ortaya çıkardığı korkuların, toplumsal sorun olduğuna dikkat çekerken, toplumsal problem olarak belirlediği sorunların kadını atan eleştirerek kadının özgürleşmesini sağlamaktadır. Feminist ideoloji, kadınlar üzerinde yaratılan bu korkuya bağlı olarak gelişen olumsuzluklara karşı kadınları bilinçlendirerek, ortak çözüm yolları aramaya başlamıştır. Kadına yönelik şiddet ve tecavüz gibi eylemlerin suç olarak sayılıp cezalandırılmasını sağlaması, toplumun ataerkil düzen tarafından normal karşılanan olayların kabul görülmemesi feminist ideolojinin başarılarından. Bu başarı erkek egemenliğinin yavaş yavaş yıkıldığını gösterir sinyalleri vermektedir.

2.1.1. Birinci Dalga Feminizm

İlk feminist olarak bilinen Mary Wolstonecraft, ilk kez 18. Yüzyılda 1. Dalgadan çok önce, kadın-erkek eşitliği üzerine yazmaya başlamıştır.

Wolstonecraft hala tüm feministlerin benimsediği şu sözleri telaffuz etmiştir:

Artık kadınların yaşam şekillerinde bir devrim gerçekleştirilmesinin zamanı geldi. Kadınlara yitirdikleri onurlarını yeniden vermek ve insan soyunun bir parçası olarak dünyanın dönüştürülmesine katkıda bulunmalarını sağlamak için geç bile kalındı. Kadın ve erkek arasında, cinsel arzulama dışında hiçbir fark kalmayınca kadar mücadele! (Kara Kızıl Notlar Der. 2006).

Kadınların, Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi'nden beklentileri, feminizmin ilk büyük ütopyası sayılmaktadır. Çünkü kadınların mülk edinme hakkına erişebilecekleri, vergi ödeyebilecekleri ve erkeklerle eşit bir şekilde temsilciler seçebilecekleri gibi beklentiler yalnızca büyük bir ütopya idi. O yıllarda hiçbir etki bırakmayan bu haklı kadın talepleri, sonraki dönemlere izlenecek ışık olmaktan öteye gidememiştir. Kadınlar, daha uzun yıllar *ikincil yurttaş* olarak kalmış, Avrupa'da bilimsel devrimler yaşanırken bile, akademinin dışında tutulmuşlar, hatta keşfettikleri doğa yasaları ve bilimsel kuramlar, onların kendi adları ile yayımlanamamıştır (Karagöz, 2008).

1940'larda ABD'de bir kadın hareketi olarak ortaya çıkan feminizmin temelini köleliğin kaldırılması oluşturmaktadır. 19. Yüzyılın sonlarına doğru Avrupa ülkeleri, Amerika ve Avustralya'da etkisini yoğun olarak gösteren feminizmin amacında, kadınlar ve erkekler arasında eşit siyasi haklar ve eşit kazanç düşüncesi yatıyordu. Eşitlik kazanılacaksa ilk olarak yasalarda düzenlemeler yapılmalıydı. Kadın-erkek eşitliğinin yolu parlamentodan geçiyordu. Kadınlar 'oy hakkı' talebiyle ayaklanmışlardır. Bu tarihlerdeki feminizm hareketleri birinci dalga feminizm olarak adlandırılmaktadır. 1848'de Seneca Falls sözleşmesi Amerika'daki kadın haklarının gelişmesini etkileyen bir sözleşme olarak tarihte yerini almıştır. İngiltere'de 1850'lerde örgütlü bir hareket geliştirildi ve 1867'de Avam Kamarası kadın seçim hakkı için ilk öneriyi reddetti; bu John Stuart Mill tarafından önerilen ikinci reform yasanının bir değişiydi. Yeni Zelanda'da 1893'te yürürlüğe giren kadın seçme hakkının elde edilmesiyle ilk dalga sona erdi. Kadınlara seçme hakkı, Almanya ve Sovyetler Birliği'nde 1917-1918 yıllarında sosyalist devrim sonucunda, Amerika ve Büyük Britanya'da aynı zamanlarda savaş döneminde kadınların ülkeye olan katkılarından dolayı ödül olarak verildi. Fransa ve İtalya gibi başka ülkeler ise kadınlara seçme hakkını 2.Dünya savaşının sonunda vermeye başladılar. Birinci dalga feminizmin, oy kullanmada, yönetimde, eğitimde ve mülkiyette eşitliğe yönelik talepleri ve mücadeleleri, dünyada kadınların yasal olarak daha iyi bir konuma kavuşmalarını beraberinde getirdi.

2.2.2. İkinci Dalga Feminizm

1960-1980 yılları arasına denk gelen ikinci dalga feminizm, feminizmin sloganlarından biri olan “kişisel olan (özel olan) politiktir!” sözü ile yasaların ve kültürün cinsiyet ayrımcılığı ile cinsiyet eşitsizliğine sebebiyet vermesini eleştirir. İkinci dalga feminizmde özel alan, kadınların ev içindeki cinsiyet rolleri nedeniyle aynı zamanda aile temelli olarak maruz kaldıkları eşitsizliklere, üreme özgürlüğüne ve cinsel özgürlüğe odaklandı. Taleplerin tamamı, kadınların bedenlerini ve gündelik hayattaki etkinliklerini ataerkil toplumun denetiminden kurtararak kendi kontrollerine almak istemeleri ile ilişkiliydi (Şafak 2016). İlk dalgada kazanılan hakların gücüyle, cinsiyet eşitsizliğini giderme düşüncesi Amerika’ya yayılmaya başladığı sıralarda Simone de Beauvoir’a ait olan “İki Cins (The Others) eseri ile 1963’te yayımlanan Betty Freidan’a ait olan The Feminine Mystique eseri ikinci dalganın yayılmasını hızlandırmıştır.

Beavoir, kadın siyasetini ve feminizmi derinden etkilerken, feministler kürtaj ve doğum kontrolün yasallaşması için mücadeleye devam ettiler. Bu mücadeleler özellikle ABD’de ve Kuzey Avrupa da güç kazandı. Fransa’da feministler, 14 yıl süren zorlu bir mücadele verdiler ve 1967’de doğum kontrolü yasallaştı. Feministler İngiltere’de 1967 yılında kürtaj hakkını büyük bir zaferle kazandı.

Freidan eserinde “adı olmayan sorun” olarak bahsettiği sorunu kadının, ev kadını ve anne rolü içinde sınırlı hayatının kadına yaşattığı mutsuzluk olarak yansıtır. ABD eyaletlerinin çoğunda doğum kontrolü yasallaşmıştı. Kadın sorununu çözmeye yasal ve siyasi haklar yetersiz kalıyor kadınlara verilmesi yetmiyordu. Kate Millett’in Sexual Politics (Cinsiyet Siyaseti, 1979), Germaine Geer’in The Female Eunuch (Hadım edilmiş kadın, 1970) gibi eserler devrimsel bir hava içinde kadının eve hapsolmuş, kişisel beklentilerine, psikolojik ve cinsel kimliğine dikkat çekmiş, siyasi özgürlüğü kadının özgürleşmesi hareketine dönüştürmüştür. 1968 sonrasında ABD ve Avrupa’da yaşayan genç kadınlar, yine kendilerinden önce gelen kuşakların kazanımlarıyla iyi eğitim görmüş olarak mücadeleye devam ettiler. Çünkü bu kadınlar, gördükleri eğitime rağmen hala ev kadını-anne gibi muamele görüyor ve bunu kabullenmek istemiyorlardı.

2.2.3.Üçüncü Dalga Feminizm

Türkiye’de feminizm doksanların sonu itibariyle başlamıştır. 3. feminizm dalga radikal feministlerin kadının baskı altında kalmasını eleştiren fikirlerle doğmuştur. Radikal feministler, ataerkil düşünce içinde doğurmanın, beslemenin doğal görev olduğunu belirtmişlerdir. 2. dalga feministler Wolstonecraft’ın şu sözlerini slogan haline getirmişti: “Kadın ve erkek arasında cinsel arzulama dışında hiçbir fark kalmayınca kadar mücadele devam edecektir” 2. dalga, mutlak eşitlik isterken, 3. Dalga feministler, farklılıkların değerli olduğuna vurgu yapıyordu. Farklılık politikasını savunan feministlere göre kadının farklılığı onun üstünlüğünün ve iktidarının kaynağını oluşturuyor (Çaha, 1996,s.51-53). Kadınların ortak tecrübelerine ve cinsiyet farklılıklarına odaklandığı için ve bu durumun farklı kadın grupları arasında menfaat farklılaşmasını göz ardı etmeye yol açması nedeniyle eleştirilmiştir (Payne, 1997, s. 240). Ayrıca kadınların lezbiyen olmalarını ve kendilerini baskıdan tamamen özgürleştirebilmek için erkeklerden tamamen ayrı yaşamaları gerektiğini vurgulamaktadır. Daha sonra post feminizm ortaya çıkmıştır. Ataerkil sistemin dayattığı düşünceden uzaklaşan ve bunu topluma kabul ettiren feminizm hareketi feminizmin de ötesinde yer almıştır. Bu düşünceler ışığında ortak bir uzlaşma alanı çizilmesi zorlaşmıştır. Feminizm hareketi, sosyalist, liberal, radikal ve post feminizm, psikoanalitik, siyah feminizm gibi kavramların ve akımların isimlendirilmesine yol açmıştır.

2.3. Türkiye’de Feminizm

Türkiye’de batılı tarz feminizm düşüncesi 12 Eylül darbesinden sonra yayılmaya başlamıştır. Türkiye’yi batı standartlarında irdelemek isteyen bir burjuva feminizmdir. Türkiye’nin laikleştirilmesiyle de sıkı sıkıya bağlı olan ve birlikte anılan feminizm; (Özbudun, age). Dini görüşlerin güçlenmesi İslamiyet çerçevesi içinde yaşanan politikalar içine kadının sokulmaya çalışılması kadın haklarının tekrar gözden geçirilmesine neden olmuştur. Kadının örtünmesi, üniversite ve kamu kurumlarında başörtüsü takarak girmeye çalışmaları dini politikaların bir eseri olarak her zaman taze tutulmuştur.

2. Meşrutiyet dönemi ile birlikte kadınlara eğitim, çalışma hayatı, mahrem sayılan örtünme, sokağa çıkma gibi sınırlamalar yavaş yavaş ortadan kalmaya başlamıştır. Bu dönemden Cumhuriyete kadar Türk aydınları Türk kadını tipini tanımlayarak, milliyetçilik düşüncesi çerçevesinde İslamiyet'ten önce Türk kadını ve Türk erkeğinin eşit sayıldığını belirtmişlerdir. Bu düşünce ile eğitimdeki kız-erkek cinsiyetçi ayrımcılık giderilmeye çalışılmış, üniversitelerde derslere kız erkek öğrenciler beraber girmişlerdir.

Atatürkçülük ve Cumhuriyet döneminin başarılarından biri olarak, Laiklik ve ulusçuluk ilkesinin temel alınarak kurulan Yeni Türk devleti, kadının gündemde olan sorunlarını irdeleyerek, hukuk kuralları çerçevesinde kadınlara haklar tanımıştır.

Cumhuriyetin tek partili döneminde yapılan yasal düzenlemeler feminizm adına yapılması gereken herhangi bir çabaya yer bırakmamıştır. 1923-1935 arasındaki sürede devlet eliyle kadının konumu yeniden belirlenmiş böylece de dünyada bilinen Devlet Feminizmlerinin en önde gelen bir örneği verilmiştir (Tekeli, 1985,s.62). Kadınların durumları devletin kendilerine verdiği haklar sayesinde daha da düzelmiş, başka bir hak talep etmelerine gerek kalmamıştır. Feminist kadınlar Kemalist görüşü benimsemişler, Kemalizm ile Feminizm eş anlamlı olarak kullanılır olmuştur. Kemalist görüş devletin vatandaşlarına önemli haklar vermesini olağan sayarak, her şeyi devletten beklemiş, yeni bir hak elde etmek için hareket göstermelerine lüzum görülmemiştir. Tek partili dönemde verilen haklar çok partili sisteme geçişte de aynı şekilde devam etmiştir. Türkiye'de kadınlar toplumun çıkarlarını gözeterek örgütlenmeye gitseler de, daha önceki dönemlerde olduğu gibi yoğun bir çaba göstermelerine gerek kalmamıştır. Türk Kadınlar Birliği, Üniversiteli Kadınlar Derneği, Meslek Kadınları Derneği, Türk Anneler Derneği gibi o dönemin var olan dernekleri, yeni haklar elde edilmesine çalışmaktan çok var olan hakların korunmasını sağlamak için çalışmışlardır.

Çok partili dönem ile sosyalist partilerin siyasi hayata girmesiyle birlikte sol olarak belirtilen görüş ve ideolojiler, kadın haklarına eşitlikçi, özgürlükçü, dayanışmacı gibi ifadelerle kadınları kendilerine çekmişlerdir. İngiltere'de kadınlara oy hakkı verilmesini isteyen ilk parti İşçi Partisidir. Ancak Türkiye'deki sol düşünceye sahip örgütler, örgüt içindeki dayanışmayı etkileyen

olumsuz bir durum olarak kadınların feminizm hareketlerine katılmalarını olumlu karşılamamışlar ve toplumda yer etmiş fedakar kadın rolüne vurgu yaparak kadın feminizme karşı çıkmışlardır. Sanayi devrimini gerçekleştiremeyen ülkelerde örgütlenme bilincinin eksik olduğu görülmektedir. Hem kadın hem erkek olarak bireylerin kendi sorunlarına yeterli düzeyde sahip çıkmaları ve çözmeye çalıştıklarını söylemek mümkün değildir. İyi ve yeterli düzeyde eğitim almamış toplumların böylesi bir bilince sahip olmasından da söz edilemez. 1980'lerden itibaren kadın hakları bakımından yeni hareketlenmeler olduğu görülmektedir.

Yeşim Arat, Şirin Tekeli, Deniz Kandiyoti ve Nilüfer Göle gibi sosyal bilimciler 12 Eylül darbesinin 1980 yılından sonra ülkede feminizmin ortaya çıktığı görüşünde birleşmişlerdir.

Askeri darbeden sonra gelişim hız kazanan İslami harekete karşı kadın haklarını korumak için, önde gelen kadın aydınlar feminizm görüşünü benimsememelerine rağmen, İslami harekete karşı feminist harekete destek vermişlerdir.

1980 yılından itibaren kadın haklarını korumak amacıyla dernek ve kurumlar kurulmuş, feminizmle ilgili yabancı kaynak ve kitaplar Türkçe'ye çevrilmiş ve konuyla ilgili eserler ortaya çıkmıştır.

Ancak Türkiye'de yapılan çalışmalar, kadınların sorunlarını evrensel olarak ele almıyor, Türk kadının bulunduğu coğrafya, sosyal sınıf, ekonomik ve eğitim durumlarına göre incelemekteydi. 1979 yılında Nermin Abadan Unat'ın Türk toplumunda Kadın adlı eserini bu duruma örnek vermek mümkündür.

Türk toplumunda cinsiyet ayrımcılığının varlığı açıkça görülmekle birlikte eğitim görmüş ve eğitim seviyesi Cumhuriyet öncesine göre yükselmiş Türk kadını bu ayrımcılığın ortadan kaldırılmasına ilişkin bir çaba göstermemekle birlikte bu ayrımcılığı devlet tarafından ortadan kaldırmasını beklemektedir.

Türk toplumunda aile kavramının dışında bireysel olarak bir gerçeklik savunulması ve ailenin kadına verdiği değeri eleştirmesi açısından eğitilmiş Türk kadını için de feminizmi savunmak zor olarak görülmektedir.

Türk kadınının aile dışında birey olarak kendini kabul ettirmesi için erkek egemen araştırmacıların kadın olgusuna yaptığı vurguyu analiz etmek gereklidir.

1980'lerden itibaren Türkiye'de başlayan feminist harekete destek veren kadınlar 1983 yılında haftalık olarak çıkarılan Somut Dergisinde Feminist bir sayfa yayınlamışlar, yine aynı yılın sonlarında da Kadın Çevresi adlı yayıncılık, hizmet ve danışmanlık şirketini hayata geçirmişlerdir. Bu şirket aracılığıyla Feminist klasikleri Türkçe'ye çevirerek yayınlamışlardır.

8 Mart 1987 Kadınlar gününde Feminist isimli dergi yayın hayatına başlayarak toplumda küfür olarak kullanılan feminist kelimesinin anlamını değiştirmiştir.

Ayrımcılığa Karşı Kadın Derneği (AKKD) kurulmuş ve Dayağa Karşı Dayanışma kampanyası başlatıldığı 1987' de kurulan AKKD Kadınlara Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Önlenmesi Uluslararası Sözleşmesinin hayata geçirilmesi konusunda da çalışmalara başlamak üzere hazırlanmaktaydı.

Kadın Çevresi ve Dayağa Karşı Dayanışma kampanyası dahilinde çalışmalara başlayan Sosyalist Feminist Kaktüs Dergisi, kadın-erkek eşitsizliğini ataerkil toplum düzeninin değil aynı zamanda cinsiyet ve üretim kavramlarını kapsayan toplumsal ilişkiler temelli olduğunu vurgulayarak 1 Mayıs 1988'de yayınlanmaya başlamıştır.

Ankara'da 1989'un başında Kadın Dayanışma Derneği kurulduğunda Perşembe Grubu da kadın hareketine destek vermekte ve feminizm konusunda çalışmalar yapmaktaydı. Perşembe Grubunun öncülüğünde 1989 Şubat'ında Ankara'da bulunan feministler 1.Feminist Hafta sonunda buluştular. 1989 Kasım'ında "Cinsel Tacize Hayır" kampanyası açıldı. Kadınların kendilerini saldırılara karşı korumaları için "Mor İğne"lerin satıldığı bu kampanya oldukça başarılı oldu. 1990'da "Mor Çatı Kadın Sığınağı Vakfı" (Cumhuriyet, 1990), sonrasında da Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi kurulmuştur.

1990 yılında Türk Ceza Kanununda kadının çalışmak için kocasının iznini alması gerekir diyen 159. Maddesi yürürlükten kaldırıldı, aynı yılda fahişe olan kadına tecavüz edilmesinde indirim uygulanmasını sağlayan kanundan iptal edilmiştir.

Aynı dönemlerde İstanbul Üniversitesi bünyesinde Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi kuruldu. Bu merkez, Felsefe, Hukuk, İktisat ve Tıp bilim dalları ile işbirliği yaparak, Türkiye'de ilk kez "Disiplinler Arası Bir Kadın Araştırmaları Yüksek Lisans Programı" başlattı (Arat, s.10-11).

Feminist kadınlara göre devlet erkek egemen bir yapı üzerine kurulmuş ve devlet organları meşru yollardan kadına aile, hukuk, basın, eğitim gibi sistemler içinde baskı uygulamaktaydı.

1960'larda batıdaki kadının özgürleştirilmesi amacını taşıyan hareketlere katılanlar, aynı akımı 1980'lerde Türkiye'de desteklemiş ve sol olarak adlandırılan hareketle ortak davranış feminist hareketlere katılmışlardır.

Siyasi çevrede seçme ve seçilme oranında yükselişe geçemeyen kadın hareketleri liberal ve demokratik temelli toplumu oluşturma da başarılı olmuşlardır. Bu başarı askeri darbenin otoritesinden tekrar demokrasiye geçişi sağlamıştır. Devletin zorlamaları, uygulamalarına karşı çıkan kadın hareketi demokratikleşme sürecini hızlandırmıştır. Kürtaj yasası, medeni kanun taslağı, işkenceye karşı çıkan kadınlar demokratikleşme çabaları içinde kadınların özgürleşmesini sağlayan hakların artırılmasını sağlayan çaba içinde bulunmuşlardır.

Laikliği temel alarak çalışmalar yapan feminist kadınlar, askeri darbeden sonra güç kazanan İslamiyetçilere de karşı durmuşlardır. Kadınların özgürleştirilmesine yönelik çalışmaların kadınlar aleyhine sonuçlanması için çaba harcayan İslamiyetçiler, ataerkil düzeninin devamını sağlamaya çalışırken, bu guruba dahil bazı kadınların feminist kadınlarla iletişime geçtikleri bilinmektedir.

1980'lerdeki kadın hareketinin özünü Kemalizm ve Kemalist reformlar oluşturmaktayken, kadın hareketleri bu reformların yeterli olmadığını düşünmekteydi. Bu dönemin kadın hareketleri laiklik ilkesini temel alarak Kemalizmin gerçekleştirmek istediği toplumu yaratmada etkili olmuştur.

Feministler Türkiye'de küçük gruplar kurarak örgütlenmeye başlamasıyla 1980'den itibaren Türkiye'de feminizm güçlenmiştir. Feminist kadınlar hareketi küçük gruplar şeklinde evlerde toplanarak çalışmalarını sürdürmüş, birbirini tanıma imkanına sahip ve benzer şartlarda yaşayan kadınlar bir araya gelmişlerdir. Sol gruplar içinde yer alan feminist kadınlar hayatta var olma nedenlerini görevli personel şeklinde görürlerken kadınlık durumlarını yeniden gözden geçirmişlerdir. Sol gruplarda daha çok etkisini gösteren bu hareket daha çok politik özellik taşımaktaydı. Kadınları erkeklerden ayıran özellikleri belirleme ve ağır basan yönleri vurgulamaya yönelik söylemler içindelerdi. Bu

düşünceler Feminist Dergisinde yer aldı ve bu görüş etrafında toplanan bireyler yarattı. Küçük örgütler şeklinde yayılan örgütlenme hareketleri kısa zamanda kendine özgü anlaşma kalıpları inşa etti. Öyle ki bir kadının tipine bakıp feminist olup olmadığını anlamak olasıydı. Bu gelişme kimi yazarlarca “bir alt kültüre dönüşmek, her türlü politik iddiadan vazgeçmek ” anlamında değerlendirilmiştir.

Devlet organları da feminist hareketlerine duyarsız kalmadı, kadın-erkek eşitliği konusunda görüşmeler yapıldı, kadın sorunları görüldü. Kadın kuruluşları sivil toplum örgütleri şeklinde görüldü, kadın haklarının düzeltilmesi ve genişletilmesi devletin sorumluluğundaymış gibi görüldü.

2.4. Feminist Film Eleştirisi

Feminist ideolojisi gelişirken aynı zamanla paralellik göstererek feminist film eleştirisi de sinema dünyasında yerini almıştır. Eleştiri ve kuram, ana akım sinemadaki ataerkil gelenekleri analiz etmek üzerine çalışılırken, film yapımı egemen yapıdaki kuralları yıkan üretime yönelmiştir. 1980’li yıllarda feminist film teorisi bir çok kadına, toplumun değişeceğine dair güven vermiştir (Nelmes, age:233). Özellikle ABD’de, 60’ların sonlarında ve 70’lerin başlarında kadın hareketlerinden etkilenen feminist film eleştirisi, sosyolojik (Althusserci) Marksist yaklaşımla ilk etkilerini göstermiştir (Kaplan, 1989,s.158). Bu dönemde incelemeler feminist filmlere fazlasıyla yönelmiştir, ancak feminist filmler çok az sayıda izleyiciye ulaşabilmiştir (Nelmes, 1999,s.237).

İlk dönem feminist film eleştirisi, genellikle Hollywood filmlerinde kadınların stereotipleşmiş görünümelerini incelerken, son yirmi yılda yani 1980’lerden bu yana psikanalitik inceleme, feminist film teorisinin egemen yaklaşımı haline gelmiştir (Smelik, 1999).

Kadın ve erkeğin bilişsel olarak algılarının yönetilmesi, cinsiyetçi konumlandırma, ihtiyaçların ve isteklerin ataerkil sistem çerçevesinde açıklanmaya çalışılması bakımından psikanaliz filmlerin eleştirileri önem taşımaktadır. Psikanalitik çözümleme, Christian Metz tarafından, ruhsal çözümlemenin film seyretme etkinliğini yani filmle nasıl etkileşime girildiğini,

filmin anlamlarını nasıl yarattığını, izleyicinin hangi anlamları kurduğunu anlamada yardımcı olarak ele almaktadır.

Laura Mulvey, Annette Kuhn, Ann Kaplan'ın Lacan ve Ayna Evresi temelinde yaptığı analizlere feminist film eleştirisi dikkat çekmektedir. Ayna evresi, kısaca kendi imgesini gören çocuğun kendisiyle ve ötekiyle ilgili karışık hisler beslemesine dayanmaktadır (Dick, 1998,s.251). Çocuk aynada gördüğü ideal imgeye ilgi duyar ancak gerçek asla ideale ulaşamayacağından dolayı, aynada gördüğü imgeye bir daha asla ulaşamaz. Bu anlamda ideal, her zaman arzulanan olur (Lacan, 1993,s.34).

Sinematik ayna-ekran (perde), imgeleri yansıtır fakat bu “gerçek” değildir. Yansıtma izleyicinin kafasında “gerçek”e dönüşürken, aslında bir anlamda Plato'nun mağarası alegorisine benzer (Baudry,1999,s.353). Sinema perdesinden “yansıyan” sembolik gerçeklik “ben”e dönüşür. Ancak doğrudan “bedensel ben”e dönüşmez, dünyayı anlamlandırmaya aracı olarak karakterle özdeşleşme ve yansıtılan kimliğin sorumluluğunu taşımaya karşılık gelir. “özne olmanın kuralları kamera tarafından yapılandırılarak seyirciye sunulur. Böylelikle kamera ev sinema, kişiyi özne konumuna taşımaya sunarak, “gerçek” ve ulaşılması hedeflenecek bir dünya yaratır görünür ve ideolojik bir aygıt dönüşür (Baudry, s.355). Egemen ideolojilerin fikirlerini yansıtmasına olanak sağlayan sinema, analiz edilmediği sürece bilinçdışı bir şekilde çalışacak bir araç olarak kullanılması söz konusudur, bu yüzden feminist eleştiriler iktidardaki ideolojinin kullandığı bir araç olarak onu eleştirmelidir.

Hollywood stüdyo sistemi, erkek-yaratıcılı ve erkek temelli bir endüstridir, bu nedenle ayna evresinin ötesine geçemez (Kaplan, 1991,s:30). Hollywood filmlerinde sunulmaya çalışılan gerçek ve ideal kadın tipi, kadını ayna evresindeki gibi ötekileştirmekte ve özne yerine nesnelleştirmektedir. Kadın özellikle erkek bakışının nesnesidir, göğüs, bacaklar, ağız, kalça gibi anatomik kısımlar kadının görülecek kısımlarına karşılık gelmektedir ve yakın ve ayrıntı çekimlerle bu bölümler bölünmüş şekilde sunulur (Dick, 1998,s.251).

Anaakım sinemada yine Lacan'ın öne sürdüğü fallus merkezli gücün erkeğe verdiği potansiyel iktidar, filmlerde erkeğe “var” olma şansı tanır (Dick,1998,s.252). Lacan'ın öne sürdüğü iktidar açısından kadın erkek olmayan

anlamında hiçbir şey olarak sunulur. Kadın fallus gücünden “yoksun” olduğu için toplumda olduğu gibi filmlerde de “yok”tur. Bu nedenle filmlerde “kadın olarak kadın”, “bulunmayan”dır, “yok”tur (Kaplan, 1989,s.166). Bu yokluk güç, otorite ve konuşma (dil) yokluğunu simgeler (Dick, 1998,s.252). Konuşma da fallus ideolojisi hakimdir ve erkek fallus merkezli olduğundan bu yetenek erkeğe bahşedilmiştir, kadınlar sinemada ikinci planda yer alırken erkekler bu özelliklerinden dolayı başrollerde oynarlar.

Kadın yönetmenler, fallus merkezli sistem içinde ikilem yaşamaktadır. Kadını ifade eden filmlerde onu özgürleştirici kılabilen imkana sahipken erkek egemen ideolojinin baskısı altında bu ideolojiyi yansıtan filmler ortaya çıkarabilir.

Filmlerde ataerkil anlayışı çözümlenmeye çalışan feminist eleştiri, bir yandan da kadın olarak kadın ifadesini de analiz etmeye çalışmaktadır.

Sinemanın hegamonik yapılanmasının önüne geçebilmek için feministlerin amaçladığı gerçeklik, kadının “gerçek yaşam” daki şekliyle filmlere aktarılmasını öngörmektedir. Böylelikle kadın, stereotipleştirmeden uzakta ve erkek fantezilerinin ötesinde filmlerde yer alabilir. “Feminist eleştirmenler sinema perdesine yansıyan kadın imgelerinin gerçek kadınlara ait olarak değil, erkeğin kadına yönelik bilinçaltı duygu ve düşüncelerinin, arzu ve korkularının temsil edilmesi işlevi içinde yansıma bulduklarını, kadının erkek için temsil ettiği şey olarak sunulmasına aracılık ettiğini kabul etmektedir (Özden, 2000,s.164).

Feminist eleştiri sinemada kadınların birey olarak sayıldığı konumu eleştirmek yerine, kadınların erkek egemen sistemin bakış açısıyla anlamlandırılmasını eleştirir. Ataerkil sistemin erkek egemen ideolojiyi gerçek olarak algılamamızı sağlayacak şekilde bu ideolojinin dayanak noktasını tespit edip nasıl değiştirilebileceği konusunda önerilerde bulunur.

Feminist film eleştirisinde izleyici de sinema da vurgulanmak istenen ideoloji kadar önem taşımaktadır. İzleyicilerin erkek egemen sistem içinde bu ideoloji dışına çıkarak filmlerden çok farklı anlamlar çıkarılması mümkün olmayacaktır. Bu noktada feminist eleştiri bilinçli izleyiciler ile kadın sinemacıların artmasını yönünde beklenti içine girmektedir.

Sinemada kadın oyuncular, erkeğin ona karşı olan cinsel yönden yaklaşımıyla arzulanan istenen şey olarak rol almakta, bu durum gerçek yaşamda da toplumun uygun gördüğü toplumsal cinsiyet rolleri açısından var olan bir kültürün devamlılığını sağlamaktadır.

Kadının cinsel bir obje olarak değerlendirmeye alınması, erkeğe zevk veren pozisyona sokulması seyircinin kadını seyredilen şey olarak görmesine neden olmaktadır. İzleyicilerin sadece erkeklerden oluşuyormuş gibi filmlerde kadınların erkeklere zevk verecek şekilde yansıtılmasına sebep olmaktadır.

Sinemada kadın imgelerinin psikanalitik yönelimleri, çekicilik ve baştan çıkarma ile iğdiş edilme korkusunu hatırlatma arasındaki iki anlama çekilebilen bir yapıya dayandırılır (Mulvey, age.119).

İzleyicinin sinema salonunda beyaz perdeye yansıyan erkek ve kadın karakterlerden izleme yoluyla zevk almasının bir nedeni de perdeye yansıyan karakter ile kendisi arasında kurduğu ilişkilendirmedir. Sinemanın karanlık ortamında oturarak perdedeki ışık ve gölgelerden oluşan yapıları seyrederken izleyici, kendi özel yaşamına yönelik illüzyon yaşamaktadır (Mulvey, age.114). Ayrıca projeksiyon makinesinin izleyicinin başının arkasından filmi yansıtması perdedeki imgelerin izleyicinin kendi imgeleri olduğu inancını yaratmaktadır (Hayward, 1999,s.149).

Feminist film eleştirisinin en önemli terimlerinden biri olan “filmin grenine karşı okuma”, filmlerdeki ataerkil ideolojinin ortaya çıkarılmasına yönelik olarak, film içinde verilen öğelerin bozuma uğratılması ve ataerkil ideolojinin tersine okunmasına yöneliktir. Annette Kuhn’a göre, klasik Hollywood filmlerini yeniden okuyan feminist çalışmalar, en az iki alanda politik etkiye sahiptir (Kuhn, 1986,s.95). Okumalar ilk olarak cinsiyetçi yaklaşımları işleyen ideolojinin spesifik kullanım yollarının anlaşılması için yararlı olabilir, ikinci olarak feminist metinsel analiz, egemen sinema içindeki orijinal bağlamından özne pozisyonuna hareket ederek filmleri biçimlendirir, gene karşıt okuma yapılmasıyla filmlerin anlaşılması sağlanır (Kuhn, age.95). Filmlerin erkek egemen düşüncüyü yapılandırarak kullandığını gören feminist eleştiri, ataerkil ideolojiyi yönlendirme etkisini kavuşup filmlerin eleştirisine yeni bir soluk getirme imkanına sahip olacaktır.

Getrud Koch gibi az sayıda feminist ise, kadınların perdedeki dişil güzellik imgelerinden haz aldıklarını savunmuştur (Akt.Smelik, 1999). Avrupa'dan Hollywood sinemasına transfer edilen vamp kadınlar, kadınlıkla ilgili imgeleri kadın izleyiciler için olumlu yönde vurgulamıştır. Koch'a göre vamp kadın görünümleri çocukluğun ilk dönemindeki anneye duyulan aşk gibi bir etki yaratarak kadın izleyiciye zevk verir (Akt.Smelik, age). Greta Garbo ve Marlene Dietrich gibi vampların cinsel kararsızlıkları, kadınlara, erkeklerin gözünden bakılmayan dişil homoerotik (filmlerde aynı cinsten ilişkinin hoşa gidebileceğini tanımlı) zevk sağlamıştır (Nelmes,199,s.491). Koch, vamp kadınları fetişleştirilmiş kadın yerine fallik kadın olarak görmenin, feminenliğe bakışın yeniden tanımlanmasına yönelik bakış sunacağını söylemektedir. Vampların belirsizliğinin kadın izleyici için görsel hazzın kaynağı olabileceği düşüncesine göre vamp kadınların sinemadan silinmesi kadın izleyici için görsel hazzın kaybı anlamına gelir (Smelik, age).

Bedenin anlamlarının ve bedensel hazların onaylanmasına yönelik verilen mücadele içinde sınıf, toplumsal cinsiyet ve ırkın karmaşık bir biçimde birbiriyle keşişen eksenler oluşturdukları bir iktidar mücadelesidir (Fiske, 199,S:66). Beden, sinemada kadın, erkek, lezbiyen, gay, travesti gibi öğretilerin oluşmasına neden olur.

2.5.Sinemada Erkek

Feminist eleştiri çerçevesinde filmlerde erkeklerin özne konumunda yansıtılması ve filmlerin cinselliği ele alışı incelenerek, egemen erkek yapı ortaya konmaktadır. Erkeğin masklenliği üzerine çalışmalar feminist film teorisine 1990'lar içinde girmiştir (Smelik, 1999).

İletişim araçları çözümlerinin önemli bir bölümü kahraman imge üzerinde yoğunlaşmayı öngörür (Berger, 1996,S:58). Kahramanlar filmin üreticisi olan toplumun ve zamanın özelliklerinden iz taşır, genellikle erkek ve olağan üstü yeteneklere sahiptirler. Berger, kahramanların, yaşanan dönemi biçimlendirdiğini ve zdeşleşilecek kişilik modelleri sunarak izleyiciye kimlik kazandırdıklarını

söylemekte, böylelikle toplumun değişmesine yardım ettiklerini savunmaktadır (Berger, age.58).

Sinemada genellikle erkekler kahramandır. Tür filmlerinde erkeğin, güç olarak nitelendirilerek topluma hizmet ettiği görülmektedir. Toplumdan tecrit edilen tehditler ise lezbiyen, gay, kadın gibi cinsel azınlıklardır.

Toplum tarafından kabul gören ve ataerkil sistemin erkeğe atfettiği güç yiğitlik, onur ve cesaret gibi nitelikler ataerkil sisteme ait değerlerdir. Toplumsal cinsiyet algısı olarak erkek heteroseksüel ise beyaz perdeye kadın rol arkadaşı ve diğer cinsel azınlıklarla olan etkileşimi yansıtmaktadır. Hollywood bu etkileşimi beyaz, Hristiyan, erkek ve heteroseksüel şeklinde verir. İzleyici olarak gay, lezbiyen, kadın gibi azınlıklar bu etkileşiminden payını alır.

Ataerkil sistemin yapısına ve kurallarına uymayan karakterler, kurban ya da kötü olarak sinemada yerini alırlar. Erkek egemenliğindeki sinema azınlıkları kötü olarak tanıtırken kurban ederek cezalandırır, cinsel azınlıklar toplumsal değerlerin kabul görmediği düşüncelere sahip olduklarından suçlu muamelesi görürler ve sapkınlıkla suçlanırlar. Örneğin Jonatan Demme'in yönetmenliğini yaptığı *The Silence of the Lambs* (Kuzularının Sessizliği, 1991) filmi seri katilin bir gay olması ve stereotipin negatif şekilde kurulması nedeniyle homofobik olarak kabul edilmiştir (Taubin, 1993,s.176). Homofobi, homoseksüel korkusu. Homoseksüel olduğu için kişilere gösterilen mantıksız yargı, kin, nefret ve korku duyulmasıdır (Nelmes, 1999,s.491). Sinemada erkeklerin, kültür içinde birbirlerine dokunmakla "erkeklik"lerinin sarsılacağı düşüncesi komedi unsurları olarak ele alınır. Erkekler, birbirlerine dokunmaktan "homofobik bir korku duyarlar" (Seidler, 1997,s.187).

Sinemada, erkek, kadın, gay, lezbiyen, transseksüellerin varlık yoğunluğu popüler kültür değerlerine göre dalgalanma göstermektedir. Örneğin maço olarak imrenilen, her erkeğin öyle olması gerektiği gibi resmedilen yapı, zamanla inişli çıkışlı bir yol izlese de çoğu filmde varlığını korumaktadır.

Heteroseksüel erkeklerin, genel olarak, erkek olmanın kendilerine daha yüksek bir kimlik verdiğini düşündükleri savunulmaktadır (Seidler, 1997,s.189). Bu yüksek kimliğin kazancı aynı zamanda diğerlerinin bedenini kabul etmeme

gücünü de verir. Erkeğin kadını ve cinsel azınlıkları kendisinden aşağıda görmesi, bedensel farklılığa ve bununla ilişkilendirilerek kadın ve cinsel azınlıkları duygusallıkla bağdaştırmasına dayanmaktadır. Erkeklik miti, modernizmin ürünü olarak, erkeğin kendi kendine yetecek kadar güçlü olduğu düşüncesinden yola çıkmakta ve erkeğin başkalarına ihtiyacı olmadığına dayanmaktadır (Seidler age.49). Kendi hayatında egemen olan erkek kendi ilişkilerini yönlendirirken maço erkek olarak toplumda yaratılan ideal erkek karakterini sergiler.

Oskay, maço kavramını, cinsel güçlülüğü, erkekliği ve erilliği erkekçe olabilme gururunun kaynağı saymayı; aynı zamanda bir tür narsisizmi ifade etmektedir (Oskay, 2000,s.365). Kadını erkeklerin her türlü amacına hizmet etmesi gereken bir araç olarak gören maço erkek anlayışı kadını cinsel haz objesi olarak görmektedir. Oskay, maço kavramının erkekliğin idealize edilmesini ifade ettiğini söylemektedir (Oskay, age.365). Maço erkek, toplumda yer etmiş cinsiyet rollerini hatırlatarak var olan düzeninin bozulmasına olanak tanımaz. Maço karakter, filmlerde kahraman olarak ifade edilirken, olması gereken karakter bu izlenimi verir, erkeklik değerlerine sadık, kadına değer veren ancak üstün görevleri olan, güçlü bir kişi olarak resmedilir, böyle bir karakterin izleyici tarafından olumsuz eleştiriye maruz kalmasını önler. Maço erkeğin görevi sinemada toplumsal cinsiyet rollerinin pekiştirilmesini sağlamaktadır.

Maço erkek, aynı zamanda sert erkektir, güçlü, yiğit ve dayanıklıdır ancak her karakterin bir kusuru olabilir, giriştiği mücadelelerde yaranabilir ya da zarar görebilir, bu şekilde yansıtılan erkek karakteri gerçeğine daha yakın bir durumu göz önünde tutar. Ancak yararlanan erkek, bedeninin zarar görmesine rağmen ayağa kalkıp mücadelesine devam eder. Yaralansa bile bedenindeki acıyı dindirip erkekliğin gereklerini yerine getirir, erkeğin doğasında olan bu güç aynı zamanda ona şiddet uygulama imkanı verir, sinemada bu durum olumlu bir şeymiş gibi yansıtılır, bu durumun kabul görmesini sağlar.

Sinemada yansıtılan erkek, diğer erkeklerin de imrendikleri onun gibi olmak istedikleri erkek karakteridir. Erkek bedeni, gücün göstergesi, erkeği diğerlerinden ayıran unsurdur. Erkek beden olarak diğerlerinden ayrılır.

Egemen sinemada erkeklik, normal, doğal ve ahlaki davranışlar içinde yer almakta ve izleyiciye de bu şekilde yansıtılmaktadır (Gross,1998,s.91). Bu çerçevede kamusal alanda yer alma, para, eğitim ve evlilik konuları genellikle heteroseksüel erkekler etrafında yapılır. Kadınların ve cinsel azınlıkların konumları, erkeğe göre belirlenir ve çoğunlukla göz ardı edilerek ikinci rollere itilir.

1960'lı yıllardan bu yana özellikle Batı toplumunda, cinsel ilişkilerin geleneksel biçimleriyle algılanmasında değişimler yaşanmaya başlamıştır (Seidler, 1997,s.15). Erkek ve kadın eşitliğini savunan, erkeğin hayatın merkezinde olmadığını vurgulayan feminist düşünce sinemada da kendisini hissettirmeye başlamıştır. Feminizm ve gay-kurtuluşu çalışmaları, erkek görünümünü değişikliğe zorlarken, kadını güçsüz, erkeği güçlü gören ilişki biçimleri ve cinsel azınlıklara karşı homofobik yaklaşımlar eleştirilmiştir (Seidler, age.16).

Eleştirilerin erkek merkezli ve erkeğe atfedilen gücü ile ilişkili olmasını erkekler benimsemese de yavaş yavaş değişim göstermeye başlamışlardır. Erkekler için zaman içinde değişimin gerekliliği ve değişimlere uyum sağlama çabası mevcut sistemin beklentilerine uygun olduğu sürece durumun sinemada da aynı şekilde resmedildiği görülmektedir. 1980'li ve 1990'lı yıllarda değişimden yana olan erkekler ve feminizmi reddeden erkeklerin erkek merkezli düzeni savunma iç güdülerini bilinçli ya da bilinçdışı davranışlarla kendini ayrı ayrı yönden göstermiştir. Yeterince iyi olmayan erkek tanımları, rekabetçi bir ortamda daha iyi yapacak başka biri olduğu düşünceleri benlik kavramını değiştirerek beyaz perdeye yansımıştır.

1990'lı yıllardan itibaren maço erkek kavramına uymayan, yeni erkek tanımlaması ortaya çıkmıştır. Bu erkek tipi, maço tipiyle bağdaşmaz, iyi giyimli, kendine bakan, kadının duygularını önemseyen, çocuğuna bakan, ev işlerine yardımcı olan erkektir.

Batı'da feminizm gibi örgütlenmeye çalışan, ataerkillik ve cinsellik konularının kişisel terimler olduğunu savunarak bu alanlarda "özgür bırakılmayı" isteyen ve feminize edilmiş erkeklere karşı mücadele veren erkeklerin kurtuluşuna yönelik oluşumlar, 1990'larda ortaya çıkan yeni erkek teriminin feminizmin bir uydurması (Seidler, age.22) olduğunu savunmaktadır.

Oluşan yeni erkek kavramı, sosyal bilim araştırmacıların literatürüne metroseksüel erkek şeklinde girmiştir. Kavram ilk kez 1994 yılında İngiliz popüler kültür yazarı Mark Simpson'ın Independent Gazetesi'ndeki yazısında kullanılmıştır (Karasu, 2004,s.3). Kentli anlamına gelen metropoliten kelimesinden üretilen metroseksüel terimi, erkeği, coğrafi farklılıklar gözetmeksizin dünya genelinde, rahatlıkla harcayacağı parası olan, mağazaların, kulüplerin, jimnastik salonlarının ve kuaförlerin bolca bulunduğu metropollerde yaşayan, bakımlı, narsistik özellikleri ön plana çıkan, kendini düşkün, kadını yönlendirici vurgulamaktan ürkmeyen, kentli erkek olarak tanımlanmaktadır (Simpson, 2002). Kavramı ortaya attığı 1994 yılında metroseksüellerin, kendilerinin diğer erkeklerden farklı olduğunu dile kavramını akla getirmesinin çekiniklik altında yatan neden olduğunu savunmaktadır (Simpson, age.). Simpson'a göre, bakımlı ve moda bilinci yüksek eşcinseller, metroseksüellerin prototipi sayılabilir (Karasu,2004,s.3). İki binli yılların başlarında metroseksüellik, reklam şirketleri tarafından medya ortamına sürülmüş ve evrensel bir salgına dönüşmüştür (Karasu, age:3). Metroseksüeller, son yüzyılın erkeklik konseptine kesinlikle ters düşüyor. Çünkü aktif ve arzulayan cins konumundaki erkek, pasif ve arzulanan bireye, seyreden değil, seyredilen nesneye dönüşüyor (Karası, age.3).

Metroseksüel erkekler olarak sinemada tanımlanan erkek oyuncuların başarılı olması, erkek egemen sistemin değiştiğine işaret etmektedir. Örnek olarak bedenine aşırı düşkünlüğü ve kaslı fiziğini sergileyerek kendini bir tüketim malzemesine dönüştürmesi nedeniyle metroseksüel olarak kabul edilen Arnold Schwarzenegger (Karasu, age.3), erkek bedenini kendine ve aynı zamanda kendine gösterdiği özen kadar çevresine de gösterdiği özeni ifade eder.

Arnold Schwarzenegger gibi Tom Cruise'de, metroseksüel olarak bakımlı, görünümüne özen gösterip erkeklik kavramını temsil etmektedir. Macdonald sinemada nasıl bir kahraman istenir sorusuna şu şekilde cevap vermiştir. “ İlk olarak erkek bir kahraman, sadece bir kadının erişebileceği, ama tüm kadınlar tarafından çekici özellikte, silah, bıçak ya da çıplak elini kullanarak kendisini savunabilmeli”. Kadın ve cinsel azınlıkların gerçek şekilde gösterilmesine imkan sağlayacak anlayışla erkek karakterler sinemada değişim gösterebilecektir.

2.6.Sinemada Kadın

Kadınların stereotipleştirilmesinin engellenmesi, filmlerdeki ideolojik olarak işleyen sistemin tersine döndürülmesi ile gerçekleştirilmektedir. Kadınlar sinemada yardımcı oyuncu gibi hizmet vermekte, başrollerde oynayamamaktadır.

Sinema analistleri kadınların erkekler tarafından cinsel obje olarak kullanılıp mevcut toplumsal kültürü etkilediğini belirtmişlerdir. Toplumdaki kültürü etkileyen bu durum ataerkil sistemin egemenliğini pekiştirmesi anlamını taşımaktadır. Kullanılan dil, sembolik anlamda ya da görsel kodlarla fallusun erkeğe verdiği savunulan gücünün desteklemektedir.

Kadınları temel alan stereotipleştirme eş, anne, vamp, fahişe gibi tek yönlü olarak izleyiciye sunulur. Hollywood filmlerinde genellikle aynı stereotiplerin aynı şekilde kurgulandığı görülmektedir. Bu durum Hollywood filmlerinde birbirine benzeyen stereotiplerin kullanılması tekrarlanan bir ideolojik sistemin dayatılmasına olanak sağlar. Bu stereotipleştirme yinelemesiyle kadın, erkek, cinsiyet azınlıklarının mevcut durumları tespit edilerek izleyiciler için rol modelleri oluşturulmuş olur.

Kadın bedeni erkeğe haz veren nesne olarak gösterilmektedir. Toplumsal cinsiyet açısından önemli görülen güzellik, çekicilik tanımlamaların algılanması sağlanır.

Beden ve cinsellik, kadın sinemasında erkek sinemasından daha farklı sunulur. Cinselliğe daha insanca yaklaşan, genellikle cinsel hazlardaki şefkati, sıcaklığı, yumuşaklığı, vücutların uyumu ve karşılıklı birbirini kabulüne, spontane ve içten gelerek paylaşılan ortak bir zevki görüntüleyen türdeki erotik materyal, erkeklerdeki cinsel nasırlaşmayı azaltmaktadır. Bu tip yapımlar her iki cinsten, olgun, cinsel bakımdan çekingen ve önyargılı olmayan, tecrübeli izleyiciye hitap eder (İşçi başı, 1998,s.11).

Ana akım sinema sosyal, kültürel yapıya ait formlar ile kadını nesne olarak aktarmaktadır. Ataerkil yapıda kadın karakterler cinselliğini ön planda tutmayan kadın iyi kız ve cinselliğini ön planda tutan kadın kötü kız şeklinde stereotipleştirilmektedir. Kültürel okumada böylelikle bazı kadınların kötü bazılarının iyi olduğu ve kadınların hangi tarafta olduklarına göre bedel ödedikleri düşüncesi yerleştirilmektedir (Williams, 1999,s.709). Kadınların

zevkleri ile proletaryanın zevkleri benzerdir ama bunun nedeni kadınların proleter olması ya da proletaryanın dışıl olması değil, her ikisinin de güçsüzleştirilmiş sınıflar olmasıdır (Fiske, 1999.64).

Tasker, kadının toplumsal rollerinde farklı olduğunu, 1990'larda Hollywood filmlerinde bu değişikliğin görüldüğünü, kadın kahramanların teknoloji ve silah kullanan, güçlü ve özgür olduklarını belirtmiştir. Tasker'e göre 1980'lerin sonlarında başlayan eğilim, filmlerdeki kadınları kahramanlığa yükseltirken kadının bedenini erkek gibi güçlendirmeye başlamasına, yani kadınların eril kimlikleriyle ortaya çıkmasına neden olmuştur (Tasker, 1993,s.132).

Kadına yönelik sinema incelemelerinde ana akım sinema ile birlikte korku, pornografi ve melodram türü filmlerinde cinsiyetçi yaklaşımlar içerisinde kadını sergilediği görülmektedir. Pornografi kısaca, kasın cinselliğini ve şiddeti yüceltir (Sarıbay, 1997,s.236). Melodramlar, Kaplan'a göre özellikle kadınlar için üretilmekte, kadınlar üzerinde kapitalist çekirdek aile sınırlarını dayatmakta, kadınları eğiterek ailenin ve aile ideolojisinin doğal kaçınılmaz olduğunu vurgulamaktadır (Kaplan, 1991,s.25). Bu tür filmlerde acı çeken kadın figürlerinin yanında, güçlü kadınlarda sergileniyorsa bu tür kadınlar erkeklerin lehine ve diğer kadınların aleyhine davranmaktadırlar.

Anne, eş, bekaretini koruyan kadın gibi, kadını cinsel yönden ön plana çıkaran ana akım sinema kadının cinselliğini gözler önüne sermektedir. Cinselliğin Tarihi kitabında, toplumsal iktidarın en yoğun şekilde beden üzerinde uygulandığını yazan Foucault, tarih içinde ele aldığı cinsiyetler ve cinsellik konusunun birlikte işlediğine işaret etmekte ve cinselliğin kültürün çıkarları içinde söylemlerle oluşturulduğunu dile getirmektedir (Foucault, 1993,s.96).

Kadının cinselliğini vurgulayan ana akım sinemada, çıplak kadın imgeleri (Bond Kızları gibi) ve çekici, açık giysili kadınlar, zaman zaman zekalarıyla resmedilseler de anlatımın bir yerinde erkeğin koruma ve kurtarmasına ihtiyaç duyarlar. Bond filmlerinde güçlü kadın karakterler ise genellikle sadece arzulanabilen düşman ajanlar şeklinde karşımıza çıkar onlar da gerçek bir erkek beklediklerinden filmin sonunda yok olur ya da diğer stereotiplere dönüşürler (MacDonald, 1991,s.41).

Bernard Dick ise, Hollywood'un kadına yaklaşımı kararsızlık içermekte olduğunu belirtmiştir (Dick, 1998,s.252). Kadın film karakteri olarak ideal ve öteki kavramlarını taşımaktadır. İdeal kadın, sistemin her kadının olması gereken kadını, öteki, ben olarak nitelenen erkek olmayan fallus merkezli kadındır. Cinsiyet olarak erkek olmayan kadın bu filmlerde ikinci sınıf birey rolünde yansıtılır. Bu filmlerin amacı kadını idealize ederken ötekileştirmektir.

Kadın sinemacıların uygulama alanı ve etki gücü de incelenmesi gereken bir unsurdur. 1990'lı yıllarda kadın sinemacılar ürettikleri filmlerin marjinal olduğunu düşünmekteydi bu yüzden ulaşabildikleri kadar izleyiciye ulaşma çabasına girmişlerdir. 1990'lı yıllarda özellikle ABD'de ve Avrupa'da çok sayıda kadın yönetmen anaakım sinema içinde ürünler vermişlerdir (Nelmes, 1999,s.222). Penny Marshall komedi, Kathryn Bigelow aksiyon, Nora Ephron romantik drama türünde eserler sunarken, Bridget Jones'un Günlüğü (2001) Sharon Maguire ve Kadınlar Ne İster (2000) Nancy Meyers anaakım sinema için çalışan yönetmenlerdir. Maguire ve Meyers'in filmleri sadece seyirlik olarak ifade edilmiş kadına feminizmin bakış açısıyla yaklaşmadığından eleştirilmiştir.

Anaakım sinema, günümüze yaklaştıkça erkek egemen yapıda ikinci planda konumlandırılan kadın karakterinin Yaratık filminde Teğmen Ripley de olduğu gibi güçlü kadın karakterler yaratmaktadır. Thelma ve Louise'de de benzer yapı vardır. Bu karakterler erillik içinde yapılanmakla beraber, rolleri tersine çevirir. Sinema alanında steortipleşmenin zaman ve bütçe baskısından kaynaklandığı savunulmaktadır (Nelmes, age.497). Filmlerdeki ana karakterin kadın, gay, lezbiyen gibi cinsel azınlıklara doğru kayması erkek bakış açısından uzaklaşmayı sağlamaktadır.

Feminist ideolojinin filmlere aktarılması, erkek yönetmenlerin filmlerine güçlü kadın kavramını temsil eden kadın karakterlere yer vermesi büyük bir adım olarak görülebilir. Thelma ve Louise filmi ile Ridley Scott bu büyük adımı atmış erkek yönetmenlerden olmuştur.

Erkek egemen sinemanın erkeğin istek ve arzularını beyaz perdeye nasıl taşıdığı görülürken, feminist eleştiri, feminist yapımcıların bu gelenekten uzak bakış açısı ile hikayeleri beyaz perdeye aktarmalarını ve farklı teknikler kullanmalarını teşvik etmektedir. Kadın sineması, avantgarde sinemadan ilhamını alan, karşı

sinema (counter cinema) haline dönüşür (Smelik, 1999). Avantgarde sinema, öncü sinema olarak adlandırılır. Avantgarde film genellikle, kameraya konuşma ya da filmin yüzeyini çizme, kazıma gibi özellikler içerir (Nelmes, 1999,s.229). Avangarde filmin, Godard sinemasında olduğu gibi erkek temelli olsa da, anarşist tavrı nedeniyle geleneksel kalıpları yıkma yolunda kullanılabilceği düşünülmüştür. Bu düşünce Laura Mulvey’i yakından etkilemiştir. Mulvey ve İngiliz kadın yönetmen Sally Potter film kuramı ve uygulamasının bir arada yürüdüğü ve yeni bir feminist dilin üretilmesiyle ilgilenmişler, bu nedenle de avant-garde filmlere yönelmişlerdir (Glaessner, 1998,s.337).

Christine Gledhill’e göre, feminist yönetmen, kadınlardan bahsetmek için kullandığı her araçta erkek egemenliğinin köklerini bulacaktır. Bu nedenle gereken, klasik sinemanın tekniklerini ve dilini yıkacak bir karşı sinema geliştirilmesidir (Gledhill, 1999,s.252).

Kadının durumunu açıklamaya çalışan feminist film eleştirisi, kadın karakterlerin ve izleyicin maske takmasını eleştirir. Maske takılması olmadığı gibi görünme durumuna neden olmaktadır. Johnston’un feminist film teorisinde kullandığı maske takma nosyonu, erkek gibi giyinen kadın karakterlerden ilham alarak yaratılmıştır (Smelik, 1999). Maske takma, sadece karşı cinsin kıyafetlerini giymekle değil, aynı zamanda feminenliğin maskesi olarak da karşımıza çıkmaktadır (Smelik, age). Mary Ann Doane’ye göre, imgeleri tüketmek yerine, kendileri imge olarak tüketilen kadın izleyiciler, otoritenin eril pozisyonunda dişilik maskesini giyinerek eril gibi davranmalarının bedelini öderler (Akt.Weiss, 1991,s.290). Doane’nin dişil travestilik olarak adlandırdığı bu durum, kadının eril izleyici konumuna uyum sağlamasını içermektedir (Akt.Weiss, age.290). Maske var olan maskülenliği kapatırken aynı zamanda erkek konumunda olma isteğini içermektedir. Kadın erkek egemen yapıdan penisi olmadığı için hak ettiği cezayı almamak yani özne konumuna özenmediğini göstermek için maske takmaktadır. Feminenliği maske gibi giymek yoluyla kadın izleyici kendisi ve perdede sunulan feminenlik arasında gerekli bir farklılığı yaratabilir (Smelik, 1999).

Maske, oyunculukta her cins olabilme imkanını sağlayan araç olarak kullanılır. Toplumsal cinsiyet farklılıklarının değiştirilmesine maske takılarak, kılık değiştirme, giysi değiştirme, kimlik değiştirme, cinsiyet değiştirme gibi

durumların yaratılmasına imkan tanımaktadır. Kimlik, cinsel farklılık, kimliklendirme ve cinsel açıdan özne olma seçimine olanak verme olarak karşımıza çıkmaktadır (Kuhn, age.52).

Feminist sanat filmleri 1990'larda başarı göstermişlerdir. The Piano, Thelma ve Louise, Tango Lessons başarı kazanmış filmler arasında sayılabilir. 1990'larda çok sayıda farklı bakış açılarının ortaya çıkması, sinematik stil ve türlerin denenmesi filmlere çeşitlilik getirmiş, kadınların ve cinsel azınlıkların beyaz perdede kendi-sunumlarını göstermeleri mücadelesinde başarının göstergesi olmuştur (Smelik, 1999).

Filmlerin sayısının ve başarısının artış gösterse bile 1990'ların başlarında feminist film eleştirisinde değişiklikler yaşanması dikkat çekmektedir. Yönetmenler geniş izleyici kitlesine ulaşabilmek için farklı yollar denemişlerdir. Orlando filminin yönetmeni Sally Potter, bu durum hakkında dikkate alınması gereken bir konudan bahseder. Sally Potter, feminist yönetmen tanımlamasından artık kaçındığını dile getirerek, feminist mücadelenin izleyicilere apaçık ve adeta bağırarak değil, gizliden gizliye verilmesi gerektiğini dile getirmektedir. Potter, zeki olmalısınız. Yeni kelimelerle konuşmalı ve hoş tatlı açıklamalarla onları sarhoş etmelisiniz, insanların üzerine jargon kelimeleri boşaltmak (artık) yok (Akt.Nelmes, 1999,s.243), demektedir, filmlerin mesajların açıkça izleyiciye aktarılmasının izleyici korkutarak, feminizmin karşıtı olmalarına neden olduğunu belirtmiştir. Ana akım sinemanın vermek istediği mesajları gizleyerek beyaz perdeye aktardığı gibi feminist filmler de vermek istediği mesajı doğrudan değil üstü kapalı olarak izleyiciye aktarmalıdır. Bu şekilde izleyici doğrudan eleştirilmemiş olur, yaşamına saygı göstererek, içinde bulunduğu toplumun doğru ve yanlış yönlerini ortaya koymasına yardımcı olacak kendisinin kolayca kavrayabileceği keskin olmayan kavramlar kullanılmalıdır. Böylece izleyici beyaz perdede yaratılan karaktere benzemeye çalışır ve filmde aktarılmak istenen mesajlar izleyiciye daha çabuk ulaşır.

1990'lı yıllardaki feminist film akımı; ana akım sinemaya benzer şekilde geniş bütçeli, geniş izleyiciye ulaşmak isteyen, ideolojisini doğrudan değil, daha yumuşak ifadelerle vermeye çalışan bunun yanında ana akım sinemanın

mesajlarını gizleyip, değiştirerek izleyiciye ulaştırmaya çalışan bir yöntem kullanılarak izleyiciye aktarılmıştır.

Feminist ideolojinin gizlenerek aktarılması ve özgürleştirici mesajları vermesinin yanında değişiklik yapıp yapmadığının incelenmesi bakımından 1990’lı yıllar değer taşımaktadır. Feminist filmlerin üstü kapalı bir şekilde feminist ideolojiyi aktarmaya çalışması, izleyiciler tarafından anlaşılamama korkusunu yaşatsa da, amaçladığı dünya çapında izleyicilere ulaşma imkanına sahip olduğundan, bilincin artırılmasında rol oynamaktadır.



3. TÜRK SİNEMASINDA TOPLUMSAL CİNSİYET OLGUSU

Sinema gücünü topluma borçludur. Beyaz perdeye aktarılan her şey toplumun bir parçası olan değerler, kültür gibi topluma ait değerlerden oluşur. Toplumların zamanla değişmesi, sinemayı da etkilemiştir. Sinema toplumdaki değişimleri kendine özgü bir şekilde yansıtmaktadır.

Kalkan'a göre (1993,s.28-30), sürekli değişme içinde bulunan toplumsal yapı ve sinema arasındaki ilişkiler kaçınılmazdır ve toplumsal yapıdaki her değişim sinemanın konusu olabilmektedir; çünkü sinema, seyirciye bir konum ya da bakış açısını temsili öğeler yardımıyla telkin etmektedir.

Sinemanın konularıyla toplumsal değişimler etkilenirken, toplumsal olaylardan da sinemanın etkilendiğini söylemek mümkündür (Esen, 2000,s.2). Dolayısıyla Sinema, kültürel imgeleri içinde bulunduğu kültürden alarak ve bir takım yenilik ve değişiklikler ekleyerek yeniden yaratmaktadır (Abisel, 1994,s.180).

Toplumsal yapıdaki değişim, toplumsal cinsiyet rollerini de etkilemekte, cinsiyet rolleri değişmekte ve yeni statüler ortaya çıkmaktadır. Toplumsal yapıdaki bu değişim de sinema perdesine aynı zamanda benzer etkilerle aktarılmaktadır.

Sinema, toplum içindeki önemli içeriklerin anlamını üreten bir sistem olmanın yanı sıra, toplumsal pratikleri yansıtan bir araçtır. Film içinde toplumsal cinsiyet sunumlarının veriliyor olması, bu rollerin toplumdaki yerlerinin pekiştiriliyor olması ile birebir ilişkilidir (Cowie, 2000,s.49).

3.1. Türk Sinemasında 1960'lar 1970'ler Dönemi

Türkiye de yaşanan 1960 askeri darbesi ve meclise hazırlatılan 1961 anayasası, Türk sineması açısından bu döneme damgasını vuran önemli olaylardır. Darbe, sinemanın önünü açan önemli bir etken olarak görülmüş, yönetimin izlediği politika düşünsel anlamda birçok söylemin çıkışına sansürle engel olunmaya çalışmıştır (Çebi, 2006).

Toplumda 1961 anayasa düzeninin sinema üzerine etkisi; toplumsal gerçekçi filmlere yönelimin sağlanması ve özgün senaryolarla topluma ait sorunların sinemaya yansımış olmasıdır. Toplumsal gerçekçilik, var olan gerçekliği devrimci bir bakış açısıyla yansıtarak özgün ve modern bir sinema dili ortaya koymayı amaç edinen bir olgudur (Uçakan,2010).

Türkiye deki toplumsal gerçekçi yapı, 27 Mayıs sonrasında genç yönetmenlerden oluşan bir kuşağın, ulusal bir sinema dili yaratılmasına hem de Batı'nın estetik normlarını yakalayabilmek adına verdiği cesur uğraşısını yansıtır. Bu anlamda toplumsal gerçekçi anlayışın görevi, var olan toplumsal düzeni nesnel - devrimci bir bakış açısıyla perdeye aktararak sosyal gerçekliği yansıtmak, ikinci görevi de modern özgün, bir sinema dili oluşturabilmektir (Daldal, 2005,s. 58).

Sinemaya yansıyan en önemli toplumsal gerçeklerden biride göç olgusudur. 1950'lerde başlayan köyden kente göç, sanayi yatırımlarının şehirlerde artış göstermesiyle hız kazanmış, gecekondulaşma yaygınlaşmış ve tüm bunların etkisi ile toplumun günlük yaşamında, değer tutum ve davranışlarında değişimler ortaya çıkmıştır. 1950'lerde başlamış olsa da göç, sinemaya yansımaları 1960'ları bulmuştur. Bu manada göç olgusunu filmlerinde ilk izlediğimiz yönetmen Halit Refiğ'dir. Öyküsü Turgut Özakman'a ait olan '*Gurbet Kuşları*'(1964), Maraş'tan İstanbul'a göç eden ve sonrasında parçalanan bir aileyi konu alır. Filmde göç ettikleri İstanbul'da aradıklarını bulamayan aile, namus uğruna baskı gören evin kızının intiharına sebep olmuşlardır. Sonrasında, Duygu Sağıroğlu'nun '*Bitmeyen Yol*'(1965) ve Lütfi Ömer Akad'ın göç üçlemesi olan '*Gelin*', '*Düğün*', '*Diyet*'(1973) takip etmiştir. Bu filmler ülkede yaşanan göçün sosyolojik olarak sinemaya yansımaları, kentlere yönelen aile kavramlarının nasıl parçalandığını, toplumsal cinsiyet kavramlarla gelişen namus kavramının nasıl tahribata uğradığını, dolayısıyla kadını ele alış biçimlerinin değişim gösterdiği bir dönemin çok önemli ip uçlarını taşır.

Cumhuriyetin kurulduğu döneme kadar Türk kadını sinemada yer alamamıştır. Filmlerde genellikle Rum ya da Ermeni kadın oyuncular rol alırken, Cumhuriyetin kurulmasından sonra Muhsin Ertuğrul' un yönettiği '*Ateşten Gömlek*' filminde, Bediye Muvahhit ve Neyire Neyir, sinemada yer alan ilk Türk kadın oyuncular olmuşlardır (Kalkan,1998,s.68-69).

Türkiye de o dönem arz-talep dengesi içinde 1950'lerden 1960'lara kadar halkın istediği yönde, onlara hitap eden filmler yapılmıştır. Film sayıları haddinden fazla artış göstermiş, arz talebi karşılayamaz hale gelmiştir. Sinema hayatının canlanmasıyla birlikte yapımcılar artmış, sinemaya klasik sermayenin dışında farklı şeyler üretmek isteyen bir sermaye kaynağı da girmiş ve yönetmenler siyasal film den deneysel filme kadar birçok tür denemeye kalkışmışlardır. Zaman zaman kötü filmler çıksa da belli bir siyah-beyaz sinema estetiği oluşturulmuş, sinema zanaatkarlıktan sanayileşmeye doğru yol almış ve ilk sinema klasiklerimiz bu dönemde ortaya çıkmıştır (Dorsay,1989,s. 12).

Türk Sinemasında 1960'lı yıllarla beraber Türk filmlerinde üretim anlamında verimliliğin arttığını, aynı zamanda da düzeyli ve kaliteli Türk filmlerinin birbiri ardına vizyona girdiğini görürüz. Burada Türk siyasal ve toplumsal hayatında yaşanan değişimler ve demokratikleşme süreci etkili olmuştur. 1950'li yıllardan itibaren düzenli bir artışa geçen yerli film üretimi, seyircinin artan talebi karşısında 1960'lı yıllarda da yükselişine devam etmiştir. Pösteği'ye göre, Türk sineması için 1960'lı yıllar, sinemanın toplumsal ve kültürel etkilerini kullanması açısından bir dönüm noktasıdır. 1961 Anayasası'nın sağladığı ortam sayesinde toplumsal ve yönetsel eleştiriler yapan sanat ürünleri üretilebilmeye ve dağıtılabilmeye başlanmıştır. 1960'lı yıllarda, Türk filmleri, Berlin, Edinbourg, Locarno ve Moskova gibi festivallere katılmaya ve önemli ödüller kazanmaya başlamıştır. 1960 sonrası dönemde bir süre için Türk sinemasına yeni bir soluk, yeni bir umut gelmiş, daha önce tabu sayılan konular ve sorunlar ilk kez büyük bir coşkuyla ele alınmıştır. Sinemada gerçekçilik, çeşitli eğilim ve biçimleriyle, daha ayrıntılı, daha bilinçli yaklaşımlarla bir öz ve biçim sorununa dönüşmüştür. Konusal değer ve ayrımlar biraz daha netleşmiş ve bazı türlerin, bazı değerlendirmelerin, bazı akımların çerçevesi içinde önemli sanatçıların ardından başkaları gelmiştir (Scognamillo. 2003,s.159).

1960 devrimiyle su yüzüne çıkan toplumsal sorunlar, sinema için paha biçilmez birer konu hazinesidir. 1960'lardan 1970'lerin sonuna kadar çekilen filmlerde kadınlar, "köylü-kasabalı-kentli ya da kentte ama gecekondu bölgesinde yaşayan alt-orta ya da geleneksellikle çağdaşlığa geçişte arada kalmış", sessiz ve boyun eğen, kaderci, törelerin, ahlak anlayışının ya da erkeklerin baskısı altında yaşamak zorunda kalan

kadınlar olarak gösterilmektedir (Künüçen,2001,s.57). *Acı Hayat* (yönetmen-senarist Metin Erksan1963), *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ,1964), *Ana* (Memduh Ün,1967), *Selvi Boylum Al Yazmalım* (Atıf Yılmaz, senarist, Cengiz Aymatov-Ali Özgentürk,1977), *Yılanları Öcü* (yönetmen-senarist, Metin Erksan,1961), dönem filmlerindedir. Kadın kahramanların kendilerine özgü bir kişilikleri yoktur, yönetmenin amacına ve bakış açısına göre genelde baştan çıkarıcı "kötü kadın" imgesini ya da erkeğe tabi, edilgen konumda canlandırılır. Toplumsal cinsiyete bağlı namus kavramının Türk toplumu için önemli olduğunu ve genellikle kadınların cinselliği üzerinde yoğunlaştığını bilimsel araştırmalar göstermektedir (Arsel,1991, s.185). 1970 yapımı Halit Refik'in yönetmenliği ve Sadık Şendil'in senaryosunu yazdığı *Kalbimin Efendisi* adlı filmde namus kavramı, kadının cinselliği konusunda karşımıza çıkar. Ferit (Ediz Hun) karısı Alev'in (Hülya Koçyiğit) adı yanlışlıkla istemediği bir olaya karışınca ona "Allah kahretsin seni. Sen niye gebermedin? Niye kendini de öldürmedin? Bu iğrenç lekeyi bana da oğluna da bulaştırmak için mi? Senin artık oğlun yok. Kocan yok. Şerefinde yok. Namusunda yok ." der. Ancak Alev suçsuzluğunu kanıtladığında onu kabul eder. Kadın ise erkeğin onu namussuz olarak nitelenmesini haklı bulur. Ferit "Beni affedebilecek misin?" dediğinde Alev "Seni hiçbir zaman suçlamadım. Senin gibi bir erkek başka türlü hareket edemezdi" diyerek erkeğin bu davranışını olumlar. Kendisini korumaktan aciz olarak sunulan bu kadınlar tümüyle kendi haklarını erkeğe teslim etmişlerdir.

Türkiye'de 1970'lerden sonra, başta siyasi ve ekonomik alanlarda olmak üzere birçok konuda köklü değişiklikler olmuştur. Büyük siyasi, iktisadi ve sosyolojik değişimler her sektörü olduğu gibi sinema sektörünü de derinden etkilemiştir. Toplumdaki geleneksel yapıdaki çözümlerin, özellikle ahlaki çözümlerin sinema perdesine yansıdığı izlenir. Zeki Ökten'in *Sürü* (senaryo Yılmaz Güney, 1978) filminde, Yavuz Turgul'un *Eşkîya* (senaryo Yavuz Turgul,1996) filminde, kadının "mal" gibi alınıp satıldığını, erkek baskısı altında yaşamaya zorlandığına tanık oluruz. Bu iki filmde de baskı altında olan kadınların, erkek egemenliğine karşı kullanabildikleri tek silahları sessizlikleridir. Sessizlik, "kapalı bir toplumda kadının en birincil savunma ve saldırı aracı-silahı"dır (Güzel,1996,s.146). Türkan Şoray'ın yönetmenliğinde 1976 yılında çekilen *Bodrum Hakimi* (senaryo Safa Önal) filmde karşımıza öğrenim görmüş, hakim bir kadın çıkar. Ama pek çok konuda tabuları yıkan (en azından yalnız yaşamayı seçen meslek sahibi) bu kadın da namus kavramına diğer kadınlardan pek farklı bakmamaktadır. Ömer (Kadir İnanır),

Nevin'i (Türkan Şoray) kaçıır. Günlerce birlikte olurlar. Bodrum'a döndüklerinde Nevin kimsenin yüzüne bakamaz. Başı önünde yürür. Ömer, "Sen Ömer Bereketoğlu'nun karısı olacaksın dik tut başını" der. Nevin o anda güler, çünkü namusunu kurtarma yolunda ilk adımı atmış ve erkekten evlenme sözü almıştır. Türk sinemasında kadın, fahişe bile olsa namus onun için en önemli olgulardan biridir. O da sevdiği ya da sevebileceği erkeğin namuslu olmasını, kendisini korumasını istemektedir. Namus kavramının işlendiği bir başka filmde Memduh Ün'ün 1978 yılında çektiği *Cevriye* (senaryo, Bülent Oran) adlı filmidir. *Cevriye* (Türkan Şoray) Ahmet'e (Kadir İnanır) "Ben kahpeyim ama namussuz değilim" der. Ahmet'in kız kardeşi bir erkek tarafından kirletilmiştir. Kız bu yüzden intihar etmiştir. Ahmet adamı bulup, onu öldürür. Namus için öldürmesine karşın, kardeşinin adı çıkmasını diye olaya hırsızlık süsü verir. Ahmet'i hırsızlık yaptığını sandığı için evlatlıktan red eden babası namus nedeniyle cinayet işlediğini öğrendiğinde affeder. *Cevriye*'de Ahmet'in namus yüzünden cinayet işlemesine sevinir. "Namusuyla yaşamayanlar namus için ölmeyi bilmezler" diyerek namus anlayışını ortaya koyar.

1970–1980'li yıllar, Türkiye'de "Genç Türk Sineması" dönemidir. Ülke yönetimindeki istikrarsızlıklar ekonomik sorunlar, dış ilişkilerdeki çıkmazlar, toplumsal yapıyı bozduğu için ikiyüzlü ahlak anlayışı, hak ve özgürlük adına verilen mücadeleler, sansür, seks furyası, basit konulu filmlerin türemesi, televizyon yayınlarının başlaması, hızlı göç, 1970'li yılların toplumsal yapısını ve sinemasını belirleyen temel araçlara dönüşmüştür. Ülke yönetimi çok kez değişmiş, yönetimdeki bu istikrarsızlık, kötü yönetim, beraberinde ekonomik ve toplumsal krizlerin yaşanmasına neden olmuştur. Dünyadaki petrol krizi ve Kıbrıs çıkarması ülkedeki ekonomik bunalımı daha da arttırmıştır. Bu nedenle halkın sinemaya ayıracak parası kalmamış ve doğal olarak sinemadan uzaklaşmıştır (Orta, 2005,35-39). Türkiye ilk defa televizyonla tanışır. 1968 de İlk deneme yayınını yapan televizyon 1970'lerin başında ulusal olarak izlenir hale gelmiş, ilk olarak mahalleye girmiş kahvehaneler daha sonra her evde yerini almıştır. Radyoların haber verme özelliğini de üstlenen televizyon, günde birden fazla filmi topluca izleme olanağı sunması nedeniyle daha ekonomik olmaktadır. Ayrıca orada yayınlanan yabancı dizi ve filmler, iyice özensizleşen Türk filmlerinden daha ilginç ve akıcıdır. Bütün bu nedenlerin yanı sıra, giderek gerginleşen ortamın sokakları güvensiz hale getirmesi, televizyonu sinemaya tercih edilir hale getirmektedir (Erdal, 2008: 73–74).

Türk sineması tüm bunlara bağlı olarak da izleyicisini büyük oranda kaybetmiş, sinema salonu ve film yapımında da çok ciddi düşüşlerin kaybı o döneme damgasını çok kötü bir şekilde vurmuştur. Halkı sinemaya çekmek ve para kazanmak için bazı yapımcılar çözüm olarak, seks filmlerine yönelmişlerdir. Sinema sanatını engelleyen sansür yasası, oluşan filmleri çok ağır şartlarda bağlayan ve birçok filmi senaryo aşamasında yasaklayan ve bu anlamda, afişinden görüntüsüne kadar her şekliyle cinsellik taşıyan seks filmlerinin yapımına ve izlenmesine izin verilmesi de ayrıca düşündürücüdür. Bu sistemsel olarak yasanın hangi filmlere yasak hangi filmlere serbestlik getirdiğinin açık göstergesi olarak yasaların ne kadar işlediğini de göstermesi anlamında oldukça manidardır. Bu manada uygulanan sansür tamamen onu uygulayan insanların tek eline kalmıştır. Aslında sinemacı ve yönetmenlerin de yakındığı budur. Örneğin bir filmde yasaklanan herhangi bir sahnenin başka bir filmde yasaklanmaması sansürün sinema ve sanattan habersiz bilinçsiz kişiler tarafından göstermektedir (Kuyucak Esen, 2010,s. 137). Ayrıca Atilla Dorsay'ın bahsettiğine göre 1975 yılında 'Kürtaj' adlı filmin, araya sokulan birkaç doktorun söylemi üzerine, eğitici özellikleri olduğu gerekçesiyle 16 gösterime sokulması da bize dönemin bilinçsizliğin boyutunu gösterebilmektedir (Dorsay, 2000,s.206). Sinemada birdenbire görülmemiş biçimde azalan seyirci sayısı, birkaç mevsim öncesi öylesine büyük bir şaşkınlık yaratmıştı ki, sinemacılar işin yarısını, geleceğini düşünmeden önlerine çıkan ilk çareye cankurtaran simidi gibi sarılmakta sakınca görmemişlerdir. Bu çare, 'seks filmleri' idi (Dorsay,2000,s.210). Bu dönem 'aile sineması' kavramı ortadan kalkmış, kadın seyirci, ileri yaş seyirci ve aileler sinemaya gidemez olmuştur. Bu dönemde çekilen seks filmlerinde oynatılan kadın oyuncular, cinsel potansiyeli yüksek, çekici ve kışkırtıcı kadınlar, bir dönemde ucuz sömürücülerin, seks tüccarlarının eline teslim ettikleri vücutlarını perdede hiçbir filmde, Sinematek'lere kalacak biçimde ebedileştirememişlerdir (Dorsay,2000,s.216).

3.2. Türk Sinemasında 1980'ler Dönemi

Türkiye'de yaşanan 1980 darbesi, ekonomi, siyasi başta olmak üzere toplumsal yaşamın birçok alanında sirayet ederek çeşitli çalkantıların ve çöküşlerin yaşandığı bir dönem olarak bilinir. Örneğin terör olaylarının giderek artması, ekonominin

giderek çökmesi, sokak çatışmalarının yaşanması, köyden kente göç ve bunun beraberinde getirdiği gecekondulaşma, suikastlar, bu sorunların başta gelenleridir. Uygulamaya sokulan darbe ve buna bağlı çıkan yasalar, söylendiği ya da uygulamacıların sandığı gibi terör olaylarının zorunlu kıldığı bir sonuç değil, ülkeyi küresel isteklere sınırsızca açan bir başlangıcı oluşturmuştur. 12 Eylül’le gerçekleşen darbe Türkiye’nin ekonomisine, siyasetine, aydınlanmasına ulusal bağımsızlık geleneklerine yapılmıştır.

Darbeden hemen sonra 1961 anayasası yerine 1982 anayasasının çalışmalarına başlanmıştır. Anayasa, darbeyi gerçekleştiren genelkurmay başkanı Kenan Evren ve askeri heyetten oluşan kurucu meclis, hazırladıkları bu yeni anayasanın reddedilmesini engellemek adına binlerce kişiyi gözaltına almış, yüzlerce kişiyi tutuklamış ve bu kan gölüne son vermek iddiasında bulunmalarına rağmen aksine adeta devlet eliyle, işkenceler ve infazlarla yeni bir kan gölü yaratmışlardır.

Öte yandan 1980’lerin zıtlıklardan doğan kültürel özgün yapı, bu dönemin önemli belirleyicisidir. Bu dönem özgürlüklerin en çok kısıtlandığı ama diğer taraftan da en çok önem kazandığı bir dönemdir. Kadınlar ilk defa bu dönemde kendilerine ait bir dil geliştirmeye çalışmış, ilk defa cinsellik bu kadar çok ve açık konuşulmaya başlanmış, mahremiyetini ifşa etme arzusu doğmuştur (Örneğin, Eşcinsellerin, biseksüellerin, transeksüellerin ortaya çıkması ve kendilerini ifade etme çabaları ilk bu döneme rastlar). Kültür, ilk defa bu kadar önem kazanmış ve bu kadar özerkliğini kaybetmiştir. Bu bir anlamda bastırılmış duyguların geri dönüşüdür aslında. O güne kadar bastırılmış kültürel içerikler kendi simgesel dilini yaratmasına ifade imkânı sağlamıştır (Gürbilek, 2009,s. 21–23). 1980’li yıllar Türkiye için değişim ifade eden yıllardır. Bu değişimin olumsuz pek çok yanı olmasına karşın olumlu sonuçları da olmuştur. Dünyada yeniden yükselişe geçen feminist hareket Türkiye’de de kendisini göstermiştir. Kadın hareketlerinin başlaması, kadın sorununun gündeme gelmesi ve bu konu üzerinde akademik çalışmaların başlaması değişimin olumlu yanını göstermektedir. Dolayısıyla sinema da bu soruna ilgisiz kalmadı. “Daha önceki dönemlerde filmlerde kadın imgesi köyde ya da gecekondu, fabrikada kendine yer bile bulamazken. Şehrin merkezinde kadını, ya şarkıcı ya da pavyon kadını olarak bilirken, bu yıllarda modern kadını şehirli ama yalnız, işi olan bir kadın olarak karşımıza çıkmaktadır” (Gündoğdu,1997,s.12-13). Kadın sorununun sinemada yer almasıyla birlikte gelişen bu durum, yeni kadın oyuncularını beyazperdeye taşımaya

başlamıştır. Bunların en başında oyuncu Müjde Ar gelmekteydi. Uzun yıllar sinemada var olan Türkan Şoray'da bu değişime ayak uydurmak zorunda kalmıştır. Müjde Ar ve Türkan Şoray'ın, 1990 sonrası kadın sorununa bağlı olarak değişen imgeleri ve bu imgelerin filmlerine yansıyan yönleri Türk sinema tarihinde önemli bir yere sahiplerdir.

Türk sinemasına bakıldığında, tüm bu yaşanan baskılar darbeler ve onun toplumsal sorunlar çerçevesinde insanlar üzerinde yarattığı etkilerin sinemada kültürel yapı olarak geliştiği görülecektir. Bu dönemler, sinema salonlarında, ticari amaçlı yapılan seks filmlerinin izlerinin kalmadığı arabesk filmlere yöneldiği ve bu filmlerle halkı sinema salonlarına çekilmeye çalışıldığı görülmektedir (Esen, 2010,s. 180). Videokaset işletmeciliği denilen dönem, bu anlamda başlamış ve neredeyse her köşe başında bir video- kasetçi bulmak mümkün hale gelmiştir. Bundan dolayı da halk sinemaya daha az gitmeye başlamış hatta zaten az sayıda olan sinema salonları da izleyici azlığı nedeniyle kapanmaya yüz tutmuştur. Dönemin siyasi yapısı ve yarattığı baskıcı tutum, sinemada konu olarak neredeyse hiç işlenmemiştir. Filmler 1986'dan sonra bu manada yapılmaya başlanmıştır. Fakat yapılan filmlere Şerif Gören, *Sen Türkülerini Söyle* (1986), Zeki Ökten, *Ses* (1986), Memduh Ün, *Bütün Kapılar Kapalıydı* (1989), bakıldığında bunların da darbeyi tam olarak ifade ettiği dönemin baskıcı yapısını yansıttığını söylemek mümkün olmamıştır. Dolayısıyla eleştirel filmler çekemeyen yönetmenler kendi bireysel filmlerine yönelmişlerdir.

Bu bireysel filmlerde ise özellikle “kadın” konusu ağırlıklı olarak değinilen konulardan olmuştur. 1980'lerde Türk sinemasında kadın konusu dikkati çekecek boyutlara ulaşmış ve kadın gerçekçi bir bakış açısıyla ele alınmaya başlanmıştır. Uç noktalara yerleştirilmiş, iyi kadın-kötü kadın kalıpları, çocuklarının anası, evinin ve erkeğinin kadını, el değmemiş, namus anıtı kadın tipleri ve cinselliğiyle erkekleri baştan çıkararak, yuvasını yıkan, şeytani vampirler tamda bu zamanlarda işlevlerini tamamlamışlardır.

Toplumda insan olarak gerçek yerini almaya çalışan, sinemada erkeğe bağlı olmayan, sadece evde değil dışarıda da çalışıp evin bütçesine katkı sağlayan ve artık cinsel bir nesne değil cinsel bir özne olarak var olan kadının yansıması belirgin olarak sinemaya yansıtıldığı artık görülmektedir (Orta, 2005,s.19). Dönemin siyasi baskısından dolayı toplumda yaşanan sorunların filmlerinde istedikleri gibi

yansıtamayan yönetmenler, kadın sorunları gibi konular sansürsüz özgürce ele alarak bir nevi toplumsal eleştiri yapmaya ve sınırlı da olsa kendilerine bağımsız bir sinema yaratmaya çalışmışlardır. Feminist bir yazar olarak bilinen Duygu Asena, ilk kitabı olan ve büyük ses getiren *Kadının Adı Yok* (1987) ile kendi deneyimlerinden de çok şey katarak bir kadının hayatını anlatmıştır. Sonrasında kitap Atıf Yılmaz tarafından film yapılmış, kitaba sadık kalınarak, dünyanın neresinde, hangi çağda ve toplumda yaşarsa yaşasın bütün kadınların az veya çok yüzleşmek zorunda olduğu kokuşmuş bir zihniyetin varlığı gerçekçi bir biçimde işlenmiştir (<http://www.mafm.boun.edu.tr>)

Sinema kadın sorunlarına ve kadının özne olma savaşına ilgisiz kalmamıştır. Ancak bu ilgi dönemin filmlerine bakıldığında genellikle kadının cinselliği ağırlıktadır. Türk toplumunda kadınların bir erkeğin vesayeti altında yaşamaları yasal ve toplumsal bir norma bağlıdır. Bu anlayıştan yola çıkarak kadınlar için "serbest", "özgür" nitelendirmelerinin bulunduğu bu dönem bir erkeğin koruması altında bulunmadıklarına veya yasal olarak vesayeti altında olmadıklarını, erkeklerin otoritesini ihlal ettikleri anlamında kullanım yollarının aralandığı görülmektedir. Kısaca koruma altındaki kadınların cinsellikleri söz konusu edilmezken, "serbest, "rahat" kadınların cinsellikleri her türlü seyre ve kullanıma açık görülmektedir (Saktanber, 1993,s.212). Bu yaklaşım Türk sinemasına da yansımıştır. Bu yıllarda Türk sinemasında da bu yeni yaklaşımlara karşılık gelecek tip olarak Müjde Ar sunulmuştur.

1980'lere kadar Türkan Şoray, Fatma Girik ve Hülya Koçyiğit "iyi" kadınların simgesi olmuşlardır. Türkan Şoray halkın "sevgilisi", Fatma Girik "bacısı" olarak kabul görmüştür. Şoray, kadın gibi kadınlığı simgelerken, Girik kadınlığın yanı sıra erkek gibi kadın olmayı simgelemiştir (Evren, 1999, s. 147). Ancak bu kadınlar cinselliklerini hep bastırmak zorunda kalmışlar, oynadıkları kadın tipleri onların özne konumuna geçmelerine engel olmuştur. Dolayısıyla bu anlatılarda cinselliğin bastırılmaması yine özne olmak ile eşanlı olarak algılanmaya devam etmiştir. Sinemamızda ilk kez "iyi" ile "kötü"yü, "melek" ile "şeytan"ı birleştiren kadın tipi Müjde Ar ile ortaya çıkmıştır. Müjde Ar çoğunlukla düşmüş ya da düşürülmüş kadın tipini canlandırdı, etiyle kemiğiyle bir kadının erdemlerini ve zaafalarını bir araya getirmenin yollarını müjde Ar'la toplum anlamaya çalışmıştır (Evren, 1999, s. 147). Bu dönemin sinema adına en iyi olay 1986 tarihinde çıkarılan 3257 sayılı "Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu"dur. Bu kanun ile 1939'da çıkarılan "Sansür

Nizamnamesi' kaldırılmış, bu sayede sinema adına daha özgür bir ortam oluşmuş ve çok keskin eleştiriler olmasa da bu tarihten sonra artık "12 Eylül filmleri" çekilmeye başlanmıştır. Ayrıca çok fazla bir getirisi olmasa da bu dönemde sinemaya ait bir yasa çıkması sinemacılar adına umut vericidir.

Kadın, uzun yıllar söylemsel alanın dışına itilmiş, kadın adına söylenecekleri erkekler söylemiş ve kadın daima erkek gözünden değerlendirilmiştir. Filmlerde de kadın çok az konuşan seyirlik, cinsel bir nesne olarak var olmuştur. Fakat 80'lerle beraber özellikle 90'larda bu anlayış yavaş yavaş kırılmış ve kadınlar, kendini kendi gözüyle değerlendirebilen, yaşama mücadelesinin içinde bulunan, yaşayan sahici kadınlar olarak sunulmuşlardır. Türkan Şoray da bu durumu şöyle ifade eder: "80'lerde toplum hızla değişmeye başlamıştı. Kadınların üretime daha fazla katılması ve yaygınlaşan feminist akımların etkisiyle, kadın hakları, kadınların özgürlükleri sorgulanıyor, kadınlar kendi kimliklerini arıyor ve bu konular her yerde konuşulup tartışılıyordu. Kadınlar toplumun her kesiminde yer almaya başlamışlardı. Kadın kuruluşları, dernekleri seslerinin duyurmak için yürüyüşler yapıyor, kadınlar da kendi hakları konusunda bilinçlenmeye başlıyordu. Yıllarca tabu olan kadın cinselliği de kadın dergilerinde ve her yerde rahatça konuşulur hale gelmişti. Toplumda olan olaylar doğal olarak sinemaya yansır. Bu değişim de sinemaya yansdı. Erkek egemen bakış yavaş yavaş değişmeye, kadın erkek eşitliği sorgulanmaya ve çekilen filmlerde başkaldıran, hakkının arayan, özgürlüğünü arayan kadın kahramanlar yaşatılmaya başladı" (Şoray, 2012,s. 215).

Bu değişen kadın imgesinin en iyi yansıtıldığı filmler de Müjde Ar filmleri olmuştur. Müjde Ar, uzun yıllar boyunca Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Fatma Girik gibi önemli sinemacılarla sinemaya ve dolayısıyla seyircinin kafasına yerleşen kalıpları kırmıştır. Müjde Ar'ın kamera ile tanışması Halit Refiğ'in, Halit Ziya Uşaklıgil'den uyarladığı altı bölümlük *Aşk-ı Memnu* dizisi ile olmuş ve bu dizi Ar'ın bundan sonraki sinema hayatında izleyeceği yolu belirlemesini sağlamıştır. Müjde Ar, dizide oynamaması aksi takdirde sinema hayatının başlamadan biteceği yönünde ciddi eleştiriler almıştır. Çünkü Bihter karakteri Yeşilçam kalıplarına göre kural dışı bir tiptedir. Müjde Ar, böyle bir seçim yaparak aslında zoru başarmıştır. Çünkü onun sinemaya girdiği bu dönem, soyunmam, sevişmem gibi kuralları olan Türkan Şoray, Fatma Girik, Hülya Koçyiğit gibi büyüklerin dönemidir (Özgüç, 2008,s. 197-198). Müjde Ar'ın yükselişe geçtiği film senaryosunu Firuzan'ın yazıp Ömer Kavur'un

çektığı 'Ah Güzel İstanbul'(1981) dur. Ah Güzel İstanbul filmi ile fahişelik olgusuna sosyal bir içerik kazandırmıştır (Özgüç, 1994,s.61-63). Filmin başrol oyunculuğu Türkan Şoray'a önerilir. Ancak o soyunamayacağını söyleyerek teklifi geri çevirir. Müjde Ar filmlerde erkekler tarafından ne derece kötü muameleye maruz kalsa da, filmin sonunda özgürleşen kadını ve sıkıntısına kendi başına çare bulan kadını canlandırır. Müjde Ar bu filmle 18. Antalya Film Festivali'nde en iyi kadın oyuncu ödülünü alır. Bu film namus kavramının boyutlarını tartışır. Müjde Ar gerçekçi kadın karakterlerinin öncüsü olmuş, cinselliğini sergileyen kadın rollerinde sıklıkla görülmüştür. Bu yeni anlayış başta Türkan Şoray olmak üzere birçok klasik Yeşilçam sanatçısının etkilemiştir. Örneğin bu yenileşme çabaları başta Türkan Şoray olmak üzere birçok ünlü yıldızı etkileyecektir. Türkan Şoray Mine'yle (Atıf Yılmaz, senaryo Necati Cumalı-Deniz Türkali,1985), Metres'le (Orhan Elmas, senaryo Safa Elmas, 1983), o sinemasal abartılı ve yapay kimliğinin dışına çıkıp bir sahici kadına dönüşür (Özgüç,2008,202). 'Susuz Yaz' (Metin Erksan, senaryo Sebahat Duru,1963) filmiyle Hülya Koçyiğit kalıp yargılarını bir kenara bırakıp en cesur denemelerini gerçekleştirmiştir (Karagül, 2006,s. 85; Özgüç, 2008,s. 200–202). Yıllar sonra çevirdiği Kurbağalar filmi (Şerif Gören, senaryo Özden Çankaya-Osman Şahin -Erdoğan Engin1985) kocası öldürülünce oğluyla beraber yalnız kalan kadının, erkek işi sayılan kurbağa toplayıcılığına başlaması, dul olduğu için erkeklerin dikkatlerini üzerine çekmesi, çalışarak ve çevresiyle çatışarak onurunu koruması ve yaşamını sürdürmesi konu edilmektedir (Kalkan,1992,s.80-81).

Müjde Ar'ın oynadığı filmler arasında 'Fahriye Abla' toplumsal baskı ve cinsiyet kavramlarını içinde barındırması anlamında oldukça önemli bir örnek arz eder. Bu filmde Müjde Ar kadını çok farklı yönünü yansıtır. Filmde karakterin sunuluş biçimi diğerlerine nazaran daha farklı bir niteliğe sahiptir. Film, mahallenin en güzel kızlarından biri olan ve mahalle baskısı altında kalan Fahriye'nin zamanla kendi yaşamı üzerine söz sahibi olma ve kendi kimliğini bulma çabasını konu alır. Bu filmde kadınlar genel olarak ev sınırları içerisinde gösterilerek özel ve kamusal alan ayırımına vurgu yapar. Fahriye'nin özgürlüğüne kavuşması da bu özel alandan kurtulup toplumsal çevresini değiştirmesiyle mümkün olur. Bu önemli bir örnek olarak kadınların dünyasında yeni bir çıkış yollarının önerilerini yaşadığı görülür (Yüksel, 2003,s. 60). Kısaca Müjde Ar, değişen kadın imajının ve cinselliğin hem kuramcısı hem de yıldızı olmuştur.

Müjde Ar yatağa girmekten, soyunmaktan, mesleğini yaparken sakız çiğneyen bir fahişeyi canlandırırken doğallıktan hiç ayrılmaz. Başka bir deyişle rolünü hiç abartısız ve gerçekçi bir biçimde oynar. Bu anlayış Türk sineması için çok yenidir. O güne kadar yapaylıktan çok sıyrılamamış olan oyuncular ve bunlara alışmış izleyiciler için kuşkusuz Müjde Ar çok yeni bir imgedir. Böylece beyazperde de özgür kadın imgesi birdenbire Müjde Ar ile örtüşmeye başlar. Bir başrol oyuncusu, bir ‘star’ olarak sevişme sahneleriyle, ‘özgür yeni kadın’ imajıyla Yeşilçam’daki yerleşik kuralları yıktığı, değiştirdiği gerçektir.

1980’lerde Türk sinemasında öne çıkan cinsellik dolu kadın öyküleri, Atif Yılmaz’ın *Bir Yudum Sevgi* (senaryo, Latife Tekin-Fehmi Yaşar, 1984), Yavuz Turgul, *Fahriye Abla* (senaryo Yavuz Turgul, 1984), Atif Yılmaz, *Dul Bir Kadın* (senaryo Atif Yılmaz, 1985), Atif Yılmaz, *Adı Vasfiye* (senaryo Barış Pirhasan, 1985), Atif Yılmaz, *Ah Belinda* (senaryo Barış Pirhasan, 1986), Atif Yılmaz, *Asiye Nasıl Kurtulur* (senaryo Atif Yılmaz- Barış Pirhasan -Nuran Oktar, 1986), Atif Yılmaz, *Kadının Adı Yok* (senaryo Barış Pirhasan - Atif Yılmaz 1987) gibi filmlerde perdeye yansır.

1980’lerde 1970’lerden farklı olarak, öncelikle seksin sırf bir sömürü ögesi olarak, yerli yersiz, konudan bağımsız ve gereksiz biçimde kullanıldığı filmlerden, sekse hayatın içinde olduğu kadar ve olduğu ölçüde yer veren, senaryo yapımı ve dengesini bu doğrultuda kuran filmler üretilmeye başlanmıştır. Bu yeni bakış içinde, kadının yalnızca bir teşhir unsuru, bir sömürü aracı olarak kullanılmasından uzaklaşıp, kadının gerçek cinsel kimliğini kazandığı, bir nesne olmaktan bir özne olmaya dönüşüm yaptığı, yalnızca erkeğin cinsel zevkinin objesi ve aracı olmaktan çıkıp, kendi cinselliğini kendi istediği, kendi duyumsadığı biçimde yaşamaya başlayan, etkin bir varlık haline gelmeye başladığı filmler yapılmıştır (Dorsay, 2000, s.217).

3.3. Türk Sinemasında 1990’lar Dönemi

Kısıtlı olsa Türkiye’de güzel gelişmeler olurken diğer yandan yabancı sermaye mevzuatında yapılan bir değişiklik, ülkeye girişi desteklenecek yabancı şirketler arasına İngiliz ve Amerikan sinema şirketleri de dâhil edilerek, Türk sinemasına çok büyük bir darbe bilinçli olarak vurulmaya çalışılmıştır (Kuyucak Esen, 2010, S.186–187). Hollywood filmlerinin sınırsızca Türkiye’ye girmesiyle Türk sineması büyük

yara almış, bu filmlerden dolayı, özellikle de 90'lı yıllara gelindiğinde Türk sineması büyük oranda Hollywood şirketlerinin eline geçtiği için Türk filmleri çekilemez, dağıtılamaz ve az sayıda da olsa salon bulup gösterilemez hale gelmiştir. Küreselleşmeyle beraber Türkiye'nin uğradığı kültürel deformasyon ciddi boyutlardadır. Türk sineması bu anlamda, 1990'lar boyunca seyirci azlığı ve finansal sorunlarla boğuşmuştur. 1996 sonrasında hâsılat açısından bir kıpırdanma yaşandıysa da bu durum birkaç filmle sınırlı kalmış ve sonuç olarak Türk sineması bir endüstri ve isim olmayı bu yıllarda hep kaçırmıştır (Pösteki, 2012,s.21). Dolayısıyla Türk yapım şirketleri kapanmış ve yapımcılık sistemi çökmüştür. Film çekmek isteyenler, ya Amerikan film şirketlerine bağlı kalmış ya da bağımsız film çekmenin yollarını aramışlardır. Fakat bu da beraberinde dağıtım ve gösterim sorunlarını getirdiği için sinema çok ciddi bir çıkmaza girmiştir (Kuyucak esen, 2010,s. 184). 1989–1996 yılları arasında çekilen ve gösterime giren film sayıları bu durumu kanıtlar niteliktedir. 1990'lı yıllar, geçmiş yıllara nazaran çok daha farklı değişimleri peşinden getirmiştir. Geçmiş yıllarda başlayan ve topluma yaşatılan birçok madde daha da yoğunlaştırılmış olarak gündeme gelmiştir (Erdal, 2008,s. 89). Bu yıllar, ülkede toplumsal oluşumun, ekonominin; 'serbest piyasa ekonomisi', 'özelleştirme' gibi hedeflerle yeni örgütlenme biçimleri yaratılmaya çalışılmıştır. 'Modernleşmenin' 'küreselleşme denilen süreçle algılanır oluşu, iletişim ve ulaşım koşullarının hızlı gelişimi, bireysel yaşamın ön plana çıkmasını, Doğu ve Güneydoğu'dan birçok kişinin can-mal güvenliği olmadığı için daha önce güvenli görünen civar illere, sonra da İstanbul, İzmir, Adana gibi kentlere yer değiştirmeye zorlanmaları, zaten var olan sorunların daha da yoğunlaşmasına nedenine iyice dönüşmüştür (Ünalın,1998,s. 44).

1990'ların dıştaki durumu içtekinden farklı değildi, siyasi hayatın istikrarsızlığı, her yere yansımaktaydı. Türkiye'nin Avrupa ülkeleriyle olan bağının zayıflatması 1990'lı yılların çözülmesi gereken sorunların başında gelmekteydi (Keyder, 2006,s. 27). 1990'lar ve 1980'lerin getirdiği serbestlik beraberinde getirdiği yeni kavramları, yeni yüzleri ve yeni bir dünya ile insanların tanışmasını sağlar. Çok sesli, çok yüzlü ve çok renkli dedikodulu kanallar, bu dönemde artış gösterir. Yeni tüketim kültürü icat eden yeni hayat tarzı, yaşamak isteyen bir gençlik, bir günde parlayıp ertesi gün sönen 'pop starlar' düzensiz yazılmış şarkı sözleri, toplum hayatına girmesi, konu komşu dizileri ile "yeraltı" dizilerinin ekranlarda boy göstermesi çok kanallı radyo ve

TV'ler, kolay yoldan para kazanmanın “in”, alın terinin “out” olması gibi farklı alanlardaki değişimler 1990'ların çehresini değiştirirken; kavramların içerikleri boşalmış, görünüm ön plana çıkmıştır.

Bu dönemlerde toplumsal değerlerin önüne popülizm geçmiştir. Sansasyon yaratma ya da çok şey söyleyip, hiçbir şey söylememe, gündemde kalma, yeni değerler haline dönüşmekte, kültürel deformasyon bu dönemlerde hat safhada yaşanmaktadır (Pösteki, 2012,s. 27).

90'lar sineması bunlarla sınırlı değildir. Yönetmen ve yapımcıların sinemayla olan ilişkileri, sinemaya sağlanan finansal kaynaklar, etnik kimlik ve aidiyet olgusu, kadına bakışın ve değişimin yaşandığı bu dönem önemlidir.

Sonuç olarak Türk sineması, 1990'lı yıllarda yeterli devlet desteği olmaması, 80 askeri darbesinin getirdiğı olumsuz etkiler ve Hollywood filmlerinin hâkimiyeti gibi nedenlerden dolayı, yok olmaya başladığı bir anda tekrar dirilişe geçmiştir. 90'ların ikinci yarısından sonra, 'Eşkuya' (Yavuz Turgul,1996) ile büyük bir çıkış yapan Türk sineması bir yenilenme dönemine girmiş ve kendine yeni bir sinema dili oluşturmuştur. Bu yeni sinema diliyle beraber daha önce söze dökülmeyen birçok şey anlatılmaya, söze dökülenler de daha gerçekçi bir dille ifade edilmeye çalışılmıştır yönetmenler tarafından. Örneğini, 1980'lerin getirdiğı siyasi kısıtlamalardan dolayı kendi dünyalarını sade ve kendilerine has bir dille anlatmaya çalışan yönetmenler tarafından yönetmenler sineması oluşturulmuş, kadın, eril bakışın dışında kadın gözüyle değerlendirilmiş ve böylece erkeğin gölgesinden çıkan, sorgulayan, başkaldıran kadın imgesi yaratılmış, etnik kimlikler ilk defa bu dönemde bu kadar rahat kendilerini ifade etme olanağı bulmuşlardır. Ayrıca, devlet ilk defa bu kadar çok sinemaya yardım elini uzatmış ve yasalar bazında kalıcı çözümler bulmaya çalışmıştır.

Türk sinemasında gerçekçi yaklaşımlar özellikle 1990'lı yıllarla birlikte yükselişe geçmiştir. Bunun en büyük sebeplerinden biri hiçbir yapım şirketine bağımlı kalmak zorunda olmayan, kendi senaryolarını diledikleri gibi filme alan bağımsız yönetmenlerdir (Sayıcı, 2016,s.94). Bu yönetmenler sayesinde 1990'lara kadar geleneksel bir film üretim biçimine sahip olan Türk Sineması, kendi dilini kurmayı amaçlamış yeni bir kuşakla tanışmıştır. Bunun yanında çöken yıldız sisteminin yerini özellikle 1990'ların ikinci yarısından sonra medyatik özelliklerin ön plana alındığı

bir dönem almıştır (R.Kıraç,s:12-13). Türk Sineması 1990'lara sıkıntılı girmiştir. 1975'lerde seks filmleri, 1980'lerde video cihazı, TV'nin renklenmesiyle ikinci ve üçüncü kanalın açılması 1990'ların başında da özel radyo ve Tv'lerin yayına geçmeleri devamında da DVD ve VCD'nin çıkması buna en büyük etkidir.

Şerif Gören'in *Amerikalı* (senaryo Ümit Ünal -Şerif Gören -Baran Seyhan) filmiyle başlayan popüler yönetmenler, Sinan Çetin, Mustafa Altıoklar gibi bağımsız olarak nitelendirilen filmler ile tarzlarını ve duruşlarını ortaya koyarak 90'lı yıllara damgalarını vurmuşlardır. Bu yönetmenler, ortak hareket etmekten ziyade kendilerine özgü tarzlarını oluşturduklarını görmekteyiz. Bu anlamda tek istisna olarak bir dil ve üslup oluşturmayı amaçlayan *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*, *Laleli'de Bir Azize*, *Leoparın Kuyruğu*, gibi filmlerle öne çıkan bazı sinemacıları bu dönemlerde rastlamak mümkündür. Farklı anlatım ve yorumlarıyla diğer tarafta Reis Çelik, Yeşim Ustaoglu, Kazım Öz, Handan İpekçi gibi yönetmenleri Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu ve Zeki Demirkubuz'dan ayırmak gerekmektedir. Örneğin Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz içe dönük üstü örtük toplum gözlemleri yapan sinema anlayışına sahipken, Yeşim Ustaoglu ve Kazım Öz ise sert bir dili filmlerinde kullanmayı tercih etmişlerdir (Posteki,2005, s.254-255). 1990'lı yıllarda marjinal kent hayatı teması filmlerinde oldukça sevilmiştir. Bu temanın dışında arka sokaklar, fahişeler kadın satıcıları eşcinseller, 1990'ların bir diğer gerçeği mafya konuları pek çok filmin çıkış noktasını oluşturmuştur. Pek çok yönetmen o dönemde bu konuları severek filmlerinde işlemiştir. Reklam ve klip yönetmenlerinden gelen, geldikleri yer sebebiyle biçimsel tavırları ile geçmiş dönem yönetmenlerinden ayrılan genç kuşak, hareketli kameralar, buna paralel hızlı kurguları ile Türk sinemasına yenilikler getireceklerdir (Kırel2011.s111). Türkiye, 1990'ların başında kriz söylemleriyle neredeyse sıfır noktasına yaklaşarak sinemaya merhaba demiştir. Türkiye 1990'ların genel profiline bakıldığında 385 filminin çekildiği ancak bunlardan sadece 137 tanesini gösterim şansı yakaladığı görülür. Türk sinemasında 1990-2000 arası kendini yeniden var etme çabasıyla geçmiştir. 1990'ların sonuna doğru *İstanbul Kanatlarımın Altında*, *Eşkya*, *Ağır Roman*, *Her Şey Çok Güzel Olacak*, *Propaganda* gibi popüler yapımlar seyirciyi yeniden sinema salonlarına çekmeyi başarmıştır. Bu filmin ortak özellikleri popüler oyuncular kullanmaları genel söyleme hitap etmeleri ve teknik anlamda yeterlilikleridir (Posteki,2005, s.51-52).

1960 ve 1970' lerin naif umutlu melodramatik dünyası yerini, 1990'lardan sonra yabancılaşma inançsızlık veya hayal kırıklığının yol açtığı melankoliye bırakır. Yani Türk sineması bu evrenin nostalji ile yeniden yaratma ya da ondan tamamını uzaklaştırarak onu sorunsallaştırma yöntemini seçmeye başlamıştır. Bu iki durumda da sanılanın aksine Yeşilçam sineması bu melodramatik hayal gücünün yeni Türk sinemasının temel problemlerinden biri olduğunu söylemek yanlış olmaz (Kırel,2011,s.182).

Doksanlı yıllarda Türk sineması çok geniş bir yelpazede farklı konulara değinmiştir. Edebiyat uyarlamaları, komediler, kent insanının sorunlarına değinen filmler, köy filmleri, dini filmler tarihsel filmler, gerçek yaşam öyküleri, kadın öyküleri, politik sinema örnekleri, çocukları merkeze alan filmler gibi çeşitli konular karşımıza çıkmaktadır. Özellikle 1990'lı yılların ortalarına kadar edebiyat ürünlerinin sinemaya uyarlandığı görülmektedir Daha sonra ise edebiyat uyarlamaları sayısının düştüğü gözlemlenmektedir. Sinema salonuna giden kesimin beklentisi farklılaşmıştır. Çünkü çağı yakalamaya çalışan Türk toplumunun değerleri değişime uğramıştır. Türk sineması da bu değişime bir şekilde ayak uydurmaya çalışmıştır. Bu nedenle Türk filmlerinden uzaklaşan seyirci TV'den alıştığı Amerikan tarzı filmleri izlerken Türk sineması da içine kapanmıştır.

1990'lı yıllardan itibaren Türkiye'nin çehresi değişirken sineması da değişmiştir. 1990'lar sinemasının kadınları, artık kırsal kesimde çaresiz görmeyiz. Şehirlerde yaşayan kadın, artık pavyon şarkıcısı değildir. İşi gücü olan bir kadın olarak sinemaya yansımıştır. Ancak kendini toplum içinde var etmek ya da sorunlarını politik alanda çözmek yerine, kadın sorunları cinsel özgünlük arayışı düzeyinde kalmıştır. Özgür kadın, marjinal kadındır, anlayışı iyice hakim olmaya başlamıştır (Gündoğdu, 1997, s.12). Mesela cinsel bunalımları ve tatminsizlikleri ana sorunlarından birisidir. *Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri* (İrfan Tözüm, senaryo Macit Koper,1992),*Sarı Tebessüm* (yönetmen-senarist Seçkin Yaşar,1992), *Seni Seviyorum Rosa* (yönetmen-senarist Işıl Özgentürk,1991). Kadın – erkek ilişkilerine, kadınların bunalımlı gözlerinden bakılmıştır. *Mum Kokulu Kadınlar* (İrfan Tözüm, senaryo Mete Özgencil,1996), *Kaçıklık Diploması* (Tunç Başaran, senaryo Ahmet Haluk Ünal -Tunç Başaran 1998), *Bir Kadının Anatomisi* (yönetmen-senarist Yavuz Özkan,1995).

1990' lı yıllarda sinemaya sıradan alkolik fakir ya da suça bulaşmış insanlar birer anti kahraman olarak filmlere konu olmuşlardır. Türkiye'de gözlenen hızlı kültürel değişimin yol açtığı deformasyon marjinal düşüncelere sahip, kısa yoldan köşe dönücü bir kuşağa ister istemeden yetiştirmiştir. Bu kuşak Amerikan kültürünün de etkisiyle Hollywood sinemasının gereğinden fazla takip etmektedir. 2000'lerde bu durumu göz önünde bulunduran bazı yapımcılar Hollywood'u takip eden Türk filmleri üretmek için para kazanmışlardır (Posteki 2005,s.185-186).

Toplumsal cinsiyet ve kadının toplumda temsil edilme biçimlerini eserlerine başarıyla yediren yeni sinemacılar, kendilerinden sonra gelen birçok yönetmen içinde ilham kaynağı olmuştur. Kendi tanımlarına göre bu yönetmenler ne Yeşilçam'ın bilindik kalıplarına saplanıp kalıyorlar, nede batılı trendleri alıp kopyalayıp yapıyorlardı. Kadın bir yönetmen olan Işıl Özgentürk; "Yılanı Öldürseler", "Seni Seviyorum Rosa" gibi filmlerde çalışmış, 1992 yılında Uluslararası İstanbul Film Festivali, Jüri Özel Ödülüne layık görülmüştür. 90 sonrası bu yönetmenler 2000'lere geldiğinde sanatsal ivmeyi hızlandırmak adına toplumsal sorunları da dert edinen işleri geliştirmeye başladılar. Yeni sinemacıların en önemli avantajları, sadece entelektüel bir kesimin değil, halkın büyük çoğunluğunun rahatlıkla seyredebilecekleri ve sevebilecekleri filmler ortaya koymaya çalışabilmeleridir (Sayıcı,2010.s105).

3.4. Türk Sinemasında 2000'ler Dönemi

Türkiye 2000'li yıllara 1990'ların siyasi ve ekonomik etkisi ve istikrarsızlıklarıyla girmiştir. 1991–2002 yılları arasında ülkede gerçekleşen seçimler ve buna bağlı siyasi krizler yönetimin sürekli el değişmesine neden olmuş, doğal olarak siyasetteki bu boşluklar beraberinde çeşitli toplumsal sorunların yaşanmasına neden olmuş. Örneğin, sosyal sınıflar arası eşitsizlik, işsizlik, şiddet -suç ve mafya, gelir dağılımındaki dengesizlik, yolsuzluk, terör olayları, devlete olan güvenin azalması, giderek artan gecekondulaşma ve buna bağlı olarak kentin fiziksel ve kültürel yapısındaki bozulmalar başta gelen sorunlar haline dönüşmüştür. Bunun dışında hızlı nüfus artışı, toplumda kadının yeri, sağlık, eğitim, bilim ve teknoloji de döneme damgasını vuran önemli diğer konulara dönüşmüştür.

2000’li yıllar yeni bir yüzyıl ve yeni umutlar ile başlamasına rağmen 90’ların ve daha önceki yılların biriken sorunlarının getirdiği sıkıntıları taşımaya devam etmiştir. Türkiye’nin uzun yıllar başını ağrıtan terör sorunu eski ağırlığını yitirirken ülke demokratikleşme Kürt sorunu ve AB ye katılımı gibi ortak paydaların bulunmadığı yıllanmış problemleri tartışmıştır. Politik açıdan istenilen istikrarın bir türlü oturtulamaması ve toplumda var olan güvensizlik sorunların üzerine kararlılıkla gitmeyi güçleştirmiştir. Ekonomik alanda yaşanan sıkıntılar ve krizler toplumu geçim derdi gibi kendine dönük konulara odaklanmasına, neden olurken çözümsüzlük bir yandan da toplumun sorunlarından uzaklaşma yani apolitikleşmenin önünü açmıştır.

Gecekondulaşmanın hızla artması ve bunun beraberinde getirdiği işsizlik sorunu insanları farklı arayışlara itmiş, bu da yolsuzluk, mafya, şiddet, gibi olguları doğurmuştur. Buna bağlı olarak gelişen şiddet olayları da gecekondualara çekmiş ve bu bölgeler Türkiye’de şiddetin baş kaynağı olarak gösterilmiştir. Bu durum da Türk sineması, yeni bir türün, mafya filmlerinin oluşumunu yaratır ve Derviş Zaim’in filmleri ‘*Filler ve Çimen*’ (senaryo Derviş Zaim,2001) bu türe örnek verilebilecek önemli bir yapım olarak gösterilebilir (Sönmez, 2008,s. 80–81).

2000’li yılların en önemli etkisi de teknolojiadaki akıl almaz değişim ve gelişimdir. Teknolojinin meydana getirdiği hızlı değişim, hızlı gelişim, internet, cep telefonu, TV teknolojisi olumlu/olumsuz birçok sorunun 21.Yüzyıla taşınmasına neden olmuştur. Hızla gelişen kitle–iletişim araçları, tüketim kültürünün vazgeçilmez nesnesi haline gelmiştir. Reklamlar aracılığıyla popüler kültür söylemleriyle sınırsız bir tüketim anlayışı yaratarak kitlelerin sosyalleşme sürecinde etkin rol oynamaya başlamışlardır. Böylece bir tüketim toplumu oluşmuştur (Güllüoğlu, 2012,s. 72–74).

Türkiye'nin 2000’li yıllara yansıyan profilini şu şekil özetlemek mümkündür. Herkes konuşmakta ancak kimse bir şey bilememektedir. Toplumda artık farklılıkların algılanması zorlaşmıştır. Kitle iletişim araçlarının ve medyanın çok sessiz gibi görünen ancak kimsenin birbirini dinlemediği, sorunların çözülmediği böyle bir ortamı istemeden yaşamıştır. Özellikle TV ekranları şiddet görüntüleri ile dolan bu dönem toplumda kanıksanmayı ve hissizleşmeyi beraberinde getirmiştir.

Küreselleşme ile oluşturulan yenedünya kültürü medya aracılığı ile topluma yayılmıştır. Tüm dünyayı tek tipleştirmeye çalışan, batı merkezli bir küreselleşme süreci toplumlar üzerinde etkisini göstermeye bu dönemlerde başlamıştır.

Türk sineması için 2000’li yılların başlangıcında olumlu şeyler söyleyebilmek mümkün değildir. Ancak bu yıllara gelindiğinde kendi imkânlarını yaratan bir yeni kuşak sinema ile karşılaşmak mümkündür. Özellikle kent sinema izleyicisinin takip ettiği, Türk sineması yirmi birinci yüzyıla umutla girmiştir. Sinema tanıtım kampanyalarıyla vizyona giren popüler oyuncuların sağladıkları rüzgârla bir şey yapmaya çalışan Türk filmleri, ilgiyi üzerine çekmiştir. Yine bu dönemlerde küreselleşmenin de etkisiyle sinema bölümlerinden her yıl yüzlerce genç mezun olmaya başladığı gibi, yurt dışında yaşayan Türk yönetmenlerin dünya çapındaki başarıları gururumuzu okşamaktadır. Tüm bunlar göz önüne alındığında Türkiye’de sinemanın her şeye rağmen dinamik olduğunu gözlemlemekteyiz (Scognamillo,2003,s.451).

2000’li yıllarda sinemadaki karakterlerin Yeşilçam’dan farklı betimlendiği izlenir. Kadın imgesi değişmiştir ve artık erkek egemen bir gözle oluşturulan, erkeğe bağlı iyi kadın kötü kadın kalıpları yerine kendi ayakları üzerinde durabilen, kadın gözüyle oluşturulmuş kadın karakterler söz konusudur. Yine yönetmenin kendini özgürce ifade edebildiği, eski kalıp ifade ve temalardan uzak bir yönetmen sineması oluşmuştur.

Yakın dönem filmlerden *Ademin Trenleri* (Barış Pirhasan, senaryo İsmail Doruk,2007), *Üç maymun* (Nuri Bilge Ceylan, senaryo Nuri Bilge Ceylan-Ercan Kesal-Ebru Ceylan2008), *Gözetleme Kulesi* (yönetmen-senarist Pelin Esmer,2012), *Filler ve Çimen* (Derviş Zaim,2000), *Eğreti Gelin* (Atıf Yılmaz, senaryo Tarık Günersel, Şükran Kozalı2004) , *Beyzanın Kadınları* (Mustafa Altıoklar, senaryo Nükhet Bıçakçı-Ebru Hacıoğlu -Mustafa Altıoklar 2005) , *Hayatımın Kadınısın* (yönetmen-senarist Uğur Yücel,2006).

Türk sineması daha önceki dönemlerde devletin ilgi ve desteğinden mahrum kalmış olsa da 2000’li yıllara da devlet tarafından biraz daha sahiplenilmiş, finansal olarak desteklenmiştir. Eurimages’in sağladığı katkılar, Kültür Bakanlığı’nın destekleriyle, yapımcının kendi öz kaynakları, sponsorlar bu dönem sinemasına katkıda bulunan diğer önemli unsurlardır.

Bağımsız sinema, bağımsız yönetmen, bağımsız film kavramları 2000’lerde sıkça adı geçen kavramlardır. Bu dönemde öne çıkan kadın yönetmenlerden Pelin Esmer’i ‘Gözetleme Kulesi’(2012), Deniz Gamze Ergüven’i ‘Mustang’(2015), Belma Baş’ı

'Zefir'(2015) ve Yeşim Ustaoglu'nu 'Bulutları Beklerken'(2003), 'Pandora'nın Kutusu' (2008), 'Araf' (2012) ve 'Tereddüt'(2016) filmleriyle izleriz.

Günümüz bağımsız sineması ise her zamankinden daha güçlü, sansürsüz, ulusal ve uluslararası finansmanlı, festival ve eleştirmen destekli, yerel seyirciye ve gişeye muhtaç olmayan ve Yeşilçam'dan tamamen bağımsız bir sinemadır. Günümüzde bağımsız sinemanın temsilcilerini arasında, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu, Fatih Akın, Ümit Ünal, Semih Kaplanoğlu, Yüksel Aksu, , Serdar Akar, Ahmet Uluçay, Kazım Öz, Handan İpekçi, Semir Aslanyürek, Tayfun Pirselimoglu, Çağan Irmak, Biray Dalkıran, Abdullah Oğuzu sayabiliriz (Sivas, 2007,s.167). Bu yönetmenler, sinemanın karşısında alternatif bir sinema olarak kendi imkânlarıyla ve bir anlamda ada risk alarak, minimalist anlatım olanaklarıyla hikâyelerini kurgulamış kendi kendilerine ana akım oluşturmuşlardır. Maddi imkânların sınırlı oluşu bu yönetmenleri uluslararası alanda ortaklık yapmaya itmiş ve bu da uluslararası festivallere katılımların çoğalmasını kolaylaştırmıştır. Bu festivallerden ise festival filmi ya da sanat filmi olarak nitelendirilmişlerdir (Yaşartürk, 2010).

Bu filmleri incelediğimiz zaman, yurt dışında birçok ödül almış olsa da ülke içinde yeterli ilgiyi görmediği hatta gişede başarısız olduğu görülmektedir. Fakat sektörün içindekilerce bu durum gayet normal bir süreç olarak kabul edilmekte ve bu ayrı bir nedene bağlamanın yanlış olduğu görülmektedir. Çünkü sinema bilindiği gibi, hem kültürel hem de ticari bir olgudur. Türk sinemasında da daima iki tarz film çekilmiştir. Birincisi, sanatsal yönü ağır olan diğeri de ticari yönü ağır olan filmlerdir. Diğer dönemlerde olduğu gibi 2000'ler sineması da bu bağlamda gelişmiştir. Bu konu üzerine Nuri Bilge Ceylan'ın şu değerlendirmesi çok önemlidir: *"Sanatsal anlamda derinleşmeyi hedefleyen bir sinemanın çok seyircisi olmaz. Bunun yanında seyirciye yönelik sinema daha farklı olmalı. Ben çeşitliliği sektörün sağlığı açısından önemli buluyorum. Sanatsal, konvansiyonel sinemanın dışındaki sinem içinde bir alan açılmış oluyor. O yüzen gidişatı iyi görüyorum."* (www.ntvmsnbc.com, 27.02.2013b).

Derviş Zaim'in 'Tabutta Rövaşata' (senaryo Derviş Zaim) filmi Antalya Film Festivali'nde en iyi film ödülünü kazandıktan sonra İstanbul Film Festivalinde de uluslararası yazarlar tarafından keşfedilerek ödüle boğulur. Bu filmin ardından

Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu ve Zeki Demirkubuz'un yurt dışında elde ettiği başarılarla da Yeni Türk sineması kavramının geliştiği batılı literatürde de kabul gördüğü ve meşrutiyet kazandığı görülmüştür (Atam, 2011,s. 85).

Her şeyin bittiği düşünüldeğü bir anda Yeşim Ustaoglu'nun '*İz*' (senaryo Tayfun Pirselimoglu), Nuri Bilge Ceylan'ın '*Koza*' (senaryo Nuri Bilge Ceylan) ile Zeki Demirkubuz'un '*C Blok*' (senaryo Zeki Demirkubuz) Avrupa'da yeni Türk sineması üzerine bir tür literatür oluşturmaya başlar. Ardından uluslararası alanda sürekli ödül almaya başlayan bu yönetmenler ve filmleri, Türk sinemasının gelişimine destek olmuşlardır.

Bu anlamda küllerinden doğmuş bu sinema seyircinin reddettiği anda kendi-özgün içtenlikli hikâyeleri, kendine özgü deyişleriyle gelip sinemamızda aykırı bir eğilim haline dönüşmüştür. Fakat bu uluslararası saygınlığa rağmen yeni Türk sineması uzun yıllar kendi ülkesinde anlaşılammış ötelenmiştir.

Yeni Türk sineması festivaller sayesinde kabul görmüş ve yeni sinema öncüleri de yaptıkları filmleri piyasa içinde kaybolmadan önce festivallere göndermiş, önceliği festivallere vermişlerdir. Yeni Türk sinemasının Yeşilçam'dan ayıran en önemli özelliği gerçekten eğitilmiş, çok ciddi sayıda insanın neredeyse tutkuyla sinema yapmak istemesi ve sinema yaparken kendi düşüncelerini, tasarılarını, fikirlerini, estetik ilkelerini ön planda tutmalarıdır. 90'ların ikinci yarısından sonra bir anlamda iç Pazar yeniden canlanmış, yerli filmlere talep artmış, salonlar yeniden açılmış ve sayıları artmıştır.

3.5. Yeşim Ustaoglu Bibliyografi

"Bir Anı Yakalamak" (1984), "Magnafantagna" (1987), "Düet" (1990),"Otel" (1992) gibi ödüllü kısılarının ardından yönettiği ilk uzununu "*İz*" (1994) Nurnberg, Moskova ve Göteburg film festivalleri dahil olmak üzere dünyanın çeşitli festivallerinde gösterildi ve İstanbul Film Festivali'nde En İyi Film seçildi.

İkinci uzununu "Güneşe Yolculuk" (1999) ile Berlin'de En İyi Avrupa Filmi Ödülü ve Barış Ödülü'nün yanı sıra, İstanbul Film Festivali'nde En İyi Film, En İyi Yönetmen,

FIPRESCI Ödülü ve Seyirci Ödülü'nü kazandı. Berlin Film Festivali Panorama bölümünde prömiyerini yapan “Bulutları Beklerken”(2004) Sundance/NHK Uluslararası Film Yapımcıları Ödülü'nü kazanırken, “Pandora'nın Kutusu” (2008) ile San Sebastian Film Festivali'nde Altın İstiridye (En İyi Film) ve Gümüş İstiridye (En İyi Kadın Oyuncu – Tsilla Chelton) başta olmak üzere ulusal ve uluslararası pek çok festivalden ödül aldı.

2012'de yönettiği ve Venedik'te prömiyerini yapan “Araf”, Abu Dhabi ve Split Mediterranean film festivallerinde “En İyi Film” seçilirken, Moskova, Tokyo, Pune gibi festivallerden kadın oyuncu dalında ödüller kazandı. Ustaoglu son filmi “Clair Obscur/Tereddüt”ü yakın zamanda tamamladı. ‘Tereddüt dünya galasını Toronto Uluslararası Film Festivalinde yaptı. Film Anadolu kasabasında yolları kesişen aynı ama farklı iki genç kadının birbirlerine çarpan ve dönüşen hayatlarını konu alıyor.20. Uçan Süpürge Uluslararası Kadın Film Festivalinde en iyi film ve oyuncu Ecem Uzun oyunculuğuyla Genç Cadı ödülünü kazandı. 36. İstanbul Film Festivali Altın Lale Yarışmasında ‘En iyi Müzik’, ‘En iyi Kadın Oyuncu’, ‘En iyi Yönetmen’ ödülünü almıştır.

3.6. Yeşim Ustaoglu Filmleri Hakkında Medyada Yer Alan Röportajların Analizi

Çalışmanın bu kısmında Yeşim Ustaoglu'nun başta kendi web sayfasın olmak üzere 2004-2017 tarih aralıklarında çeşitli basın yayın organlarında verdiği röportajlardan örnekler verilmiş ve yorumlanmıştır.

Yeşim Ustaoglu filmlerinde Toplumsal Cinsiyet ve Kadın konusuna ilişkin tüm filmleri dikkate alınarak yapılan röportajlarda yönetmenin bazı konulara bilinçli olarak odaklandığı ve sahneleri konuya ilişkin vurguyu arttırmaya yönelik belirlediği izlenmiştir. Buna bağlı olarak Ustaoglu filmlerinde bilinçli olarak baba figürünün filmlerinde sıklıkla hissettirildiği ancak bu figürün perde de hiç yansıtılmadığı izleyiciye gösterilmediği izlenmiştir. Yeşim Usatoğlu'na yöneltilen sorular dikkate alındığında konuya ilişkin verdiği cevap:

“Doğru, baba figürü hemen her filmimde var. Güneşe Yolculuk'ta Berzan'ın babası kayıp, Bulutları Beklerken'de de yitirilmiş bir aile, Pandora'nın Kutusu'nda üç kardeş

için de bir kayıp baba söz konusu. Bende de, babayla sağlıklı ilişki kurulmaması durumu ile ilgili muğlaklık meselesi çok derinlerde bir yerde yatıyor. Bunu kişisel bir nevroz olarak da alabilirsiniz. Ama ben bunun, toplumun kendi damarlarına da çok daha fazla sirayet etmiş olduğunu düşünüyorum. Ben yazarların, yaratırken belirli nevrozları, takıntıları ve temaları olduğuna inanırım. Filmlerimde muğlaklık olduğu gibi; ölüm, ölümü anlamak, ölümü kavramak, ölümle haşır neşir olmak da var. Keza su, suyun ilişkisi... Bunlar hep bende olan, dilime çok doladığım ve yazdığım her şeyde var olan kavramlar ve doğal olarak Tereddüt'te kendisini, herkes açısından farklı yorumlara sahip olacak şekilde gösteriyor. Sizin açımızdan ve tabii ki seyirci açısından bu doğru bir okuma. Doğal olarak tabii ki bir "çocuk kadın" imgesi vardı elimizde. Elmas bir çocuk kadın gerçekten söylediğiniz gibi ve onun bu yapısına uygun tercihler kullanıldı. Ama tabii ki her şey bu kadar da matematiksel ilerlemiyor. Bunlar aslında kendiliğinden de oluşabilen tercihler. Sonrasında belki de biraz daha sorunlarından uzaklaşmış bir kadına doğru evrildiğinde, tabii ki o soğuk renklerden uzaklaşıp daha canlı bir renk armonisine geçmek doğal olarak gelişen bir durum aynı zamanda". (<http://www.yesimustaoglu.com/>)

Yeşim Ustaoglu filmlerinde kız çocukları için çok önemli bir unsur olan babanın, ne önem taşıdığını cevaplarında paylaşan yönetmen, babaların toplumsal olarak kız çocukları üzerinde etkilerini kaçınılmaz olduğunu dile getirmiştir.

“Türkiye’ de kadın; yaşadıklarından dolayı, devamlı kendisiyle hesaplaşmakta, bedensel ve zihinsel olarak bir türlü özgürleşmemektedir. Şehnaz dahil filmlerinizde izlediğimiz ve örneklediğiniz bu durum, gerçekten kadının aşamadığı kendi cesaret sınırları mı? Özellikle son filmlerinizde toplumsal cinsiyet ve kadının temsili gibi konulara yöneldiğiniz görülüyor. Filmleriniz bu ülkede yaşayan ve görmezden gelinen birçok toplumsal sorunun kaynağında sizce temel olarak sayabilir miyiz?”

Sorusuna verdiği cevap:

“Sorun, sistemin kendisinde. Bir taraftan ataerkil bir sistemin içinde yaşıyoruz ama bir taraftan da sonuçlarını görmemeye çalışıyoruz. Görmezden gelmeyi kadınlar da bir sürdürülebilirlik haline getiriyor. Görmemeyi tercih ediyor. Türkiye’de muazzam bir kadın şiddeti var. Ama aynı zamanda çocuk şiddeti. Çocuklar da kadınlar kadar istismara maruz kalıyor ama daha az gündeme geliyor. Sadece kadınların değil, erkeklerin de bu sistem içinde bir çeşit ‘kurban’ olduğunu düşünüyorum. İnsanın kayıtsız kalabilmesi, etkilenmemesi mümkün değil. Hele bir yönetmenseniz kesinlikle duyarsız kalamıyorsunuz. Karısını, kızını

tahakkümü altında yaşatan erkek, baba evine gittiğinde ana kuzusu oluyor. Bu çok çetrefilli, çok komplike bir durum aslında. Ya da genç yaşta zorla evlendirilmeye maruz kalmış bir kadın, yaşlandığı zaman, kızına, kendisine yapılanların bir benzeri yapıldığında, sesini çıkarmıyor. “Bu böyle olmasın!” demiyor, seyirci kalıyor. Ya da kendi oğlunu kendi tahakkümü altında tutuyor, dolayısıyla gelinine eziyet ediyor, bir zamanlar kendisine edildiği gibi. Bu bütün ilişkiler o kadar komplike ilişkiler ki, tek bir şeyle söyleyip çözmek mümkün değil.

Şehnaz ve Elmas, gerçekten çok farklı iki kadındır. Kesişmeleri profesyonel anlamda belki ama özellikle bir doktor olarak Şehnaz'ın genç kadınla kurduğu empati önemli ve bu empati, kendi içine dönüp bakmasına da vesile olabilir. Ama Elmas'ın hikâyesi aslında daha bilinir aynı zamanda elle tutulur bir hikâye. Elmas'ın içine düştüğü durum, daha bilebileceğimiz bir durum. Ben Şehnaz'ın hikâyesini çok daha karışık ve çok daha problematik buluyorum. Bunun algılanması konusunda ise rezistansın daha güçlü olduğunu düşünüyorum. Ama tersine de çok tanık oldum. Çok derinden ve yoğunluklu bir algıya sahip olan ve o hikâyenin rezistansını, aslında belki de kendi ön yargılarını kırabilme gücüne sahip bir seyircinin varlığına tanık oldum. Bu çok önemli bir şey; bu yüzden izlerken kendi ön yargılarımızdan, katı tutumlarımızdan uzaklaşarak izlememiz lazım. Esasta var olan bu ön yargılar, seyirciyi sığığa ve yüzeyselliğe düşürebilen bir tavır, algı problem atığı bana soracak olursanız. Bu noktada dediğim gibi Şehnaz daha karmaşık bir ilişkinin içinden geçiyor. İlişki yaşamak çok kolay bir şey değil. İnsan ilişkisi, yani insanların bir arada olması, insanla kurduğunuz bu ilişki – bedensel ilişki de dâhil – ebeveyn ilişkisinden çok daha farklı. Çünkü burada zihninizle beraber bedeninizi de paylaştığınız bir mahremiyetin içine giriyorsunuz. Esas kompleksite ve içinden çıkılamayan durum bu aslında. Ve biz içinde yaşadığımız toplumda, bu konuda gerçekten samimi ve derinlikli tartışmalar içine giremiyoruz; ön yargılı davranıyoruz. Böyle bir kompleksite kim olursanız olun, nereden gelerseniz gelin; üst veya orta sınıfa mensup olun ya da iyi eğitilmiş olun; aşkın, tutkunun ve bedensel birlikteliğin içerisinde yer alan herkes, her an kendisinin manipüle edildiği ve kendisinin de diğerini manipüle ettiği bir durumun içerisine giriyor. Tutkunun, şehvetin, aşkın, bir oyunun ya da bir döngünün içerisinde kişi, bu manipülasyonu derhal o an çözümleyip içinden çıkamaz. Bu formülü olan bir matematik değil. Bunlar çok derinlikli ve zor olgular. Aşk söz konusu çünkü. Kısacası, Şehnaz böyle bir döngü içerisinde, belki de ona bir değneğin değmesi gerekiyor. Bir çeşit uykunun içinde aslında ve kendisiyle yüzleşemiyor. Dolayısıyla Elmas'ın varlığı bir anlamda Şehnaz'ın da uyanmasını sağlıyor. ‘’(http://www.yesimustaoglu.com/)

Filmlerinde kadına yönelik ve hatta çocuklara yönelik şiddetin fazlalığından söz eden yönetmen, bunu açıklamalarında sistemin toplumda yarattığı ve zamanla baskıya dönüştüren anlayışların biçimlendirdiğini dile getirir. Bu konuda ister eğitilmiş ister

eğitimsiz insanların bile kendi duygu dünyalarını nasıl manüple ettiğini anlatmaya çalışır. Toplumsal baskının bu gücünü fark eden yönetmen benzer gücü filmlerine taşıyarak görülmeyenlerin görülmesini sağlama yolunu seçer. Filmlerin iletişim gücünü bu manada kullanan yönetmen toplumda inşa edilen toplumsal baskıların hangi yaşta nereden başlayarak hangi düzeyde kimlere kadar etki edebileceğini izleyicisiyle paylaşarak gizleneni açığa çıkarır.

‘‘Filmlerinizi kadının dünyasına ayna tutarak, toplumdaki yerini çok daha iyi görme imkânı buluyor. Bu yüzden bu ülkede kadın bir yönetmen olarak varlığınız çok önemli. Sorunların görülmesini sağlıyor. Araf’ta cesareti, Tereddüt’te ise arınmayı özgürleşmeyi izliyoruz. **Sizce kadın cinselliğini en iyi kadın yönetmenler mi anlatabilir?** ‘’ sorusuna verdiği cevap:

‘‘Evet, bence kadın cinselliğini, kadın bedenini, arzularını, hazzını bir kadın yönetmen daha iyi anlar ve anlatabilir. Güven ilişkisini inşa etmede bir kadın daha ikna edici olabilir. Erkek gözüyle çekilen filmlerde, erkeğin, kadını tatmin etmesi üzerine bir denklem olduğu için iş biraz farklılaşıyor. Oysa kadın yönetmen, arzusunu, hazzını kavrama konusunda kadın daha paydaş olabilir. Camille Paglia, cinsel fantezilerin büyük çoğunluğunu erkeklerden ödünç aldığımızı söylüyor. Yani onlar bile erkeklere ait aslında. Türkiye’de olan bitene karşı ne önerebilirim bilmiyorum.

Tabii eğitim son derece önemli. Türkiye’de değişimler hızlı yaşanıyor. Çok hızla tüketilen bir hayat var, inanılmaz bir göç sendromu yaşandı, yaşanıyor ve sonuçları çok acımasız. Aynı zamanda bütün bunların yarattığı değişimden çok uzak, hiçbir sosyal proje üretmemiş olan bir toprakta yaşıyoruz. Zaten her şeyden çok uzakta ve sorun yumağı büyüyerek devam ediyor. Ben kendi adıma tüm bu yaşananları görmeyi becerebilmeye çalışıyorum ve kendisine sanatçı diyen herkesin de bunu yapması gerektiğini düşünüyorum.

*Kadın yönetmenlerin en azından belli organizasyonlar içinde yer aldığı ve filmlerini gösterdikleri festivaller var. Ama kendi adıma ne diyeceğimi bilemiyorum. Kadın sineması diye bir ayırım yapmayı çok fazla istemiyorum. Çünkü bu tür kategorize etme durumlarında kadınları hemen belirli duyarlılıkların içine hapsedmeye çalışıyoruz. Erkekler de bu konuda kendilerine düşeni(!) hemen sahipleniveriyorlar. Bazı konuları, daha zor meseleleri onlar yapabilirlermiş gibi. Sonra da hiç bir şey yapmıyorlar. Dolayısıyla kategorize edilme durumundan çok hoşlanmıyorum yani.’’
(<http://www.yesimustaoglu.com/>)*

Yeşim Ustaoglu kadın yönetmenlerin, kadının toplumda taşıdığı duygu dünyalarını anlamaları anlamında, erkeklere göre daha başarılı sonuçlar vereceğini anlatırken, bunun çokta önemli bir unsur olmaması gerektiğini de ayrıca üzerinde durur. Bazı festivallerde kadın yönetmenler için farklı kategorilerin bulunmasını manidar bulan yönetmen kendisi için bunun çok da gerekli olmadığını düşünür.

“*Bulutları Beklerken*, Karadeniz’de geçen Ayşe’nin hikayesi, sizde Karadenizlisiniz ve orada Ayşe’nin kaderini paylaşan insanlarla karşılaştınız mı? Sizce Türkiye’de kadın kimlik olarak ne derece kendini temsil ediyor?” sorusuna verdiği cevap:

“-Gayet tabii. Çocukken benzeri şeylerin hikâyelerini dinliyordum ama bunu çocuk gözüyle görebiliyordum, filmdeki Mehmet gibi. Bu hikâyeye başladığım zaman da, bir sözlü tarih çalışması sürdürdüm. Birtakım insanlarla, buradan göç edip de hâlâ orada yaşayan insanlarla, Selanik bölgesindekilerle görüştim. Onlar çok yaşlandılar ama hâlâ hayatta olanlarla ve onların çocukları, torunlarıyla konuştum. Onların anılarını, sıkıntılarını dinledim. Sorgulamalara, vicdani hesaplaşmalara orada da burada da rastladım. Ayşe’nin kendi içine dönmesiyle, komşularıyla arasında yavaş yavaş bir gerilim yaşıyor... Kadın içine kapandıkça, köylüler de onun suskunluğunu merak ediyor tabii. Aslında onun korkusu, konuştuğça, ilişki kurduğça bir gün sırrını açık etmesi. Bu yüzden içine kapıyor, bir hesaplaşma yaşıyor, kendisiyle onun derdi. Böyle olunca da köyden elini ayağını çekiyor. Köyde bir tek sırrını Selma ile paylaşabiliyor. İnsanlar sırlarla ölebiliyor. O içe çekilme yavaş yavaş öfke de yaratıyor tabii. Bu vicdani sorumluluk öfkeyi doğuruyor çünkü. Yapamadıklarımıza karşılık öfke duymaya başlarız. O arada komşuları, onun içine şeytan girdi, bir sıkıntısı var diye onu kurtarmaya çalışıyor. Ama sonunda kadın patlıyor; "gidin buradan" diye. Ta ki mektup gelip Tanasis ortaya çıkıncaya kadar da kim olduğunu anlamıyorlar. O zaman anlıyorlar Hıristiyan olduğunu, Ayşe değil, Eleni olduğunu. Hâlâ inancını koruyup korumadığını bilmiyoruz ama. Bastırılmış bir öfke var. Bunlar, oralara gittiğiniz zaman daha rahat anlayabileceğiniz şeyler. Hele de 70’li yılları düşünürseniz... Komünist olanlara, solda olanlara karşı genel olarak tepki nasıldır? Özellikle sağdakiler için, ya dinsizdir ya imansızdır. Bir kısım nasıl kol kanat gerip korumaya çabalyorsa, diğer bir kısım da böyle öfkeli bir tepki veriyor doğal olarak.

“(http://www.yesimustaoglu.com/)

Türkiye’de yabancılar açısından bu ülkede yaşamak ve torunlara kadar sirayet eden kültürel uzantılar, göç olgusu yönetmenin sözlü tarihi araştırmasında ne kadar haklı olduğunu ortaya çıkartıyor. Yönetmen filmlerini inşa ederken Selanik’te birçok kişiyi dinlediğinden, notlar aldığından söz eder. Toplumsal baskının nasıl milli unsurlar üzerinden insana ulaştığını *Bulutları Beklerken* filminde yansıtan yönetmen, burada

da yine kadın unsurunu filmine taşıyarak, hangi memleketten olursa olsun baskının her şeklinin insanı nasıl susturduğunu ve bu suskunlukla insanların ya da kadınların duygu dünyalarının nasıl parçalandığını konu edinir.

‘ Araf filminde doğum sahnesinde seyirciyle oldukça sert görüntüler paylaştınız. Sizce bu sert görüntülerden izleyici irite olabilir mi? Kadınlarımız bu toplumda bedensel olarak gerektiği yerde mi? ’ sorusuna verdiği cevap:

‘Bu insanın vicdanını da sorguluyor, vicdanı harekete geçiyor. Bunu hissedin, yaşayın, bu böyle bir şey demek için bunu paylaşıyorum elbette. Bu durum birçok erkeğinki de harekete geçiyor muhtemelen. Biz maço bir toplumuz. Çok rahatlıkla söyleyebilirim. O yüzden irite de oluyor insanlar ama bu izlenmeli. Çünkü biz sağda solda ‘birisi oraya çocuğunu atmış, cami avlusuna bırakmış’ gibi haberleri duyduğumuzda genellikle bunu yaşayan kız çocuklarımızı içten içe suçluyoruz. O küçücük haberleri okurken bir ahlaki değerlendirme yapıyoruz, kurbanlara o suça karışmakta ehillermiş gibi davranıyoruz. Halbuki o çocukların yaşadığı travma, baskı, çaresizlik ve yalnızlık var. Bırakın, hasbelkader kendi isteğiyle bunu yaşayanı, bazen tecavüz sonucunda da böyle bir olay yaşanabilir. O yüzden aile içi ya da dışı bir tecavüz hikayesi koymak istemedim. Bunlara maruz kalıp üstü o kadar kapanan, kapatılan bir toplumda yaşamaya çalışıyoruz ki... ‘Bu böyle yaşıyormuşu seyirciye, onun da vicdanını biraz harekete geçirerek yapmak istedim.

Bu çaresizlikten uzak tutmalıyız kızlarımızı. Toplumu eğitirken de bireye önem vermeyi öğrenmeliyiz. Çözüm diyemem buna ama bir toplumu sağlıklı kılabilecek tek şey -hastalıklı bir toplumdayız çünkü- insanı birey olarak yetiştirebilmek.

Bireyden söz ederken bir insanın öncelikle kendine saygı duymasını, kendini anlamasını, inisiyatif alabilmesini, bu değeri öncelikle kendine verebilmesini kastediyorum. Biz hiçbir şekilde böyle yetiştirmiyoruz çocuklarımızı. Kendine ait bir düşünce yaratma, o inisiyatife sahip olabilme erki, erdemiyle yetiştirmiyoruz. Tam tersine yetiştiriyoruz. Onu kontrol eden mekanizmalar her türlü tabuyla, her türlü korkuyla belirlenir. Bunun herkes için bir anlamı olması, marjinal olmaktan çıkması lazım. Tabii ki bu kampanyaları doğru buluyorum. Ama bütün bunların bir marjinalliğe sıkışıp kalmadığı, hakikaten nefes alabildiği bir toplumu özlemek çok daha doğru değil mi?’ (http://www.yesimustaoglu.com/)

Filmlerimde bazı sahnelerin özellikle sert olmasını kadın dünyasında bu denli bir yükün ne demek olduğunu tüm çıplaklığı ile vererek izleyici ile paylaşma yoluna gitmeyi seçen yönetmen, yaşananları izleyicinin vicdanına bırakır.

4.YEŞİM USTAOĞLU SİNEMASINDA TOPLUMSAL CİNSİYET OLGUSUNU MODELLE ÇÖZÜMLEME

4.1. Araştırma Evreni ve Örneklem

Yeşim Ustaoğlu'nun bugüne kadar gerçekleştirdiği ‘‘İz’’, ‘‘Güneşe Yolculuk’’, ‘‘Bulutları Beklerken’’, ‘‘Pandora'nın Kutusu’’, ‘‘Araf’’ ve ‘‘Tereddüt’’ filmleri araştırmanın evrenini oluşturmaktadır. Ancak bu filimlerden ‘‘İz’’ ve ‘‘Güneşe Yolculuk’’ toplumsal cinsiyet ve kadını yeterince yansıtmadığı için araştırmamın dışında bırakılmıştır. Örneklem olarak diğer dört film alınmıştır. Yeşim Ustaoğlu sinemasında toplumsal cinsiyet ve kadın olgusunu, çalışma kapsamında oluşturduğum bir modelle inceledim. Bu modelin parametrelerini oluştururken, Yeşim Ustaoğlu filmlerinde kadını ve kadının temsil edilme biçimini, toplumsal cinsiyet açısından, toplumsal değer yargılarını, kadının özgürlük ve tutsaklık ilişkilerini göz önünde bulundurarak feministçi kurama göre belirledim. Bu kurama göre erkeğin özgürleşme biçimi kadınında baskıya maruz kalmadan erkek gibi özgürleşme hakkını yaşıyor olması gerekir. Dolayısıyla kadın toplum tarafından baskıya maruz kalmadan, ideal hayatı yaşayabilmelidir. Bu yaşam biçimi feministçi kurama göre kadını yücelten (idealize eden) özgürleştiren yeni değer yargılarının inşa edilmesini sağlayacaktır. Hayatın içinde görmeye alıştığımız kadın kimliğini ve varlığını yüceltecek olan bu tutum, kitle iletişim araçlarının etkili kullanımıyla toplum üzerinde davranış değişikliği kazandırabileceği düşünülebilir. Bu değişimi feministçi kurama göre, Yeşim Ustaoğlu'nun son dört filminde görebiliriz. Yönetmenin filmleri sahneler bazında içerik analizi yöntemi ile incelenerek verilere ulaşılmıştır. Bu veriler ışığında oluşturduğum model sayesinde, toplumsal cinsiyet ve kadının konumu, Yeşim Ustaoğlu filmlerinde incelenecektir.

4.2. “Bulutları Beklerken” Filmini Toplumsal Cinsiyet Olgusu İle İnceleme

4.2.1 Filmin Özeti

Hiç evlenmemiş olan Ayşe, yıllar önce dul kaldıktan sonra, hayatını hasta ablası Selma’ya adamıştır. Selma öldükten sonra yalnız kalan Ayşe, artık gerçeklerle yüz yüze gelecek, kendi geçmişiyle yüzleşecektir. Onun trajik geçmişi, sekiz yaşındaki sevimli oğlan Mehmet’in meraklı sorularıyla ve ona duyduğu sevgiyle aydınlanacaktır. Ayşe’nin trajedisi, Birinci Dünya Savaşı ve Osmanlı İmparatorluğu’nun çöküşü, Türkiye’de yeni milliyetçi dalgalara yol açarak, Karadeniz bölgesinde Rumlarla Türkler arasında büyük gerginlikler ve çelişkiler yaratmıştı. 1916 kışında, Osmanlı Ordusu, kısa süre önce Rus işgalinde olan Trabzon’un batısındaki köyleri boşalttı, bu köylerin Rum sakinlerini yerlerinden etmiştir. Ayşe’nin esas adı Eleni olmasına karşılık tahliye edilen Rum ailelerden birinin kızıydı. Eleni, 10 yaşındayken, annesi küçük erkek kardeşi Niko ve bebek kız kardeşiyle birlikte, sürgün edilmiştir. Kendi deyişiyle yağan karlara ölülerini gömerek bu yolculuğun sürdüğünü anlatır. Sürgün sırasında kardeşi olan Nikoy’u bırakmanın ve peşinden gidememenin oluşturduğu acı, aidiyet hesaplaşmasında kendisini kaybetmesine sebebiyet verir.

Yıllar sonra köye, evini sürgün sırasında terk etmiş olan bir adam gelir. Kimliğini saklayan bu eski dost, tüm Türk bağnazlığı ve kendini bilmezliği içinde, Eleni’nin yolunu bulmasında yardımcı olacak gözdür. Artık geriye Niko’yu bulma onun için kilisede bir mum yakıp ondan af dilemeden başka bir şey kalmamıştır.

Yönetmenin diğer filmlerinde olduğu gibi bu filme verdiği isimde oldukça ilginçtir. “Bulutları Beklemek”, Karadeniz’in başı dumanlı hiç bitmeyen bulutlu hali Eleni’nin haline çok benzemektedir. Bulutları beklemek metaforu gözün gördüğünü, kulağın duyduğunu görülmez duyulmaz hale gelmesine neden olmak anlamında açıklanabilir. Görülmez duyulmaz olma hali kafanın boşalma halidir. Rahatlama halidir düşüncelerden uzaklaşma halidir. (Şekil 1.1) Boşluğun insanı bir tür transa geçirme halidir. (Şekil 1.10)



Şekil:1.1. Eleni'nin sıklıkla düşünceli olduğu sahne.

4.2.2. Bulutları Beklerken Filminde Kadın Temsili

Yönetmen, toplumsal bir olguya dayanan, ancak sıkıntının bireysel çekildiği gerçekleri filmine taşır. Kadın gerçeğinin, hangi coğrafyada, hangi kimlikle olursa olsun, ona ait hassas olan ve değişmeyen duyguların, iç hesaplaşmaların korkuların ve baskıların çokta değişmediğini görürüz. Yönetmen filmde, bir kadın olarak Eleni'yi toplumsal yaşanan gerçeklere karşı direnç gösteren, sabreden mücadele eden yıllar geçmesine rağmen, kendi dünyasında kendiyi nasıl hesaplaştığını gösterir. İnsanlık sorunu saydığımız gerçeklerle, bir kadın olarak başa çıkmanın yollarını, yıllarca kimliğini saklayarak bir bakıma evlenmediği için kadınlığını korumaya alan Eleni, (Ayşe) yönetmene göre bir kadının, baskılara karşı ne kadar direnebileceğinin boyutlarını izleyiciyle paylaşabilmektedir. Bu filmde kadını, yıllarca hiç evlenmeden bekleyen, sabrederek dış sikan bir gücün içinde temsil edildiğini görürüz. Ayrıca filmde Eleni'nin yanında, ona yakın olan kadınların, devamlı sırtladıkları odunları taşırken görürüz. Coğrafyadaki kadın temsiline bir başka örnek (sırtında odun taşıma); (Şekil 1.12) erkek işi olan ancak o bölgedeki kadınların erkeğe ait fiziki güç gerektirecek işleri dahi kendilerinin yapması, erkeğin o bölgedeki varlığını sorgulatmaktadır (Şekil 1.6).



Şekil:1.5. Eğitim sisteminin baskıcı tutumu ve küçük Rum çocuğun korkudan altına işeme sahnesi.

4.2.3. Eleni /Ayşe karakteri

Mücadele zamanı yaşanan trajik sürgün olayında, “*Yaşadığım yer vatanım mı değil mi?* ” sorusunu geçmişten günümüze taşıırken, Türk milliyetçiliğinin ve devlet ideolojisinin soğuk ve katı yüzü, korkudan susup kimliğini saklayan Eleni’yi Ayşe yapmıştır. Toplumsal değişimin bir yansıması olarak kimliklerin nasıl zarar gördüğünü bize anlatan yönetmen, bu filmde hem bir insan, hem de bir kadın olarak kimliğini yıllarca nasıl içinde sakladığını korkunun boyutlarını bize anlatmaktadır. Mahalle baskılarına diğer filmlerinde de yer veren yönetmen, Selma’nın ölümünden sonra Ayşe’nin yaşadığı değişime karşılık olarak, mahalle kadınlarının Ayşe (Eleni)yi kurşun döktürerek normalleştirmeye çabaladığını görürüz. (Şekil 1.4)



Şekil:1.4.Köyde kadınların yan yana gelerek doğum –ölüm gibi taşıma sahnesi.

Ayşe'nin bu süreci yaşamasının tek nedeni, eski eşyaları karıştırırken ailesine ait fotoğrafları bulup ve o an unuttuğu anıları hatırlamasıdır. Fotoğraflar kendisiyle yüzleşmesini ve kardeşinin peşine düşmesini sağlamıştır. Yıllarca kimliğini gizlemesi, korkuları ve küçükken yaşadığı travmaları, onun hiç evlenmemesine kendi içine kapanarak duygularını kilitlemesine yol açmıştır. (Şekil 1.2)



Şekil 1.2.Niko'nun Eleni'yi fotoğraflarda arama sahnesi.

4.2.4.Bulutları Beklerken Filminde Erkek Temsili

Filmde Eleni küçük kardeşi Niko'yu mübadele zamanı yaşanan göçte kaybettiği için kendini yıllarca suçlamaktadır. onu hiç unutmayarak, yaşananları hafızasında tutarak aslında ona duyduğu özlemi zihinsel olarak yaşamakta aynı zamanda onun ihmaldinden dolayı kendini suçlayarak acı çekmektedir (Şekil.1.3). Nico, aradan yıllar geçmesine rağmen yıllarca onu beklemiş bir ablanın varlığından haberi bile yoktur. Görünce şaşırır kızar ve onu hatırlamaz. Hatta onla karşılaştığı an kapıyı yüzüne kapatır. Onu yok sayarak cezalandırır (Şekil 1.7). Niko küçük yaşta onu terk eden ablayı hatırlamaya çalışsa da yaşı küçük olduğu için hiçbir şey hatırlamaz. Elinde geçmişe ait tüm fotoğraflara bakarak onun varlığını sorgular (Şekil 1.2). Aslında yönetmen bu filmde de bağlılığı gene kadının sorumluluğu üzerinden düşünmek ister ve kadının doğuran anne olan yönü ile ablalık rolünü birbirine yakın tutar. Kadının doğuran anaç genleri ile erkekte olmayan annelik genini karşılaştırır. Erkeğin bu duygulardan yoksun yönü açısından Niko ile ablanın yıllarca taşıdıkları duyguların ne demek olduğunu bize anlatmaya çalışır. Niko burada pasiftir, ablasına karşı yaşanmamış duygularından dolayı yabancıdır. Karısıyla olan diyalogları yine bir kadına bağlı olarak yaşama biçimi açısından yönetmen ilginç bir karşılaştırma yapar. Hatta birbirini dinlediklerini bildikleri, odanın cam kapısına her ikisinin yaklaşp sessiz kalmaları, filmde önemli sahnelerden biridir (Şekil 1.7).



Şekil:1.6. Meyhanede içki içerek taşkınlık yapan ve gayrimüslim çocukları döven gençlerin gösterildiği sahne

Filmde kadın yemek yapan, ocak yakan, odun taşıyan olarak, aktif görülürken, erkek bu işlerin hiçbirini yapmayan pasif konumda görülür. Meyhanede içki içerken görülen iki erkeğin ve içki masasında cesaretlenip duygularını kontrol edemeyerek yabancılar için sarf ettikleri sözlerle, sokağa nasıl yansıdığını ve zamanla mahalle baskısına nasıl dönüştüğünü perdede izleriz. (sokak da rastladığı çocuğa gâvurun piçi diyerek üzerine yürüme sahnesi) gibi (Şekil 1.6). Köy meyhanesinde iki erkeğin, baskıcı alaycı ve ötekileşen söylemlerin nasıl yaratıldığını nasıl üretildiğini ve çevreye nasıl korku salarak gerilim yarattıkları filmde gösterilmektedir.



Şekil:1.7.Eleni'nin Niko'nun evinde birbirini dinleyerek iletişimsiz kaldıkları sahneler.

4.2.5.Niko karakteri

Filmin başında ve sonunda gösterilen siyah beyaz videolarda ve fotoğraflarda gördüğümüz Niko Ayşe'nin en küçük kardeşidir. Ablanın küçük erkek kardeşe olan bağlılığının bir örneğidir (Şekil 1.2) . Niko filmde eski fotoğraflara bakarak ablasının hiçbir karede olmadığını dolayısıyla karede olmayanın varlığının da olmayacağını iddia eder. Bir benzerini yönetmenin tüm filmlerinde görürüz. Yönetmen Ustaoglu'na göre bir filmde olumsuz örnek taşıyan az, mümkünse hiç görülmemelidir. Ancak Niko'nun hesaba katamadığı bir başka fotoğraf daha vardır. O fotoğrafta ablasıyla kendisinin yer aldığını ve ablanın kardeşine olan özlemini yıllarca nasıl giderdiğine şahit olur. O fotoğraf, Niko'nun geçmişiyle ilgili gerçeklerle tekrar yüzleşmesini sağlayacaktır.



Şekil:1.3.Eleni'nin Mehmet'i Niko yerine koyarak sevme sahnesi.

4.2.6.Mehmet karakteri

Köyde yaşayan sekiz yaşında bir erkek çocuğudur (Şekil 1.3). Her şeyi merak eder, Ayşe'nin Rumca konuşması onu çok etkiler, ancak onu asla yabancı biri gibi düşünmez. Bu durumu çocuk saflığı ile buluşturan yönetmen, Ayşe'nin Mehmet'i Niko'yla özdeşleştirdiğini görürüz. Eleni kardeş özlemine bir nebze olsa Mehmet'le gidermiştir. Mehmet günün büyük bir bölümünü Eleni ile geçirmekten keyif almaktadır. Mehmet filmin bir bölümünde Eleni'den dinlediği hikâyeden etkilenerek kulakları kapalı görülür (Şekil 1.8), (Şekil 1.9).

4.2.7. Ustaoglu Filmlerinde Var Sayılan Fakat Görülmeyen Karakterler

Karakoncoloslar filmde görülmeyen, ancak yaşamı düzene koymak için halk dilinde uydurularak günümüze kadar taşınan mitlerdendir (Şekil 1.8). Korku unsuru üzerinden çocukların aklını meşgul eden bu tip hikâyeler Anadolu'da sıklıkla anlatılır. Yetişkinlerin çocuklara anlattıkları bu hikâyelerle yaşam anlatılmaya çalışılır ve bu yaşamı düzene sokmak için yaratılan korkularla düzen sağlanır. Eleni'nin hayatına benzeyen bu hikâye küçük Mehmet'in ilgisini çeker ve hikâyede peri kızın sana üçüncü bir göz versem bu gözün nerende olmasını istersin sorusuna Mehmet'in günlerce düşündükten sonra parmak ucu demesi hikâyenin etkisi ve boyutlarını gösterir (Şekil 1.9).



Şekil:1.8. Karadenizde Karagöçmenler için bölge halkının düzenlediği eğlenceler ve Karagöçmenlerin temsili resmi.



Şekil:1.9. Karagöçmenlerin temsili resmi.

Eleninin filmde Mehmet'e anlattığı hikaye kısaca şöyledir. “*Karagöçmenlerin laneti ile lanetlendi köy. Karagöçmenler; inlerinden kalkıp geceleri herkesin kulağına üflemeye başladılar. Karagöçmenlerden kaçan köylüler o dağ benim bu dağ senin yürüdüler. Ama bir türlü karagöçmenlerin bedduasından kurtulamadılar. İçlerinde küçük bir kız vardı. Kızın bütün ailesini karagöçmenler dağlarda kaçırmıştı. Kızcağzı karlarda yapayalnız kaldığı bir gün bir peri kızı geldi. O'na ısınması için bir ışık verdi. Sonra da dedi ki "Ben yokken kaybolmaman için sana bir göz daha veririm. Bir daha hiç kaybolmazsın. Ama bana yeni gözün için en doğru yeri göstermen lazım."* (Şekil 1.9)

“*Sence kayıp kız neresinde gözü olsun istemiş?*”



Şekil:1.10. Eleni'nin Mehmet'le vedalaşma sahnesi

4.2.8. Bulutları Beklerken Filminde Mekân Temsili

Filmde mekânlar sıklıkla karşılaştığımız Kara denizin dağ evleri, yayla evleridir. Bunlar derme çatma yapılardan filmde de görüldüğü üzere birleştirici (harcı) olmayan taşlarla örülü yapılardan oluşmuştur (Şekil 1.12) (Şekil 1.13).

Yayla yaşamının kısa süreliğine konaklama yapılacağı yerlerdir. Yaz mevsimi süresince kalınır. Filmde Eleni'nin dönmekte inat ettiği için kalmak istediği yayla evi taşlardan örülüdür. Rumlarda kutsal sayılan sönmez ateşi taşlarla örülü bu yayla evinde görürüz (Şekil 1.14). Eleni yaktığı sönmeyen ateş eşliğinde bir tür ağıt sayılan bir süreci bu evde kendini hapsederek yaşar. Niko ve geçmişte yaşananlardan dolayı adeta yas tutarak kendini cezalandırır. Rum kültüründe ya da inancında sönmez ateş çok önemlidir (Şekil 1.15). Ağıtı temsil eder. Filmde Eleni, yıllar sonra erkek kardeşi Niko'yu bulmak için kendi memleketi Selanik'e gider. Ancak gittiği ülke kendi dilini özgürce konuşulduğu bir yer olmasına karşı Eleni burada da yabancıdır. Köylü kadınların, Eleni'ye uyguladıkları kurşun dökme merasimi bir başka mekân temsilidir (Şekil 1.4) .



Şekil:1.11 Rum konuğun arkadaşıyla dertleşme ve meyhanede müzikle içki içme sahnesi.

Burada Eleni'ye uygulanan davranışlarının normalleştirme çabasıdır. Normal olan nedir? Sorusu dolayısıyla karşılık olarak mahallede uygun olan davranma biçimi denebilir (Şekil 1.4). Uygun davranma biçimi ise mahalle tarafından kabul görülmüş davranma biçimidir. Onun dışına çıkan herkese uygulanan bu merasim aslında muhalif olanı cezalandırma biçimidir. Farkına varmadan buna uyan ancak sinirlenerek bu töreni dağıtan Eleni "*sizin kör şeytan dediğiniz bana ne yapabilir ki?*" sözüyle inançları hurafeleri kendince sorgular ve bunların nasıl saçma olduğuna gösterir. Deniz kıyısında tekneye binerek uzaklaşan, orada Rumca şarkı söyleyip eski dostuyla dertleşen yabancı; mutluluğu güven duydukları bir mekânda (denizde) içki içerek kendi dünyalarında özgürleşebilmektedirler. Sahilde ya da meyhanede bunu gerçekleştirmek onlar için tedirgin edici, yabancı bir yerde buldukları için hep gönderilme cezasına çarptırılma duygusu vermektedir. Filmde Anadolu'da yaşayan Rumların kendilerini çok güvende hissetmiyor olmaları, görülen baskılardan dolayı kendilerine farklı mekan yaratma sebep olmuştur.



Şekil:1.12. Karedeniz kadınının ve Eleni'nin odunları sırtında taşıma sahnesi



Şekil:1.13. Eleni'nin yaylada bulutları bekleme sahnesi ve Yunanistan'a yolculuk sahnesi

4.2.9. Bulutları Beklerken Filminde Vazgeçilemeyen Değerlerin Temsili

Kardeşini küçükken kaybeden Eleni, Niko'yu bulma hayatta olup olmama kaygılarıyla kendini bir tür cezalandırarak hiç evlenmemiştir. Kardeşini bulma için yola çıkan Eleni onu bulduktan sonra karşılaştığı manzara, onu şaşırtmıştır. Kardeşi değil onu hatırlamak, ailesi hakkında hiçbir şey merak etmemiştir. Mesela hiç onun kadar tasalanmamıştır. Onu bu zaman kadar bekleyen Eleni onun adına üzölmüş, baskılara göğüs germiş mesela hiç evlenmemiş kendince çok şey feda etmiştir. Kapı eşiğinde Niko ile karşılaşmaları ve kapıyı birbirlerine açmadıkları bu sahne aslında çok şey anlatmaktadır. Eleni yıllarca acı çekerek beklemenin anlamı üzerine düşünecektir. Vazgeçemediğimiz insani değerlerle, vazgeçilenler arasında insanı düşündüren bu sahne oldukça ilginçtir. Yönetmen kadın ve buna bağlı annelik duygusunu kadın dünyası içinde çok başka bir yere koyarken, erkek burada çok farklı bir yerde durarak kadının kendi dünyasıyla ilgili olarak dersler çıkarması gerektiğini sorguluyor.



Şekil:1.14. Eleni'nin yayla evinde sönmez ateşi yakma sahnesi ve Rum konuğun yıllar sonra dostlarını bulma sahnesi

Sönmez ateş, neftyağı, katran, çam reçinesi, kükürt ve sönmemiş kireçten oluşan yapışkan bir sıvıdır. Bu sıvı ancak ve ancak idrar, sirke veya kumla söndürülebilir. Bildiğimiz ateşin aksine su, bu ateşi söndürmez; yayılmasına yardımcı olur. Kapalı alanda atıldığında petrol gibi patlayabilen bu madde, Bizans'ın 400 yıl boyunca yaban ellerden korumaya çalıştığı bilinen en ürkütücü gizli silahıdır (Şekil 1.4).

4.2.10. Bulutları Beklerken Filminde Toplumsal Cinsiyet

Filmde toplumsal cinsiyet, yine toplumun uygun bulduğu değer yargılarıyla biçimlendirdiği görülür. Özellikle Eleni'nin o yaşa kadar evlenmemiş olması, toplumun çok kabul ettiği bir durum değildir. Dolayısıyla çocuğu olmayan kadın toplumda makbul karşılanmaz. Kadın dediğin, doğuran doğurduğunu besleyen, eve odun taşımadan yeme ve içmesine kadar hayatın tüm mesuliyetlerini üstlendir. Erkek ise bağda bahçede çalışırken çok nadir görülür. Filmde meyhanede içerken, balık tutmaya ya da yaylaya çıkarken görülürler (Şekil 1.6).

4.2.11. Bulutları Beklerken Filminde Özgürlüğün ve Tutsaklığın Temsili

Filmde tutsaklık; mübadele zamanı yaşanan sürgün neticesinde kendi dünyasına kapanan Eleni'nin yaşamını konu alır. Örneğin uzun zaman hiç konuşmaz, çünkü konuşursa gayrimüslim olduğu anlaşılacak, köy halkından baskı görecektir, onuru zedelenecek, hakarete uğrayacak belkide öldürülecektir. Sırf yabancı olmasından dolayı bunca eziyeti çekecekti. Köy okulunda milli birlik ve beraberlik sloganlarının atıldığı bir dönemde kendi içine kapanan, okula gitmeyen, giderse baskı göreceğine inanan Rum çocuklarının halleri, önemli bir tutsaklık belirtisidir (Şekil 1.15). Bir başka tutsaklığı Eleni'nin erkek kardeşini sürgün zamanı kaybetmesi sonucu kardeşine duyduğu özlem ve onu koruyamamasından dolayı kendini suçlaması ve kendisini yayla evine kapatarak hapsetmesidir. Eleni Niko'yu bulma umuduyla yola çıkarak gittiği Selanik'de Nikoyu bulur ancak geçmişindeki Niko ile bir alakası olmayan bu adam, Eleni'nin geçmiş ve şimdi arasında hesaplaşarak, aslında geçmişte ne kadar uzun bir süre tutsak kaldığını anlamıştır.



Şekil:1.15. Eleni'nin Yunanistan'da Niko'yu arama sahnesi

Tablo1.1 Bulutları Beklerken Filminde Karakterlerin Mekân Bazında İncelenmesi

	Şehir ev (Eril)	Doğa- Köy (Dişi)	Sokak (Eril)	Şehirlerarası Yol (Eril)	Yol Lokantası (Eril)
Eleni		x	x	x	
Mehmet		x			
Niko	x				

Tablo1.2 Bulutları Beklerken Filminde Karakterlerin Demografik Olarak İncelenmesi

	Evli	Vasıfsız	Sevgili	Dul	Öğrenci	Çalışan	İşsiz
Eleni		x					x
Mehmet					x		x
Niko	x						

Tablo1.3 Bulutları Beklerken Filminde Karakterlerin Özgürlüklerinin İncelenmesi

	Tutsak	Özgür	Nötr
Eleni	x	x	
Mehmet		x	
Niko		x	

Tablo1.4 Bulutları Beklerken Filminde Karakterlerin Egemenlik İlişkilerinin İncelenmesi

	Şiddet Sahnesi	Sevgi Sahnesi
Eleni	x	x
Mehmet		x
Niko	x	

Tablo1.5 Bulutları Beklerken Filminde Karakterlerin Cinsiyete Göre Yaşadıkları Tahribatın İncelenmesi

	Erkekliğin Yaralandığı Sahneler	Kadınlığın Yaralandığı Sahneler
Eleni		Bekar olması
Mehmet	Dürbünü arkadaşından alamadığı sahne	
Niko		

Tablo1.6 Bulutları Beklerken Filmlerinde Toplumsal Cinsiyete ve Kadın Temsiline Dayalı Sahnelerin İncelenmesi

	Bulutları Beklerken
Erkeğin idealize edilmiş olduğu sahneler	-
Kadını idealize edilmiş olduğu sahneler	-
Kadının baskıya maruz kaldığı sahneler	3
Kadının cinsiyetçi tutumunu aştığı sahneler	-
Toplumun değer yargılarının olduğu sahneler	6

4.2.12. Toplumun Değer Yargılarının İşlendiği Sahneler

- 1-Mübadele zamanı ülkelerine gitmedikleri için baskıya maruz kalan Rumlar.
- 2- Sınıf sahnesinde, öğretmenin sınıfta Rum çocukların olmalarına rağmen, milli duyguları içeren marşlar söyletmesi.
- 3-Rum çocuğun korkudan sınıfta altına işemesi ve sınıftaki diğer çocuklardan utanarak yüzünü saklaması.
- 4.Mehmet'in arkadaşının sokakta küfürlü saldırıya maruz kalması
- 5 -Rumca şarkı söyleyebilmek ve içki içmek için tekneyle denize açılmaları.
- 6-Meyhanede içkinin dozajı kaçınca Rumlara ilişkin sözlü saldırıda bulunulması.

4.2.13. Kadının Cinsiyetçi Tutumunu Aştığı Sahneler

Bulutları Beklerken filminde kadının cinsiyetçi tutumunu aştığı sahne yoktur.

4.2.14. Kadının Baskıya Maruz Kaldığı Sahneler

- 1-Diğerleri gibi normal bir davranış göstermesi için Eleni'ye köylü kadınların kurşun dökme çalışmaları.
- 2-Rum olduğunu saklayarak uzun bir müddet susup Ayşe kimliği ile yaşaması.

3-Yayladaki evde tek başına kalmaması için köylüler tarafından baskıya maruz kalması.

4.2.15. Kadının İdealize Edilmiş Olduğu Sahneler

Bulutları Beklerken filminde kadının idealize edilmiş bir sahnesi yoktur.

4.2.16. Erkeğin İdealize Edilmiş Olduğu Sahneler

Bulutları Beklerken filminde erkeğin idealize edilmiş bir sahnesi yoktur.

4.2.17. Bulutları Beklerken Filminde Tabloların Analizi

Bulutları Beklerken filminde karakterler, oluşturulan altı tablo ile incelenmiştir. Bu tabloları oluşturan parametreler kadın- erkek ilişkilerini, toplumsal cinsiyetçiliği anlatacak olan içerikleri kapsar. Yapılan incelemede “*Bulutları Beklerken*” filminde kadının feministçi kurama göre, herhangi bir varlık gösteremediği görülür. Eleni/Ayşe toplumun değere yargıları altında baskıya maruz kalmış kendi kimliğini yok saymış ve yıllarca tutsak yaşadığı köyde son bir hamleyle özgürleşebilmiştir.

4.3. “Pandora’nın Kutusu” Filmini Toplumsal Cinsiyet Olgusu İle İnceleme

4.3.1. Filmin Özeti

Pandora’nın Kutusu Filmi; İstanbul’da yaşayan bir ailenin üç kuşağının birbirleriyle olan ilişkileri üzerinden günümüz modern süreciyle birlikte yaşanan iletişimsizlik, aile ilişkilerindeki problemler, yabancılaşma ve yalnızlaşma ile birbirini anlama ya da anlamak istememe hikâyesini anlatır. Film, alsaymır olan annelerini aramak için çıktıkları yolda kardeşler arasında gelişen olayları anlatır. Kardeşler birbirinin yaşamını, hayata bakışını beğenmemekte ve eleştirmektedir. Yolculuk ile birlikte kardeşler arasındaki bu yüzleşme onların birbirlerinden kopuk ve iletişimsiz bir yaşam sürdürdüklerini gösterecektir. Nesrin, Güzin ve Mehmet annelerini bulmak için memleketlerine doğru çıktıkları yolculuk, bu üç kardeşin birbirleriyle olan ilişkilerindeki gerilimin hafıza yitimine çocuklarının mı yoksa annelerinin mi uğradığını düşündürmektedir.

Pandora’nın Kutusu yönetmenin filmine mitolojik olarak yaklaşmasını sağladığı ve hikâyenin anlamdan dolayı filmine verdiği isimdir. Mitolojik hikâyesi ihtiraslarına

karşı koyamayan ve kötülüklerin kaynağı gibi görülen Pandora (kadın) ve onu temsil eden unsurları, Ustaoglu, toplumda zamanla yerleşen ön yargılarla insanı nasıl biçimlendirdiğini anlatmaya çalışır.

Mitolojik olarak hikâye kısaca şöyledir.

Tanrı Zeus kadını kadın yapan özellikleri Pandoraya vermeye gelince, devreye aşk ve güzellik tanrıçası Aphrodite girer. Aphrodite, Pandora'nın yüreğini arzularla doldurur, yüzüne zerafet serper, tutku, heyecan, güzellik, şehvet hepsini bu kadına adeta yükler.

Zeus'un kötü olarak nitelendirdiği bu kadına şeytani duyguları, yalanı, düzenbazlığı ise haberci tanrı Hermes verir. Son olarak ise Zeus, bu kadına can versinler diye dört rüzgarın esmesini emreder. Bu rüzgarlar esince kadına can gelir. Böylelikle kadının yaradılışı gerçekleşir. Bu kadın yaratıldıktan sonra sıra onu süslemeye gelir. Bu süsleme görevini ise birbirinden güzel periler üstlenir. Periler onu süslü gerdanlıklarla, kemerlerle ve de çiçeklerle donatırlar. Onu akıllara durgunluk verecek bir güzelliğe büründürürler.

Son olarak sıra bu kadına isim vermeye gelir. Haberci tanrı Hermes ona "bütün tanrıların armağanı" anlamına gelen "PANDORA" adını verir. Kadını her kötülüğün, derdin, belanın sebebi olarak görülmesini sağlar.

'Zeus Pandora'ya can verdikten sonra ve onun bütün kötülüklerle, çirkeflikler aynı zamanda güzelliklerle donattıktan sonra sıra Prometheus'tan ve insanlıktan öğ almaya gelir. Zeus Pandora'nın eline kapalı bir kutu verir ve onu Prometheus'un kardeşi Epimetheus'a (aklı başına sonradan gelen, geç uyanan anlamına gelir) gönderir.

Prometheus bunun üzerine kardeşi Epimetheus'u Zeus'tan gelecek hiç bir hediye almaması hususunda uyarır. Fakat Epimetheus hediye elinde tutan güzel Pandora'yı görünce kardeşinin nasihatlerini unuttur ve bunun karşılığında insanlığa en büyük kötülüğü getirir (güya bu kötülük kadındır). Epimetheus, Pandora'nın çekiciliğine karşı koyamaz ve yapacağı en son şeyi ilk sıraya koyarak onunla evlenir. O zamana kadar insanlar (erkekler) kötülüğü, hastalığı, sıkıntıyı, yalanı bilmiyorlardır. Yeryüzüne bütün kötülükler Pandora ile birlikte bu kutuyla gönderilmiştir. Tek yapılmaması gereken ise bu kutunun açılmasıdır.

Zeus'un eline tutuşturduğu kutuda ne olduğunu merak eden Pandora bu merakına daha fazla dayanamayarak bu kutuyu açar. Bu kutu ağılınca ne kadar kötölük, dert, kıskanęlıklar, hastalıklar, ağlık, delilik, ahlaksızlık varsa yeryüzüne yayılır. Pandora bu kutunun kapağını kapatmak istese de çok geç olmuştur artık yeryüzü bu kötölüklerle olumsuzluklarla dolmuştur. Buna rağmen Pandora, kutunun kapağını son hamleyle kapatır. Kutunun içinde tek kalan ise insanları bu kadar olumsuzluk karşısında avutan, insanlığın tek ilacı olan 'UMUT' dur''.

Tanrıların babası Zeus, insanların kötölük ve hastalıklar karşısında, eziyet çekerken yaşamı kestirip atmalarını engellemek ve yeni eziyetler çekmelerinin devamını sağlamak için “umut” verir. Pandora'nın yeryüzüne inişiyle dünyada yalnız olan erkeğe karşılık kadın ve kötölük gelir, güzelliklerle yaşamak için kötölüklere katlanma gücü içinse “umut” gelir. Dolayısıyla yaşam bir şekilde dengelenmiş olur.

4.3.2. Pandora'nın Kutusu Filminde Kadın Temsili

Filme yönetmen Ustaoglu, filminde annenin ya da babanın başına gelebilecek herhangi bir olayda, onları temsil edecek görevin en büyük çocuğa geçeceği fikri gibi toplumun birey üzerinde kurduğu ve sorumluluk hatırlatan baskıcı tutumu filminde belirgin olarak görmemizi sağlar. Bu tutum evi çekip eviren, kadın imgesine ek olarak hayatı idame ettirecek kardeşe kardeşlik, kocaya kocalık, erkek çocuğuna da nasıl davranması gerekliliğini hatırlatacak yükü ve düzeni aile fertlerine hatırlatarak hayatın devamlılığını ve düzeninin bozulmamasını sağlaması üzerine kurulur. Ayrıca bu sorumluluklar içinde karakterlerin sınırlarını belirleyen film kadını, Türk toplumu içinde düşünen, yol bekleyen, hizmet eden parçalanmış duygular içinde anlatmaya çalışarak söz konusu sorumluluğun boyutlarına ulaşılmaya çalışılır (şekil 2.2). Parçalanan kadın imgesine en net örneğe rakı içen kamyon şoförlerine hizmet eden kadın figüründe rastlamaktayız. Filminde erkek gibi davranan ve onların jargonunda konuşan kamyonculara hizmet eden bu garson kadın, erkek kamyoncuların içinde kadın cinsiyetine ilişkin tüm izlerini yitirdiği görülür. Erkeklerde kadının bu davranışlarından dolayı onu kadın olarak değil herhangi bir erkek arkadaşları gibi görmeleri toplumda kadının varlığını ve erkek dünyası içinde nasıl kaybolduğunu görürüz. (şekil 2.2) Belki de kadının kadınlık duygularını sergilemeyerek kendini erkekler içinde saklamış baskısı ve taciz yaşamamak için erkek rolü üstlenerek

kendini gizlemeyi daha güvenli görmüştür. Ayrıca uyumayan devamlı pencere kenarında yol gözleyen kendini bu haliyle güvende hissetmeyen tedirgin kadın dünyası filmde belirgin olarak rol alan tüm kadın imgelerinde görmemiz mümkün (Şekil 2.1). Filmde diğer kardeşin (Güzin) araç penceresinden bakarken aklının annesinden çok telefonda karşılık bulamadığı duyguları üzerine odaklanmamızı sağlıyor. Yönetmenin kadını pencerelerde yıkılmış duygular içinde beklerken tutması dışarı çıkamayan mahrem bir sınırın varlığını da bizlere hatırlatmaya yöneliktir. Kadın evde, arabada, iş yerinde gördüğü ancak müdahale edemediği kendi gerçeği ile baş başadır. Göze alacakları evli bir adama tahammül edebilecek kadar sınırları zorlayan yapı daha var olmadan yitirilmektedir. Buda kadın imgesini toplumda daha doğarken ne kadar günaha ve suça bulaşmış olarak doğduğunun bedelini yaşamaktadır.



Şekil:2.1. Güzin ve Nesrin'in düşünceli olduğu sahneler



Şekil:2.2 Babamın işlevsizliğini gösteren sahne ile meyhanede içki içen kamyoncuların gösterildiği sahneler.

4.3.3. Güzin Karakteri

Gazeteci mesleğinden dolayı sıklıkla seyahat eden çalışkan bir kadındır. Ailede Nesrin'den sonra ikinci kardeştir (Şekil 2.1). Evli bir erkekle yaşadığı ilişki ve işinde başarılı olmak için ideallerinden ve kendinden verdiği ödümler, içinde bulunduğu yalnızlığın sınırlarını bir erkekle doldurmaya ne kadar ihtiyaç duyduğunu ve bu erkek için verilebilecek tavizlerin boyutlarını kendince zorlayan bir karakter olarak izleriz (Şekil 2.7).

4.3.4. Nesrin Karakteri

Başta oğlu Murat olmak üzere herkesin hayatına müdahale eden kontrolcü dominant bir kadın olarak izleriz. Evli bir erkeğin peşinde nafile bir çaba gibi gördüğü kardeşi Güzin'i, parazit gibi sürdürdüğü sorumsuz yaşamıyla Mehmet'i hep eleştirmektedir (Şekil 2.1). Evin büyük kızı olmasından dolayı ailenin sorumluluğunu üstlenen Nesrin, aileyi toparlamak annesini bulmak ve onu yanında güvenli bir yerde göz önünde kalma sorumluluğunu üstlenen bir karakterde izleriz. Ancak kocasıyla yaşadığı cinsel soğukluğun kardeşlik boyutuna geçmiş olması, oğlu Murat'a göstermediği ilgiden dolayı eviyle ve kendi ailesiyle yaşadığı sorunların merkezinde olan ana bir karakter olarak izleriz. Ayakta kalmaya çalışan ancak etkisiz olan bir karakter.

4.3.5. Anneanne Karakteri

Beyinde gelişen ve zamanla insanın yaşam biçimini olumsuz etkileyen alsaymır rahatsızlığı tedavisi neredeyse imkansız bir rahatsızlık olarak karşımıza çıkmaktadır. Genellikle yaşlılarda görülen bu rahatsızlık filmde zihinsel sürecin özgürleşmesi anlamına da gelmektedir. Gerçek yaşamda insanı zihinsel olarak kadın toplumdan ve kendi cinsinden ayrı kaldıkça onlar gibi davranarak zamanla ötekileştiği görülmektedir. Beyni işgal eden düşüncelerin değerlerin ve yargıların fazlalığı, izleyiciye bu işlerin aslında ne derece gerekli olduğu üzerinde de düşünceler sağlamaktadır.

4.3.6. Garson Kadın Karakteri

Yol lokantasında çalışan ve devamlı kamyoncu müşteri ağırlayan garson kadın kamyoncuların yaşam biçimlerini tanmasına ve zamanla bu karakter gibi davranmasına neden olmaktadır. Filmde, garson kadın karakteri baskılanmış cinsiyetin en belirgin sergilendiği en önemli sahnelerden biridir. Yaşam biçimlerinin davranışı etkilemesinin gösterildiği bu sahnede, garson kadın kamyoncu gibi davranarak kendi cinsiyetini saklayıp erkeklere karşı bir tür koruma elde eder (Şekil 2.2) . Lokantanın işleyebilmesi için kamyoncu müşterilere de aynı zamanda ihtiyaç duyan garson kadın davranış olarak bu tutumunu sergilemeye devam etmektedir.

4.3.7. Pandora'nın Kutusu Filminde Erkek Temsili

Filmde erkekler koca, kardeş ve oğul olarak kadının dünyasındaki üç evrede temsili olarak yansımaktadır. Filmin başlarında ve sonlarında izlediğimiz koca figürü yönetmen Ustaoglu'nun gerçek hayatta da kadının ev içinde ve dışında üstlendiği roller açısından kıyasladığında, koca figürüne az rol vererek bu dengeyi kurmayı başarmıştır. Hayatın izlerini taşıyan filmde yönetmen kadının dünyasında erkeğin edindiği yeri miktar olarak göstererek izleyicisine koca bu filmde nerede? Sorusunu sordurarak ya da filmde onu aratarak kadının yalnızlığını ve üstlendiği yükler karşısında hayata dair nasıl etkisizleştirildiği anlatılmaktadır (Şekil 2.2). Devamlı içki içerken ve uyurken izlediğimiz bir diğer erkek kardeş (Mehmet) yaşamak için mecburen tüketmek zorunda olma halini yaşar (Şekil 2.3). Dayısının yaşam şekliyle pekte örtüşmese de evde oturarak değil de dışarıda dolaşarak yatıp kalkın, zamanı dışarıda geçirmeyi tercih eden Murat'ın yaşamı aileden anneden ve babadan hatta okulundan (devlet kurumundan) kopuktur (Şekil 2.18). Tüm yaşamı hayatı kendilerince düzene sokacak olan yapıyla karşılaşmakta o da bu karşılaşmadan sıyrılarak kendi dünyasını özgürce yaşama ve deneyimleme derindedir. Ancak kapkaççılar tarafından soyulması kendisi gibi bir gerçeği kendi kurallarınca yaşayanın yanında altta kalmış mecaz anlamda ve feministçi kurama göre erkekliğini yitirmiştir. Murat'ın yaşamı aileden uzak büyük şehrin sertliğini denemesi anlamıyla geçmektedir. Ananenin doğasıyla kurduğu ilişkiye dayısının kendisiyle kurduğu ilişkiye tercih eden Murat, zihinsel özgürleşmeyi ne annesinden ne babasından ne de ona yakınlık gösteren dayısından almaktadır. Ananenin kendisi gibi

dışarıyı, ağacı, kuşu, ormanı tercih ederek doğaya yürüyerek kaybolmasını kente göre daha doğru görmektedir. Yine insan unsurundan kaynaklanan nedenlerden dolayı var olmanın anlamsızlığı kadar yok olabilmenin de kentte yaşayan insanı eylemsiz bırakan yönü açısından bu durum filmde en küçük erkeğin (Murat)a göre en anlamlı olmanın gereği gibi görülmektedir. Çünkü o yaş bir çocuğun iğrenmeden ananesinin kirlenen iç çamaşırlarını yıkması ne kadar çok şeyi göze alabileceğini göstermektedir. Bu kimine göre büyüme biçimi kimine göreyse çocuğun karşılık beklemeden saygı duyduğu ananesinin özgürlüğünün devamlılığını sürdürebilmesi için olması gerektir.



Şekil:2.3. Kardeş Mehmet'in uykudan uyanma ve annesini aramaya gitmekte güçlük çektiği sahneler



Şekil:2.4. Nesrin'in kadın olarak araba kullandığı ve Mehmet'in erkek olarak arabanın arkasında uyukladığı sahne

4.3.8. Koca Karakteri

İlgili gibi görünen ancak ilgisiz ve etkisiz bir baba karakterinde izleriz. Ancak filmin çok az yerinde sadece Nesrine sarılırken izleriz. Ancak hiçbir işin ve sorumluluğun içinde görülmez. Yönetmen Baba ve koca karakterlerine bilinçli olarak yer vermeyerek aslında toplumda da bu karakterlerin filmde izlediğimiz kadar yer işgal ettiğini anlatmaya çalışmaktadır (Şekil 2.2).

4.3.9. Murat Karakteri

Filmde en küçük karakter olarak yer alır. Filmde hem torun hem kardeş hem de yeğendir. Hayata dair öğreneceği ve deneyimleyeceği çok şey varken, alsaymır hastalığından dolayı bilincini yitirmiş bir ananeyle yan yana gelmeleri hayatın ne olduğunu ve ne olması gerektiği konusunda izleyiciyi düşündürmektedir (Şekil 2.8).

4.3.10. Mehmet Karakteri

Yaşadığı mekânla örtüşen yaşamı ısrarla çalan kapıyı uyukladığı ve kalkıp açma gereği görmediği için iletişime kapalı battaniyeye sarılı oturduğu yerden gitar çalan umursamaz tavırlarıyla, ağzında eksilmeyen sigarası ve aldığı alkol ile kaygısız hayatı kendini tükenme noktasına kadar yaşamaya adanmış etkisiz bir karakter olarak yansır (Şekil 2.3).

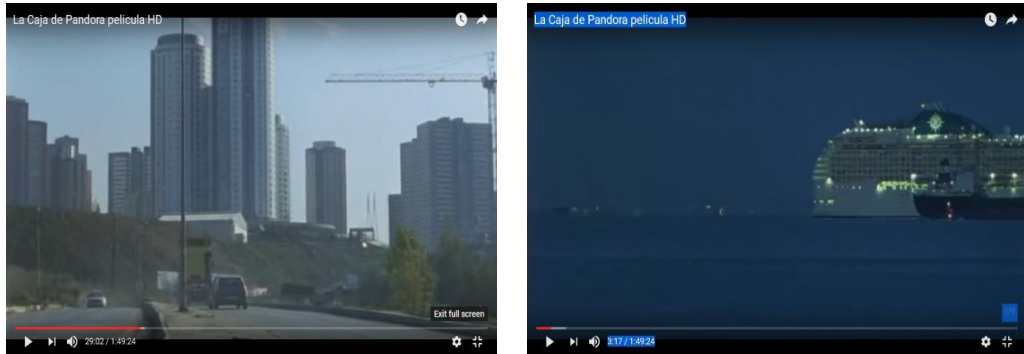
4.3.11. Yol Lokantasındaki Erkek Karakterler

Ortalama erkeği temsil eden bu karakterler, mesleklerinin kamyon şoförleri olmaları gidip geldikleri aynı yolların yaşam biçimlerinin aynışmasına, davranışlar ve gelişen kimliklerin birbirlerine benzemesine yol açmaktadır. Onları kendi araçlarında yalnızlaştıran bazı kesişme noktalarında da yemek yiyip içki içerek bir araya gelmelerini sağlayan bu durum, hem ailelerinden hem de hemcinslerinden uzaklaşmalarına, onlarsız bir yaşam biçimini yaşamalarına yol açmaktadır. Yemek yemeyi, içki içmeyi ve içkinin etkisiyle boşalan duygu durumlarıyla özgürleşme yaşayan bu karakterler, kendi dışında başka cinsleri asla yanlarına almazlar.

Toplumdan, aileden ayrı yaşadıkları için evirilmeyen bu karakterler, ancak kendileri gibi olanlarla iletişim kurabilir sofralarını ancak onlarla paylaşabilir. Filmde de görüldüğü üzere erkek olduğu için bir tek Mehmet'e sofrada yer açılmıştır. Onlara hizmet eden garson kadınsa onların ortamına girebilmek için onlar gibi (erkek gibi) davranış sergileyerek ortamda yer bulabilmiştir. Kadın olmalarını bilmelerine rağmen davranışlarının kendileri gibi olmaları onlar için yeterli bir nedendir (Şekil 2.2).

4.3.12. Pandora'nın Kutusu Filminde Mekân Temsili

Mekânlar doğa ve kent olarak filmde etkin rol oynasa da Ustaoglu filmlerinde çok katlı apartmanlar, trafik, karmaşa, sis belirsizlik gibi muallâk duygular olarak kendini hissettirir. Bu muallâklık insanlar arası ilişkiler arasındaki boşluklar olarak yansır. Çok katlı gemiler apartmanlar insanlığın çılgınlığını ihtiraslarının boyutunu göstermekte teknolojinin grileşerek kirlenen yönüyle insanların duygu durumları aynı paralellikte bir arada ifade edilmektedir (Şekil 2.5). Yaşamı kolaylaştırmak için iletişimi ve ilişkilerin artmasına yol açan kentler filmde insanı ve ilişkileri yine insan unsurundan kaynaklanan nedenlerden dolayı, bir ailenin bağları ananeyle doğaya ve köye bir taraftan bağlanırken, bir taraftan da çocukların kentte kafası çalışan ancak bedenlerine ve duygularına eylemsizleşen yansımalar içinde görüyoruz (Şekil 2.6).



Şekil:2.5. Büyük şehrin karmaşasının ve sistematikliğinin gösterildiği sahneler.



Şekil:2.6. Doğanın derinliğinin gösterildiği sahneler.

4.3.13. Pandora'nın Kutusu Filminde Vazgeçilemeyen Değerlerin Temsili

Doğurgan bir varlık olarak kadın için erkeğin varlığı, yaşamı devam ettirebilmek için ihtiyaç olarak görülmektedir. Hatta bu ihtiyaç hangi şartlarda olursa olsun, insanın genetik kayıtlarında “yaşamak için ve hayatı devam ettirebilmek için üre” güdüsünden başka bir şey değildir. Kız kardeşin (Güzin) film boyunca hiç görmediğimiz sevgilisi ile yaşadıkları ve yol ortasında bu sevgiliyi terk edişi, filmde önemli bir sahnedir. Aynı güdüden yola çıkan birbirine ihtiyaç duyan iki sevgilinin anlaşamaması, altında birinin üreme ihtiyacından önce şefkat ve güven duygusu bekleyen yanlarını giderememe duygusu yatmaktadır. İnsanı hayvandan ayıran en temel özelliklerin başında gelen bu durum, filmde tüm çıplaklığı ile verilir. Erkeğin kadına ait duygularını hiçe sayan tutumları, kadının naif olan duygularına karşılık bulamaması, ihtiyaç duyduğu halde sırf bu duygularına karşılık bulamamasından dolayı ne kadarda çabuk vazgeçebileceğini anlatmaya çalışır. Film boyunca elinden düşürmediği cep telefonu ile sevgilisiyle iletişim kurmaya çabalayan kız kardeş, diğer kardeşlerinin böyle bir ilişkiyi anlamsız bulmalarına rağmen, Güzin'in sevgiliye duyduğu ihtiyaçtan neleri bile göze alabileceğini göstermektedir. Annesinin içinde bulunduğu durumun bile çoğu kere önüne geçen bu ilişki, sadece cinsellik düşünen bir sevgilinin kadının naif duygularına karşılık verememesi, Güzin'in sevgiliden beklediği umutlarını yitirmesine neden olmaktadır.



Şekil:2.7. Annenin tuvaletini salonun ortasına yapma sahnesi ile Güzin'in mesleğini yaptığı sahne



Şekil:2.8. Murat'ın sokaklarda yatma sahnesi ile ineklerin gösterildiği yolculuk sahnesi.

4.3.14. Pandora'nın Kutusu Filminde Toplumsal Cinsiyet

Pandora'nın kutusu filminde Ustaoglu, kadını temsil ederken oldukça gerçekçi bir tabloyla izleyicisini karşı karşıya bırakır. Erkek yönetmenlerin filmlerinde yer alan kadınlara, bu kadınlar hiç benzememektedir. Erkekleri mutlu eden kadın yerine naif duygularının hiçe sayılmasından dolayı ya da sorunların altında boğulan (aile dış etkenler-devlet-iş) kendini güvende hissetmeyen kadının dünyasında başa çıkamadığı sorunlara karşı teslim olmuş kadınları yansıtır. Erkek dünyasında çok kabul görmeyen sorunlu kadın imgesini Ustaoglu tüm çıplaklığı ile vermektedir. Kendisinin de bir kadın olmasından dolayı ve kadın gerçeğini çok iyi bilmesinden dolayı Türkiye'de açığa çok çıkarılmayan kadın gerçeğine izleyicisi ile paylaşabilmektedir.

4.3.15. Pandora'nın Kutusu Filminde Özgürlüğün ve Tutsaklığın Temsili

Filmde ananenin hafızasını yitirmesinden dolayı ailesini hatırlamaması, yine aileye ait sorunlarında hatırlanmamasına yol açmıştır. Bedensel ve zihinsel özgürlüğü tam manasıyla yaşayan anane tuvaletini salonun ortasına yapma çabası, mekânsal özgürlüğün sınırlarını zorlaması anlamına gelmektedir (Şekil 2.7). Hafızanın silinmesi, geçmişte yaşanan iyi kötü birçok anının unutulması, insanın dünyaya yeniden gelmiş bir çocuk saflığına ve hürriyetine bürünmesi anlamına gelmektedir. Ananenin çocuklarını tanımayacak kadar birçok şeyi unutmaması; gençliğinden yaşlılığına kadar kadın dünyasında nelere maruz kalarak zihinsel tutsaklıklar yaşadığını çocuklarının yüzünden panoramik olarak görmemiz mümkün. Filmde özgürlük, ancak beden zihinsel sürecini kaybettiğinde yaşanabilmektedir (Şekil 2.8). Yönetmen bu manada gerçek özgürlük tanımını, zihinsel kayıpla gösterebilmektedir. Aksi durumda toplumun bir parçası olan birey, kendini toplumun değerleri içinde hapsedmekte, dolayısıyla hapsedilen zihin kendini bir türlü özgürleştirememektedir.

Tablo2.1 Pandora'nın Kutusu Filminde Karakterlerin Mekan Bazında İncelenmesi

	Şehir (Eril)	Doğa (Dişi)	Sokak (Eril)	Şehirlerarası Yol (Eril)	Yol Lokantası (Eril)
Murat		x	x		
Anane		x			
Mehmet	x			x	x
Güzin	x			x	x
Nesrin	x			x	x

Tablo.2.2 Pandora'nın Kutusu Filminde Karakterlerin Demografik Olarak İncelenmesi

	Evli	Vasıfsız	Sevgili	Dul	Öğrenci	Çalışan	İşsiz
Murat					x		x
Anane		x		x			x
Mehmet		x					x
Güzin			x			x	
Nesrin	x						x

Tablo.2.3 Pandora'nın Kutusu Filminde Karakterlerin Özgürlüklerinin İncelenmesi

	Tutsak	Özgür	Nötr
Murat		x	x
Anane		x	x
Mehmet		x	x
Güzin	x		
Nesrin	x		

Tablo.2.4 Pandora'nın Kutusu Filminde Karakterlerin Egemenlik İlişkilerinin İncelenmesi

	Şiddet Sahnesi	Sevgi Sahnesi
Murat	x	x
Anane		x
Mehmet		
Güzin	x	
Nesrin	x	

Tablo.2.5 Pandora'nın Kutusu Filminde Karakterlerin Cinsiyete Göre Yaşadıkları Tahribatın İncelenmesi

	Erkekliğin Yaralandığı sahneler	Kadınlığın Yaralandığı sahneler
Murat	Kapkaç sahnesi	
Anane		İşeme sahnesi
Mehmet	Yolculuk sahnesi	
Güzin		Sevgili ile buluşma sahnesi
Nesrin		Koca ile mutfak sahnesi

Tablo.2.6 Pandora'nın Kutusu Filminde Toplumsal Cinsiyete ve Kadın Kimliğine Dayalı Sahnelerin İncelenmesi

	Pandora'nın Kutusu
Erkeğin idealize edilmiş olduğu sahneler	-
Kadını idealize edilmiş olduğu sahneler	3
Kadının baskıya maruz kaldığı sahneler	5
Kadının cinsiyetçi tutumunu aştığı sahneler	1
Toplumun değer yargılarının olduğu sahneler	4

4.3.16. Toplumun Değer Yargılarının İşlendiği Sahneler

1-Yıllarca onlara bakan ve büyüten Annelerine bakamadıkları için bakım evine göndermeleri. Kendi vicdanları ile hesaplaşmaları

2-Ailenin en büyüğü olan kişinin Anne rolüne üstelenerek aileyi toparlaması annenin bakımını üstelenmesi.

3- Annenin salonun ortasına işemesi.

4- Kadınların arabada kalması kardeş Mehmet'in benzin almaya gönderilmesi.

4.3.17. Kadının Cinsiyetçi Tutumunu Aştığı Sahneler

1-Annelerin salonun ortasına işemesi.

4.3.18. Kadının Baskıya Maruz Kaldığı Sahneler

1-Annelerine bakmak ve ilgilenmek zorunda olmaları

2- Kaybolduğu zaman aramak zorunda olmaları

3-Annelerinin altını temizlemeleri

4-Güzin'in sevgilisi tarafından cinsel arzularına hizmet etmesi için baskıya maruz bırakılması

5-Nesrin'in kocası tarafından cinsel arzularına karşılık verememesinin baskısına maruz kalması.

4.3.19. Kadının İdealize Edilmiş Olduğu Sahneler

1-Annelerin hiçbir şey hatırlamadan hareket ediyor olması. İnsanın özgürlüğünü kısıtlayan unsurların başında içinde bulunduğu değerlerle hareket ediyor olması yatmaktadır.. Ancak insanı düşünceli ve değerli yaptığını düşündüğümüz bu durum aslında insanı bir tür tutsak ve mutsuz etmektedir. Ancak anane hafızasını yitirdiği için insanı saran düşüncelerden kurtulmuş beden ve ruhen özgürleşmiştir. Dolayısıyla her kadının yaşamak istediği ideal bir zamanı yaşamaktadır. Mehmet'le Murat'ın uyuşturucu çekerek unutmak istedikleri düşünceleri ananelerinin her zaman yapıyor olması onları eğlendirmekte, hem de düşündürmektedir.

2-Güzin'in ekonomik bağımsızlığını kazanmış bir mesleği sürdürüyor olması.

3-Araba kullanıyor olmaları.

4.3.20. Erkeğin İdealize Edilmiş Olduğu Sahneler

Pandora'nın Kutusu filminde erkeğin idealize edilmiş sahnesi yoktur.

4.3.21. Pandora'nın Kutusu Filminde Tabloların Analizi

Pandora'nın Kutusu filminde karakterler, oluşturulan altı tablo ile incelenmiştir. Bu tabloları oluşturan parametreler kadın- erkek ilişkilerini, toplumsal cinsiyetçiliği anlatacak olan içerikleri kapsar. Yapılan incelemede “*Pandora'nın Kutusu*” filminde feministçi kurama göre, Nesrin ev kadınlığı dışında farklı bir portre çizemezken ,Güzin'i kendi ekonomik bağımsızlığını kazanmış bir kadın olarak izleriz. Filmde erkekler kadınlara göre daha pasif bir konumdadır.

4.4. “Araf” Filmini Toplumsal Cinsiyet Olgusu İle İnceleme

4.4.1 Filmin Özeti

Araf filminde yönetmen, kadın üzerinde yaşanan toplumsal baskıcı unsurların, içinden çıkılmaz boyutlarının, insanın yaşadığı ve gördüğü muamelelerden dolayı, ne cennet nede cehennem gibi bir yerde olamayacağı, olsa olsa bunların tam arasında Araf'ta olacağı sonucuna ulaşır. Yönetmen bunu seyircisiyle paylaşmak ister.



Şekil:3.1. Demir eriyiğın dökülmesi ve karlı sisli yollar sahnesi.

Araf, birçok dini anlatı ve mitte yer alan, ölümlerin öldükten sonra günah ve sevaplarının aynı oranda eşit çıkması halinde, ne cennete ne de cehenneme gidemeden, beklemek zorunda kaldıkları yerdir. Kasvetli ve ürkütücü bir yer olarak betimlenir. Gidilmek istenen yere gidilemez. Bu durumun insan için, dini tasavvurda “cehennem” olarak tarif edilen cezalandırmadan daha ağır bir durum olduğu bile kabul edilebilir. İçinde bulunulan durum, karar verilemez olduğu takdirde bir tuhaf gerçeklik olduğu söylenebilir. Karar verilemez çünkü karşı karşıya olunan problem

çözülemez. O güne kadar "kendi iradenizle", mensubu olduğunuz dinin belirlediği bir takım iyilikler ve kötülöklere sahipsinizdir, ama ne yazık ki bunların eşitliği sizi herhangi bir sonuca ulaşmaktan alıkoymuştur. Telafi etme imkânınızın olmadığı bir zamansal kesittesinizdir. Suçlu ya da masum değilsinizdir. Mevcut gerçeklikle baş başa kalmışsınızdır ve yapacak bir şey yoktur. İnsan, böyle bir çözümsüzlüğün içine düştüyse, doğal olarak yapacağı en iyi şey alışmak olur. Film Anadolu'da yaşayan birçok kişinin yaşam öyküsünü konu alıyor. Bu konu yoksullar ve de özellikle kadınlar. Film insanın çalışmak zorunda kaldığı yaşam alanlarını, bunların koşullarını, aile ve toplumsal ilişkilerini ve hayata tutunma noktalarını gözler önüne seriyor. Filmin ana karakterleri Zehra (Neslihan Atagöl) dinlenme tesisinde çalışan ve yoksulluğuna rağmen hayatla barışık olan, bir gün uzaklara gitmeyi ve hayatını yeniden kurmayı hayal eden biridir. Hayallerini beraber gerçekleştireceği "erkek" ise, ona umutlarını ve özgürlüğünü verecektir. Çünkü özgürleşerek uzaklara gitmenin yolu kadınsan ve dünyaya Anadolu'da kırsal kesimde bir kadın olarak gelmişsen, bunun bir tek yolu bir erkekle evlenerek gerçekleştirebileceğin gerçeğidir. Bunu filmde yer alan diğer kadınların yaşam hikâyelerinden de öğrenmekteyiz. Zehra'nın yaşam hikâyesi hepsinin yaşam hikâyesi gibi başlar, sonuçları hep çıkmazlara vardığı için, yönetmen asıl bu durumu ve kronikleşen bu hastalığı gözler önüne sermeye çalışır. Bu manada Zehra ne ilktir, ne de son. Zehra'nın yanı sıra arkadaşı Derya (Nihal Yalçın) ve iş arkadaşı Olgun'un (Barış Hacıhan) annesi de benzer kaderi yaşamaktadır. Filmin başrol karakterlerinden bir diğer i ise, bir gün yarışma programına katılarak zengin olmayı hayal eden Olgun'dur. Olgun Zehra'ya duyduğu aşkın yanında babasına da nefret beslemektedir. Klasik bir yoksul aile reisi olan babayla ilişkileri gerilimli olan Olgun, annesinin ve Zehra'nın yanında yer almakta ancak sessizliğin ötesine geçememektedir. Zehra'ya duyduğu aşka rağmen davranışı, klasik egemen erkek kalıbın dışına çıkamamaktadır. Tek "iyiliği" ise dengenin yeniden kurulması için Zehra ile olan evliliğidir. Filmin bir diğer erkek karakteri olan kamyon şoförü Maruf'un (Özcan Deniz) hikâyesi ise belirsizdir. Zehra'ya göre kim olduğu da önemli değildir. O uzaklardan gelen ve uzaklara giden bir erkektir. O her şeyden kaçıp, özgürleşme yolunda atacağı her adımın, bu erkeğin yolundan geçtiğine inanmaktadır. Burnunun dibindeki Olgun onla aynı yerde aynı kaderi paylaşmaktadır. Olgun erkek olmasına rağmen onu uzaklara götüremez, çünkü o da kendi gibi ailesi ile benzer kaderi paylaşmaktadır. Beklentiler ve yaşanacaklar

maalesef Zehra'yı, bir çok kimsenin yaşadığı hatalara gömülmeye mahkûm ederek, Araf'ta bırakacaktır.



Şekil:3.2. Zehra'nın yol lokantasında çalışma sahnesi.



Şekil:3.3. Zehra'nın yol lokantasında çalışma ve evde yatma sahnesi.

4.4.2. Araf Filminde Kadın Temsili

Araf filmde Ustaoglu; kadın gerçeğini filmine taşıırken, kadın olmanın gerektirdiği durumları doğabilecek ihtiyaçları, zorunlulukları (çalışmak gibi), seçme ve seçilme gibi insanın hürriyetiyle ilişkili gençlik kaygılarını dile getirir. Zehra ve Olgun karakterleri üzerinde yoğunlaşan yönetmen kadın erkek demeden yaşamı olduğu gibi ele aldığı bu filmde. İki erkek arasında kalan bir kadının tercihini yaparken ne gibi durumlarla karşılaşacağı aşk için risk almanın bedelini yaşamın içinden göstermeye çalışır. Aslında Ustaoglu bu filmle gençliği, bir anne gibi olacaklara karşı uyararak korumaya çalışır.

4.4.3. Zehra Karakteri

18 yaşındaki Zehra ailesi ile birlikte yaşamaktadır. Vardiya arkadaşı Olgun ile birlikte bir benzin istasyonunun yemekhanesinde çalışmaktadırlar (Şekil 3.2). Olgun Zehra'ya aşiktir ancak Zehra Olgun'un ona ilgisini bilmesine rağmen beklentilerine cevap vermemektedir (Şekil 3.3). Benzin istasyonuna gelen 38 yaşındaki Maruf ile Zehra arasında başlayan aşk, Zehra'nın aradığını bulmasına, Olgun'un bu durumu kıskanmasına neden olacaktır (Şekil 3.4). Zehra'nın yol lokantasında çalışıyor oluşu, çevresinde erkek olarak kamyoncular olmasını ve dolayısıyla onların dünyalarından başka bir dünya tanımamasına sebeptir. Uzaklardan gelme ve uzaklara gitme, yol kenarında yaşam süren insanlar için büyük bir umuttur. O yer özgürleşmeyle eşdeğer bir yerdir aşılmayan sınırın öteki tarafıdır. Genç bir kadın için beklentilerine cevap bulacağı bir kurtuluş yeridir. Çalışmayan babasına çalışarak kazandığı parayı veren verdiği halde özgür olamayan Zehra'nın hayatı için tek kurtuluş, kamyoncu Maruf olmaktadır. Çünkü yaşadığı hayatı kabullendiği sürece annesi gibi yakın arkadaşının yaşadıkları gibi bir yaşamın içinde kalacaktır. Dolayısıyla gitmek tek kurtuluş gibi görünmektedir (Şekil 3.6.).



Şekil:3.4. Olgun'un lokantada çalışma ve ailesi ile birlikte iletişimsizlik yaşadığı sahne.



Şekil:3.5. Olgun'un Tv izlediği ve babası ile iletişimsiz kaldığı sahneler.



Şekil:3.9. Zehra'nın yakın arkadaşı Derya'yla çalışma ve evinde sohbet etme sahnesi

4.4.4. Derya Karakteri

Zehra'nın arkadaşı olan Derya, Zehra'dan daha tecrübelidir. Ancak benzer toplumsal baskıların içinde, yaşadığı zorluklarla ayakta kalmaya çalışmaktadır. Zehra'nın hem akıl hocası hem de ablası gibidir (Şekil 3.5). Olabilecek yanlışları, yaşadığı tecrübelerden dolayı görebilmektedir. Zehra'ya hayatını ancak koca bularak kurtarabileceği aklını veren Derya, ekonomik özgürlüğünü kazanarak tek başına yaşamayı seçmiştir. Zehra'nın "Maruf'la evlenip gideceğiz buralardan" sözü onu güldürmektedir. Derya sayesinde, bilgisayarda erkek cinsel organı gören Zehra, hem utanmayı hem de ilk kez gördükleri ile yüzleşmeyi öğrenmektedir. Birkaç defa evlenerek boşanan, çocuk aldırıldığı için devamlı kendini suçlayan Derya, aslında yaşadıkları açısından Zehra'ya tam bir örnektir. Genç kızların farkına varmadan içine düştükleri bu durum, toplumda kabul görmeyen bu hatalı davranışların, belli bir zaman sonra defalarca tekrar edilmesine neden olmaktadır. Derya karakteri yaşadıkları Zehra'ya ne kadar örnek olsa da Zehra yine de aynı hataya düşmektedir.

4.4.5. Araf Filminde Erkek Temsili

Araf filminde erkek, özünde masumdur. Toplumun erkeğe biçtiği rol, erkeğin kendine ait olmayan, ancak toplumun istediği çoğunluğun davranışlarından kendini alamayan bir yapıdadır. Filmin genelinde erkek aslında işine geldiği gibi yaşayan bir yapıda da değildir. Toplumun biçimlendirdiği değer yargıları arasına sıkışmış bir yapıdadır. Genç bir delikanlı olan Olgun'un evde annesi ve baskıyla yaşadıkları bunun

kanıtıdır (Şekil 3.4). Filmde toplumun biçtiği değer yargıları ortak doğrulara hitabeden bir yapıdır (Şekil 3.5). Örneğin; kız ya da erkek çocuğu, çok fazla çocukluk yapmadan hemen çalışmalı ve ailesine maddi olarak katkı sağlamalı, yaşı gelince kızlar evlenmeli, erkekler askere gitmeli, bir meslekle uğraşmalı gibi ortak değerleri içerir (Şekil 3.7). Maruf'un hayatını yoluna koymaya çalışan arkadaşının ona evleneceği kızı bulması onun yalnızlığını Maruf'tan daha fazla dert edinmesi gibi. Olgun, katıldığı yarışma programının müracaat formuna, kendinizi tek kelime ile ifade edin sorusuna “*Dumanlı Kentin Puslu Çocuğu*” olarak cevap vermesi, “*Bugüne kadar başınıza gelen en kötü şey ne?*” sorusuna verdiği cevabın “*Doğmak*” olduğunu tercih etmesi kasabada erkek olarak var olabilmenin tutsaklığını anlatır. Dumanlı kentın puslu çocuğu aslında kendi dünyasıdır. Yaşadığı yerin ve bağlı olduğu ailesinin puslu yapısını temsil eder.



Şekil:3.10. Zehra'nın Olgun'a hamile olduğunu söyleyip tepeden kentin tamamına bakma sahnesi.

4.4.6. Olgun Karakteri

Yakın arkadaşı ile birlikte, televizyonda gördükleri ve etkilendikleri dünyalar içinde yaşamakta, en yakınına âşık olmaktadır (Şekil 3.5). Zehra'nın yaşamından kaçışlarından çokta farklı olmayan bu durum, aslında köyde yaşayan gençlerin temel problemleri gibi görünmektedir (Şekil 3.4). Olgun Zehra'ya olan aşkı dışında, televizyon izlediği hayatlara, orada gördüğü dünyalara olan arzusu ve bu yaşantıların içine girmek için kurduğu hayaller ve çabası ile gerçeği arasında yani kasabasında sıkışıp kalmıştır. Gençlerin köy kasaba gibi yerlerde kendi dünyalarını yaratamamalarını özgürleşememe gibi sorunlara dikkat çeken film, kasabada ya da köyde yaşamın kendine has mahrem kabul edilen değer yargıları ile bu değer yargıları içinde yaşadıkları çatışmaları, çıkış

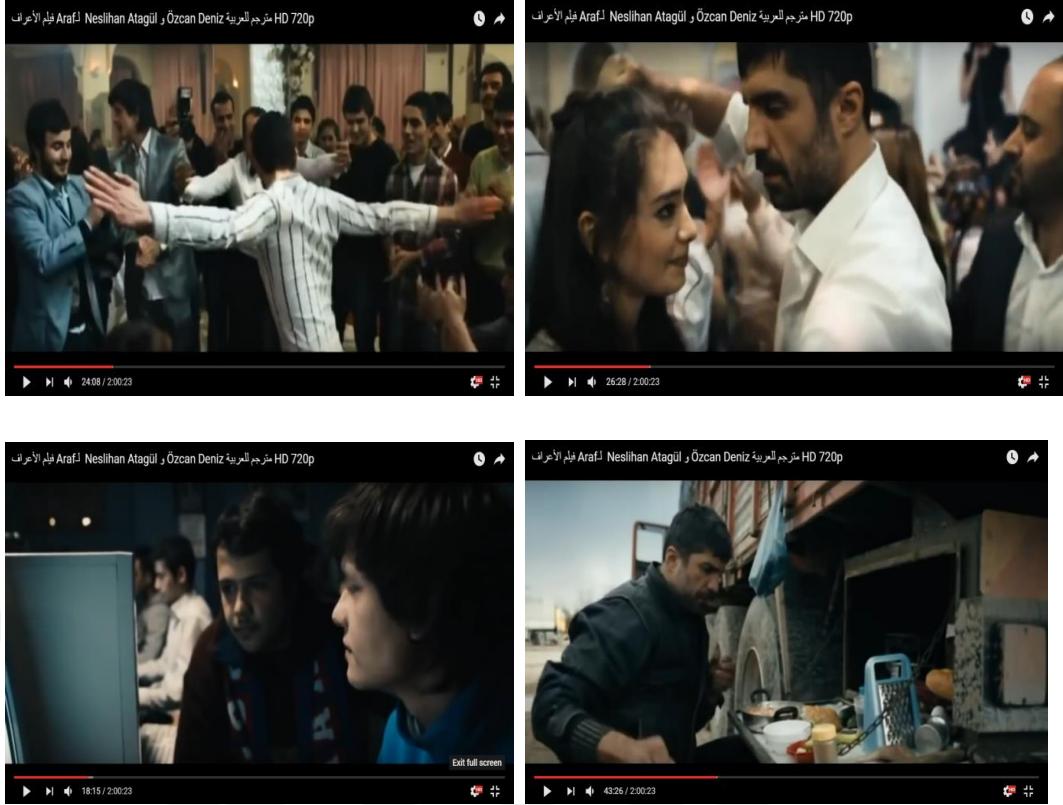
yolu arayıp bulamamalarını, tek çıkışın kaçış olduğunu düşünmelerine neden olmaktadır. Bu da geleceklerini inşa edemeden, sorunlar yumağı içinde kaybolmalarına neden olur. Arkadaşıyla tren kaçırarak yaptığı çılgınlığı bir televizyon programına gönderen Olgun, hapse düştükten sonra ‘‘Gerçeğin Peşindeyiz’’ adlı televizyon programını izlemektedir. (Şekil 3.12). Ailelerin kucaklaşmalarının gösterildiği TV programı, aynı Olgun’un yaşamındaki trajik olayların anlatıldığı yaşamlara benzemektedir. Artık Olgun TV programlarına katılmaya ihtiyaç duymamaktadır, çünkü programda gösterilen trajik yaşamların zaten parçası olmuştur, dolayısıyla katılmasının anlamı kalmamıştır. Olgun hapishanede evlenerek tutkuyla sevdiği aşkına ulaşmış, ancak özgürleşememiş kalın duvarlar içinde kalmıştır.



Şekil:3.6. Maruf’un kamyon sürerken karlı sisli yollarda gitme sahnesi.

4.4.7. Maruf Karakteri

Yaşamın büyük bir çoğunluğu devamlı yollarda geçen, yerleşik hayata yabancı bir karakter olarak tanırız. Maruf dan beklenen yerleşik düzene geçmesi, belli bir yerinin yurdunun olmasıdır (Şekil 3.6). Bu beklentiyi koyan ise onun adına düşünen toplumsal bilincin yönlendirmesi saydığımız, yakın arkadaşları ile eş dost tavsiyesidir. Yönetmen, küçük kasabaların ya da köylerin insanı yöneten ya da yönlendiren değer yargılarının oluşmasına neden olan bu yapıya dikkat çeker ve bu oluşumların insan üzerinde olumsuz yansıyan yönleri üzerinde özellikle durur. Maruf’ta diğer gençler gibi yaşamın ona öğrettiği kendi değerlerinden vazgeçememekte boynuna dolanan alışkanlıklarını terk edememektedir (Şekil 3.8). Hayatı yollarda geçen bir insanın yerleşik düzene geçtiğinde, ne tip ihmallerin yaşanacağı hiç hesaba katılmamaktadır. Zehra ile olan ilişkisi hoşlanmaya dayalıdır ancak bu da çok uzun sürmeyecektir.



Şekil 3.8. Maruf'un kamyonuyla, gençlerinse bilgisayarla beraber olduğu sahneler

4.4.8. Ustaoglu Filmlerinde Var Sayılan Fakat Görülmeyen Karakterler

Olgun'un babası filmde flu ya da siluet olarak görülmektedir (Şekil 3.5). Kasabada yaşayan ortalama baba örneği gibi görünmektedir. Her evde olma ihtimali yüksek görülen ve yönetmen onları filmde adeta yok saymaktadır. Oğluyla hiçbir şekilde iletişime geçmeyen böyle babaların sayısı o kadar fazladır ki, yönetmen onlara karakter kimlik gibi değerler vermek istemez. Yönetmen evine ve ailesine hiçbir şekilde katkısı olmayan bu fertleri yok sayıp, filmde siluet şeklinde göstererek adeta onları cezalandırır. Yönetmen onu sadece siluet olarak bırakmaz köpekleri zehirleyen belediye görevlisi sıfatı vererek, canlı dokuya zarar veren öldürerek yok etmenin sorun çözmek olduğunu düşünen bir yapı içinde görülmesini sağlar. Aslında bu yapı yönetmene göre toplumun bozulmasında en etken rol oynama sebebidir. Zehra'nın babasında benzer karakterde sergilenir. Filmde baba sadece Zehra'nın çalıştığı parayı verdiği esnada görülür ve maalesef etkisizdir, filmde görülmesi gerektiği kadar varlık sürdürmektedir.



Şekil:3.11. Doğadaki kirlenmeyi ve buna ilişkin yağın kar görüntülerinin kenti temizleme sahnesi

4.4.9. Araf Filminde Mekân Temsili

Filmin ilk sahnesi kızgın bir bakır eriğin dökülmesi sonucu oluşan ateş ve lav görüntüsü ile başlar (Şekil 3.1). Cehennem ateşini çağrıştıran bu görüntü inançlarımızın yarattığı korkularımızı temsil eder. Filmde değer yargılarının insanı biçimleştirilmesi sonucu oluşan hataların insan yaşamını nasıl trajik noktalara sürüklediği eleştirisi yapılmaktadır. Toplumun insana biçtiği değerlerden insan uzaklaşırsa cehennemde o ateş gibi yanacaktır. Dolayısıyla denilen yapılmalı ve asla insan duygularına ya da farklı düşüncelere kapılarak hayatına yön vermemeli aksi durumda cehennem ateşi insanı filmin başındaki gibi yakacaktır. İnsanın zihninde tezahürü olan bu mekan cezalandırıcıdır, yok edicidir. Kuralların olduğu mekân ise, toplumun değer olarak uygun bulduğu, herkesin orada bu kurallara uyma durumunda, rahat yaşayacağı ön görülen doğrularla bahşedilmiş değerler mekânıdır. Burada sorun yoktur. Ancak insan ne zaman arzularının peşinde koşarsa orada cezalar ve hatalar vardır. Birde filme adını veren ‘Araf’ mekânı vardır. Bu mekân arada kalmaz. Ne cennet ne de cehenneme aittir. Kutsal kitapların yazdığına göre insan önce Araf’ta suçlarıyla günah ve sevaplarıyla yüzleşir ona göre gideceği yer tayin edilir.

Tuvalet, küçük bir havalandırması olan ve insanın ihtiyacını giderdiği bir mekân olarak bilinir. Orada insan evde diğer mekânlara oranla en fazla kendisiyle kaldığı bir yerdir. Zehra’nın çocuğu orada düşürmesi (doğurması) ve tuvaletin havalandırma penceresinden atması trajedinin en uç noktasıdır (Şekil 3.15).

Otoban kenarında benzin istasyonu işletmesi bir diğer mekândır. Gelen ve geçenlerin ihtiyaçlarını karşıladığı bir mekân olarak bilinen yer, Zehra ve Olgun’un çalıştığı

kamyoncu Maruf’unda zaman zaman uğradığı ve uğrama esnasında bu karakterlerin birbiri ile yan yana geldikleri ortak bir mekân olarak görülür.



Şekil:3.12. Olgun’un ilgisini çeken yarışma programlarının gösterildiği sahneler.

4.4.10. Araf Filminde Vazgeçilemeyen Değerlerin Temsili

Vazgeçilemeyen değerlerin başında insana dair her canlı gibi doğuran ve doğurduğunu yaşatan bir bilince sahip olmasıdır. Bu bilinç yaşatma üzerine kuruludur ve tamamen canlının doğasından kaynaklanmaktadır. Zehra’nın yasak ilişkisi sonucu hamile kalması ve toplumun değer yargılarından korktuğu için bunu saklaması, baskıların ve karnındaki canlının, yaşananlardan sonra feda edilecek ve tuvalet penceresinden atık bir eşya gibi atılacak bir unsura dönüşmesi, filmi vazgeçilen ve vazgeçilemeyen değerler konusunda oldukça düşündürmektedir (Şekil 3.10).



Şekil:3.13. Zehra’nın minibüste kızlarla beraber yolculuk yaptığı sahne.

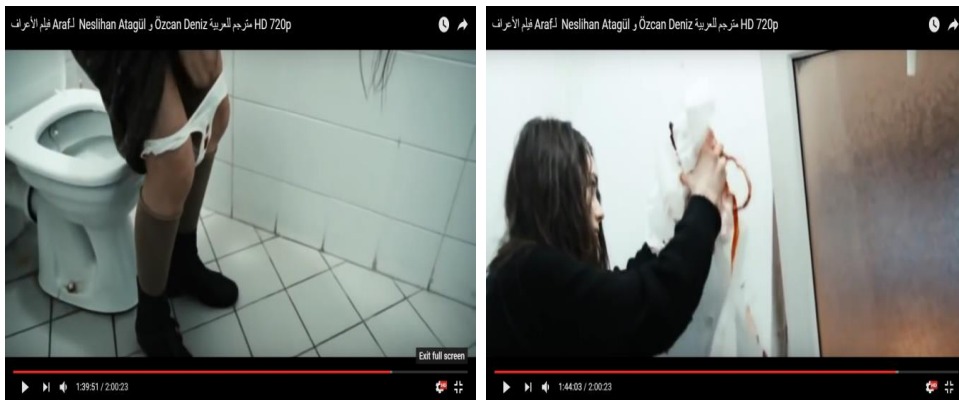
4.4.11. Araf Filminde Toplumsal Cinsiyet

Filmde toplumsal cinsiyet yine toplumun uygun bulduğu değerlerle sınırlı oluşu üzerinde durulmaktadır (Şekil 3.14). Yasak ilişkiler ve onun toplum üzerindeki kabul görülmeyen etkileri ve buna bağlı korkular, Zehra'nın yaşamını etkilemektedir. Arkadaşının düğününe gitmek ve biraz olsun tek başına eğlenebilmek için ailesine yalan söyleyen Zehra, duygularının izinden gidecektir (Şekil 3.7). Orada özgürleşecektir. Tutkuları onun sağlıklı düşünmesine mani olacak, filmde toplumun öngörmediği, yasakladığı gayri resmi bir ilişkiyi yaşamış olacaktır.



Şekil:3.14. Köprü üstünde Zehra'yla Maruf'un konuştukları ve öpüşükleri sahne

Bu ilişki sonucu düşük yaparak hayatını tehlike altına atan Zehra, duygularının onu sürüklediği bu yerlerde hayatın en zor zamanlarını yaşayarak adeta cezalandırılacaktır. Duygularına karşılık bulmak için gittiği bu yol ona çok ağır gelecektir.



Şekil:3.15. Zehra'nın hastane tuvaletinde düşük yaptığı sahne ve çocuğu pencereden attığı sahne

Ailesine yalan söyleyerek yaşadığı bu olay, maalesef onun toplumsal baskıyı görmesine yine mani olacaktır. Ailesine yalan söylediği için bunların başına geldiğini düşünenler toplumsal baskıların aslında insanı koruyan kollayan yönleri olduğu anlayışından bir türlü kopmamalarına neden olacaktır. Toplumun bu şekilde biçimlenmesini sağlayan bu derin sarmal insanın özgürleşmesine mani olacağı gibi hatalar yapmasının nedeni de sayılacaktır (Şekil 3.16). Olgun’un evlilik teklifine karşılık “Ama benim yüküm var” diyen Zehra, aşık olan kişinin neleri göze alabileceğinin sınırlılıklarını da göstermektedir (Şekil 3.10).



Şekil:3.16. Zehra ve Olgun’un hapishanede evlendiği sahneler

4.4.12. Araf Filminde Özgürlüğün ve Tutsaklığın Temsili

Filmde özgürlük anlayışı, yönetmenin sıklıkla izleyicisiyle beraber seyahat ettiği yollardandır. Bunların bazıları sisli bazıları çamurlu ve ıslaktır (Şekil 3.11). Kasabada erkek bile olabilmek toplumsal baskıdan dolayı ne ekonomik ne de bedensel özgürlükler açısından mümkün görülmemektedir. Yarışma programına katılmak için müracaat eden Olgun’un “Bu zamana kadar yaptığın en cesur hareket nedir?” sorusuna cevap bulmak için düşünürken, bir arkadaşının rayların arasına yatarak trenin üstünden geçişini cesarete örnek olarak seçmesi, gençlerin çıkış yolu bulamadıkları dünyalarına özgürlük tattırmak için bu yollara başvurduklarını göstermektedir (Şekil 3.17). Yönetmen toplumda gençlerin bu halini göstererek içlerinde buldukları toplumsal baskıların, insanlar üzerinde nasıl etki yarattıklarını temsillerine vurgu yaparak işaret etmektedir (Şekil 3.18). Olgunun annesi evi terk ederken “*bu evin düzeni ben buradaymışım gibi sürecek*” demesi annelerin bir evde sistematik olarak düzeni nasıl temsil ettiğini göstermektedir.



Şekil:3.17. Olgun'un arkadaşıyla vagonu hareket ettirdikleri sahne

Tablo 3.1. Araf Filminde Karakterlerin Mekan Bazında İncelenmesi

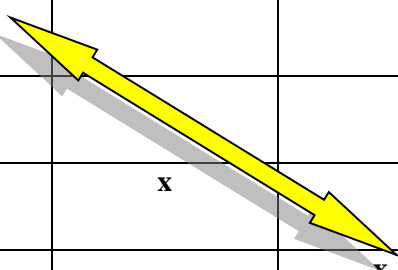
	Şehir (Eril)	Doğa- Köy (Dişil)	Sokak (Eril)	Şehirlerarası Yol (Eril)	Yol Lokantası (Eril)
Zehra		x			x
Olgun		x			x
Maruf	x	x		x	x
Derya	x	x		x	x

Tablo 3.2. Araf Filminde Karakterlerin Demografik Olarak İncelenmesi

	Evli	Vasıfsız	Sevgili	Dul	Öğrenci	Çalışan	İşsiz
Zehra					x	x	
Olgun		x				x	
Maruf		x				x	
Derya				x		x	


Tablo 3.3. Araf Filminde Karakterlerin Özgürlüklerinin İncelenmesi

	Tutsak	Nötr	Özgür
Zehra	x		
Olgun	x		
Derya		x	
Maruf			x



Tablo 3.4. Araf Filminde Karakterlerin Egemenlik İlişkilerinin İncelenmesi

	Şiddet Sahnesi	Sevgi Sahnesi
Zehra	x	x
Olgun	x	x
Maruf		x
Derya	x	



Tablo 3.5. Araf Filminde Karakterlerin Cinsiyete göre yaşadıkları tahribatı incelenmesi

	Erkekliğin Yaralanıldı sahneler	Kadınlığın Yaralanıldı sahneler
Zehra		Çocuğunu düşürme sahnesi
Olgun	Zehra'nın Marufla Dans etme sahnesi	Olguna hapiste geri dönmesi
Maruf		Zehra'yı terk etmesi
Derya		Zehra'nın hamile haberi

Tablo 3.6. Araf Filminde Toplumsal Cinsiyete ve Kadın Kimliğine Dayalı Sahnelerin İncelenmesi

	Araf
Erkeğin idealize edilmiş olduğu sahneler	6
Kadını idealize edilmiş olduğu sahneler	1
Kadının baskıya maruz kaldığı sahneler	2
Kadının cinsiyetçi tutumunu aştığı sahneler	2
Toplumun değer yargılarının işlendiği sahneler	5

4.4.13. Toplumun Değer Yargılarının İşlendiği Sahneler

1-Düğünler insanların birbirlerini görmeleri ve beğenmelerini sağlayan toplumun uygun gördüğü değerlere hizmet etmesi.

2-Evlendirilme, toplumun kabul gördüğü iyi -kötü- yaşı küçük- büyük diye herhangi bir ayırım yapmaksızın onayladığı bir kurum olarak değerlendirilmesi.

3-Yasak ilişki sonucu Zehra'nın hamile kalması. Nikâhsız ve babasız bir çocuk dünyaya getirmesi, Toplum tarafından kabul görmeyen bir durumdur.

4-Zehra'nın hastane tuvaletinde çocuğunu düşürmesi ve onu pencereden atması

5- Belediye hizmeti olarak servis verilen mahallede gezen dişi köpeklerin öldürülmeleri

4.4.14. Kadının Cinsiyetçi Tutumunu Aştığı Sahneler

1-Yasak ilişki: Toplumun kabul göstermediği evlilik dışı ilişkilerdir. Zehra sevdiği erkekle toplumun kabul göstermediği bir yapıyı delerek evlilik dışı cinsel bir ilişki yaşar.

2-Zehra'nın hastane tuvaletinde çocuğunu düşürmesi ve onu pencereden atması

4.4.15. Kadının Baskıya Maruz Kaldığı Sahneler

1-Yasak ilişki sonucu hamile kalan Zehra'nın gizlice çocuğunu karnında taşıması.

Bebeğini hastane tuvaletinde düşürmesi ve onu pencereden atması.

2-Zehra'nın sigarayı gizlice içmesi.

3-Maruf'la olabilmek için ailesine yalan söylemesi.

4.4.16. Kadının İdealize Edilmiş Olduğu Sahneler

1-Düğün salonuna süslenerek gitmesi, kendini Maruf'a beğendirme arzusu.

2-Zehra'nın çalışıp para kazanması.

3-Derya'nın çalışıp para kazanması.

4.4.17. Erkeğin İdealize Edilmiş Olduğu Sahneler

1-Kamyoncu olması, yolunun gözlenmesi.

2-Yük taşınması, şehirlerarası gezmesi ve birçok yer görmesi.

3-Trenin altına yatan bir çocuğun cesaret örneği gösterdiği için olgun ve arkadaşının ilgisini çekmesi.

4-Olgun ve arkadaşının Tren vagonunu çalıştırmaları

5-Tv yapımcısı Acun Ilıcalıya duyulan hayranlık.

6-Marufun, Zehra'yı kollarının arasına alarak oyun oynaması

4.4.18. Araf Filminde Tabloların Analizi

Araf filminde karakterler, oluşturulan altı tablo ile incelenmiştir. Bu tabloları oluşturan parametreler kadın- erkek ilişkilerini, toplumsal cinsiyetçiliği temsil eden içerikleri kapsar. Yapılan incelemede “*Araf*” filminde kadının feministçi kurama göre, toplum tarafından bastırılmış bir karakter olarak izlesekte, filmin belli bölümlerinde kadının özgürleştiğine şahit oluyoruz.

4.5. ‘Tereddüt’ Filmini Toplumsal Cinsiyet Olgusu İle İnceleme

4.5.1. Filmin Özeti

Tereddüt filmi, kadın ve erkek olarak var olmanın temellerinde yatan ve bir arada yaşama ereğine sahip olabilmenin hatalarını, geleneksel toplumlarla modern diyebildiğimiz toplumlarda bile yaşanan uyumsuzlukların, travmaların çok da farklı olmadığına ilişkin kanaatleri bizlerle paylaşıyor. Kadın erkek ilişkisini, aile kurumunun sorumluluklarını ve ihmallerini sorgularken, bir yandan da travma mağduru olan birinin hem psikolojik hem de adli süreçte yaşayabileceği sorunları tartışıyor. Her iki karakterin birbirini anlamasıyla gelişen filmde, modern ve geleneksel toplumlarda kadın ve ergen olmayı sorguluyor. Bu topraklarda ve dünyada kadın olma hallerini aslında ne kadar zor olduğu üzerine izleyicinin odaklanmasını sağlar. Bir arada yaşama arzusuyla başlayan, toplum tarafından uygun görülen çarpık ilişkilerin, yaşamı nasıl travmatik hale dönüştürdüğünü izleriz. Film bireyin gelişimini, özgürlüğünü kısıtlayan nedenlerin altında yatan sebepleri ele alırken, hayatımıza kendi irademizle karar verebilmemiz konusunda derin engellerin neler olduğunu gözler önüne seriyor. Söz konusu ihmal ve istismarların nedenlerini

çeşitli suçların toplumda yaşanmasına önlenemez yanlışların yaşanmasına neden olmaktadır.

Yönetmenin diğer filmlerinde olduğu gibi filme verdiği tereddüt isimde oldukça ilginçtir. Tereddüt kararsız kalma halini, herhangi bir olay ya da düşünce halinde duraksama durumunu anlatır. Filmde bu hal Elmas'ın kendisiyle hesaplaştığı son sahnelerdeki haline çok benzemektedir. Şehnaz'ın terapiye aldığı Elmas'ın hem anne hem de çocuk olma hali tereddüttün kızlık, kadınlık, annelik halleri arasında kalma halini anlatmaktadır. Burası insanın kolay kolay karar veremeyeceği alandır. Dolayısıyla yönetmen izleyicileri sürüklediği ve orada düşündürdüğü tereddüt durumu, erkeği de doğuranın kadın olması, kızken verilen kararlarla anneyken verilen ve alınan kararlar arasındaki duygu ve düşünce durumları tereddüt halinden başka bir şey değildir.

4.5.2. Tereddüt Filminde Kadın Temsili

Filmde Yeşim Ustaoglu, önceki filmlerinde var olan kadın gerçeğini, bu filmde çok daha ön plana çıkarmıştır. Modern toplumdaki kadınla, geleneksel toplumdaki kadın gerçeğini yan yana getirerek, sorunların benzerliklerini gösteriyor. Diğer filmlerinden farklı olarak yönetmen, bu filmde sorunların kökenine inip yüzleşmeler bir çeşit hesaplaşmalar la sorunların çok daha derinine inip seyirciyle yüzleşme sağlamıştır. Yönetmen erkeği de doğuranın bir kadın olduğu düşüncesinden yola çıkarak, kadını yine kadının kendisi ile karşılaştırarak, özgürleşmenin yollarının yine kadının kendisinde olduğuna işaret etmiştir. Bunu Elmas'ın kendisini annesinin yerine koyma sahnesinde belirgin olarak açığa çıkartır. Elmas'ın iç dünyasında takıldığı yerleri izleyici ile paylaşan yönetmen, toplumsal baskılara neden olan sıkıntıların, nerelerde tıkanıldığını, hasta doktor analizi ile gerçekleştirir (Şekil 4.1). Günah sayılan değerlerin yine insana özgü kurallardan kaynaklandığını, hatta erkek egemen bir anlayış içinde kadının yeri olduğu anlayışı Türkiye' deki kadın gerçeğini gözler önüne sermektedir. Kadını tehdit eden esas unsurların nereden kaynaklandığını Ustaoglu filminde görülebilmektedir. Çözümü de bize yansıtan yönetmen, filmde sadece sorunları işaret etmiyor, içinden çıkılabilecek ipuçlarını da izleyici ile rahatlıkla paylaşmaktadır.



Şekil:4.1. Elmas'ın terapi esnasında kendini annesinin yerine koyma sahnesi



Şekil:4.2. Elmas'ın pencereden mutlu baktığı ve gizlice sigara içtiği sahne

4.5.3. Elmas Karakteri

Küçük yaşta evlendirildiği için evinden ailesinden ayrı kalan Elmas, kendi kararlarını veremediği yaşlarda, anne ve babasının kararlarıyla hayatı allak bullak olmuştur (Şekil 4.2). Yaşadığı kültüre göre baba sözü dinlemesi gerektiği yaşlarda istemediği halde evlendirilir. Elmas karakteri, zamanla annesinin ve babasının onun için uygun gördüğü yaşam biçiminin, ona uygun olmadığını kavramasıyla söz dinlediği ve güven duyduğu ailesinden nefret etmeye başlar. Duygu karmaşası yaşayan Elmas çocuk duygusu ile hareket ederek evlendirildiği evde kocası ve kayınvalidesinin onu yetişkin bir kadın olarak görmesi, problemlerin artmasına neden olmaktadır. Çocuk

dünyasına çok ağır gelen bu yük, gördüğü cinsel istismarlara ve baskılara zamanla dayanamamasına neden olur (Şekil 4.3.) Çocuk yaşta vakti gelmeden tanıştığı kadınlık kimliği ile tüm duyguları alt üst olur. Annesinin ve babasının Elmas'ı asla kaldıramayacağı böyle bir yüke sürüklemiş olmaları, Elmasın yaşayacağı problemler karşısında çaresiz kalmasına neden olmuştur. Şehnaz doktorun sayesinde kendiyile ve ailesiyle hesaplaşacağı terapiler Elmas'ın iç dünyasındaki çalkantıları açığa çıkartarak, yönetmen bu sorunların boyutunu verdiği tahribatı izleyici ile paylaşır.



Şekil:4.3. Elmas'ın evinde bulaşık yıkadığı ve sakız çiğnediği sahneler.

4.5.4. Şehnaz karakteri

Filmde doktor kimliği ile tanıdığımız Şehnaz, ekonomik özgürlüğünü kazanmış bilinçli, modern kent kadınıni temsil eder. Elmas gibi aynı toplumun benzer sorunlarını yaşayarak ve bu sorunlarla baş edebilmiş kadın kimliği ile tanırız (Şekil 4.4). Doktor olması ve kadınların içinde bulunduğu ve baskı gördüğü durumların farkında olan, çözümlerini bilen ve hastalarını bu manada yönlendirebilen bilinçli bir kadındır. Elmas gibi küçük yaşta evlendirilerek baskılara maruz kalan bir kız çocuğunu, bu manada çok iyi anlamaktadır. Şehnaz'ın kadınlık kimliği, bu kimliğinin farkında bile olmayan, oyun yaşında bir çocuğun hayatı ve yaşadıkları ile benzerlikler göstermektedir (Şekil 4.3). Her ne kadar bunlarla mücadele etmiş bir kadın olsa da, Şehnaz aradığı mutluluğu karşı cinsiyle yakalayamamaktadır. Ortalama bir kadın kimliğini temsil eden Şehnaz, kadına atfedilen toplumsal benzer baskıların bir başka biçimiyle karşılaşmaktadır (Şekil 4.5). Her ne kadar baskılara boyun eğmese de, aradığını bulamamakta ve mutsuz evlilik yaşamaktadır. Her kadın gibi Şehnaz, sadece mutlu olmak sevmek ve sevilme istemektedir. Bu basit iletişimi bulduğu yerde ve kişide kendi dünyasını paylaşma istemindedir.



Şekil:4.4. Elmas'ın Şehnaz'la hastanede karşılaşma sahnesi.



Şekil:4.5. Şehnaz'ın, içki tercihinde rakıyı sevme ve içme sahnesi.

4.5.5. Elmasın Kayınvalidesi

Yatağa bağlı yaşayan şeker hastalığı ve kilosundan dolayı yerinden çok fazla doğrulamayan ve devamlı bakıma muhtaç bir karakterdir (Şekil 4.8). Belli zamanlarda iğnesinin yapılması gereken bu karakter Elmas'ı sağa sola göndererek onu eli ayağı gibi yönetmektedir. Filmin ortalarında ölür.

4.5.6. Tereddüt Filminde Erkek Temsili

Filmde toplamda üç erkek görülür. Bu erkekler arasında yönetmen, modern hayatı temsil eden kocasını, muhafazakâr aileyi ifade eden elmasın kocasını, son olarak da ilerde Şehnaz'ın sevgilisi olacak iş arkadaşını gösterir. Elmas'ın kocası muhafazakâr aile içinde yetişmiş, toplumun öngördüğü değerler doğrultusunda hareket eden ya da bu değerleri önemseyen bir karakter olarak izlenirken, Şehnaz'ın kocasını, toplumun değer yargılarından uzak ancak kendi koyduğu değerlerle yine muhafazakâr bir yapı içinde görürüz. Her ne kadar modern yapı içinde görsek de Şehnaz'la olan ilişkilerinde bu çifti, sadece cinsel mutluluğa dayalı bir ilişki içinde izlenir. Ancak bu mutluluk tarzı iki özgür bireyin birbirinden alacağını tahsil etmeye dayalı bir ilişki örneğini sergilemektedir. Kendine dönük paylaşımsız yaşayan Can karakteri zamanla tekdüzeleşmekten kendini alamaz. Hayatına ve ilişkilerine hedef odaklı bakan ve o ölçüde değerlendirmelerini yapan Can karakteri, ilişkide porno izleyerek ulaşılabilecek maksimum seviyeleri zorlamaktadır. Ancak modern hayatın hızı içinde unuttuğu doğal zamanlar Şehnaz'ı ve onun isteklerini görmemesine neden olmaktadır. Feminist kurama göre insanlar, cinsel farklılık gözetmeksizin, ilişkilerinde sevgi ve saygı arayışları ile birbirine yakınlaşmalarında, paylaşma temeline dayanan gerçeklerle ilişkilerini arayıp buluncaya kadar sürdürmeli. Şehnaz'ın kocasında bulamadığı paylaşımı iş arkadaşında bulması hiçbir beklentisi olmamasına rağmen sevgi ve saygı görmesi, Şehnazın yakınlaşmasını dünyasını paylaşmasına neden olmaktadır. Çünkü feministçi kurama göre birey yegâna mutluluğu paylaştığı sevilip saygı gördüğü yerde kendini bulmuş ve orada Şehnaz özgürleşmiştir. Dolayısıyla Şehnaz kocası gibi bir yükü çekmeyerek ona, bu arzularının giderilmemesinden dolayı hesap sorması ve ona karşı çıkarak erkek gibi kavga ederek onu terk etmesi, özgür bir birey hareketidir. Yine özgür bir birey hareketi olarak kocasını terke edip ona iyi geldiğine inandığı başka bir erkeğe tercih etmesi, bir kadının toplumsal değerleri hiçe sayma hareketi olarak karşımıza çıkar. Feminist kurama göre bu hareket ve tercih, özgür bir kadında olması gereken davranış biçimidir. Elmas'ın kocası ise toplumun koyduğu değerleri sırayla uygulayan ve bu durumdan güven duyan bir davranış sergilemektedir. Karısının aynı zamanda küçük bir kız çocuğu bilincinde de olan koca için bu çok önemli bir şey değildir. Önemli olan onun kadın kimliği taşıyıp taşımadığıdır. Elmas ona göre olması gereken yerdedir. Evde hizmet işleri ile ilgilenen annesine bakan evi çekip çeviren temizleyen akşamda yatakta onu

tatmin eden kadınlık kimliği taşımaktadır. Bu kimlik zaten toplumda bilinen kadın kimliğidir, akside zaten tartışılmamaktadır. ”*Abdest al*” gibi “*Allah’ım beni affet*” gibi sıklıkla söylenen cümlelerden dinsel faktörlerinde bu ilişkide belirgin bir rol oynadığı kesindir. Elmasın günah işlemek için o evde hapis kalması, yine sevmediği erkek tarafından cinsel ilişkiye zorlanması, günah kavramının insan üzerindeki etkilerini yansıtmaktadır.

4.5.7. Şehnazın Eşi (Can)

Can sahnede modern erkek kimliği ile görülür (Şekil 4.6). Ekonomik olarak güçlü, hiçbir gelenekçi kodu evinde ve kendinde göremediğimiz bir yaşam biçimi içinde izleriz. Gelenekçi bir ailede kadına ait olan mutfakta bu karakter yemek pişirmekte kadınına servis yapmaktadır. Bu erkeği kent soylu halde görünmesini sağlamaktadır. Ancak bu karakter aynı zamanda bilgisayarında porno izlemekte karısıyla mütemadiyen sevişerek zaman geçirmektedir. Aralarında gündelik hayata dair duygu durumları çok fazla paylaşılmamaktadır. Can sadece cinsel ihtiyaçlarına cevap arayan, içen, sevişen bir erkek rolünden ötede görülmemektedir.



Şekil 4.6 Şehnaz’ın kocası Can ile olan yakınlaşma sahnesi

4.5.8. Elmas’ın Kocası

Mahalle esnafı rolünde tanıdığımız bu karakter, işinde gücünde, annesi ile beraber yaşayan, toplumun öngördüğü değerler içinde muhafazakâr bir erkektir. Annesine bakan, evi çekip çeviren, çok konuşmayıp denileni yapan bir kadınla evlendiği için,

kendini şanslı bulan bir erkek karakter olarak izleriz (Şekil 4.7). Evin erkeği olduğu için dışarıda çalışan eve geldiği zamanda kadını tarafından yemekleri hazır edilen, geceleri kadını tarafından cinsel arzularını tatmin edilen ortalama koca karakteri olarak yer alır. Abdest alma günah gibi dinsel kavramlar içinde yaşayan bir erkektir. Elmas'a aldığı uzun paltodan Elmas'la ne kadar ilgilendiği anlaşılmaktadır (Şekil 4.8).



Şekil:4.7. Kocasının Elmas'a hediye aldığı sahne ve evde topluca yemek yeme sahnesi

4.5.9. Şehnaz'ın Sevgilisi

Aynı kurumda Şehnaz'la beraber çalışarak hekimlik yapan bu karakterin ismi filmde pek geçmez. Yönetmen bunu bilerek kullanır. İş arkadaşı olarak neredeyse filmin başından sonuna kadar çok nadir görülür (Şekil 4.9). Ancak kocası Can'ın yokluğunda yakınlaşmaları birçok şeyi değiştirmiştir. Şehnaz'la vakit geçirmekten keyif alan bu karakterin, annesini küçük yaşta kaybetmiş olması, Şehnaz'ın ilgisini çekmektedir. Karakteri “*yüzünün bir tarafı karanlık, bir tarafı aydınlık*” olarak tanımlaması, tüm erkeklerin aynı grilik içinde var olduklarını, birinin diğerinden çok ta farklı olmadığını, bu rengin de bu toplumdaki kolay kolay değişmeyeceği inancı son olarak kocasıyla yaşadıklarının da etkisiyle iyice bu düşüncelere kapılmasına neden olmuştur. Ancak bu karakterin annesi küçükken ölmüş olması onu yaralı yapmaktadır. Şehnaz'ınsa bu karakterin iç dünyasındaki annelik ihtiyacı birbirini anlayan birbirlerinin yaralarını saran belki de aranan ideal ilişkiye dönüştürmektedir. Onunla çok vakit geçirmemesine rağmen, filmin neredeyse sonlarına doğru bu karakter Şehnaz'la beraber olur. Kocasıyla yaşamadığı cinsel mutluluğu onunla yaşar. Filmde Şehnaz kadar burnumuzun dibinde yer alan bu karakteri yanı başında

bilinçli olarak gizlerken, yönetmen Şehnaz'a özgürlük vererek beraber olacağı ve onu her zaman tatmin edecek bir erkeğin varlığını burnun ucuna getirerek görülmesini sağlar (Şekil 4.10). Dolayısıyla bağlarından kurtulmasını adeta özgürleşmesinin önünü açar.



Şekil:4.8. Şehnaz'ın yakın arkadaşı ile beraber olduğu sahneler.

4.5.10. Ustaoglu Filmlerinde Var Sayılan Fakat Görülmeyen Karakterler

Elmas'ın annesi ve babası film boyunca hiçbir sahnede görülmezler. Hatta Elmas'ın isteği doğrultusunda hastaneye kadar getirilmiş olmalarına rağmen, yönetmen onları etkisiz kılmıştır. Daha önceki filmlerinde de rastlanan bu durum tamamen yönetmenin tercihidir. Yönetmene göre topluma zarar veren bu karakterler, eşlerine ve çocuklarına ya da onlara en yakın olanlara ilgisiz ve sevgisiz davranmış olmaları, empati kurmamaları, yaşamlarında bu insanları yok sayıp kolay terk edişleri, filmde görüntü olarak asla yer alamamalarına sebep olur. Yönetmen toplumun dengesini bozan bu yapıdaki insanları kullandığı yöntemle adeta cezalandırır. Anne karakterini perdede göstermez, onun yerine Elmas'ın kendisini tercih eder. Onu hem anne hem de küçük bir çocuk karakteri ile yüz yüze getirerek hesaplaşmayı Elmas karakteri ile sağlar. Yüzleşmeyi izleyici gerçek anneden değil, yine Elmas'ın dünyasının içindeki anneden görürüz. Baba karakteri, sözü o kadar az geçer ki anne rolü yapan Elmas'ın iki dudağının arasında kaybolup gider.



Şekil:4.9. Şehnaz'ın sevgilisi ile sevişirken tatmin olduğu sahneler.

4.5.11. Tereddüt Filminde Mekân Temsili

Filmde mekânları özel seçen yönetmen kadını, denizin dalgalı öfkeli yönüne benzetirken erkeği de o dalgalara meydan okuyan sarp kayalar olarak ele alır (Şekil 4.13). Birbirini hayatta da törpüleyerek öğütmeye yok etmeye çalışan bu iki unsuru yönetmen kadın ve erkeği biçimsel olarak karşılaştırır. Filmde sıklıkla görülen mekânlar mutfak, balkon, tuvalet, muayenehane Şehnaz'ın ve Elmas'ın iç dünyasını yansıtır (Şekil 4.12). Filme omurga gibi oturtulan bu mekânlar filmin ritmini oluşturur. Dalgaların sert kayalara çarpması ve insan boyunu aşan yüksekliğe çıkması yönetmene göre kadının iç dünyasındaki çalkantıları, öfkeyi, sıkıntıyı temsil etmekteydi.



Şekil:4.10. Elmas'ın balkonda suça karıştığı sahne ve tuvalet penceresini kapadığı sahne



Şekil:4.11. Şehnaz'la arkadaşının suya yansıyan görüntüleri

Yönetmenin diğer filmlerinde de rastlanan yol görüntüleri bu filmde de vardır. Pencerenin ardında olup biteni seyreden kadın ifadesi, Elmas'ın balkonda kalma sahnesi, pencerenin arkasında hayatına öykünerek izlediği karşı komşusu, diğer filmlerinde de rastlanan tuvalet penceresi, filmde kayalara vuran dalgalar gibi ev içinde çırpınan bir kadının kaçış yolları ya da sıkıntı duvarları gibi özgürlüğün kısıtlandığı mekânlar olarak kullanılır (Şekil 4.11). Örneğin mutfak sahnelerinde Elmas'ı temizlik yapıp bulaşık yıkarken, (Şekil 4.3) Şehnaz'ı mutfakta kocasıyla özgürce yemek pişirirken izliyoruz (Şekil 4.13). Yönetmen toplumun pek kabul edemediği bazı görüntüleri bilinçli tercih ederek, örneğin Şehnaz'ın kocasından göremediği ilgiyi arkadaşından alması onla sevişmesi gibi toplum tarafından pek hoş karşılanmayan bu durumları suya ters yansıyan görüntü olarak izleyicisiyle paylaşır (Şekil 4.11). İnsanın iç ve dış dünyalarına mekânlar üzerinden anlatmaya ya da gizlemeye çalışarak ifade etmeye çalışan Ustaoglu, kadın dünyasını ve içinde yaşadığı çalkantıları herkesin anlayabileceği bir sinema dili kullanarak ustaca vermeye çalışır.



Şekil:4.12. Elmas'ın yaşadığı mahalle ve yaşıtı olan arkadaşıyla pencereden kurduğu iletişim sahnesi



Şekil:4.13. Şehnaz'ın kocasıyla şakalaştığı ve dalgalarla kayaların birbirine çarptığı sahneler

4.5.12. Tereddüt Filminde Vazgeçilemeyen Değerlerin Temsili

Elmas'ın küçük yaşta olması, annesinin ve babasının sözünü dinleyen uslu bir çocuk olması, dinsel unsurların gereği ile yetiştirilmiş olması, okula gönderilmemiş olması, iç dünyasının kalın duvarlarla örülerek oradan çıkamamasının nedeni haline gelmiştir. Bunu terapi esnasında “*çünkü günah*” diye nitelendirdiği sahnelerden anlamaktayız. Dolayısıyla annesinin ve babasının sözünü dinlediği için evlendirilmiş olması, evlilikle gelen ve çocuk yaşta anlamsızca sorumlulukların altında kalıyor olması, sorunları görmemesine algılayamamasına neden olmaktadır. Çocuk dünyasının içinde annesinin gelip bir gün onu alacağı ya da bu kararı neden verdiği gibi karmaşık duygular içinde kalarak hayatına yön verememekte işin içinden bir türlü çıkamamaktadır. Dolayısıyla küçük yaşta çocuklar için alınan ve altından kalkılamayacak sorunlarla çocukların başa edebilmesi mümkün olmayan böylesi sorumluluklar toplumsal birçok sorunun habercisi anlamına da gelmektedir. Örneğin soba zehirlenmesinden ölen koca ve onun annesi bu trajedinin sonucudur. Yönetmen

bir soruna bağlı olarak toplumsal başka sorunların nasıl doğduğunu da filminde yer vererek toplumsal çürümenin ya da bozulmanın nasıl geliştiğini izleyicisine anlatmaya çalışır. Vazgeçilemeyen ve sonrasında önlenemeyen bu unsurların toplumda hala kabul görmesi yönetmenin filminde işaret ettiği önemli konuların başında gelmektedir.

4.5.13. Tereddüt Filminde Toplumsal Cinsiyet

Bir kadının, ekonomik özgürlüğünü yaşıyor olması, evli olduğu halde başka bir erkekle yakınlaşması, kabul gören bir mesleği sürdürüyor olması, toplumun kendi koyduğu ve çok alışık olmadığımız kurallarının dışında oluşumlarıdır. Karısına her türlü kötölüğu yapsa da bu yapılanlara rağmen kocaya olan bağlılığı sürdüren kadınların yaşamları toplumda genellikle sıklıkla rastlanır. şehnaz bu kuralın dışında hareket etmektedir. Ancak yaşı küçük olan Elmas hiçbir duygusal gelişimini tamamlamadığından, karşı gelemeyeceği düşüncesiyle ailesi tarafından erken yaşta evlendirilerek erkeğin hizmetine verilmiştir. Feminist kurama göre bu yaklaşım kadını toplumsal baskılar karşısında özgürlüğünü kısıtlayarak yok etmekte, erkeği ise bu istismardan dolayı üstün kılmaktadır. Feminist kurama göre sorunlar böyle başlamakta, gelişerek toplumsal cinsiyet ayrımcılığının doğmasına neden olmaktadır. Bu da kadın cinayetleri, intihar, istismar gibi başka sorunların doğmasına neden olmakta ve toplumsal bozulmanın yolunu açmaktadır.



şekil:4.14. şehnaz'ın yıkanma ve arkadaşıyla kayaların üzerinde dalgaları izledikleri sahneler.

4.5.14. Tereddüt Filminde Özgürlüğün ve Tutsaklığın Temsili

Filmde Elmas karakteri tutsaklığı temsil ederken, Şehnaz karakteri özgürlüğü hem de tutsaklıkla nasıl baş edebilmeyi ve ondan nasıl kurtulacağını temsil eder. Duygusal çözülmeyi Elmas'a yaşatan Şehnaz, doktor olmasına rağmen içinde bulunduğu durumun Elmas'inkinden çokta farklı olmadığını aynı zamanda bilmektedir. Şehnaz'ın kadın dünyasını tanınması hem kendini hem de küçük Elmas'ın yaşamını kurtarmasına neden olacaktır. Feminist kurama göre güçlü ve bilinçli kadın Şehnaz örneğidir. Kocasıyla baş ederek özgürlüğünü kazanmış, dilediği erkeği kendisi için seçebilmiş, benzer sorunlarla cebelleşen birilerine de yardımcı olabilmıştır.

Tablo 4.1 Tereddüt Filminde Karakterlerin Mekan Bazında İncelenmesi

	Şehir (Eril)	Doğa-Köy (Dişi)	Sokak (Eril)	Şehirlerarası Yol (Eril)	Yol Lokantası (Eril)
Elmas		x	x		
Şehnaz	x				
Can	x				
Şehnazın Sevgilisi	x				
Elmasın kocası		x			

Tablo 4.2 Tereddüt Filminde Karakterlerin Demografik Olarak İncelenmesi

	Evli	Vasıfsız	Sevgili	Dul	Öğrenci	Çalışan	İşsiz
Elmas	x						x
Şehnaz	x		x			x	
Can	x					x	
Şehnazın Sevgilisi			x			x	
Elmasın kocası	x					x	

Tablo 4.3 Tereddüt Filminde Karakterlerin Özgürlüklerinin İncelenmesi

	Tutsak	Özgür	Nötr
Elmas	x		
Şehnaz	x	x	
Can		x	
Şehnazın Sevgilisi		x	
Elmasın kocası		x	

Tablo 4.4 Tereddüt Filminde Karakterlerin Egemenlik İlişkilerinin İncelenmesi

	Şiddet Sahnesi	Sevgi Sahnesi
Elmas	x	
Şehnaz	x	x
Can	x	
Şehnazın Sevgilisi		x
Elmasın kocası	x	

Tablo 4.5 Tereddüt Filminde Karakterlerin Cinsiyete Göre Yaşadıkları Tahribatı İncelenmesi

	Erkekliğin Yaralandığı Sahneler	Kadınlığın Yaralandığı Sahneler
Elmas		1-Küçük yaşta evlendirilmesi 2-Kocası tarafından cinsel ilişkiye zorlanması. 3- Ona çok büyük gelen pardösü alınması
Şehnaz		1-Kocası tarafından dayak yemesi 2-Sofra sahnesi(rakı+yemek) 3-Kocasının porno izlemesi
Can	Karısının terk etmesi	
Şehnazın Sevgilisi		
Elmasın kocası	Elmasın alışverişe gitmesi	

Tablo 4.6 Tereddüt Filminde Toplumsal Cinsiyete ve Kadın Kimliğine Dayalı

Sahnelerin İncelenmesi

	Tereddüt
Erkeğin idealize edilmiş olduğu sahneler	2
Kadını idealize edilmiş olduğu sahneler	3
Kadının baskıya maruz kaldığı sahneler	6
Kadının cinsiyetçi tutumunu aştığı sahneler	2
Toplumun değer yargılarının olduğu sahneler	4

4.5.15. Toplumun Değer Yargılarının İşlendiği Sahneler

- 1-Evli bir kadının kocasını aldatması.
- 2-Elmas'ın istemediği halde anne ve baba sözü dinleyerek evlenmeyi kabul etmesi.
- 3-Elmas'ın kocasına ve kayınvalidesine hizmet etmesi.
- 4-Elmas'ın kocası; toplumun ortalama değerlerine hizmet eden bir karakter olarak seçilmiş olması(evine işine bağlı annesine bakan, karısının ihtiyaçlarını kendince gideren).

4.5.16. Kadının Cinsiyetçi Tutumunu Aştığı Sahneler

- 1-Şehnaz'ın, evli olduğu halde sevgilisinin olması.
- 2-Şehnaz'ın sevgilisi ile cinsel beraberlik yaşaması.

4.5.17. Kadının Baskıya Maruz Kaldığı Sahneler

- 1-Şehnaz'ın rakı içmek istediği halde şarap içmek zorunda kalması.
- 2-Kocasının Şehnaz'ı zorla evde tutmaya çalışması.
- 3-Elmas'ın kocası tarafından istemediği halde cinsel ilişkiye zorlanması.
- 4-Elmas'ın istemediği bir adamla ve onun annesiyle yaşamak zorunda kalması.

5-Elmas'ın anne ve babası tarafından evlenmeye zorlanması.

6-Elmas'ın kocası ve kayınvalidesinin ölümünden sorumlu tutulması.

4.5.18. Kadını İdealize Edilmiş Olduğu Sahneler

1-Şehnaz'ın ekonomik bağımsızlığını kazanmış olması.

2-Şehnaz'ın doktor kimliğinin olması.

3-Araba kullanarak dilediği yere gidebiliyor olması.

4.5.19. Erkeğin İdealize Edilmiş Olduğu Sahneler

1-Can'ın üst düzey bir mesleğinin olması.

2-Can'ın yemek yapıyor olması.

4.5.20. Tereddüt Filminde Tabloların Analizi

Tereddüt filminde karakterler, oluşturulan altı tablo ile incelenmiştir. Bu tabloları oluşturan parametreler kadın- erkek ilişkilerini, toplumsal cinsiyetçiliği temsil eden içerikleri kapsar. Yapılan incelemede “*Tereddüt*” filminde kadının feministçi kurama göre, idealize edildiği sahnelerin baskıya maruz kaldığı sahnelere göre daha az olduğu izlenmiştir. Toplumsal baskının yoğun olduğu sahneler, yerini sonrasında kadının özgürleştiği görüntülere bırakır.

SONUÇ

Yeşim Ustaoglu, toplumsal cinsiyet ve kadın kimliğinin toplumda temsil edilme biçimi açısından, önemli ipuçlarını filmlerinde barındırmaktadır. Yönetmenin son dört filmi bu araştırmada incelenmiş, önceki filmleriyse araştırma sonunda kısaca yer verilerek bu çalışmada ayrıca değerlendirilmiştir. Sinemanın bir iletişim aracı olarak kitleler üzerinde hem olumlu hem de olumsuz yansımalarının ne derece etkili olduğu, bu araştırmanın ana konusu olarak belirlenmiştir.

Yeşim Ustaoglu bazı röportajlarında kendisini ve filmlerini anlatırken memleketi olan Trabzon'un ve yaşadığı coğrafyanın kendi üzerinde ne derece etkili olduğunu sıklıkla röportajlarında dile getirmiştir. Kadın bir yönetmen olması, filmlerine konu olan kadınları, çok daha iyi anlamamıza neden olmaktadır. Hemen hemen tüm filmlerinde yol görüntüleri vardır. Çoğu zaman bu yollar sislerle kaplı ya da yağmurlu olmasından ötürü tıkalı bir görüntü ile izleyiciyi karşılar. Yönetmenin filmlerine konu ettiği bu sahneler, beklentileri aşabilecek zorlukların boyutunu göstermektedir. Sisli yol her an gelebilecek tehlikeyi çağrıştırdığı gibi ilerisinin görülmemesi, yolu tercih edenler için ne riskler taşıması gerektiğini, silecekleri çalışan ya da bozuk olan araç camları ile bu belirsizlik bir şekilde ifade edilmeye çalışılmıştır. Yönetmenin sisli bulutlu dağlar metaforu, *Bulutları Beklerken* filminde de izleriz. Ancak buradaki sis, filmde yaraları örten sıkıntıların kaplanmasını sağlayan bir metafor olarak karşımıza çıkar.

Pandora'nın Kutusu filminde de alzheimer olan annenin zihninin kaplanması benzer bir beklentinin uzantısı olarak filme konu olmuştur. *Pandora'nın Kutusu* filminde hafıza kaybı özgürleşme olarak karşımıza çıksa da, bu gerçek bir özgürleşme değildir. Çaresizlik özgürleşmesidir. Yolları sislerle kaplı bir yaşam yolculuğunda umuda dair hiçbir beklentinin olmaması, tam tersi yaraları örtmek, her şeyi sineye çekmek için bulutları beklemek, elbette bedensel bir özgürleşme anlamına gelememektedir. Bu durum yönetmenin çıkış yolu arayıp bulamayan, zihinsel sürecini bize yaşatmaktadır. Pandora güzel etkileyici bir kadındır, ancak merakına yenilir. Merakına yenilmek, onun hep cezalı kalmasını sağlayacak, sırtında toplumun giydirdiği bu ceza, onun hayat boyu taşıyacağı bir yüke dönüşecektir. Ancak Yeşim Ustaoglu filmleri bunun böyle olmadığını söylemeye çalışırken, filme adını verdiği Pandora miti ile büyük bir

ezberi bozmaya çalışır. Yükün kaynağını izleyicisi ile paylaşarak kadına ve kadın kimliğine cesaret verir. Kendisine inanmasını ve güvenmesini sağlar. *Pandora'nın Kutusu* filmi, kadının kendi kendine üstlendiği, hatta kendine vazife çıkardığı yüklerin altında, çözümsüz kalmasını, en yakınlarından bile destek bulamayışını anlatır. Pandora mitinde kutu kapanınca en altta kalan ve herkes için gerekli olan (umut) maalesef kutudan dışarı çıkamaz orada sıkışıp kalır. Ancak yönetmen Pandora'nın Kutusu'nu açar, filmlerine peş peşe taşıdığı konuları, öyle bir sıralar ki izleyici önce kendini ve sorunlarını tanır, sonra bu sorunları neden üstlendiğini düşünür. Alışkanlığını kırarken yapacağı hatalarla inançlarını sorgulayarak, gerçek yüzleşmeyle cesaretini toplar. Özellikle Yeşim Ustaoglu'nun son filmi, diğer filmlerinin sentezi ölçüsünde gelişirken, baskılanan kadın dünyasına cesaret, hayatını yönetmesi konusunda ise yeni öneriler getirir.

Yönetmen kadını suçlu sayan inanç dünyasındaki yerini, *Araf* filmi ile sorgular. Kadının karşı karşıya kaldığı problemleri çözemediğinde, o güne kadar yaşanan bazı iyilikler ve kötülüklerin insanın kar hanesinde herhangi bir sonuca nasıl dönüştüğünü, insanların bu algılar üzerinden hayatlarına nasıl zarar verdiğini konu alır. İnsan, bazen yaşadıkları karşısında, ne suçlu ne de masumdur. Gerçekle baş başa kalan ve yapacak bir şeyi kalmayan insanın, içinde bulunduğu çözümsüzlükleri ve doğal olarak yapacağı en iyi şeyin o gerçeğe alışarak, susarak yaşamak olduğunu anlatır.

Araf Anadolu'da yaşayan birçok kişinin yaşam öyküsünü konu alıyor. Bu konu basit hayat yaşayan ve beklentileri olan yoksul kadınlardır. Film insanın çalışmak zorunda kaldığı yaşam alanlarını, bunların koşullarını, aile ve toplumsal ilişkilerini ve hayata tutunma biçimlerini, orada yaşanan aksaklıkları izleyici ile paylaşılır. Filmde genç kadının hayallerini süsleyen erkeğin, onu bir gün bu diyardan alıp köyünden uzaklaştırarak geleceğe taşıyacağı umudu, onu mutlu etmektedir. Tutsak olduğu köyden özgür olmak için, kamyunculardan başka bir şansı olmayan bu genç kızın masumane umutları hamile kaldığı için kâbusa dönüşür. Toplumda kabul görmeyen bu durum, kadını kirlenmiş, suç işlemiş gibi algılatmaktadır. Kadının kendisini en güçlü en cesur hissettiği an, toplum tarafından linç edildiği ana dönüşür. Bu durum, kadının cesaretini kırarak, kararlarını özgürce değerlendirme konusunda onu sınırlayan bir konuma sokmaktadır. Aslında bu durum feminist kurama göre kadının

hür iradesinin toplum tarafından baskılanarak elinden alınmasına, kadının özgürleşme ihtiyacı duyacağı dünyasına mani olmaktadır.

Kadını inançların etkisi ile sınırlayan bu duruma *Araf* filmi kadar *Tereddit* filminde de rastlamaktayız. Anne baba sözü dinlememek, her karşı çıkışın Allaha karşı işlenmiş bir suç olarak değerlendirildiği bir toplumda yaşamak, kuşkusuz sorunların boyutunu ve suçların gizlice işlenerek sayısını arttırmaktan başka bir şeye yaramamaktadır. İnançlara bağlı davranışların ve alışkanlıkların toplum tarafından meşru hale getiriliyor oluşu, kadın dünyasını ve o dünyaya getirilen sınırların kalın duvarlarla nasıl çevrelendiğini göstermektedir. Feminist kurama göre kadının erken yaşta keşfetmesi gereken cesaret, inançların etkisi ile kırılmakta örselenmekte ve gecikmektedir. Yönetmenin *Tereddit* filminde, kadının iç dünyasını ve örselenen duygularını küçük bir kız çocuğu üzerinden paylaşır, izleyiciye o dünya tanıdık gelir. Örselenen kadın dünyası, yaşanan mutsuzluğu çoğu kere çevresine de yayarak istemeden kendine ve geleceğine işin içinden çıkılmaz bir dünya yaratır. Filmler bize toplumsal cinsiyet ve kadının temsil biçimi hakkında bilgi vermektedir. Hatta toplum tarafından yapılan yanlışların, nasıl inşa edildiğini görmemizi sağlar. Bu manada sinemanın iletişim gücü yadsınamaz büyüklüktedir. Yönetmen Yeşim Ustaoglu'nun toplumun kolay kolay görmesinin mümkün olamayacağı bu gerçekleri, filmlerine konu etmesi ve görülmeyeni görülebilir hale getirmesi bir ayrıcalıktır. Sinemanın etkili iletişim dilini, filmlerin gerçeği işleme biçiminde ve inandırma gücünde görmekteyiz. Yeşim Ustaoglu'nun sineması, toplumda her insanın şahit olup vicdan olarak kabul edemediği gerçeklerle yüzleşmeyi sağladığı için, izleyiciyi derinden etkiler. İzleyiciye birçok sahne bu yüzden tanıdık gelmekte ve o sahnelerle yaşamını bir kere daha sorgulama imkânı yakalamaktadır.

Filmleri yapım sırasıyla ve sahne bazında, o sahnelerin oluşturduğu kavramlar çerçevesinde değerlendirdiğimizde, ortaya çıkan sonuçların verileri tablodaki gibidir. Tabloda Yeşim Ustaoglu'nun seçilen dört filminin, oluşturduğum modelle analizi yapılmıştır. Modelde oluşturulan içerikler, kadın ve toplumsal cinsiyet kavramını feministçi kurama göre temsil eden başlıklardır.

	Kadının İdealize Edildiği Durum	Kadına Yönelik Baskı ve Şiddet Unsurları	Toplumsal Cinsiyette Kadın Temsili	Kadına Yönelik Toplumsal değer yargıları	Kadın Özgürlük ilişkisi	Kadın Tutsaklık ilişkisi
Buldukları Beklerekten	-	-Farklı kimlikle yaşama -Batıl İnançlar	-Bekaretin korunması	-Batıl inançlar -Tek başına yaşamaya izin verilmemesi	-Özgür iradeyle mekan değişikliği -Özgür iradeyle yalnız kalma -Yabancı erkekle iletişim kurma	-Emnik baskı -Vicdan hesaplaşması
Pandora'nın Kutusu	- Araba kullanma - Ekonomik özgürlük -Yalnız seyahat etme -Yalnız başına şehir değiştirme	-Sevgili baskısı -Eş ile olan ilişki -Kaybolan kişiyi arama -Yaşlı bir kimsenin vücut temizliğinden sorumlu olma	-Evlenme arzusu -Cinsel kayıtsızlık	-Anneyi bakım evine gönderme -Hasta annenin tuvalet ihtiyacını salonda giderme hali -Sorumluluklar -Erkeğin benzin alması -Hasta anneye bakma -Yabancı erkekle aynı ortamda bulunmama	-Kendi mekanına geri dönme kararı -Kendi iradesiyle erkeğe egemen ortamda bulunma -Sevgiliyi terk etme	- Anneye bakma yükümlülüğü - Tüm aileyle ilgilenme - Yabancı erkekle aynı ortamda bulunmama
Araf	-Kadının çalışması -Ekonomik özgürlük	-Hamileliğinin sonlandırılması -Sigara içme -Yalan söylemek -Baba baskısı	-Yasak ilişki -Yakın çevreyi rol model alma -Annenin kızı baskısı	-Yasak ilişki -Hamileliğin sonlandırılması -Yabancı erkekle dans etme -Sigara içme	-Kendi iradesiyle yasak ilişki -Kendi iradesiyle eğlenmeye gitme -Yabancı erkekle dans etme -Sigara içme -Evi terk etme -Yalnız yaşama	-Evin ekonomik kaynağı olma -İstemediği kişiyle evlenmeye zorunlu bırakılma hali
Tereddüt	-Saygın meslek sahibi olma -Araba kullanma -Ekonomik güç etme -Yalnız seyahat etme	- İstek dışı evlendirilme - Cinsel ilişkiye zorlanma - İstemediği kişiyle evlenme ve yaşamaya zorlanma hali -Kanıtlanmamış suçtan sorumlu tutulma -Kişinin isteğine karşı konulması - Erkek tarafından zorla mekanda tutulma hali	-Evlilik dışı ilişki -Cinsel istismara uğrama	-Evlilik dışı ilişki -İstemenmeyen kişiyle evlenmeye zorlanması -Aileye hizmet etme -Kocanın cinsel isteğine karşı koyamama	-Evlilik dışı ilişki -Kocayı terk etme -İsteklerini yerine getirme -Sigara içme -Kendiyi yüzleşme	- Erkeğin isteğini yerine getirme zorunluluğu -Erkek şiddeti -Kadının evde kalma zorunluluğu -Erkek otoritesine karşı gelme -Kayınvalideye bakma zorunluluğu -Cinsel istismar

Tabloda kadınların idealize edildiği durumları filmler bazında incelediğimizde *Bulutları Beklerken* filminde Ayşe'nin/Eleni'nin idealize edilmiş bir durumu yokken *Pandora'nın Kutusu'nda* Güzin ve Nesrin'in araba kullanıyor olmaları, Güzin'in saygın bir mesleğinin olup tek başına seyahat edebilmesi yine Nesrin'nin kocası olmadan yolculuk yapıp şehir değiştirmesini izleriz. *Araf'ta* Zehra'nın ve Derya'nın yol lokantasında çalışıp kendi paralarını kazanıyor olmaları kadının idealize edildiği durumlara örnek gösterilirken *Tereddüt'te* de Şehnaz'ı saygın bir mesleğe, sahip ekonomik bağımsızlığı olan, araba kullanıp tek başına seyahat ederken izleriz.

Bulutları Beklerken filminde Eleni'nin yıllarca kendi kimliğini korktuğu için gizleyip köyde Ayşe ismi altında yaşamasını, köyde ki diğer kadınların Eleni'yi normal bulmadıkları için ona kurşun dökmeye çalışmaları filmde bize kadına yönelik baskı ve şiddeti gösterir. *Pandora'nın Kutusu'nda* ise baskı ve şiddeti evin büyük kızı olarak Nesrin'in annesinin altını temizlemek zorunda kalışı, eşi ile yolunda gitmeyen ilişkisi, Güzin ve Nesrin'in alzheimer olup kaybolan annelerini aramak zorunda oluşları ve Güzin'in sevgilisi ile yolunda gitmeyen ilişkisi olarak izleriz. *Araf'ta* baskı ve şiddeti, Zehra'nın tuvalette bebeğini düşürme sahnesinde, beğendiği erkekle olabilmek için ailesine yalan söylemesinden ve ailesinden ve çevresinden gizli gizli içtiği sigaradan görürüz. En fazla baskı ve şiddet sahnesinin görüldüğü *Tereddüt* filminde ise, babasının Elmas'ı küçük yaşta istemediği bir erkekle evlendirmiş olmasını, Elmas'ın istemediği halde hemen hemen her gece kocası tarafından cinsel istismara uğramasını, istemediği bir kocaya ve onun annesine hizmet etme zorunluluğunu ve onların ölümlerinden suçlu bulunmasını izleriz. Yine aynı filmde kocasının Şehnaz' istemediği ve evi terk etmek istediği halde onu evde zorla tutma çabalarını izlerken, aynı zamanda Can'ı Şehnaz rakı içmek isterken de onu şarap içmeye zorlar olarak izleriz.

Bulutları Beklerken filminde Eleni'nin geçmiş yaşına rağmen bekaretini korumuş ve evlenmemiş olması Toplumsal Cinsiyette Kadın temsiline örnektir. *Pandora'nın Kutusu'nda* Güzin'i bekar olmayan bir sevgiliyle evlenme isteğinde izlerken Nesrin'i kocasının cinsel isteğine kayıtsız olmasını görürüz. *Araf'ta* Zehra'nın sevgilisi Maruf'la cinsel ilişki yaşayıp, sonrasında hamile kalışını ve hamileliğini bir tuvalette sonlandırışına tanık oluruz. Filmde Derya'da evlilik dışı cinsel ilişkiler yaşar. Yönetmen *Tereddüt* filminde kadın temsilini, Şehnaz'ın evli olan sevgilisi ile yasak

ilişki yaşaması ve Elmas'ın kocası tarafından cinsel istismara uğrama sahnelerini, toplumsal cinsiyet değerlerine örnek olarak sunmuştur.

Toplum değer yargıları, *Bulutları Beklerken* filminde karşımıza batıl inanç olarak da çıkar. Köydeki komşularını, Eleni'nin tutumlarını toplumca doğru bulmadıkları için ona zorla kurşun dökerken görürüz. Yine aynı filmde kadın tek başına yaylada bırakılmaz diye düşündükleri için Eleni'yi kendileriyle gelmeye zorlarlar. Kadına yönelik toplumsal değer yargılarının en fazla işlendiği *Pandora'nın Kutusu* filminde alzheimer olan annelerinin bakımıyla ilgilenmeyip, onu bakımevine gönderen çocuklarıdır. Filmde Nesrin'i evin en büyük olarak annelik görevini üstlendiğini ve hasta olan annesiyle en fazla onun ilgilenmesi gerektiği yükümlülüğünü görürüz. Toplumca yanlış ve ayıp sayılan, hasta anneyi salonda tuvalet ihtiyacını giderme ve çocuklarının gülme sahnesine şahit oluruz. Yolda kaldıklarında arabaya benzin alınması için, erkek olarak Mehmet gönderilir. Kamyoncu lokantasında bulunmalarına rağmen, toplumca doğru bulunmadığı için Nesrin ve Güzin kadın olarak tek başlarına Mehmet'ten ve diğer kamyonculardan ayrı bir masada oturmuşlardır. *Araf* filminde toplum değer yargılarına göre Zehra evlilik dışı bir ilişki yaşamamalı, hamile kalmamalı ve gayri meşru doğurmamalı, tanımadığı yabancı bir erkekle dans etmemeli ve küçük yaşına rağmen sigara içmemelidir. *Tereddüt* filminde ise toplum değer yargılarını Şehnaz'ı evli olmasına rağmen sevgilisiyle yasak ilişki yaşamasında izleriz. Elmas babaya karşı gelinmez düşüncesiyle istemediği erkekle evlenir, istemediği kocaya ve onun annesine hizmet eder. Elmas istemediği halde kocasının cinsel ilişki isteğine toplumsal değer yargıları yüzünden karşı koymaz.

Filmleri kadının özgürlüğü ve tutsaklığı olarak incelediğimizde *Bulutları Beklerken* de Eleni'yi kendi verdiği kararla köyden kalkıp Yunanistan'a kardeşi Niko'yu bulmaya gittiğini, yayla evinde tek başına kaldığını ve köye gelen yabancı Rum erkekle konuştuğunu buna rağmen tutsaklık anlamında ise etnik baskı hissiyle kimseyle konuşmamasını, Niko'ya karşı kendini suçladığı için vicdan hesaplaşması içinde izleriz. *Pandora'nın Kutusu* filminde alzheimer olan annelerinin kendi kararıyla köye dönmesini, Nesrin ve Güzin'in kamyoncu lokantasında bulunmalarını ve Güzin'in sevgilisini kendi isteğiyle terk etmesini, kadının özgürlüğü anlamında okuyabiliriz. Filmde tutsaklık anlamında ise Nesrin'in evin büyüğü olarak annesine ve tüm aile ile ilgilenme yükümlülüğünü ve Nesrin ile Güzin'in kamyoncu

lokantasında erkeklerden ayrı tek başlarına bir masada oturmalarına şahit oluruz. Kadının sayıca en fazla özgürleştiği film *Araf*'ta, Zehra ailesine yalan söyleyerek arkadaşının düğününe gider orada yabancı bir erkekle dans edip sonrasında cinsel beraberlik yaşar. Zehra kendi iradesiyle toplumsal değer yargılarına rağmen sigara içer. Filmde Zehra'nın arkadaşı Derya tek başına yaşamaktadır. Olgun'un annesi evi terk eder. *Araf*'ta tutsaklık anlamında ise Zehra'yı çalışıp kazandığı parayı babasına verme zorunluluğu içinde ve istemediği halde Olgun'la evlenmek mecburiyetinde olduğunu izleriz. *Tereddüt* filminde Şehnaz evli olmasına rağmen yasak ilişki yaşar, kocasını terk eder, kocasına karşı gelerek şarap değil rakı içer. Elmas'ın balkonda sigara içmesi. Kadının özgürleşmesi anlamında Elmas'ın terapi sahnesi filmler arasında en güçlüsü ve başarılısıdır. Diğer üç filminden farklı olarak kadının en fazla tutsak olduğu film *Tereddüt*'tür. Filmde Şehnaz'ı kocası Can'ın baskısıyla rakı içmek istemesine rağmen şarap içmek zorunda kalışını, kocasını terk etmek isteğine karşı konuluşunu görürüz. Elmas babasının isteyip, kendisinin istemediği bir adamla evlenmiştir. Kocasına ve kayınvalidesine istemediği halde hizmet etmektedir. Elmas kocası yokken evde kalıp sokağa çıkamaz ve kocasının cinsel isteğine karşı koyamaz.

Araf'ta kadının baskıya maruz kaldıkça cinsiyetçi tutumunu aştığı, dolayısıyla kendi ve çevresi için olumsuz yaşanabilecek bir dolu sorunun ise kaynağı haline geldiği görülmektedir. *Pandora'nın Kutusunun* da ise, kadının baskıya maruz kaldıkça ve toplumun değer yargıları ile çevrelendikçe cinsiyetçi tutumunda azalma görüldüğü izlenmektedir. Erkeğin pasif kaldığı durumlarda kadın aktif olsa bile, kadının kendi dünyasına çekildiği ve cesaretinin kırıldığı görülmektedir. Feminist kurama ters düşen bu durum, bir tek *Pandora'nın Kutusu* filminde karşımıza çıkmaktadır. Bulutları beklerken filminde rastladığımız toplumsal baskının kadın dünyasında yarattığı tahribatı yıllarca suskunluk olarak kimliğini gizleme gibi kendini gösterse de, bu filmde ne kadını, nede erkeği cinsiyet olarak görememekteyiz. İnsani olarak değerlendirmek zorunda kaldığımız bu durum, kadının ne cinsiyet olarak kendini görebildiği, ne de kendine eş olarak erkeği bulabildiği görülmektedir. Dolayısıyla yıllarca evlenemeyen bir kadının, neden evlenemediği gibi, kadına ait birçok kimlik sorununun bu filmde ön plana çıktığı, sahneler bazında yapılan inceleme sonucunda açığa çıktığı görülmektedir. Sahnelerin taşıdığı kavramlar göz önüne alındığında da ortaya çıkan bu durum, filmlerin oluş sırasına göre taşıdığı dil ve üslup birlikteliğinin

ne derecede uyumlu olduğunu bize kanıtlamaktadır. Yeşim Ustaoglu'nun tüm filmlerinin bileşkesi kabul edeceğimiz *Tereddüt* filmi ise, tablodan da anlaşılacağı gibi, kadının baskıya ve şiddete maruz kaldığı, kadının en fazla tutsak görüldüğü, filmidir. Bu durumun *Pandora'nın Kutusu*'nda benzerlik gösterdiği, ancak idealize edilen hiçbir erkeğin kadının yanında yer almamasından dolayı, kadının olaylara ve cinsiyetçi tutumunu aşabildiği hiçbir cesur davranışa kimlik olarak dönüşemediği görülmektedir.

Tereddüt filmi kadın dünyasına, kendisiyle baş edebileceği önerisini sunarak, dertlere çareler arıyor, ya da yaşanan travmaların kaynağını duyurarak, izleyicinin görmesini sağlıyor. Yönetmenin ilk filmi olan *İz ve Güneşe Yolculuk* filmleri toplumsal sorunlar ve kimlik gibi konular çerçevesinde kendine yol arasa da, özellikle son dört film toplumsal cinsiyet ve kadının temsili gibi konulara yönetmenin yönelmesini sağlamıştır.

Türk sinemasında Yeşim Ustaoglu, kadının dünyasına yönelik verileri filmlerine taşıırken, bu verileri yaşadığı kentte gördükleriyle ve yaşadıklarının etkisiyle oluşturduğunu, filmlerine bunu bilinçli olarak konu ettiğini, verdiği röportajlardan bilmekteyiz. Yeşim Ustaoglu sineması toplum üzerinde psikanalitik çözümleme yaklaşımlarıyla film seyretme etkinliğini etkili bir iletişime dönüştürebilmiş bir yönetmendir. Sahneler bazında incelenen olaylardan ve bağlantılı kavramlardan beslenerek filmlerine baktığımızda toplum üzerinde olumlu etkiler bırakması umut edilir.

Kadına yönelik şiddet eğilimlerinin birçok kaynağı, her ne kadar bilinse ve çözüm getirilse de hiçbir çözüm sokaktaki vatandaşa, kadına ya da erkeğe tesir etmemektedir. Ancak sinemanın etkili bir iletişim aracı olmasından dolayı, bu tip yapımların toplumun sorunlarına yaklaşmada, davranışlar ve alışkanlıklar kazandırma üzerine etkili olabilmesi açısından önemlidir. Yeşim Ustaoglu sineması, ortaya koyduğu yapıtlarla Türkiye'de bunu sağlamayı amaç edinmiş bir yönetmendir. İçerik analizi ile oluşturduğum model sayesinde, "Toplumsal Cinsiyet" konusu ile alakalı kadın ve erkeği kapsayan araştırmalarda, bu tez kılavuzluk edebileceği gibi, başka yönetmenlerin konuyla alakalı filmleri de oluşturduğum model sayesinde analiz edilebilir.

KAYNAKÇA

- Agacinski, S. (1998). Cinsiyetler Siyaseti . çev. İsmail Yerguz. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Arat, Y. (1992). 1980'ler Türkiye'sinde Kadın Hareketi: Liberal Kemalizmin Liberal Uzantısı. İstanbul: Say Yayınları.
- Benedict, R. (1998). Kültür Kalıpları. çev. Nilgün Şarman. İstanbul: Payel Yayınları.
- Berger, J. (1999). Görme Biçimleri. çev. Yurdanur Salman. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bottomore, T. (2002). Marksist Düşünce Sözlüğü. çev. Mete Tunçay İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bottomore, T. (1997). Frankfurt Okulu. çev. Ahmet Çiğdem. Ankara: Vadi Yayınları.
- Caroll, J. L. & Wolpe, P. R. (1196). Sexuality and Gender in Society. HarperCollins Publishers.
- Connell, R.W. (1998). Toplumsal Cinsiyet ve İktidar. çev. Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çaha,Ö. (1996). Sivil Kadın. Ankara: Savaş Yayınevi.
- Daldal, A. (2005). 1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik. İstanbul: Homer Kitapevi.
- Demir, Z. (1997). Modern ve Postmodern Feminizim. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Dick, B. F. (1998). Anatomy of Film. New York: St. Martin's Press,
- Donovan, J. (1997). Feminist Teori. çev. Aksu Bora. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dorsay, A. (1989). Sinemamızın Umut Yılları 1970–1980 Arası Türk Sinemasına Bakışlar. İstanbul: İnkılâp Kitapevi.
- Dorsay, A. (2000). Sinema ve Kadın. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Erman, T. (1998). Kadınların Bakış Açısından Köyden Kente Göç ve Kentteki Yaşam, 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Evren, B. (1999). Bizim yıldızlarımız: Kadın oyuncular. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Evren, B. (1997). Değişim Döneminde Türk Sineması. İstanbul: Antrakt Sinema Kitapları.
- Fiske, J. (1999). Popüler Kültürü Anlamak. çev. Süleyman İrvan. Ankara: Ark Yayınları.
- Foucault, M. (1993). Cinselliğin Tarihi 1. çev. Hülya Tufan. İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Foxkellner, E. (2007). Toplumsal Cinsiyet ve Bilim Üzerine Düşünceler. çev. Ferit Burak Aydar. Metis Bilim.

- Göle, N. (2001). Modern Mahrem. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2009). Vitrinde Yaşamak 1980'lerin Kültürel İklimi. İstanbul: Metis Yayınları.
- Güzel, Ş. (1996). Kadın Aile ve İktidar. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Hayward, S. (1999). Key Concepts in Cinema Studies. London New York: Routledge.
- Heywood, A. (2014). "Feminizm", Siyasi İdeolojiler. çev. Ş. Akın . Ankara: Adres Yayınları.
- Humm, M. (1995). The Dictionary of Feminist Theory. London: Prentice Hall.
- İllich, I. (1996). Gender. çev. Ahmet Fethi. Ankara: Aytaç Yayınevi.
- İşçibaşı, Y. (1998). Televizyonda Müstehcenlik. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Kalkan, F. (1992). Sinema Toplumbilimi. İzmir,: Ajans Sümer Yayınları.
- Kalkan, F. & Taranç, Ragıp. (1998). 1980 Sonrası Türk Sinemasında Kadın. İzmir: Ajans Tümer Yayınları.
- Kammeyer-M, J. (2012). The psychic cost of doing wrong: Ethical conflict, divestiture socialization, and emotional exhaustion. University of Florida Journal of Management.
- Kaplan, E. A. (1991). Women and Film-Both Sides of The Camera. London: Routledge.
- Kayhan, F. (1999). Feminizm. İstanbul: BDS Yayınları.
- Keyder, Ç. (2006). İstanbul-Küresel İle Yerel Arasında. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kırel, S. (2011). Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler. İstanbul: Parşömen Yayıncılık.
- Kırel, S. (2010). Kültürel Çalışmalar ve Sinema. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Koray, M. (1998). Türkiye'de Kadın Hareketinin Sonu ve Sorunları İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Lacan, J. (1994). Fallus'un Anlamı. çev. Saffet Murat Tura. İstanbul: Afa Yayınları.
- Lloyd, G. (1996). Erkek Akıl-Batı Felsefesinde 'Erkek' ve 'Kadın'. çev. Muttalip Özcan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- MacDonalds, A. (1991). Films In Close-Up. England: Fraemeworks.
- Moir, A. & Jessel, D. (1991). Brain Sex. USA: Citadet Press.
- Mutluer, N. (2013). Türkiye'de Toplumsal Cinsiyetin Kesişim Sınırları. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Nelmes, J. (1999). An Introduction to Film Studies. London New York: Routledge.
- Oskay, Ü. (2000). Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri. İstanbul: Der Yayınları.

- Özbudun, E. (1998). Milli Mücadele ve Cumhuriyet'in Resmi Belgelerinde Yurttaşlık ve Kimlik Sorunu. İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Özen, Z. (2000). Film Eleştirisi-Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi. İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Özgüç, A. (1994). Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi. İstanbul: Antrakt Yayınları.
- Özgüç, A. (2008). Türk Sinemasının Kadınları. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Özön, N. (1995). Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları (I. Basım). Ankara: Kitle Yayınları.
- Payne, M. (1997). Modern Social Work Theory, Second Edition. Chicago: Lyceum Books.
- Pösteki, N. (2005). Türk Sinemasına Yeni Bir Bakış: Yönetmen Sineması. İstanbul: Es Yayınları.
- Pösteki, N. (2005). 1990 Sonrası Türk Sineması. İstanbul: Es Yayınları.
- Ramazanoğlu, C. (1998). Feminizm ve Ezilmenin Çelişkileri. çev. Mefkure Bayatlı. İstanbul. Pencere Yayınları.
- Ryan, M. & Kellner, D. (1997). Politik Kamera-Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası. çev. Elif Özsayar. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Saktanber, A. (1993). Türkiye'de Medyada Kadın: Serbest, Müsait Kadın veya İyi Eş, Fedakar Anne. Ş. Tekeli (Ed.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Scognamillo, G. (2010). Türk Sinema Tarihi. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Seidler, V. J. (1997). Man Enough-Embodying Masculinities. London: Sage.
- Serter, N. (1994). Türkiye'nin Sosyal Yapısı. İstanbul: Filiz Kitapevi.
- Sevim, A. (2005). Feminizm. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Smelik, A. (1998). And The Mirror Cracked- Feminist Cinema and Film Theory. Great Britain: Macmillan Press Ltd.
- Şoray, T. (2012). Sinemam ve Ben. İstanbul: NTV Yayınları.
- Tasker, Y. (1993). Gender. Genre and The Action Cinema. London: Routledge.
- Tayanç, F. & Tayanç, T. (1981). Dünyada ve Türkiye'de Tarih Boyunca Kadın. Ankara: Tan Yayınları.
- Woolf, V. (1993). Orlando. çev. Seniha Akar. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

MAKALELER

Glaessner, V. (1998). Sally Potter. Women Filmmakers and Their Films. New York: St. James Press.

Gledhill, C. Braudy, L. & Cohen, M. (ed.). (1999). "Recent Developments in Feminist Criticism" 1978. Film Theory and Criticism.. New York-Oxford, Oxford University Press.

Kuyucak, E. Ş. (2010). Türk Sinemasının Kilometre Taşları. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Künüçen, H. (2001). "Türk Sinemasında Kadının Sunumu". Eskişehir: Kurgu-Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi. sayı:18.

Lacan, J. (1993). "The Mirror Stage". Contemporary Film Theory. Anthony Easthope, New York: Longman.

Metz, C. Braudy, L. (ed.). (1999). "Identification, Mirror" Film Theory and Criticism . New York-Oxford: Oxford University Press.

Mulvey, L. Easthope, A. (ed.). (1993). "Visual Pleasure and Narrative Cinema". Contemporary Film Theory. New York. Longman Critical Readers.

Sarıbay, A. Y. (1997). "Cinsellik, Kutsallık ve Kimlik: Toplumsal Düzenin Bedensel İnşası". İstanbul: Cumhuriyet, Demokrasi ve Kimlik, Yayınları.

Steeves, L.(1994). (1994). "Feminist Teoriler ve Medya Çalışmalar". Medya, İktidar, İdeoloji .çev. Mehmet Küçük. Ankara: Ark Yayınevi.

Taubin, A. Cook, P. & Dodd, P. (ed.). (1993). " Queer Male Cinema and Feminism", Women and Film-A sight and Sound Reader. USA: Temple University Press.

Ünalın, T. & İçduygu, A. (1998). Türkiye'de İç Göç: Sorunsal Alanları ve Araştırma Yöntemleri. İstanbul: Türkiye Ekonomik Ve Toplumsal Tarih Vakfı.

Weiss, A. Gledhill, C. (ed.). (1991). " A Queer Feeling When I Look At You". Stardom-Industry of Desire. London: Routledge.

Williams, L. Braudy, L. & Cohen, M. (ed.). (1999)."Film Bodies: Gender, Genre and Excess" Film Theory and Criticism. New York-Oxford: Oxford University Press, 1999.

WEB SAYFASI

Atam, Z. (2011). “Yeni Türk Sineması”. (07.04.2013). http://www.birgun.net/writer_index.php?category_code=1186995173&news_code=1297342334&year=2011&month=02&day=10#.UWGUKaJA3_M.

Berktaş, Prof. Dr. F. Sivil Toplum ve Demokrasi Konferans Yazıları, No 7. Kadınların İnsan Haklarının Gelişimi ve Türkiye. (20 .01.2007). http://stk.bilgi.edu.tr/docs/berktay_std_7.pdf'den

Ecevit, Y. (2003). Toplumsal Cinsiyetle Yoksulluk İlişkisi Nasıl Kurulabilir? Bu İlişki Nasıl Çalışabilir? Cumhuriyet Dergisi Tıp Fakültesi Dergisi. sayı 25. (2003). http://acikerisim.aku.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11630/2661/ozge_kacar_tez.pdf?sequence=2&isAllowed=y

Çağlayan, E .(2005). Kadın Sivil Toplum Kuruluşlarının Kadın Bilincine Katkıları ve Uçan Süpürge Örneği. (20 Ocak 2007). <http://www.bianet.org/2005/10/28/69334.htm>

Gökçe, N.Ş. (2016). Feminizm Notları-II: Farklı Yollar – İkinci Dalga. (03.09.2003). <https://www.ayarsiz.net/feminizm-notlari-ii-farkli-yollar-ikinci-dalga/>

İlkkaracan Ajans, İ, Türkiye'nin Dönüşüm Sürecinde 1980'lerden Bu Yana Kadın Hareketi (Mayıs 2007), Osmanlı bankası araştırma ve arşivleme merkezi, s.1-7. http://www.obarsiv.com/e_voyvoda_0607.html

Kalan,G, Ö. (2004). Reklamda Çocuğun Toplumsal Cinsiyet Teoremi Bağlamında Konumlandırılışı. İletişim Fakültesi Dergisi. Kaypakoğlu, S. 2004 Medyada Cinsiyet Stereotipleri: Toplumsal Cinsiyet ve İletişim, Naos Yayıncılık.

<http://docplayer.biz.tr/2150401-Reklamda-cocugun-toplumsal-cinsiyet-teorisi-baglaminda-konumlandirilisi-kinder-reklam-filmleri-uzerine-bir-inceleme.html>

Kara Kızıl Notlar Dergisi'nin Temmuz-Ağustos-Eylül 2006 Sayısından Alınmıştır. http://www.anarkismo.net/newswire.php?story_id=4070&print_page=true

Karagöz, B. (2008). Türkiye'de 1980 Sonrası Kadın Hareketinin Siyasal Temelleri ve İkinci Dalga Uğrağı. (2008/07). <http://www.msydergi.com/uploads/dergi/144.pdf>
Siyaset Yönetim, Cilt: 3. Sayı: 7. <http://docplayer.biz.tr/3011557-Turkiyede-1980-sonrasi-kadin-hareketinin-siyasal-temelleri-ve-ikinci-dalga-ugragi.html>

Neves,P.(2006).3. Dalga ile Feminizm. 20Ocak2007).
http://www.anarkismo.net/newswire.php?story_id=4070 'den

Sankır, H. (2010).“Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Anlamlandırılmış Biçiminin “Kadın Sanatçı Kimliğinin Oluşum Sürecine Etkileri”. Hacettepe Üniversitesi Sosyolojik AraştırmalarDergisi.(16.07.2011).

http://www.sdergi.hacettepe.edu.tr/makaleleler_cerceve.htm

<http://www.mafm.boun.edu.tr>

www.ntvmsnbc.com, 27.02.2013b

DERGİLER

Demirbilek, S. (2007). Cinsiyet Ayrımcılığının Sosyolojik Açıdan İncelenmesi .Finans Politik ve Ekonomik Yorumlar. cilt. 44. s.51.

Ersoy, E. (2009). Cinsiyet Kültürü İçinde Kadın Ve Erkek Kimliği. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. Cilt.19. sayı:2.

Güllüoğlu, Ö. (2012). “Bir Kitle İletişim Aracı Olarak Televizyonun Popüler Kültür Ürünlerini Benimsetme ve Yayma İşlevi Üzerine Bir Değerlendirme”.

Global Media Journal Turkish Edition. sayı: 4. cilt: 2. s.64-86.

Gündoğdu, M. (1997). Sinemamızda Bir Dönem Kapanırken. 25. Kare Sinema Dergisi. Cilt.2. sayı:18.

İmançer, D. (2002). “Feminizm ve Yeni Yönelimleri”. Doğu Batı Düşünce Dergisi. Yıl: 5. Sayı: 19.

Kıraç, R. (2000). 90’lı Yıllarda Sinemamıza Genel Bir Bakış. 25.Kare Sinema Dergisi. Cilt.7. sayı:30.

Yörük, A. (2009). “Feminizmler”. Sosyoloji Notları. Sayı. 7. s. 63-85.

TEZ ALINTI

Erdal, P. (2008). “1990’lı Yıllardan Günümüze Türk Sinemasında Etnik Kimlikler”. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Orta, N. (2005). “Türkiye’de Yaşanan Sosyal Olaylar ve Türk Sinemasına Yansımaları”. Yüksek Lisans Tezi. Konya. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sayıcı, F. (2011). ‘1990 Sonrası Türk Sinemasında Gerçekçilik’. Yüksek Lisans Tezi. Konya. . Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sivas, Â. (2007). “Türk Sinemasında Bağımsızlık Anlayışı ve Temsilcileri”. Doktora Tezi. İstanbul. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sönmez, S. (2008). “1980 Sonrası Türkiye’deki Sosyo-Politik ve Ekonomik Değişimlerin 2000’li Yıllara Yansımaları”. Yüksek Lisans Tezi. Afyonkarahisar. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yüksel, S. E. (2003). “Yavuz Turgul Sineması”. Yüksek Lisans Tezi. Ankara. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ÖZGEÇMİŞ

Yasemin Özen 1972 yılında Almanya’da doğdu. İlk ve orta öğrenimini İstanbul’da tamamladı. 1990 yılında Kandilli Kız Lisesinden mezun oldu. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünde 1992 yılında başladığı lisans eğitimini 1996 yılında tamamladı. Yüksek Lisans eğitimini 2006 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsünde Resim Bölümünde ‘‘ Plastik Sanatlarda Arkeolojik Bulgular Ve Etkileri’’ tezi ile tamamladı. Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimlerinde 2017 tarihinde doktorasını tamamladı.

Yasemin ÖZEN