



KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

**HAYALET KADINLAR: *BİR ZAMANLAR ANADOLU'DA*  
VE *ABLUKA* FİLMLERİ ÜZERİNDEN TÜRKİYE'NİN  
YENİ YÖNETMEN SİNEMASINDA KADIN TEMSİLİ**

DOĞACAN GÜNEŞ PERKÜN

DANIŞMAN: DR. ÖĞR. ÜYESİ ESİN PAÇA CENGİZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSTANBUL, MAYIS, 2019

**HAYALET KADINLAR: *BİR ZAMANLAR ANADOLU'DA*  
VE *ABLUKA FİLMLERİ* ÜZERİNDEN TÜRKİYE'NİN  
YENİ YÖNETMEN SİNEMASINDA KADIN TEMSİLİ**

DOĞACAN GÜNEŞ PERKÜN

DANIŞMAN: DR. ÖĞR. ÜYESİ ESİN PAÇA CENGİZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, Sinema ve Televizyon Programı'nda Yüksek Lisans derecesi için gerekli kısmi şartların yerine getirilmesi amacıyla Kadir Has Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'ne teslim edilmiştir.

İSTANBUL, MAYIS, 2019

Ben, DOĞACAN GÜNEŞ PERKÜN;

Hazırladığım bu Yüksek Lisans Tezinin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntıların kaynaklarını kurallara uygun biçimde tez içerisinde belirttiğimi onaylıyorum.

DOĞACAN GÜNEŞ PERKÜN  
14/05/2019  
TARİH VE İMZA

## KABUL VE ONAY

**DOĞACAN GÜNEŞ PERKÜN** tarafından hazırlanan **HAYALET KADINLAR: BİR ZAMANLAR ANADOLU'DA VE ABLUKA FİMLERİ ÜZERİNDEN TÜRKİYE'NİN YENİ YÖNETMEN SİNEMASINDA KADIN TEMSİLİ** başlıklı bu çalışma **14/05/2019** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Dr. Öğr. Üyesi Esin Paça Cengiz (Danışman)

Kadir Has Üniversitesi



Doç.Dr. Melis Behlil

Kadir Has Üniversitesi



Dr. Öğr. Üyesi Janet Barış

Nişantaşı Üniversitesi



Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Müdür

Prof. Dr. Sinem Akgül Açıkmeşe  
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü



## İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	vii
ABSTRACT.....	viii
TEŞEKKÜR NOTU.....	ix
GİRİŞ.....	1
<b>BÖLÜM 1: FEMİNİST FİLM KURAMI VE SİNEMADA KADIN TEMSİLİ.....</b>	<b>4</b>
1.1. FEMİNİST FİLM KURAMI .....	6
1.1.1. “Feminist Film” Düşüncesinin Ortaya Çıkışı ve İlk Çalışmalar .....	6
1.1.2. Kuramsal Temellerin Oluşturulması.....	9
1.1.3. Psikanalitik Yaklaşım ve “Erkek Bakışı” .....	11
1.1.4. “Kadın Filmleri” ve “Kadın Seyirci” .....	13
1.1.5. Odak Noktalarının Genişletilmesi.....	16
1.2. TÜRKİYE SİNEMASINDA KADININ TEMSİLİNE BAKIŞ .....	17
1.2.1. “Demek Beni Bu Halimle İsteyenler De Bulunurmuş.” .....	18
1.2.2. Karşıt Kalıplar .....	19
1.2.3. Arada Kalmış Kadınlar .....	25
1.2.4. Uçların Ülkesi, Uçların Sineması.....	27
1.2.5. “Kadın Filmleri”nden “Kadın Filmleri”ne .....	29
1.2.6. Sessiz ve Kayıp Kadın.....	31
<b>BÖLÜM 2 : BİR VARDILAR BİR YOKTULAR: BİR ZAMANLAR ANADOLU’DA VE ABLUKA</b>	
<b>FİMLERİ ÜZERİNDEN HAYALET KADINLARIN İNCELENMESİ.....</b>	<b>42</b>
2.1. “NEREDE BİR KARIŞIKLIK GÖRÜRSEN KADINA BAKACAKSIN.”: BİR ZAMANLAR	
ANADOLU’DA .....	45
2.1.1. Filmin Sinopsisi .....	45
2.1.2. Filmin Biçimsel Yapısı .....	45
2.1.3. Bir Zamanlar Anadolu’da Filminde Hayalet Kadınlar ve Anlatıya Etkileri.....	49
2.2. KAYIP SESİN PEŞİNDE: ABLUKA .....	71
2.2.1. Filmin Sinopsisi .....	71

2.2.2. <i>Filmin Biçimsel Yapısı</i> .....	71
2.2.3. <i>Abluka Filminde Hayalet Kadınlar ve Anlatıya Etkileri</i> .....	74
<b>SONUÇ</b> .....	<b>91</b>
<b>KAYNAKLAR</b> .....	<b>95</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	<b>102</b>



## GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1.1 .....	37
Görsel 1.2 .....	39
Görsel 1.3 .....	39
Görsel 1.4 .....	39
Görsel 1.5 .....	41
Görsel 2.1 .....	50
Görsel 2.2 .....	50
Görsel 2.3 .....	51
Görsel 2.4 .....	53
Görsel 2.5 .....	53
Görsel 2.6 .....	57
Görsel 2.7 .....	57
Görsel 2.8 .....	57
Görsel 2.9 .....	58
Görsel 2.10 .....	60
Görsel 2.11 .....	60
Görsel 2.12 .....	60
Görsel 2.13 .....	61
Görsel 2.14 .....	62
Görsel 2.15 .....	63
Görsel 2.16 .....	63
Görsel 2.17 .....	65
Görsel 2.18 .....	67
Görsel 2.19 .....	69
Görsel 2.20 .....	69
Görsel 2.21 .....	69
Görsel 2.22 .....	75
Görsel 2.23 .....	76
Görsel 2.24 .....	76
Görsel 2.25 .....	77

Görsel 2.26 .....	78
Görsel 2.27 .....	79
Görsel 2.28 .....	79
Görsel 2.29 .....	81
Görsel 2.30 .....	81
Görsel 2.31 .....	86
Görsel 2.32 .....	88
Görsel 2.33 .....	88
Görsel 2.34 .....	89





## ÖZET

PERKÜN, DOĞACAN GÜNEŞ. *HAYALET KADINLAR: BİR ZAMANLAR ANADOLU'DA VE ABLUKA FİLMLERİ ÜZERİNDEN TÜRKİYE'NİN YENİ YÖNETMEN SİNEMASINDA KADIN TEMSİLİ*, YÜKSEK LİSANS TEZİ, İstanbul, 2019.

Bu tezde; Türkiye'nin yeni yönetmen sinemasında sıklıkla işlenen “erkeklik krizleri” ve “erkekler arası iktidar mücadelesi” temalarının yer aldığı filmlerdeki kadın temsili ve kadının anlatılara etkisi incelenmiştir. Çalışmanın amacı, Türkiye'nin yeni yönetmen sinemasındaki kadın temsillerini yoklukları, sessizlikleri ve pasiflikleri üzerinden okuyan çalışmaların aksine; kadınların filmleri belirsiz, tekinsiz ve tanımlanamaz yapıları ile sardıklarını ve filmlerin hem hikâyelerine hem de biçimlerine güçlü bir şekilde etki ettiklerini tartışmaktır. Bu doğrultuda öncelikle, Batı'da ve Türkiye'de kadın temsil sorununa yönelik feminist film kuramı çerçevesinde yapılan çalışmalara yer verilmiş, tezde kullanılan kavramlar ve görüşler açıklanmıştır. Ardından, Türkiye'nin yeni yönetmen sinemasının belirgin örnekleri olan *Bir Zamanlar Anadolu'da* (Nuri Bilge Ceylan, 2011) ve *Abluka* (Emin Alper, 2015) filmlerindeki kadın temsili, biçimsel analiz yöntemiyle incelenmiştir. Yapılan analizler sonucunda, *Bir Zamanlar Anadolu' da* ve *Abluka* filmlerinde kadınların; ait olmadıkları erkek gruplarının dünyasına musallat oldukları, erkekleri rahatsız ettikleri, filmlerin başlama ve sonlanma nedeni olarak sunuldukları anlaşılmıştır. Kadınların yalnızca filmlerin hikâyelerine değil aynı zamanda filmlerin yapılarına da musallat olarak, varlık gösterdikleri anlarda filmlerin hâkim biçimlerini böldükleri, değiştirdikleri görülmektedir. Bu açıdan kadınların pasif birer arka fon olarak işlendiğine, ancak fiziksel varlık ve sessizlik ile etkili olabildiklerine dair yapılan çalışmaların, Türkiye'nin yeni yönetmen sinemasındaki kadın temsillerini açıklarken yetersiz kaldığı anlaşılmaktadır. Kadınlar; görünüp kaybolduklarında, duyulup sessizleştiklerinde, anlatıları belirsiz ve tekinsiz varlıkları ile böldüklerinde, yani *hayalet* olduklarında etkili olmaktadır.

**Anahtar Sözcükler: Türkiye sineması, kadın temsili, feminist film kuramı**

## ABSTRACT

PERKÜN, DOĞACAN GÜNEŞ. *GHOST WOMEN: REPRESENTATION OF WOMEN IN NEW DIRECTOR CINEMA OF TURKEY THROUGH BİR ZAMANLAR ANADOLU'DA AND ABLUKA EXAMPLES*. MASTER THESIS, Istanbul, 2019.

In this thesis, the representation of women and its effects on the narratives in films with “masculinity crisis” and “struggle of power among men” themes, which are widely used in new director cinema of Turkey, were examined. The aim of this study is to claim that women surround the films with their ambiguous, undefinable and uncanny presence and have a strong impact on both stories and structures of the films; contrary to former literature, which reads women representations through absence, silence and passiveness. In this respect, firstly, Western and Turkish studies with the framework of feminist film theory, which focuses on problematic representations of women in cinema, were included in order to explain the terms and notions used in the thesis. Then, the representations of women in two significant examples of new director cinema of Turkey, *Bir Zamanlar Anadolu'da* (Nuri Bilge Ceylan, 2011) and *Abluka* (Emin Alper, 2015), were analyzed using formal analysis method. The analyses revealed that in both *Bir Zamanlar Anadolu'da* and *Abluka*, women haunt men's worlds where they don't belong, agitate men and were presented as the reasons for the films' beginnings and ends. It was observed that women not only haunt the stories but also haunt the forms of the films, dividing and changing the dominant forms with their presence. In this perspective, it was revealed that former studies that claim women are represented as passive backgrounds and can only be effective with physical presence and silence are insufficient for explaining representations of women in new director cinema of Turkey. Instead, women are effective when they physically appear and disappear, are heard and then get quiet, and surround the films with their ambiguous and uncanny structure; in short, when they become a *ghost*.

**Keywords: cinema of Turkey, feminist film theory, representation of women,**

## TEŞEKKÜR NOTU

Kendisinin dersinde yazdığım bir makaleye inanarak bu tezin ortaya çıkmasında beni cesaretlendiren ve bu süreçte tüm birikimi ile bana büyük katkı sağlayan saygıdeğer danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Esin Paa Cengiz'e en içten teşekkürlerimi sunuyorum. Aynı şekilde, tez jürimde yer alan ve değerli yorumları ile bu teze katkıda bulunan saygıdeğer hocalarım Doç. Dr. Melis Behlil ve Dr. Öğr. Üyesi Janet Barış'a çok teşekkür ediyorum.

Ayrıca, bitmek bilmeyen öğrenim hayatımda maddi ve manevi desteği ile her daim yanımda bulunan annem Gülay Özel'e, tez sürecinde desteğini, fikirlerini ve birikimini benden eksik etmeyen kuzenim Özen Bağbaşıoğlu'na ve bu süreçte kendileriyle iletişimimi azaltmamı anlayışla karşılayarak yanımda duran arkadaşlarıma sevgi ve teşekkürlerimi sunuyorum.

## GİRİŞ

Bu tezde, Türkiye'nin yeni yönetmen sinemasında yoğun olarak işlenen "erkeklik krizleri" ve "erkekler arası iktidar mücadeleleri" temalarının yer aldığı anlatılardaki kadın temsili ve bu temsillerin anlatıya olan etkisi incelenecek, yeni yönetmen sinemasına dair yapılan çalışmalarda yaygın kanının aksine; kadınların yalnızca yoklukları, sessizlikleri ve pasif konumları ile değerlendirilemeyeceği, anlatılara her yönüyle etki eden bir konumda oldukları iddia edilecektir. Bu iddia, Türkiye'nin yeni yönetmen sinemasının iki belirgin örneği olan *Bir Zamanlar Anadolu'da* (Nuri Bilge Ceylan, 2011) ve *Abluka* (Emin Alper, 2015) filmleri üzerinden yapılan inceleme ile ortaya konacaktır. "Yeni" kavramı, 1990'lı yılların ortasında ortaya çıkan ve günümüzde etkisini sürdüren sinemayı tanımlamak üzere kullanılmaktadır. Bu dönemde üretilen filmler çoğunlukla, "ticari kaygı taşıyan kitlesel filmler" ve "bireysel konulara yönelen filmler olarak" iki kategoride değerlendirilmektedir. Bireysel konulara yönelen filmler çoğunlukla "bağımsız film" ya da "sanat filmi/ art house" olarak adlandırılmaktadırlar. Tez dahilinde, bireysel konulara odaklanan filmler, bağımsızlık ve sanatsallık kavramlarının çok katmanlı ve sorunlu yapısı nedeniyle, Zeynep Tül Akbal Süalp'in yönetmenin filmin yapımındaki etkisinin ağırlığından yola çıkarak kullandığı "yönetmen sineması" terimini ile adlandırılacaklardır (Akbal Süalp 2010).

Türkiye'nin yeni yönetmen sinemasındaki kadın temsilleri, çoğunlukla yoklukları ve sessizlikleri üzerinden analiz edilmektedirler. Aynı zamanda, bu kadınların karakter haline gelemedikleri, birer arka fon olarak filmlerde kullanıldıkları tartışılmaktadır. Tezin amacı, temsillerin tamamen bir yokluk, sessizlik ve pasiflik ile açıklanamayacağını, kadınların anlatıları tanımlanamaz, belirsiz ve tekinsiz birer varlık olarak sarararak hem hikâyede hem de biçimde etkilerini gösterdiklerini tartışmaktır. Kadınlar yalnızca filmlerdeki erkeklere ve filmlerin hikâyelerine değil, filmlerin yapılarına da bir anlamda *musallat olmakta*, varlık gösterdikleri anlarda hem hikâyeleri hem de filmlerin biçimlerini bölmekte, değiştirmektedirler. Bu nedenle, belirip kaybolan, duyulup sessizleşen, tekinsiz ve bilinmez yapıları ile filmleri sarmalayan kadınlar *hayalet kadın* olarak tanımlanacaktır. Bu doğrultuda, *Bir Zamanlar Anadolu'da* ve *Abluka* filmlerinin biçimsel analizleri

yapılacaktır. İki filmin seçilme nedeni, tamamen *hayalet* yapıdaki kadınları barındırmaları ve bu kadınların anlatılarda baskın etkiyi gösteren unsurlar olmalarıdır. Ayrıca, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin yeni yönetmen sinemasının kurucu yönetmenlerinden biri olarak adlandırılan Nuri Bilge Ceylan, *Abluka* filminin ise yeni yönetmen sinemasının yeni kuşak temsilcilerinden Emin Alper tarafından çekilmiş olması, hayalet kadın temsillerinin Türkiye sinemasında hâkim bir yönelim olarak sürdürüldüğünü vurgulamaktadır.

Tezin birinci bölümünde, sinemada kadın temsili sorununa yönelik, feminist film kuramı çerçevesinde yapılan çalışmalara yer verilecektir. Bu bölümde, yapılan çalışmalar tarihsel bir doğrultuda aktarılacak. Çalışmaların tarihsel bir şekilde aktarılmasındaki amaç, Türkiye'nin yeni yönetmen sinemasındaki anlatıların, feminist film kuramı çerçevesinde farklı dönemlerde, farklı yaklaşımlarla tartışılan sorunları bünyelerinde barındırdıklarını vurgulamaktır. İlk olarak *Women and Film* dergisinde tartışılan sinemada kadının “öteki ve erkeğin krizlerinin kaynağı” olması sorunu, Laura Mulvey'in sinemanın kadını cinselleştirilerek pasif bir konuma getirdiğine ve böylece erkeğin endişelerini ortadan kaldırdığına dair yorumu ya da Mary Ann Doane ve Kaja Silverman gibi kuramcıların kadının yokluğu ve sessizliğinin etkileri üzerine yaptıkları tartışmalar, Türkiye'nin yeni yönetmen sinemasında güncelliklerini korumaktadırlar. Bu açıdan feminist film kuramı çerçevesindeki çalışmalara dönemsel bir şekilde yer vermek, kadın temsil sorununun günümüzde geldiği noktayı anlamak açısından önem taşımaktadır. Birinci bölümün devamında Türkiye sinemasındaki kadın temsil sorunu ve soruna dair tartışmalara yer verilecektir. Başlangıcından 1980'li yıllara kadar kadını patriarkal toplum yargıları ve klişeleri doğrultusunda temsil eden, ardından yeni yönelimler deneyen ve nihayetinde bugünün *hayalet kadınlarına* yönelen sinema tartışılacaktır. Bu doğrultuda birinci bölümün sonunda, Türkiye'nin yeni yönetmen sinemasında “erkeklik krizleri” ve “erkekler arası iktidar mücadeleleri” temalarına odaklanan örneklerle yer verilecek, bu örneklerdeki “var olan kadınlar” ile “hayalet kadınlar” arasında oluşan temsil farklılıklarına ve bu farklılıkların anlatılara olan etkilerine değinilecek, tamamen hayalet yapıdaki kadınların yer aldığı iki filmin inceleneceği sonraki bölümle bağ kurulacaktır.

İkinci bölümde *Bir Zamanlar Anadolu'da* ve *Abluka* filmlerinin biçimsel analizine yer verilecektir. Biçimsel analiz yöntemi kullanılırken, bu iki filmde kadınların varlık gösterdikleri anlar ile yokluklarında, erkeklerin etrafında kurulan biçimsel yapılar incelenecek ve karşılaştırılacaktır. Karşılaştırma sonucunda, kadınların yalnızca hikâyeleri değil aynı zamanda filmlerin biçimlerini de böldükleri ve değiştirdikleri tartışılacaktır. Bu açıdan, kriz içindeki erkek gruplarının merkeze alındığı iki filmde de belirsiz ve tanımlanamaz yapıdaki hayalet kadınların anlatıları başlatan, sonlandıran, karakterlerin motivasyonunu yaratan temel unsurlar olarak işlev gördükleri; pasif birer arka fon olduklarına dair genel kanının aksine anlatılara gerek hikâye gerekse biçim yönünden etki eden aktif bir konumda oldukları iddia edilecektir.

Bu tezde ele alınan sorun, kadınların ancak belirsiz varlıkları ile anlatılarda etkin olabilmeleridir. Kadınlar bütünlüklü ve gerçekçi bir karakter yapılanması ile değil; parçalanmış, görünüp kaybolan, kaybolduktan sonra geri dönen, duyulup sessizleşen, hayal ve gerçek arasına sıkışmış yapıları ile etkili olabilmektedirler. Sonuç kısmında filmlerin analizleri doğrultusunda varılan tespitler belirtilecek, bu tespitler birinci bölümde aktarılan kuramsal zemin üzerinden tartışılacak ve kadın temsil sorununun Türkiye'nin yeni yönetmen sinemasındaki dönüşümü aktarılacaktır.

# BÖLÜM 1

## FEMİNİST FİLM KURAMI VE SİNEMADA KADIN TEMSİLİ

Bu bölümde; sinemadaki kadın temsil sorununa dair ortaya konan çalışmalara yer verilecektir. İkinci dalga feminizmi ile birlikte, feminist düşüncenin akademik araştırmalarda etkisini göstermesi sonucu ortaya çıkan feminist film kuramı, sinemada kadın temsiline bir sorun olarak kabul edilmesi ve sorunun çözümüne dair fikirlerin üretilmesi açısından önem taşımaktadır. Feminist film kuramı çerçevesinde ortaya konan çalışmalar, güncel filmlerdeki kadın temsiline yorumlayan yeni çalışmaları da etkilemektedir. Bu açıdan feminist film kuramının ortaya çıkışını ve bugünkü çalışmaların temelini oluşturan düşünceleri anlamak, tez açısından önem teşkil etmektedir.

Feminist film kuramı incelendiğinde, farklı dönemlerde farklı yönelimlerin ortaya çıktığı görülmektedir. Bu açıdan kuram aktarılırken, dönemseller olarak öne çıkan bakış açıları üzerinden başlıklara ayrılacaktır. “*İlk Çalışmalar*” başlığı altında, patriarkal toplum yapısını yeniden üreten ve bir anlamda bu yapıyı meşru kılan sinemaya karşı bir tür başkaldırı olarak değerlendirilebilecek olan ilk çalışmalara yer verilecektir. Bu dönemdeki çalışmalar, ideolojik bir eleştiri getirme niteliği taşımakta, “sorun neden ortaya çıkıyor?” sorusunu sormamaktadır. “*Kuramsal Temellerin Oluşturulması*” başlığı altında, sorunun kaynağına ve nasıl sürdürüldüğüne odaklanmayan ilk çalışmalara getirilen eleştiriler ile ortaya çıkan geçiş aşaması aktarılacaktır. “Neden?” sorusunun sorulması gerektiğinin vurgulandığı bu çalışmalarda, göstergebilim ile bağ kurularak kadın temsil sorununun kaynağının anlamlandırılması hedeflenmektedir. “*Psikanalitik Yaklaşım ve Erkek Bakışı*” başlığında, feminist film kuramına daha sonraki dönemlerde de hâkim olacak olan, psikanalitik temel üzerinden filmleri anlamlandırma yaklaşımı aktarılacaktır. Bu çalışmaların en önemli özelliği, filmlerin anlatım araçlarına odaklanılarak kadının neden etkisiz kılındığının tartışılmasıdır. Psikanalizi kullanarak filmleri, karakterleri, filmlerin yaratıcılarını ve seyircinin konumunu anlamaya çalışan kuramcılar, bu çalışmalar aracılığıyla sorunun nedenleri ve çözümü üzerine fikirler ortaya koymuşlardır. “*Kadın Filmleri ve Kadın Seyirci*” başlığı altında, kadınlara yönelik olarak adlandırılan filmlere ve psikanalitik yaklaşımın kadın seyirciyi sürece dahil etmediği

iddiasına odaklanan çalışmalar aktarılmıştır. Bu çalışmalarda psikanaliz kullanılmaya devam edilirken, kadın seyircinin konumu tartışılmış, kadınların filmler ile yaşadığı özdeşleşmeye odaklanılmıştır. “*Odak Noktalarının Genişletilmesi*” başlığında ise kadın temsili sorununa film türleri, ırk farklılıkları, cinsel yönelimler ve cinsiyet eleştirileri gibi açılardan yaklaşan çalışmalara kısaca değinilmiş, feminist film kuramının zaman içinde geldiği “kapsayıcı” nokta aktarılmıştır.

Bölümün bu kısmında, tezde kullanılacak kavramların açıklanması ve kadın temsil sorununa dair ortaya çıkan temel yönelimlerin aktarılması hedeflenmektedir. Bir diğer amaç ise Türkiye sinemasındaki kadın temsil sorunu ve bu soruna dair yapılan çalışmalar ile bağ kurmaktır. Türkiye sinemasındaki kadın temsillerinin aktarıldığı kısımda, temsiller ve temsil sorununa yönelik yapılan çalışmalar kadın temsillerinin içeriklerine göre başlıklara ayrılacaktır. “*Demek Beni Bu Halimle İsyenler De Bulunurmuş*” başlığı altında, Türkiye sinemasındaki ilk kadın temsillerinin pasif, erkeğin onayını bekleyen ve patriarkal toplumun isteklerine göre şekillenen yapıları aktarılacaktır. “*Karşıt Kalıplar*” başlığında, 1980’li yıllara kadar etkisini gösteren, günümüzde de zaman zaman yeniden üretilen ikili temsil sistemine değinilecektir. Kadınların, en yalın haliyle “iyi” ve “kötü” olarak kalıplaşmış tiplere ayrılmasına ve bu durumun yarattığı anlama odaklanılacaktır. “*Arada Kalmış Kadınlar*” başlığı altında, Batılılaşma geriliminin sinemada kadın karakter üzerinden yansıtıldığı örnekler ve bu örneklerin aynaladığı toplum yapısına dair çalışmalara yer verilecektir. “*Uçların Ülkesi, Uçların Sineması*” başlığında; bir yandan daha gerçekçi kadın temsillerinin denendiği, diğer yandan ise kadın bedeninin tamamen cinsel bir metaya dönüştürüldüğü iki uç temsil yapısının ortaya çıktığı dönem aktarılacaktır. “*Kadın Filmlerinden Kadın Filmlerine*” başlığı altında, 1980’li yıllarda kadın temsiline yönelik yapılan yenilikçi denemelere değinilecektir. “*Sessiz ve Kayıp Kadın*” başlığında ise Türkiye’nin yeni yönetmen sinemasındaki kadın temsiline ve bu temsillere odaklanan çalışmalara yer verilecektir. Türkiye sinemasındaki kadın temsiline yönelik yapılan çalışmalara yer verilecektir. Türkiye sinemasındaki kadın temsiline yönelik yapılan çalışmalara yer verilecektir. Türkiye sinemasındaki kadın temsiline yönelik yapılan çalışmalara yer verilecektir. Türkiye sinemasındaki kadın temsiline yönelik yapılan çalışmalara yer verilecektir. Böylelikle bugünün sinemasındaki temsillerin neden ve nasıl şekillendiğinin anlamlandırılması hedeflenecektir.



Bu bölümde kurulan yapı ile, Türkiye sinemasındaki kadın temsillerinin feminist film kuramı ışığında yorumlanması hedeflenmektedir. “İlk Çalışmalar” başlığı altında değinilen, sinemada kadının pasif, edilgen, tek tipleşmiş ve kalıplara sıkışmış yapısına odaklanan ilk çalışmalardaki bu temsil sorununu, Türkiye sinemasının tez dahilinde kadın temsillerine göre ayrılmış tüm dönemlerinde görmek mümkündür. Kadın temsil sorununun nedenlerini, ideolojik eleştiriyile sınırlı kalmayarak anlamlandırmaya çalışan ve Batı’da ilk örneklerini 1970’li yılların ortasında veren yönelimin ise Türkiye’de daha çok yeni sinemadaki temsiller yorumlanırken kullanıldığı görülmektedir. Bu çalışmalarda kadınlar yoklukları, sessizlikleri ve pasiflikleri üzerinden değerlendirilmekte ve bu unsurların yarattığı anlam incelenmektedir. Fakat bu çalışmalarda kadınların gerek hikâyelere gerekse biçimlere yaptıkları etki göz ardı edilmektedir. Türkiye sinemasının, yeni sinemaya gelene kadarki dönemine hâkim olan edilgen ve etkisiz kadın karakterler ile yeni sinemanın kadın karakterlerinin yapısını benzer görmek mümkün değildir. Bu nedenle kadın temsilinin Türkiye sineması tarihinde değişen yapısını aktarmak gerekmektedir. Aynı şekilde; tezde öne sürülen, Türkiye’nin yeni yönetmen sinemasında kadınların filmlere her yönüyle etki ettikleri, bunu da hayalet yapıları ile gerçekleştirdikleri iddiası doğrultusunda, Türkiye’nin yeni yönetmen sinemasına yönelik yapılan çalışmaların sorunu nasıl ele aldığını ve çalışmalarda kullanılan kavramları aktarmak ve açıklamak tez açısından önem arz etmektedir.

## **1.1. FEMİNİST FİLM KURAMI**

### **1.1.1. “Feminist Film” Düşüncesinin Ortaya Çıkışı ve İlk Çalışmalar**

18. yüzyılın sonlarında başlayarak 20. yüzyılın başlarına kadar etkisini sürdüren ve genel anlamda kadının sahip olması hedeflenen temel haklar üzerine mücadele ortaya koyan birinci dalga feminizmi ile belli kazanımlar elde edildikten sonra feminizmde “ikinci dalga” olarak adlandırılan süreç ortaya çıkmıştır. Bu dönemde sadece kuram üretilmemiş aynı zamanda örgütlenilmiş ve kurumsallaşmış, tecavüz kriz merkezleri ve sığınaklar gibi birlik ortamları oluşturulmuş, küresel politik etki için mücadele edilmiştir (Donovan 2016). 1960’lı yılların sonlarında başlayarak 1980’li yılların başına kadar süren ve eylem gücünün geliştirildiği bu dönemde, feminizmin akademik yazındaki etkisi artmış, bunun

sonucunda film çalışmalarında feminist yaklaşım ortaya çıkmıştır (Smelik 2008). Shonini Chaudhuri, ilk çalışmaların yayımlandığı ve bu çalışmalar ışığında ortaya çıkan yeni fikirlerin tartışıldığı, feminizmin ikinci dalgası ile paralel giden bu süreçte, feminist yaklaşımın film çalışmaları açısından dönemin en yaygın kabul gören düşüncesi olduğunu belirtmektedir (Chaudhuri 2006:2–3). Feminist film kuramcıları, sinemanın, kadın-dişlilik ve erkek-erillik, yani cinsel farklılıklar üzerine mitlerin üretildiği, yeniden üretildiği ve bunların temsil edildiği kültürel bir pratik olduğu düşüncesinden yola çıkmaktadırlar (Smelik 2008:1). Bu açıdan kuramcılar hem filmlerdeki kadın temsilinin hem de seyircinin bu temsil karşısındaki konumunun sorunlu olduğu üzerine tespitlerde bulunmuş ve çözümler üzerine tartışmışlardır.

1972 yılında, Siew Hwa Beh ve Saunie Salyer ortak editörlüğünde, sınırlı sayıda basımı yapılabilen *Women and Film* dergisi çıkmış ve Beh ile Salyer derginin ikinci dalga feminizminin bir parçası olduğunu ilan etmişlerdir (Thornham 1999:9). Derginin ilk sayısının manifesto niteliğindeki sunum yazısında editörler, Hollywood sinemasının, dünyanın farklı bölgelerindeki lokal kapitalistlerle bir araya gelerek, seyirciyi empoze edilen ideolojilerin pasif tüketicisi konumuna getirdiğini belirtmekte ve endüstriyi eleştirmektedirler. Siyahi bireylerin temsil sorunundan çocuk işçi statüsünde değerlendirilen çocuk yıldızlara kadar birçok konuda Hollywood sinemasına eleştiriler getiren metinde, en yoğun eleştiri tek tipleştirilen kadın karakterler üzerinden yapılmaktadır. Kadınların anne, çocuk, vamp gibi farklı rollerde fakat her birinde yanlış, gerçekten uzak ve tek boyutlu temsil edildiklerini belirtmektedirler. Bu temsillerin, erkek yapımcıların ve yönetmenlerin fantezilerinden ortaya çıkan bir “ideal kadın” yarattığını, bunun sonucu olarak da kadın seyircinin perdede gördüğü, kusursuz beyaz erkeğin yan rolündeki gerçek dışı kadın olmayı arzuladığını ortaya koymaktadırlar (Beh ve Salyer 1972:3–5).

Sinemada kadın temsili üzerine yapılan ilk araştırmaların, ağırlıklı olarak tarihi bir inceleme özelliği taşıdığı görülmektedir. Sharon Smith, *Women and Film* dergisinin ilk sayısında yayımlanan, gelecek çalışmalar için önerilerini kaleme aldığı makalesinde (1972), ilk olarak *Variety* dergisinin makalenin yazıldığı hafta yayımlanan sayısındaki film tanıtımlarını derleyerek filmlerin erkek kahramanların hikâyelerini aktardığını

ortaya koymakta, ardından da sinema tarihinin farklı dönemlerinden örnekleri inceleyerek sinemada kadın temsili tartışmaktadır. Smith, sinemanın ilk örneklerinden itibaren kadın temsil ediliyor olsa da bu temsillerin genellikle erkek yönetmen, senarist ve yapımcının fantezilerini ortaya koyduğunu; erkek kahramanın sorunlarının kaynağı olmak ya da seksüel heveslerini karşılamak dışında etken bir yanı olmayan bu temsillerle “öz saygısı olan” bireyin özdeşim kurmasının imkânsız olduğunu belirtmektedir. Kadın karakteri merkeze alan hikâyelerde ise kadınlar pasif, kafası karışık, çaresiz ya da tamamen seksüel varlıkları ile temsil edilmektedirler (Smith 1972:13–15). Sinema ve medyanın sosyal tavırları yansıtırken aynı zamanda da şekillendirdiğini belirten Smith, sorunun çözümünü sinema araştırmalarında feminist yaklaşımın yaygınlaşmasında ve daha çok kadın yönetmen, senarist ve yapımcının sinema üretiminde yer almasında aramaktadır. Aksi takdirde kadınların, tam bir temsil içinde sunulsalar da erkeklerin zihinlerindeki klişe imaj çerçevesinde yansıtılacaklarını ve toplumun kadına bakışının bu yönde şekillenmeye devam edeceğini belirtmektedir (Smith 1972:20–21).

Smith'in *Women and Film* dergisinin manifestosu ile bağlar kuran bu görüşüne benzer bir yaklaşım, Majorie Rosen'in ertesi yıl yayınladığı *Popcorn Venus* adlı kitabında da görülmektedir (1973). Rosen, sanatın, özellikle de sinemanın hayatı, hayatın da sanatı yansıttığını belirtmektedir. Kadının değişen sosyal konumu filmlerde ortaya çıkmakta, filmlerde yansıtılan hayatlar, değerler ve ahlak anlayışı ise kadınlar tarafından gerçek hayatta kabul edilmektedir. Kendi film izleme tecrübelerinden yola çıkarak örnekler veren Rosen, perdede temsil edilen kadınlara benzemesinin imkânsızlığının farkında olmasına rağmen bu konuda duyduğu arzudan söz etmektedir (Rosen 1973:8–10). *Popcorn Venus*'te de tarihsel bir inceleme yapılmakta ve sinema tarihi onar yıllık süreçlere ayrılarak 1970 yılına kadar çekilen filmlerdeki kadın temsili incelenmektedir.

Rosen'in sinemada kadın temsili on yıllık süreçlerde inceleme yöntemi, Molly Haskell'in *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies* (1974) çalışmasında da uygulanmaktadır. Haskell bu çalışmada, *Women and Film* dergisinin Hollywood sineması üzerine tespitlerine paralel düşünceler ortaya koymakta ve Hollywood sinemasını, yaratılmak istenen Amerikan rüyasının propaganda aracı olarak tanımlamaktadır. Rosen'dan farklı olarak Haskell, on yıllık dönemler içinde değişen

kadın temsiliğini tartışırken yer yer bu yöntemden sıyrılmaktadır (Thornham 1999:11). Çalışmanın bir bölümü olan *The Woman's Film* makalesinde, “kadın filmi” olarak adlandırılan, melodram filmlerine odaklanmaktadır. “Hayal kırıklığına uğramış ev kadınlarının duygusal pornosu” olarak adlandırdığı bu filmlerdeki kadın temsillerini farklı kategorilere ayırmaktadır. Haskell'e göre karakter yapıları açısından: “olağandışı”, “olağan” ve “olağan başlayıp olağandışına dönüşen” kadın temsilleri yaratılmaktadır. Olağandışı kadınların daha güçlü ve etkili olmalarına rağmen seyirci tarafından benimsenmediklerini belirten Haskell, pasif ve düşünceleri evlilik-annelik üzerinden şekillenen olağan kadın karakterlerin, kadın seyirciye güvenli ve ideal olarak sunulduklarını iddia etmektedir. Filmlerin konuları açısından ise, “feda etme”, “ızdırap”, “seçim” ve “rekabet” şeklinde dört kategori oluşturmaktadır (Haskell 2016:153–59). Sue Thornham, bu kategorilerin her birinin “feda etme” temasında toplanabileceğini ve kadın filmlerinin feda etmek ile eş anlamlı bir nitelik taşıdıklarını belirtmektedir (Thornham 1999:12). Kadınlar bazen çocukları, bazense erkek karakterin motivasyonu uğruna kendilerini feda etmekte ve buna tutucu bir dil eşlik etmektedir.

### **1.1.2. Kuramsal Temellerin Oluşturulması**

Claire Johnston, Hollywood sinemasını salt bir ideolojik propaganda aracı olarak değerlendiren yaygın düşüncüyü eleştirmektedir (Johnston 1973:24–31). Özellikle *Women and Film* dergisine atıf yapan Johnston, sanatın ideolojik unsurlar barındırdığını kabul etse de “bir niyet taşıyan sanat” anlayışının filmlerdeki ve sinema sektöründeki cinsiyetçilik sorununu açıklamak açısından yetersiz kaldığını öne sürmektedir. Johnston, Louis Althusser'in ideoloji tanımından yola çıkmaktadır. Buna göre ideoloji mitler, simgeler, fikirler ve konseptlerden oluşan bir temsildir ve çoğunlukla bilinçdışı bir şekilde yansıtılmaktadır (Johnston 1975). Johnston da filmlerin mitlerden oluştuğunu, bu mitlerin simgeler ile yansıtıldıklarını belirtmektedir. Oluşan “kadın” simgesi, sinemanın erkekler tarafından domine edilen sisteminin doğal bir sonucudur. Bu doğrultuda Johnston sadece Hollywood sinemasının erkek yönetmenlerinin filmlerini incelemekte kalmamakta, kadın yönetmenler ve Avrupa sinemasında da kadına dair simgenin kullanıldığını belirtmektedir. Örneğin kadın yönetmen Agnes Varda'nın filmlerinde tarihten soyutlanarak sunulan (makalenin başında Johnston, tarihin güçlü

figürleri olarak sunulan erkeklere karşılık kadınların kimi “moda” yönelimler dışında tarihten soyutlanmasını eleştirmektedir) kadın temsiline kadın sinemasını geriye götüren adımlara neden olduğunu belirtmektedir. Johnston’a göre, sinema sektöründeki cinsiyetçi anlayışın değişmesi için sektörde rol oynayan kadın sayısının artması tek başına yeterli değildir, sektördeki kadınlar bir araya gelerek filmlerde kadına dair ortaya konan cinsiyetçi ve klişe sembolleri değiştirmek için mücadele etmelidirler. (Johnston 1973)

Bu dönemde, kadın yönetmen Dorothy Arzner’in kariyerine odaklanan çalışmalar yapılmıştır. Johnston, Arzner’in bir kadın yönetmen olarak, Hollywood sinemasının içinde kalarak, cinsiyetçiliği kırmaya yönelik denemeler yaptığını belirtmektedir (Johnston 1973). “*Dorothy Arzner: Critical Strategies*” makalesinde (1975) ise yönetmenin sinemasında temsil edilen kadın karakterleri incelemekte, karakterlerin patriarkal düzene karşı kendi kimliklerini *arzu* ve *ihlal* yoluyla belirlediklerini ortaya koymaktadır. Karakterler kimi zaman, sinemada simgeleştirilen kadından çıkarak “erkek için” belirlenmiş davranışları sergilemektedirler, kimi zamansa yasaklanan ve tehlikeli görülen ilişkilerin içinde bulunmaktadır. Johnston’a göre Arzner’in sinemasında, Hollywood’un baskın olan erkek söylemi ayrıcalıklı bir konumda değildir, yapısal ahenk kadın söylemi tarafından sağlanmaktadır ve bunun sonucu olarak erkek evreni farklı olarak ikincil söylemler konumunu almaktadır. Johnston, feminist bir *karşı sinema* oluşturabilmek açısından feminist film kuramının Arzner’in sinemasına odaklanmasının yararlı olacağını belirtmektedir. (Johnston 1975)

Pam Cook ise Arzner’in sinemasına *yerinden etme* ve *tersine çevirme* kavramları üzerinden bakmaktadır. Cook’a göre klasik sinema tarihi, patriarkal ideolojinin istekleri üzerine bir düzen ortaya koymuştur ve bu düzende kadının yeri “eksik” bırakılmıştır. Arzner, filmlerinde sinemanın ortaya koyduğu klişe kadın karakterlere (vamp kadın, masum kız gibi) yer vermekte fakat hikâyenin anlatısına sekteler ve anlık tersine çevirmeler yerleştirerek bu klişelerle oynamaktadır. Cook’a göre Arzner zaman zaman seyircinin rahat konumuyla da oynayarak kadın karakterlerinin söylemini filmin seyircisine yöneltmekte ve seyirciyi düşünmeye zorlamaktadır (Cook 1975). Johnston ve Cook’un Arzner üzerinden yaptıkları bu analizler, bir kadın yönetmenin filmografisinin

incelenmesinden çok feminist film üretimine yönelik stratejiler ortaya koyma niteliği taşımaktadır.

Johnston ve Cook gibi isimlerin göstergebilimden yararlanarak yaptıkları analizler feminist film eleştirisinin kuramsal bir zeminde yer bulması açısından önemli yaklaşımlardır. Bu dönemde, göstergebilimin yanında feminist yaklaşımın sınırlarına psikanaliz dahil olmaktadır. Anneke Smelik, psikanaliz ile arzunun ve özneliğin yapısının analiz edilmesine başlanmasının, feminist film kuramının odağını ideolojik içerik eleştirisinden, filmlerdeki anlam üretmekte kullanılan mekanizmalara kaydığını belirtmektedir (Smelik 2008:3-4)

### **1.1.3. Psikanalitik Yaklaşım ve “Erkek Bakışı”**

Laura Mulvey’in “*Visual Pleasure and Narrative Cinema*” (1975) makalesi psikanalizin feminist film kuramına dahil olması açısından önemli bir kapı açmıştır. Mulvey, Sigmund Freud ve Jacques Lacan’ın psikanaliz kuramlarından yola çıkarak filmlerdeki ve film izleme deneyimindeki “erkek bakışı” üzerinde durmaktadır. Mulvey, patriarkal düzende fallosantrizmin mevcut olduğunu, yani kadın cinselliği ve cinsel organının kendi başına bir anlama sahip olmadığını, erkek cinsel organının yokluğu ile anlamlandırıldığını aktarmaktadır. Bu noktada erkeğin kastrasyon (iğdiş edilme) korkusu devreye girmektedir ve ana akım sinema da (Mulvey alternatif sinemanın farklı arayışlara açık olduğunu belirtmektedir) bu korkuyu ortadan kaldırmak için yöntemler ortaya koymaktadır. Mulvey’in makalesinde karşılaşılan bir diğer önemli kavram ise skopofili, yani bir şeye bakarak cinsel haz almaktır. Sinema, insan bedenine odaklanmaktadır ve bu açıdan bir haz oluşturmaktadır fakat Mulvey (Lacan’ın “ayna evresi” teorisinden ve Freud’un geliştirilmiş skopofili tanımından yararlanarak) bunun da bir adım ötesinde perdedeki figürle özdeşleşme yaratarak narsistik bir süreç ortaya çıkardığını belirtmektedir. Sinemanın, kadının yaratması muhtemel *krizi* çözmek için kullandığı yöntemlerden biri kadını cinselleştirerek filmdeki erkek kahraman ile özdeşlik kurulmasını sağlamaktır. Psikanalitik açıdan ise sinema, kadını değersizleştirip veya cezalandırıp zayıf bir figür haline getirerek iğdiş edilme korkusunu ortadan kaldırmakta

ya da kadın figürün fiziksel güzelliklerini yücelterek tehlikeli olmaktan çıkarıp rahatlatıcı bir fetiş nesnesine dönüştürerek skopofili haz ortaya çıkarmaktadır (Mulvey 1975).

Özellikle *Screen* dergisinde, Mulvey öncesinde de film okumalarında psikanalizden yararlanan makaleler yayınlanmıştır fakat Mulvey bu makalelerin kadın formunun sembolik açıdan temsilinin açıklanmasının önemini yansıtmadıklarını belirtmektedir (Mulvey 1975:6). Psikanaliz ve göstergebilimden yararlanan ve filmleri bu alanlarla inceleyen dönemin çalışmalarına eleştiri getiren bir diğer isim Jacqueline Rose'dur. *The Birds* (Alfred Hitchcock, 1963) filmini analiz ettiği makalesinde (1976) Freud ve Lacan'ın paranoya üzerine çalışmalarından yararlanan Rose, Hitchcock'un aç-ters aç çekimlerini Lacan'ın ayna evresi ile açıklamaktadır. Makalede "bakış" kavramının önemli bir yeri vardır, kadının bakışının da sadece bakılmak üzere ortaya çıktığını belirtmektedir (Rose 1976). Rose, metinsel analiz yapan kuramcıların klasik filmin yapısını erkeğin oedipal kompleksine dayandırmalarını "aceleci bir davranış" olarak değerlendirmektedir (Penley 1988:12-13). Rose kimi filmlerde bunun doğru bir yaklaşım olduğunu fakat her filme adapte edilemeyeceğini belirtmekte, bir anlamda akademik film yazınındaki erkeği odak alan düşünceyi eleştirmektedir.

İlk kez 1980 yılında yayınlanan bir diğer makalesinde Rose, Christian Metz ve Jean-Louis Comolli'nin sinema aygıtını kuramsallaştırmak üzere yaptıkları çalışmaları, cinsiyet farkını yok saydıkları gerekçesiyle eleştirmekte; dönemin kuramlarının, kadının fallik arzusunun nesnesi, kaybolan ve kaçan imge olarak temsil edilmesinin nedenlerini açıklamakta yetersiz kaldığını belirtmektedir (Rose 2010).

Film çalışmalarındaki farklı yaklaşımlara getirilen eleştirilerin yanı sıra, feminist film kuramı üzerine tartışmalar da ortaya çıkmıştır. B. Ruby Rich, feminist film eleştirisinin adlandırılmasındaki krize dikkat çektiği makalesinde, "feminist film" adlandırmasının kimi kadın yönetmenler tarafından dahi reddedildiğini, "kadın filmi" adlandırmasının ise cinsiyet üzerinden belirlenmiş bir azınlık grubu yarattığını belirtmekte ve filmlerin anlatsal içeriklerine göre yeni adlandırmalar önermektedir (Rich 1978).

Benzer şekilde, Janet Bergstrom, Johnston'ın çalışmalarını eleştirirken feminist film kuramının, Johnston'ın baştan kabul ettiği kadına özgünlük, kadın arzusu, film söylemi ve filmlerdeki haz gibi kavramları tekrardan değerlendirmesi gerektiğini belirtmektedir (Bergstrom 1979b). Aynı yıl yayımladığı bir diğer makalesinde ise Raymond Bellour'un sinemaya uyarladığı metinsel analiz yöntemini kullanarak, filmin metinsel süreçlerinin özellikle cinsel farklılıklar üzerinden gerçekleşen özdeşleşmeyi nasıl etkilediğini incelemektedir (Bergstrom 1979a). Bellour'un psikanalitik terimleri fazlasıyla basitleştirdiğini aktaran Bergstrom, Mulvey'den de tek tip özdeşleşmeden sıyrılarak eril ve dişil özdeşleşme ayrımını ortaya koyması yönüyle ayrılmaktadır.

Jacquelyn Suter, kendisinden önce Dorothy Arzner sinemasına odaklanmış olan Cook ve Johnston'dan ayrılarak filmlerde kadınsı söylemin yer aldığını, filmin söylemi açısından da önemli bir rol oynadığını iddia etmektedir (Suter 1979). Elizabeth Cowie ise Mulvey ve Metz'in, seyircinin filmin içinde kaybolduğu, sadece karakterle değil aynı zamanda bir ideoloji ile de özdeşleştiği "özdeşim" yorumlarına ve Mulvey'in filmin seyircisinin belirlenmiş bir erkek bakışına sahip olduğuna dair düşüncesine karşılık; öykü ve öykülemenin sürekli olarak yapılandırıldığı, seyircinin ve film karakterlerinin cinsiyetlerini varsaymaktansa cinsiyete dair farklılıkların üretilmesine yönelik soruların ortaya konmasının sağlandığı farklı bir model belirlemektedir (Cowie 1979).

Mulvey'in feminist film kuramına önemli şekilde yol veren makalesine getirilen eleştirilerin büyük çoğunluğu, seyirciyi "erkek" olarak kabul etmesi üzerine şekillenmektedir. Mulvey, kadın seyircinin konumunu çalışmasının sınırlarına dahil etmemiş, muğlak bırakmıştır. Kendisine getirilen eleştirilere yönelik olarak yayımladığı makalesinde Mulvey, klasik Hollywood sinemasının perdede temsilini yarattığı kadın imajının, filmin seyircisinin cinsiyetinden bağımsız olarak, seyirciyi maskülenleştirdiğini belirtmektedir (Mulvey 1981). Mulvey, kadın seyirciye yönelik çekildiği iddia edilen melodram filmlerinde, kadın seyircinin perdedeki temsil ile bağ kurabilmesi için kendisinden başka bir role bürünmeye zorlandığını belirtmekte ve bunu "travesti" kavramı ile adlandırmaktadır (Mulvey 1981).

#### **1.1.4. "Kadın Filmleri" ve "Kadın Seyirci"**



Feminist film kuramı, 1980'li yıllarda da psikanalizden yararlanmaya devam etmektedir. Mulvey'in makalesi ve makaleye getirilen eleştiriler sonrasında dönemin çalışmalarında "kadın seyirci" kavramı da önemli bir odak noktası olarak dikkat çekmektedir.

Bu doğrultuda, ilk kez 1981 yılında yayınlanan makalesinde Mary Ann Doane, 1940'lı yılların "kadın filmi" olarak değerlendirilen filmlerine odaklanmıştır. Kadın seyirciye yönelik olarak nitelendirilen bu filmlerin bir erkek bakışının tatminine ya da fetişizmine hitap etmesi mümkün değildir, farklı bir özdeşleşme tanımı yapmak gerekmektedir. Doane'e göre, ana karakteri kadın olan bu filmlerde, kadın seyirciye bir kadın ya da erkek figür erotikleştirilmiş bir şekilde sunulmamaktadır, kadın seyircinin yaşadığı özdeşleşme figürün kendisiyledir, arzunun nesnesi olma isteğidir fakat filmler aynı zamanda da bir kadının arzularını merkeze aldığından, ortaya çıkan sonuç çelişkilidir (Doane 1988).

Doane'in çalışmasında, bir başka önemli kavrama daha dikkat çekmektedir: *yokluk*. Kadın baş karakteri olan filmlerde anlatı öyle bir noktaya gelmektedir ki kadının yokluğu ortaya çıkmaktadır. Kameranın kendisi kadının yerini almaktadır ve bu noktadan sonra anlatının devamı için kadının fiziksel varlığına ihtiyaç duyulmamaktadır (Doane 1988:210). Ayrıca Doane, filmlerde kadın seyircinin *imkânsızlığının* betimlendiğini belirtmektedir (1988, s. 214).

Doane, 1982 yılında yayımlanan çalışmasında ise sinemanın anlatım tekniklerine göndermede bulunarak kadının güzelliğinin ve çekiciliğinin; kadraj, açı, kamera hareketi ve ışıklandırma gibi uygulamaların fonksiyonu haline geldiğini belirtmektedir. Bu nedenle de kadının kamera ile ilişkisi, erkeğinkinden farklılık göstermektedir. Doane, Metz'in özdeşleşme için seyirci ile konu arasında oluşması gereken mesafeye dair fikirlerinden yararlanmakta ve kadın seyircinin konuya olan mesafesinin fazla yakın olduğunu öne sürmektedir. Bunun sonucunda da kadın seyircinin arzusu narsistik bir konuma erişmekte ve kadın bakışı "perdedeki temsil olma" durumunu gerektirir hale gelmektedir (Doane 1982).

Teresa de Lauteris'e göre ise seyircinin yaşadığı özdeşleşme, toplumların geçirdiği sosyal değişimler ile birlikte dönüşüme uğramaktadır. Sinemanın özünde, seyirciye zevk verme

motivasyonu olduğunu belirten de Lauteris, oluşturulmak istenen arzunun Oedipus şartlarına göre düzenlenmiş olduğu anlatı dünyasında, kadının filmde keyif alabilmesi için nasıl bir özdeşleşme kurabileceği sorusundan yola çıkmaktadır. Doane'in çalışmalarında da karşılaşılan, "arzulanan figür" olmak üzere kurulan bir özdeşleşme modelinden bahseden de Lauteris, kadın seyircinin "kadınsılığa" razı edildiğini belirtmektedir. Bunun yanında, özdeşleşmenin sabit olmadığını, değişime açık olduğunu belirten de Lauteris'e göre, erkek arzusunu ya da korkularını merkez alan bu Oedipal anlatı modelini tersine çevirmek mümkündür (de Lauretis 1984).

Kadın filmleri ve kadın seyirciye dair çalışmalar sürdürülürken bu dönemde ayrıca sinemanın anlatım araçlarının kadın temsili üzerindeki etkisine detaylı bir perspektiften bakan çalışmalar da yapılmıştır. Örneğin Kaja Silverman, 1984'te yayınlanan makalesinde, filmlerdeki ses ve temsil arasındaki ilişkiye odaklanmış, karakterlerin görünürlük ve sesliliklerinin anlatıya olan etkisini incelemiştir (Silverman 1990). Silverman'a göre kadın öznelliği, temsilin görünürlüğü arttıkça kuvvetlenmektedir çünkü perdede fiziksel olarak temsil edilmezken sesi duyulan bir kadın karakter, ana akım sinemanın kodlarını bozmakta, erkek bakışının kontrolü kaybetmesine neden olmaktadır (Silverman 1990:313).

Annette Kuhn, dönemin feminist film araştırmalarında, kadın filmlerine yönelik bir eğilim olduğunu belirtmekte, çalışmasına melodram filmlerinin yanı sıra pembe dizi olarak adlandırılan ve kadın izleyiciye yönelik olarak hazırlanan televizyon dizilerini de dahil etmektedir. Fakat Kuhn sadece seyirci odaklı bir yaklaşım sergilememektedir. Kuhn'a göre, biçimsel analiz, göstergebilim ve psikanaliz gibi yöntemlerin kullanıldığı çalışmalar seyirciyi sürece dahil etmemekte ve sosyal karşılığı eksik bırakmaktadır. Seyirci odaklı çalışmaların ise kuramsal yönden eksik kalma ihtimali bulunmaktadır. İki yaklaşım arasında bir "boşluk" ortaya çıkmaktadır. Kuhn, iki yaklaşımın bir araya getirilerek kadın izleyicinin konumunun tam olarak anlaşılabilceğini savunmaktadır (Kuhn 1984).

Kuhn'un bahsettiği yaklaşımlar arası boşluğun nedenlerinden birisi, kadın seyirciye dair olan tartışmaların da seyircinin kendisini çalışmalara dahil etmemesidir. Psikanalizden

yararlanan ve kadın seyircinin özdeşleşme sürecine odaklanan çalışmaların içeriğinde seyircinin konumuna dair bir tür varsayım bulunmaktadır. 1980'lerin ortasında başlayan, yaklaşımları bir araya getirme düşüncesinin etkisinin, 1990'lı yılların ortasına kadar sürdüğü görülmektedir. Thornham bu dönemi “Metinsel Uzlaşmalar” olarak adlandırmaktadır (Thornham 1999:159–65). Thornham'ın örnek olarak gösterdiği, Christine Gledhill'in 1987'de, Jackie Stacey'nin ise 1994'te yayınlanan çalışmalarının önerileri arasındaki benzerlikler sürecin sürekliliğini ortaya koymaktadır.

Gledhill'e göre, kadının patriarkal bir sembolü ve sosyo kültürel konumunun getirdiği tecrübeleri vardır. Sembollerin ortaya konduğu film metni ile seyircinin konumu dikkate alınarak yaklaşımlar “uzlaştırılmalıdır” (Gledhill 1987). Çalışmasında sinemadaki “yıldız” kavramı ve kadın seyirci arasındaki ilişkiyi inceleyen ve bu doğrultuda seyirciler ile görüşmeler yapan Stacey ise; seyirciyi, filmin yapısını ve içeriği bir araya getiren katılımcı bir yaklaşımın benimsenmesi gerektiğini belirtmektedir (Stacey 1994). Bu anlamda Stacey, seyircinin tecrübelerini tam anlamıyla odak haline getirerek temsille özdeşleşme sürecinin sosyal karşılığını yansıtmaktadır.

### **1.1.5. Odak Noktalarının Genişletilmesi**

Film araştırmalarında feminist yaklaşımın yaygınlaşması ile çalışmalarının odağı, incelenen filmlerin türleri açısından da genişleme eğilimi göstermektedir. Özellikle Barbara Creed'in, korku filmlerinde rahmin şeytani ve kötülüğü amaçlayan varlıkların ortaya çıkması için bir kapı işlevi gördüğünü, bunun da erkeğin kadın cinsel organına dair hissettiği tekinsizliği yansıttığını belirttiği çalışması dikkat çekicidir (Creed 1993). Linda Williams'ın “beden türleri” olarak adlandırdığı korku sineması ve pornografik filmlere yöneldiği çalışmaları (Williams 1989, 1991), Sue Thornham'ın korku sinemasında kadın bedenini incelediği çalışması (Thornham 1997), Yvonne Tasker'ın aksiyon sinemasına odaklanan çalışması (Tasker 1993), farklı türlerin incelemesinde feminist yaklaşımı benimseyen örnekler olarak gösterilebilir.

2000'li yıllara yaklaşılrken, feminizm anlayışında değişimler yaşanmaya başlamıştır. Bu sürece kadar etkin ve yaygın olan anlayış, kadının ayrımcılıklara “kadın” olduğu için

uğradığı, bireysel, sosyal, kültürel vb. özelliklerinin bir değişken olmadığı yönündedir. Fakat postmodernist ve çokkültürcü anlayışın “farklılık” düşüncesinden etkilenen yeni feminist düşüncesi; ekonomik sınıf, ırk ve cinsel yönelim gibi unsurlara dikkat çekmeyi hedeflemektedir (Donovan 2016:349). Bu anlayışa göre lezbiyen bir kadının uğradığı ayrımcılık heteroseksüel bir kadınınkinden; siyahi bir kadının uğradığı ayrımcılık, beyaz bir kadınınkinden farklıdır. Bu düşünce akımı doğrultusunda feminist film kuramının odak noktalarının yeni kavramları içine almaya başladığı görülmektedir. Bell Hooks, Jane Gaines ve Tania Modleski gibi kuramcıların siyahi kadın seyirciye ve ırkların sinemadaki temsiline odaklanan çalışmaları bu dönemde yayınlanmıştır (Gaines 1988; Hooks 1992; Modleski 1991). Aynı şekilde Judith Mayne’nin lezbiyen bakışı araştırmasına dahil ettiği çalışması (Mayne 2000), Queer kuramın önemli temsilcilerinden Judith Butler’ın cinsiyet eleştirisini sinema yazınına aktardığı çalışmaları dikkat çeken örneklerdir (Butler 1993).

Haskell, daha önce değinilen çalışmasının 2016 yılındaki baskısı için yazdığı sunumda, 1970’li yıllarda cinsel yönelimlerin çok sık telaffuz edilen kavramlar, heteronormativitenin ise tartışılan bir kavram olmadığını belirtmekte, çalışmasına getirilen “heteroseksist” eleştirisini kabul etmektedir (Haskell 2016:xiii). Benzer şekilde 1970’lerden itibaren feminist film kuramı çerçevesinde çalışmalar ortaya koyan kuramcılar bu dönemde ırk, cinsel yönelim ve sosyoekonomik konum gibi kavramları yeni araştırmalarına dahil etmişlerdir.

## **1.2. TÜRKİYE SİNEMASINDA KADININ TEMSİLİNE BAKIŞ**

Kadın temsili sorununu ulusal bir sinemayı odak alarak incelerken, o ülkenin yıllar içinde değişen toplumsal yapısını ve sinemada ortaya çıkan yönelimleri çalışmaya dahil etmemek mutlak bir eksiklik doğuracaktır. Bu doğrultuda Türkiye sinemasının tarihi üzerine yapılan çalışmalar incelendiğinde, sinemayı dönemlere ayırma konusunda farklı yaklaşımların olduğu görülmektedir. Örneğin, Alim Şerif Onaran veya Giovanni Scognamillo gibi sinema tarihçileri, yönetmenleri odak alarak “Tiyatrocular Dönemi”, “Sinemacılar Dönemi” gibi başlıklar altında dönemler ortaya koymaktadırlar (Onaran 1994; Scognamillo 2010). Savaş Arslan ise dönemleri adlandırırken Yeşilçam’ı kullanmakta ve Türkiye sinemasını öncesi, erken dönemleri, yükselişi ve sonrası olarak Yeşilçam ile bağıntılı başlıklar altında değerlendirmektedir (S. Arslan 2010). Fakat bu

dönem başlıklarını kadın temsilini incelerken kullanmak, incelemenin içeriğini karşılamayacaktır. Klişeleşmiş benzer karakter özellikleri, ikili yapılar (iyi-kötü, anne-fahişe, itaatkâr-isyankâr gibi) ve kadına uygun görülen ölüm ya da evlilik gibi belli sonlar ile Türkiye sineması tarihinin farklı dönemlerinde karşılaşmak mümkündür. Bu anlamda, bu bölümde Türkiye sineması, kadın temsillerine göre ayrılmış başlıklarla değerlendirilecektir.

### 1.2.1. “Demek Beni Bu Halimle İsteyenler De Bulunurmuş.”

Başlık olarak kullanılan bu cümle, *Aysel Bataklı Damın Kızı* (Muhsin Ertuğrul, 1934) filminden alıntılanmıştır. Cinsel tacize uğrayan ve bunun sonucunda hamile kalan Aysel’in, sevdiği erkeğin ailesi tarafından kabul edildiğini öğrendiğinde söylediği sözün seçilme nedeni, kederli, kabul görmek isteyen ve yaşadığı zorluklara karşı pasif bir konumda olan kadın temsilini özetliyor oluşudur.

Türkiye sinemasında, 1923 yılına kadar çekilen filmlerde kadın karakterler gayrimüslim azınlıklara mensup veya yabancı oyuncular tarafından canlandırılmaktadırlar; 1923 yılında çekilen *Ateşten Gömlek* (Muhsin Ertuğrul, 1923) filmi, Türk kadın oyuncuların yer aldığı ilk filmidir (Esen 1996:25–26). Agah Özgüç, dönemsel koşullar nedeniyle bu filmlerde kadın kişiliğinin ağır basmasının mümkün olmadığını, kadınların silik yansıtıldığını belirtmektedir (Özgüç 1988:23). Şükran Esen, *Aysel Bataklı Damın Kızı* filminin bir kadın baş karaktere sahip olup aynı zamanda karakterin belli bir kişilik taşıdığı ilk örnek olduğunu belirtmektedir (Esen 1996:26).

Döneme dair yapılan çalışmalarda, *Aysel Bataklı Damın Kızı* filminden önce, kadın karakteri merkeze alan fakat kadına bir kişilik katmaktan uzak olduğu söylenen, bu nedenle de çok derinlikli incelenmeyen filmler, bir açıdan önem taşımaktadırlar. Feminist film kuramında da sıkça değinilen “kadına uygun görülen sonlar”, henüz daha ilk örneklerde ortaya çıkmaktadır. Eylem Atakav, evlilik dışı ilişkiler yaşayan karakterlere odaklanan *Pençe* (Sedat Simavi, 1917) filminin, sonuç olarak evliliği kutsayan bir hal aldığını ve kadın için evliliğin bir şart olduğunun altını çizdiğini belirtmektedir (Atakav 2013:39). Diğer örnek olan *İstanbul’da Bir Facia-i Aşk* (Muhsin Ertuğrul, 1922) filminde

ise, kurallara uymayan, cinselliği ön planda olan kadın, isyanının cezasını çekmekte ve öldürülmektedir.

Gönül Dönmez-Colin, *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* filmindeki “kötü kadın” temasının, Türkiye sinemasının sonraki kırk yılında defalarca tekrarlandığını, tutkularının kurbanı olmuş erkek karakterlerin engeli olarak filmlerde yer aldığını belirtmektedir (Dönmez-Colin 2006:3). Bu anlamda filmi, kadın temsilinin dönüm noktalarından biri olarak kabul etmek mümkündür. Bu dönemde ortaya çıkan filmler, bir anlamda gelecekte şekillenecek temsillerin yapı taşlarını oluşturmaktadırlar. Benzer bir görüş olarak Hasan Akbulut, özellikle Mısır melodramlarının Türkiye’de fazlasıyla ilgi görmesi sonucunda 1950’li yıllarda ortaya çıkacak olan sinema anlayışının şekillenmeye başladığını belirtmektedir. Akbulut ayrıca, bu dönemde Mısır filmlerine tiyatro oyuncularından yapılan dublajların, seyircinin bir karakterin sesini duyduğu an o karakterin iyi mi yoksa kötü mü olduğunu anlayabileceği bir şekilde kalıplaştırıldığını, bu durumun da bir döneme hâkim olacak melodram filmlerinde, karakterlerden çok tipeleşmiş figürlerin ortaya çıkmasına neden olduğunu iddia etmektedir (Akbulut 2008:96–97).

Ayrıca bu dönemde, *Şehvet Kurbanı* (Muhsin Ertuğrul, 1939) filminde erotizme erişen bir kadın cinselliği ortaya konmaktadır (Esen 1996:28). II. Dünya Savaşı ile birlikte Avrupa pazarından filmlerin gelişi durduğu için Mısır filmlerinin yanı sıra Amerika Birleşik Devletleri’nden filmler de sıklıkla gösterilir olmuş, Batı ile ilişkiler içindeki kimi isimlerin de etkisiyle bu filmlerdeki temalar Türkiye sinemasına girmeye başlamıştır (Özön 1966). Özellikle şehvet düşkünü, cinselliğini erkeklerle oynamak için kullanan kadın portresine bu dönemde sıkça rastlanmaktadır. Colin, bu kadın cinselliğinin daha sonraları Türkiye sinemasının kalıplaşmış tiplerinden birine dönüşecek olan “fahişe” ve “vamp” kadından farklı olduğunu belirtmektedir. Bu kadın cinsel arzusu daha çok nemfomani olarak yorumlanmış ve eğlenceye elverişli olduğu için tercih edilmiştir (Dönmez-Colin 2006:4–5).

### **1.2.2. Karşıt Kalıplar**

Batı’da, özellikle de Hollywood sinemasında yükselmeye başlayan yıldız sistemi, 1950’li yıllarda Türkiye sinemasında da etkisini göstermeye başlamış ve bu dönemde yaratılan yıldızlar 1980’li yıllara kadar içinde sıkışacakları kalıplara girmişlerdir (Esen 1996:28–29). İlk dönemlerde “saf ve çaresiz”, kurban kadın olarak Muhterem Nur, şuh kadın olarak Neriman Köksal, erotik denemelerin fetişi olarak da Leyla Sayar gibi yıldızlar ön plana çıkmaktadır (Özgüç 2008). Fakat yıldızları ile kalıplaşan asıl temsiller 1960’ların dört önemli kadın oyuncusunda ortaya çıkmaktadır. Colin, bu temsilleri şu şekilde özetlemektedir: “Dönemin dört yıldızı, seyircilerin sözde beklentileri yüzünden sürekli aynı rolleri canlandırmıştır. Türkan Şoray, ezilen seksi kadın; Hülya Koçyiğit, ezilen aseksüel kadın; Filiz Akın, şık giyimli küçük burjuva kadını; Fatma Girik ise sözünün eri, dürüst, erkeksi kadın rolleriydi.”(Dönmez-Colin 2006:13)

Türkiye sinemasının 1990’lı yıllara kadar ağırlıklı olarak iki türde örnekler ortaya koyduğu görülmektedir: güldürü ve melodram (Akbulut 2008:93). Özellikle melodram filmleri, daha önce de belirtildiği gibi kadına yönelik olarak adlandırılmakta ve kadın seyirci tarafından Türkiye’de de ilgi görmektedir. Linda Williams, melodramın bir türden çok anlatısı bolca acı ve aksiyon içeren bir “modalite” olduğunu belirtmektedir (Williams 1998). Savaş Arslan, modalitenin tanımını “biçimsellik” olarak yapmakta ve bunun melodramı tek bir tanıma indirgemektense farklı özellikleri ya da nitelikleri içeren bir düzlem olarak değerlendirme şansı tanıdığını belirtmektedir (Arslan 2005:16). Arslan’a göre melodramların ortak özellikleri arasında; modern öncesi geçmişin masumiyetine duyulan özlem, bu özlemin acı ve gözyaşı ile yansıtılması, basit bir iyi-kötü zıtlaşmasından yola çıkılması, duyguların abartılı olarak aktarılması, alt sınıf- üst sınıf ayrımı yapması, alt sınıfın kutsanması ve her daim erdemli iyinin galip gelmesi bulunmaktadır (Arslan 2005:17–19).

Arslan’ın sıraladığı özelliklerde görülen “karşıtlıklar” durumu, kadın karakterlerin de karşıt kalıplara girmeleri anlamı taşımaktadır. Bunun sonucunda da Türkiye sinemasının yaklaşık kırk yılında tek boyutlu ve en basit anlatımlarıyla “iyi” ya da “kötü” kadın temsilleri görülmektedir. Önemli olan nokta, sinemanın “iyi” ve “kötü” tanımını nasıl yaptığıdır.

Dönemin iyisinin “aile içi”, kötüsünün ise “aile dışı” olduğu görülmektedir. Aile, korunması, yüceltilmesi gereken kurumdur; düzen ve doğruluk, ailenin birliği ve devamlılığı ile temsil edilmektedir (Abisel 1994c:73). Bu anlamda da kadının melodramın özelliklerinden olan mutlu sona ulaşması için aile kurması ya da ailesinin birliğini koruması gerekmektedir. Aile içindeki kadının “iyi” karakter olabilmesi için ise erkeğe karşı sadık, annelik görevini yerine getiren, ev işi yapan vb. şekilde temsil edilmesi gerekmektedir. Şeref ve namus kavramları ön plana çıkmaktadır. Evli kadının yeri evi olduğu için ilişkileri mekânın içiyle sınırlıdır, evli olmayan genç kızlar için ise bekaret ve namuslu ilişkiler şarttır (Abisel 1994c:88). Köy filmlerinde ise kadınlar; iffetli, sadık ve ailenin erkekleri, gelenek-görenekler, kimi zamansa zalim köy ağaları tarafından ezilen suskun varlıklar olarak yansıtılmaktadırlar (Dönmez-Colin 2006:9). Kadının en temel özelliği fedakarlıktır, başkalarının hazzı için yaşayan bir varlık olarak çizilmektedir (Abisel 1994a:193). Patriarkal toplumun kadınlardan istediği ne varsa filmlerde “doğru olan” şeklinde yansıtılarak yeniden üretilmektedir (Atakav 2013:41).

Evli ya da sadık bir âşık olan; anne, fedakâr, dertli ve yalnız “iyi” kadının karşısına ise sokaktaki kadın konumlandırılmaktadır. Aile dışında var olabilen, bağımsız, cinselliğini ifade eden kadınlar sokak ile, sokak ise kötü olan ile özdeşleştirilmekte, ailenin kadını evin içinde var eden yapısını bozan her unsur terazinin iyilik dışı kefesine yerleştirilmektedir. Bu durum kimi zaman filmin sonunda ailesine dönecek olan baş kadın karakterler için de geçerlidir. Bu kadınların kötü bir şey yapmasına gerek yoktur, evden uzaklaşmaları ya da geleneksel toplumun kabul etmeyeceği bir davranışta bulunmaları yeterlidir. Dilara Balcı Gülpınar’a göre, bu filmlerde evliliğin yani mutlu sonun arifesinde olan kadın baş karakterlerin ilişkilerinin sonlanmasının başlıca nedeni meslekleridir (Balcı 2016:76). Kadının çalışması, evden uzak olacak olması, mutsuzluğu için yeterli bir sebeptir. Kadın karakterler filmde eğer çalışacaklarsa seçilen sekreter, öğretmen ya da hemşire gibi meslekler vardır ve kadının çalışabilmesi için sevdiği erkeğe hizmet edebileceği bir noktada olması gerekmektedir (Şenova 1997). Benzer şekilde, her yönüyle geleneksel Türk ailesinin istediği özelliklere sahip olmak da yeterli değildir. *Artık Düşman Değiliz* (İlhan Engin, 1965) filmi inceleyen Defne Özonur, şefkatli, iyi kalpli, iyi bir eş ve anne olarak toplum tarafından kabul gören baş karakter Handan’ın, eşinin ölümü sonrası başka bir erkekle ilişki yaşamasıyla adının “kötü kadına” çıktığını



belirtmektedir (Özonur 2004). Geleneksel kurallara karşı en küçük uyumsuzluk, “iyi” atfedilen özelliklerin göz ardı edilmesine neden olmaktadır.

Sokak aynı zamanda da şehir hayatını temsil etmektedir. *Yalnızlar Rıhtımı* (Ömer Lütfi Akad, 1959) filmini örnek veren Feride Çiçekoğlu, doğa ve şehir çelişkinin kadın kimliğini ikiye böldüğünü, şehrin gece, karanlık, tekinsizlik ve fahişelik ile doğanın ise aile, masumiyet ve aydınlık ile özdeşleştirildiğini belirtmektedir (Çiçekoğlu 2007:89). Sokaktaki kadın, eve getirilerek “temizlenmekte” ve ancak bu şekilde mutlu sona ulaşabilmektedir.

Türkiye sinemasının ilgisini çeken ve “kötü” ile ilişkilendirilen kadınlar, genellikle fahişe ve vamp temsilleridir. Colin, vamp kadının geleneksel Müslüman toplumlarda revaçta olan bir temsil olmasının, aile değerlerini korumaya yönelik bir ihtiyaç olabileceğini belirtmektedir, sonuçta günahlarının bedeli ölümdür (Dönmez-Colin 2006:5). Fahişe filmleri ise kadının bedeninin sergilenmesine fırsat verdiği için popülerlik kazanmaktadır (Dönmez-Colin 2006:9). Özgüç, 1940-1968 yılları arasındaki fahişe temsillerini birbirinin aynı, cansız ve inandırıcılıktan uzak motifler olarak değerlendirmekte, bunun nedenini ise bu kadın temsillerini oluşturan senarist ve yönetmenlerin anlattıkları kişi ve mekânları gerçekte hiç görmemiş olmaları ve dönemin ağır sansür politikalarında görmektedir (Özgüç 1988:47-48). Özgüç ayrıca, daha önce bahsedilen, yıldızların içine girdikleri kalıpları da çalışmasına dahil etmektedir. *Asiye Nasıl Kurtulur?* (Nejat Saydam, 1973) filminde Türkan Şoray’ın, fahişe rolünü gerçekçi bir şekilde canlandırmasının önündeki engelin, seyirci tarafından benimsenen kalıpların dışına çıkamaması olduğunu belirten Özgüç, bu kalıpların sinema üretimini de nasıl etkilediğini ortaya koymaktadır (Özgüç 1988:49). Dönemin sektörel yapısı da bu kalıpların oluşmasına katkıda bulunmaktadır çünkü bu dönem, Türkiye’nin sinema açısından 6 bölgeye ayrıldığı (Tunç 2014) ve bu bölgelerin işletmecilerinin seyircinin istekleri yönünde yapımcıya baskı yapabildikleri bir dönemdir (Kırel 2005:191). Seyircinin istekleri yönünde şekillendiği söylenen kalıplar ile yıldızların canlandırdıkları temsillerin ters düşmesi mümkün değildir.

Bu dönemde sinema, kadınların evden çıkarak ulaşabildiği tek kolektif mekândır, bu açıdan da seyirci çoğunlukla kadınlardan oluşmaktadır (Abisel 1994b:128–29). Bu durumda, seyircinin isteği olarak değerlendirilen hikâyeler ve karakter kalıpları da kadınların beğenileri doğrultusunda oluşturulmaktadır. Peki patriarkal toplumun isteklerini yeniden ürettiği belirtilen melodram filmleri, kadın seyirci tarafından neden bu derece benimsenmektedir?

Necmi Zeka, gerçeklikten uzak, abartılı ve büyük oranda da geleneksel bir ahlakçılık içeren temsillerin ortaya çıkmasını ve bu temsillerin seyirci tarafından da kabul görmesini “sinizm” kavramı ile açıklamaktadır (Zeka 1985). Theodor W. Adorno’nun sanatta ortaya çıkan sinizm ile ilgili düşüncelerinden alıntı yapan Zeka, “gerçekmiş gibi yapan ama gerçeklik ile arasına mesafe koyan” Türkiye sinemasının temelinde bir “sentimental ahlakçılık” yattığını yani sinemada, toplumsal olarak geride bırakılmış bir ahlaki çerçevenin, duygusallık aracılığı ile korunmaya çalışıldığını belirtmektedir (Adorno 1970; Zeka 1985:113–14). Zeka, sinizmin toplumun geçirdiği büyük bir felaket ile ortaya çıktığını, Türkiye’nin ise Dünya Savaşı gibi bir felaket atlatmamasına rağmen sinemasında sinizmin etkili olduğunu belirtse de (Zeka 1985:112) 1960 Darbesi’nin ve sonrasında 70’lerde ortaya çıkan sol-sağ çatışmalarının yarattığı toplumsal travmayı “felaket” olarak değerlendirmek mümkündür.

Sinemanın toplumsal çelişkilere ve gerilimlere çözüm üretme işlevi olduğunu, bu nedenle de kadın-erkek ilişkisindeki eşitsizlikten doğan gerilimlere de bu eşitsizlikleri doğallaştırarak çözümler getirdiğini belirten Abisel, kadın seyircinin melodrama olan ilgisini şu şekilde açıklamaktadır:

Bu eşitsizlikleri meşrulaştırmak, kadın seyircinin günlük gerilimlerini yumuşatmak üzere, filmler aracılığıyla yaşam ve toplumsal yapılanma, her seferinde, “kaçınılmaz” denecek biçimde yeniden kurulmuştur. Sinemanın Türkiye’de tek popüler kültür biçimi olduğu yıllarda, ekonomik koşulların gereği olarak ya da en azından talebi artırmak amacıyla kadın seyirciye yönelik “erkek bakışı”nın damgasını taşıyan çok sayıda film yapılmıştır. Burada melodramatik öğeler çok yararlı olmuş; kadına, filmin kendi yanında durduğu yanılmasını yaratan ağdalı bir acıma duygusuyla yaklaşmıştır. (Abisel 1994b:126–27)

Kadın seyirci, perdede kendisinin bir yansımasını görmekte ve özdeşleşmekte sıkıntı çekmemektedir. Fakat kadın temsilindeki sorun; anlatıların, bu pasif ve itaatkâr duruşun mutluluğu, isyankarlığın ve sisteme karşı gelmenin ise mutsuzluğu beraberinde getireceği algısını oluşturmalarıdır. Bu anlamda mevcut düzenin “acı gerçeklerini” yansıtmak tek başına yeterli midir?

Esen, 1960’lı yıllarda kadın konusuna ciddiyetle eğilen, gerçekçi tipler çizilen filmler üretildiğini belirtmektedir. (Esen 1996:33–35). Esen’e göre bu filmlerde; köyden kente göç ya da dağılan aile ilişkileri gibi toplumsal temalar kadın karakterler gerçekçi çizilerek anlatılmaktadır. Diğer taraftan Atakav, bu filmlerin toplumda yaşanan bazı gerçekleri yansıtmasına rağmen, kadının toplumdaki yerine dair bir farkındalık yaratmadıklarını, kadına acıma duygusuyla bakmaktan fazlasını ortaya koymadıklarını belirtmektedir (Atakav 2013:42–43). Atakav’a göre, filmlerde kadınlar için ölümden başka bir son çizilmemekte, dönemin kadına odaklanan filmleri de “mevcut durumu” yüzeysel bir şekilde tekrar üretmekte, eleştirel bir düşünmeye fırsat tanımamaktadır (Atakav 2013:43). Yaşanan kriz, kurban verme ve ailenin yeniden bir araya gelmesi sıralaması ile filmler aile ideolojisini, dolayısıyla da patriarkal toplumu yeniden üretmektedirler (Yeşildal 2010:216) .

Bu noktada, melodrama farklı bir bakış açısıyla yaklaşan, aykırı bir örneğe de yer vermek doğru olacaktır. *Vesikalı Yarım* (Ömer Lütfi Akad, 1968), bir melodram filmi olmasına rağmen zıt kutuplar üzerinden bir bakış belirlememektedir. Filmin yönetmeni Ömer Lütfi Akad, filmlerinde modernleşme sancılarını anlatmasına rağmen modernleşme karşısı ahlakçı bir tutum sergilememektedir (Abisel vd. 2005:15). Salt “kötü” ve “iyi” kalıbında karakterler, filmin sonunda kavuşan aşıklar, topluma aykırı düşen fahişe karakterin ölümle cezalandırılması gibi sıkça görülen yönelimler filmde yer almamaktadır. Bunun da ötesinde *Vesikalı Yarım*, kadına dair oluşturulan iki zıt kutbun (masum, güzel, namuslu kadın ile cinsel arzu uyandıran vesikalı kadın) müzakeresini barındırmaktadır (Abisel vd. 2005:61).

Aynı dönemde, karşıt kalıplar çerçevesinde kadın temsilleri ortaya koyan filmler dışında, benzer kalıpları kullanarak, Batılılaşma sancısını kadın karakterler üzerinden yansıtan filmler dikkat çekmektedir.

### 1.2.3. Arada Kalmış Kadınlar

Cumhuriyet devrimleri ile birlikte Türkiye, içinde bulunduğu coğrafya ve Ortadoğu'nun diğer Müslüman ülkelerinden farklı bir Batı politikası ortaya koymuş, Batı'ya daha sıcak bakmıştır. Fakat bir yandan da Türkiye'nin diğer Müslüman Ortadoğu ülkeleri ile yüzyıllar boyunca paylaştığı tecrübeler; din, kültür, gelenek bağları vardır (Lewis 1955). Cumhuriyet inşasında uygulanan kültürel programlar, Türkiye'yi Batılı bir ulus olarak takdim etmeyi hedefliyor olsa da gerek halkta gerekse düşünce dünyasında Batı'ya karşı bir güvensizlik, gelenekleri kaybetmeye yönelik bir endişe görülmektedir (Bora 2017:66–67). Bu durum sanatın farklı dallarında da uzun süreli bir “arada kalmışlık” hissiyatı ortaya çıkarmıştır.

Sinemada da Batılılaşmaya karşı endişelerin, Doğu-Batı arası gerilimlerin yansıması görülmektedir. Zeka, tümüyle Batılı bir etkinlik olmasına karşın Türkiye sinemasının Batılılaşmaya, modern ideallere sırt çevirdiğini belirtmektedir (Zeka 1985:114). Umut Tümay Arslan ise “saf Batılı bakış” ve “modern deneyimin hiç bulaşmadığı Doğulu bakış” olarak adlandırdığı iki yönelimin gerginliğinin sinemaya etkilerini incelemektedir (U. T. Arslan 2010:239). Tümay'ın çalışmasında filmlerdeki taşra-şehir, ahlak-ahlaksızlık gibi karşıtlıklar dikkat çekmekte, Doğu-Batı çatışmasının anlatılardaki yansıması tartışılmaktadır (U. T. Arslan 2010). Arslan'ın Doğu-Batı gerilimine dair analizlerinin çıkış noktasında; Türkiye sinemasının geri kalmışlığını resim ve dram sanatlarına dair geleneğin eksik, buna karşın söz sanatları geleneğinin fazla olmasında (sinema için olması gereken eksik, olmaması gereken fazla) arayan Özön'ün düşüncesi ile Halit Refiğ önderliğinde ortaya çıkan “ulusal sinema” anlayışının karşıtlıklarının bulunduğunu belirtmek faydalı olacaktır. Çünkü 1960'lı yılların ortasında Refiğ'in, Batı sineması hayranlığına karşı, ulusal bağımsızlık yolunda sinemanın görev üstlenmesini sağlamak, evrensel gerçekleri bir kenara bırakarak halkı “günün maddi gerçekleri” ile

yüzleştirmek üzere ortaya koyduğu anlayış (Kaya 2001:204), Batılılaşma düşüncesine karşı sinemanın üretim boyutunun nasıl şekillendiğini aynalamaktadır.

Nurdan Gürbilek, Batılılaşma düşüncesinin erkekte erillik ve tamlığı kaybetme korkusu ile yetersizlik duygusunu ortaya çıkardığını belirtmektedir (Gürbilek 2004). Daha önce tartışıldığı gibi, erkeklerin korkularını ortadan kaldırma ve arzularını yansıtmaya işlevi gören sinemada, bu korkuların kadınlar üzerinden giderilmesi kaçınılmaz olmuştur. Melodram filmleri, Cumhuriyet sonrası yaşanan bu geçiş; Doğu-Batı, modern-geleneksel, eski-yeni gibi kutuplaşmaları ve bu olguların ortaya çıkardıkları korkuyu, kadın kimliğinin kurgulanışına aktarmaktadırlar (Yüksel 2016:90). Selim Eyüboğlu'na göre, kadınlar filmlerde memleket metonimisi olarak kullanılmaktadırlar ve erkek egemen kültürlerde kadın imajı ülkeyi kapsayan ve temsil eden olarak sunulabilmektedir (Eyüboğlu 2001). Nezih Erdoğan ise , zengin erkek-fakir kız geriliminin aslında bir Batı-Doğu gerilimi olduğunu, zengin erkeğin yani Batı'nın ulaşılması gereken olarak sunulduğunu fakat bir yandan da yozluk tehlikesine karşı fakir kız yani Doğu tarafından kurtarılması, iyileştirilmesi gerektiğini belirtmektedir (Erdoğan 2001:223). Çoğu zaman geleneksel Doğu ile modern Batı arasındaki gerilim filmlerin afişlerine yansımakta, Doğulu iyi kadın önde dururken Batılı kötü kadın bir tehlike olarak onun arkasında yer almaktadır (Noyan 2001:179).

Türkiye sinemasının Cumhuriyet'in modernleşme projesine karşı ikircikli bir tavrı olduğunu belirten Akbulut'a göre, temel sorunun modernleşme olduğu melodram filmlerinde Batı'nın tehlikeleri kadın karakterler üzerinden aktarılmaktadır (Akbulut 2008:28). *Sürtük* (Ertem Eğilmez, 1965) ve *Karagözlüm* (Atıf Yılmaz, 1970) filmlerini örnek veren Akbulut, kendi halinde, yoksul ama mutlu, sokakta ailesi gördüğü insanlarla birlikte şarkı söyleyen kadın karakterin, Batılı hayatı benimsemiş bir gazino patronu tarafından keşfedilip modernleştirilmeye-Batılılaştırılmaya çalışıldığı bir formülün uygulandığını aktarmaktadır (Akbulut 2008:33-36). Bu filmlerde kadınlar, bir erkek tarafından yönlendirilmekte, neredeyse tüm geleneklerinden ve alışkanlıklarından koparılmakta, bu süreç içinde ise pasif kalmaktadırlar. Kadın karakterlere modernleşme dersi verecek kadınlar ise aksanlı Türkçeleri ile dikkat çekmektedir. Erdoğan, gayrimüslimlerin modernlik ve Batılılaşma ajanı olarak sunulduklarını belirtmektedir

(Erdoğan 2001:223). Akbulut ise gayrimüslimlerin, modernliği “biz”e öğrettikleri için olumsuzlandıklarını iddia etmektedir (Akbulut 2008:34).

Film boyunca erkek karakterin yönlendirmeleri ile oradan oraya savrulan kadın karakterler, filmin sonunda ulaştıkları noktada ne kendileri ne de öteki olabildiklerini fark etmektedirler. Ya yeni, “yarı modernleşmiş” hayatlarında mutsuz bir şekilde yaşamaya devam ederler ya da eskiye dönmek isterler ama hep eskide kalmış olanlar tarafından reddedilirler. Kadınlar, ülkelerinin Batılılaşma sürecindeki konumu gibi, arada kalmaktadırlar.

#### **1.2.4. Uçların Ülkesi, Uçların Sineması**

1970’li yıllarda, Türkiye’nin içinde bulunduğu ekonomik sıkıntılar ve sokaklardaki siyasi kutuplaşmalar sonucu halk sokaklardan uzaklaşmaya başlamış, halkın, özellikle de kadınların ekonomilerine uygun tek kolektif eğlencesi olan sinemanın yerini televizyon almaya başlamıştır (Esen 1996:35). Ailelerin televizyona , eğitilmiş gençlerin siyasi etkinliklere yönelmesi ve renkli film üretiminin maliyetleri artırması sonucu Türkiye sineması hedefini; eğitimsiz, işsiz ve seksüel ihtiyaç içindeki genç erkeklere yöneltmiştir (Atakav 2013:44).

Bu dönemde, düşük maliyetler ile çekilen, bir süre sonra kendi yıldızlarını yaratsa da tanınmamış isimlerin rol aldığı ve yine bir süre sonra pornografik bir hal almaya başlayacak olan seks-komedi filmleri üretilmeye başlanmıştır. Fakat bu süreci, Türkiye’de bir anda gelişen dönemselsel bir yönelim olarak değil, dünya geneli bir akım olarak görmek gerekmektedir. 1950’li yılların sonunda endüstrinin girdiği kriz sonucu “Amerikan nudies” diye bilinen, erotizme ve çıplaklığa yer vermesine karşın pornografik boyuta ulaşmayan, komedi unsurlarının ağırlıkla yer verildiği filmler ortaya çıkmıştır. Bu yönelim 5 yıl sonra Almanya’ya, oradan İskandinav ülkelerine, ardından Japonya’ya ve sonuç olarak tüm dünyaya yayılmıştır (Roloff ve Seesslen 1996:298–300). Hatta bu filmler öyle bir uluslararası yaygınlık kazanmışlardır ki bir ülkede çekilen ve beğenilen bir filmde sahneler başka ülkelerdeki filmlerde kullanılmış, kolaj filmler yapılmıştır (Roloff ve Seesslen 1996:301). Bu yöntem Türkiye’de de uygulanmış, afişlerde dahi

zaman zaman beğenilen yabancı kadınların çıplak bedenleri kullanılmıştır (Dündar 2004:292). Bir anlamda kadın bedeni, ülkeler arasında, filmler ve fotoğraflar aracılığı ile dolaştırılan bir meta konumuna getirilmiştir. Türkiye’de 1970’li yıllarda yükselen bu akım, kadına dair yanlış tespitleri olsa da kadın hikâyelerini veya kadın-erkek aşkını merkeze alan filmlerin yerini, kadın bedenini merkeze alan filmlere bırakmasına neden olmuştur. Filmlerin temel amacı erkek hazzını tatmin etmektir. Kadının kendisine ait bir cinsel kimliği yoktur, bedeni üzerinde erkeğin hâkimiyeti vardır ve bir nesne olarak hizmet etmektedir (Atakav 2013:45).

Atakav’a göre bu filmlerin sansürden nasıl geçtiğini açıklamak zordur fakat dönemin seks-komedi filmlerinin yıldızlarından Behçet Naçar, filmlerden cinsellik ve çıplaklık içeren sahnelerin kesilip sansüre gönderildiğini, daha sonra isteyen salonların bu sahneleri ekleyerek filmi gösterdiğini, bu durumun sansür kurulundan salonlara baskın yapan polisler kadar herkes tarafından bilindiğini belirtmektedir (Dündar 2004:294–95).

Dönemin erkek arzusuna hizmet eden seks-komedi filmleri, sansür kurulu tarafından toplumsal gerçekçi filmler kadar tehlikeli görülmemektedirler. 61 Anayasa’nın getirdiği eskiye nazaran özgürlükçü ortamda yükselişe geçen, yine de zaman zaman sansüre takılan toplumsal gerçekçi filmler (Coşkun 2009:34–36), sağ-sol çatışmalarının sokağa taşıdığı 1970’lerde daha sıkı kontroller altında tutulmaktadır.

Bu dönemde Yılmaz Güney, Ömer Lütfi Akad, Ömer Kavur, Metin Erksan gibi yönetmenlerin toplumsal gerçekçi filmleri, 1960’lı yıllardaki benzer türdeki filmlerden daha gerçekçi kadın temsilleri ortaya koymaktadırlar. Her ne kadar bu kadınlar da çoğu zaman “bir erkek tarafından kurtarılmayı” bekliyor olsalar da isyankâr ve mücadeleci kadın temsilleri görülmektedir. Kalıplaşmış temsiller ve kadın için belirlenen sonlar da yavaş yavaş değişmeye başlamaktadır. Örneğin “yuva yıkan kötü kadın”ın Türkiye sinemasındaki ifadesi haline gelmiş “fahişe” temsili; *Yatık Emine* (Ömer Kavur, 1975) filminde sürüldüğü muhafazakar köydeki zihniyet ile mücadele eden Emine’ye (Atakav 2013:46), *Arkadaş* (Yılmaz Güney, 1974) filminde burjuva hayatının çürümüşlüğüne yansıtan Necibe’ye dönüşmektedir (Özgüç 1988:50). Her türlü ihanete, şiddete, aşağılanmaya karşı pasif kalarak ödülünü alacağı günü bekleyen kadın, *Selvi Boylum Al*

*Yazmalım* (Atıf Yılmaz, 1977) filminde eşinin kendisine ihanet etmesine ses çıkaran ve yıldızların film sonunda buluşması (bu film özelinde Türkan Şoray ve Kadir İnanır ikilisi) mitini parçalayan Asya'ya; çalışması mutluluğuna mani olan evin içine mahkum kadın, *Diyet* (Ömer Lütfi Akad, 1974) filminde kameraya dönüp seyirciye sömürücü sermaye sahibine karşı örgütlenmedikçe suçun "bizlerde" olacağını söyleyen fabrika işçisi Hacer'e evirilmektedir.

Görüldüğü üzere kadını bedene indirgeyen ile kadını düşünsel çerçeveye çıkarmayı amaçlayan, iki farklı uç temsil, filmler aracılığı ile aynı dönemde üretilmektedirler. Atakav'a göre, bu dönemin toplumsal gerçekçi filmlerindeki kadın temsilleri, yer yer yüzeysel bir bakışla ortaya konmuş olsalar da, Türkiye sinemasının 1980'li yıllardaki simgesi olan "kadın filmleri"nin yaratılabilmesinde önemli rol oynamaktadırlar (Atakav 2013:47).

#### **1.2.5. "Kadın Filmleri"nden "Kadın Filmleri"ne**

12 Eylül 1980 askeri darbesi sonrasında, sinema salonları seks-komedi filmlerinden "temizlenirken", politik temelleri olan toplumsal gerçekçi filmler darbe yönetimi tarafından "sakıncalı" oldukları gerekçesi ile sansürlenmiş hatta yok edilmişlerdir (Atakav 2013:48). Siyasi oluşumlar içinde yer alan bireylerin tutuklandığı, idam edildiği, faili meçhul cinayetlerin yaşandığı bu baskıcı ortamın aynı zamanda bir ters etkisi olmuş ve Türkiye açısından "yeni" sayılabilecek demokratik hareketler ortaya çıkmıştır. 1970'lerde ortaya çıkan ikinci dalga feminizmi bu dönemde Türkiye'de etkilerini göstermeye başlamış, yasalarla kazanılan hakların toplumsal, kültürel, siyasal ortama yansımaları talebiyle aktif bir mücadele ortaya konmuştur (Çubukçu 2004). Sinemaya karşı olan ağır sansür politikaları sinemayı bireysel konulara yöneltirken, güç kazanan feminizm hareketi, kadın bireyselliğinin ön plana çıkmasında etkili olmuştur.

Daha önce de tartışıldığı gibi farklı uç temsilleri ortaya çıkaran Türkiye sineması, bu anlamda farklı uçta "kadın filmleri" de yaratmaktadır. 1980'li yıllarda, ticari amaç taşıyan ve kadına yönelik geleneksel bakışın etkili olduğu filmlerin üretilmeye devam ettiğini belirten Esen, kadını daha gerçekçi ele alan filmleri ise; "kadın olmaktan gelen özellikleri



ve sorunları işleyen” ve “diğer konuları işlerken kadını gerçekçi olarak ele alan” olmak üzere ikiye ayırmaktadır (Esen 1996:42–43). Atıf Yılmaz başta olmak üzere Şerif Gören, Bilge Olgaç, Ömer Kavur gibi yönetmenler hem kadın sorunlarına hem de Türkiye sinemasındaki kadın temsiline dair filmler çekmişlerdir (Atakav 2013:51).

Bireysel olarak var olabilen, bağımsız, cinselliğini gizlemeyen bu kadın temsilleri aynı zamanda yıldızlara dair kalıpları da değiştirmeye başlamıştır. Bu dönemdeki filmlerde ortaya çıkan farklı ve tek bir kalıba sığdırılmayan kadın temsillerinin çoğunu canlandıran Müjde Ar, Türkiye sinemasının diğer kadın yıldızlarının da kalıplarından çıkmalarında etkili olmuş, sinemaya yeni giren kadın oyuncuların ise bu farklı temsillere açık olmasında rol oynamıştır. Türkan Şoray, otobiyografisinde seyircinin kendisinden beklentisi ve yeni temsiller arasındaki çatışmayı şu şekilde anlatmaktadır:

Bu değişim doğal olarak beni de etkiliyordu ve sinemada canlandırdığım karakterleri daha titizlikle sorgulamaya başladım. Artık toplumdaki değişime uygun olarak hakkını arayan, kimliğine sahip çıkan kanlı canlı karakterleri tüm gerçekliğiyle canlandırmam gerektiğinin bilincindeydim. Yaşayan, daha sahici karakterler... Ama bu karakterleri gerçekçi canlandırmam için yaşamın gereği cinselliğiyle de yaşatmam gerekiyordu. Ya bu değişime evet diyecektim ya da çağdışı kalacaktım. (Şoray 2017:269)

Şoray, *Ah Güzel İstanbul* (Ömer Kavur, 1981) filminde seyircisini kaybetme korkusundan dolayı rol almadığını belirtmektedir fakat daha sonraki zamanlarda, *Mine* (Atıf Yılmaz, 1982) filmi ile başlayan süreçte, Türkan Şoray da kalıbından çıkarak bu yeni kadın anlatılarında yer almıştır.

Dönemin filmleri bir yandan kadına dair sorunlar, kadın arzusu, çalışan kadın gibi temaları merkeze alırken bir yandan da film içinde kadına dair farklı temsiller sunarak önceki dönemlerde yaratılan kalıpları tek bedende yansıtmakta, tanımlama yapmaktan kaçınmaktadır. Bu anlamda *On Kadın* (Şerif Gören, 1987), *Hayallerim Aşkım ve Sen* (Atıf Yılmaz, 1987), *Ahh Belinda* (Atıf Yılmaz, 1986) ve *Adı Vasfiye* (Atıf Yılmaz, 1985) gibi filmleri örnek olarak göstermek mümkündür. *On Kadın* ve *Hayallerim Aşkım ve Sen* filmleri, Türkiye sinemasının kadına dair ortaya koyduğu kalıpları yansıtmakta ve bunu Türkan Şoray’ın bu farklı kalıpları tek film içinde farklı karakterler üzerinden

canlandırması ile yapmaktadır. *Ahh Belinda* filminde sevgilisi ile yaşayan bağımsız bir kadın, şampuan reklamında oynarken hayal ile gerçek arasında gidip gelmekte ve hayallerinde evli-eve hapsolmuş bir kadın olduğunu görmektedir. *Adı Vasfiye* filmi ise bir kadının hikâyesinin farklı erkekler tarafından anlatıldığı, her hikâyenin kadını ayrı bir kalıpta yansıttığı anlatı yapısına sahiptir. Defne Tüzün, *Adı Vasfiye* filminde, yenisi eklendikçe dönüşen ve değişen Vasfiye çehrelerinin özdeşleşmeyi imkânsız kıldığını ve böylece seyircinin bu rolleri, kimlikleri sorgulamasının mümkün hale geldiğini belirtmektedir (Tüzün 2016:65–66). İmkansızlaşan özdeşleşmeye eleştirel bir açıdan bakan Erdoğan ise, özellikle 80’lerin sonunda ve 90’ların başındaki kimi örneklerde, iş hayatında aktif rol oynayan ve sorgulayan yeni kadın seyirciye yönelik olarak yaratılmış güçlü ve çalışan kadın karakterlerin marjinalize edildiklerini; sahip oldukları gücü bırakıp erkeklerin arzularına teslim olan bu karakterlerle arasına mesafe konan kadın seyircinin ve filmler ağırlıklı olarak kadının bakış açısıyla sunuldukları için ise erkek seyircinin özdeşleşme kurmasının imkânsızlaştığını belirtmektedir (Erdoğan 2001:123).

Bu dönemde ortaya konan temsiller ile amacın sadece geçmiş temsil kalıplarını sorgulamak ve kadına dair sorunları gündeme getirmek değil aynı zamanda seyircide de bir değişim yaratmak olduğunu söylemek mümkündür.

#### **1.2.6. Sessiz ve Kayıp Kadın**

1980’lerde ortaya çıkan yeni yönelimler, Türkiye sinemasının 1970’lerde girdiği krizin önlenmesine yeterli olmamıştır. Asuman Suner, Türkiye sinemasının, en parlak günlerini yaşadığı dönemlerde dahi, filmlerden kazanılan paranın yapımcılar tarafından sinema dışında alanlara aktarılması nedeniyle sektörleşemediğini, bu durumun da krizi birikimli bir şekilde büyüterek 1990’lı yılların başında sinemayı çöküşe ulaştırdığını belirtmektedir (Suner 2006:30–31). Daha önceki dönemlere benzer şekilde bu durum sinemanın farklılaşmasına ve bugün “Yeni Türkiye Sineması” olarak adlandırılan dönemin ortaya çıkmasına vesile olmuştur.

Seyircinin Yeşilçam sinemasının temalarından sıkıldığı, 1980’lerin temalarının da bir tür akım olarak yükselip yok oldukları bu dönemde sinemaya yeni giren yönetmenlerin

ortaya koyduğu filmler, dönemin yönelimlerinin oluşmasını sağlamıştır. Suner, bu dönemde ortaya çıkmaya başlayan örnekleri iki gruba ayırır; bunlardan birisi büyük bütçe ve ticari kaygı ile çekilmiş olan kitlesel filmler, diğeri ise bireysel hikâyelere odaklanan yönetmen sineması filmleridir. Bu açıdan aynı yıl çekilen iki filmi örnek veren Suner, *Eşkîya* (Yavuz Turgul,1996) filmini kitlesel yeni sinemanın, *Tabutta Rövaşata* (Derviş Zaim, 1996) filmini ise yeni yönetmen sinemasının ilk örnekleri olarak vermektedir (Suner 2006:36–37). Suner tarafından, *Eşkîya* gişede yarattığı etki, *Tabutta Rövaşata* ise ulusal ve uluslararası festivallerde gösterdiği başarı nedeniyle başlangıç noktası olarak alınmıştır fakat aynı etkiyi yaratmayan, *A Ay* (Reha Erdem, 1988) *C Blok* (Zeki Demirkubuz, 1994), *İz* (Yeşim Ustaoglu,1994), *Babam Askerde* Handan İpekçi,1995) gibi filmlerin yeni yönetmen sinemanın oluşumundaki yaklaşımlar olduğunu belirtmek gerekmektedir. Bu açıdan Zahit Atam, filmlerin yarattığı etkiyi bir kıstas olarak almamakta, 1994 iktisadi krizini ve aynı yıl gösterime giren *C Blok* filmini bireyselleşen sinemanın başlangıç noktası olarak almaktadır (Atam 2011a).

Bu noktada bireyselleşme konusuna değinmek hem dönemin yönelimlerini hem de bu tezin kapsamı olan yeni yönetmen sinemasındaki kadın temsil sorununu anlamak açısından önem taşımaktadır. 1980’li yıllarda sansür ve baskı nedeniyle bireysel konulara yönelen filmler ile bu dönemde sinemaya giren yönetmenlerin filmleri arasında farklar olduğunu belirtmek gerekmektedir. Yeni yönetmen sinemanın kurucu dört yönetmeni olarak kabul edilen Yeşim Ustaoglu, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz hakkında Atam, yönetmenleri ve yeni sinemayı anlattığı kitabının önsözünde şöyle yazmaktadır: “Ben yeni sinemanın dört kurucu yönetmeni ile ya ilk filmlerini yaptıktan ya da daha öncesinden tanışmış birisiyim. Onlarla o zamandan beri belirli şeyleri konuştum ve paylaştım. Genel olarak “birey” kimlikleri öne çıkıyordu, komünal olarak her şeyi yapmaya çalışmanın, komünü büyük oranda atıllaştırmaktan başka bir sonucu olmayacağını yıllar öncesinden görüyorlardı.” (Atam 2011b). Bu durum, sinema ve sinema aracılığı ile yapılan sorgulamaların ortak bir akıldan değil kişisel tecrübelerden ortaya çıktığını, filmlerin yaratım sürecinin de aynı şekilde daha bireysel, yönetmen odaklı bir noktaya geldiğini göstermektedir. Atam, art arda gelen farklı krizlerin halkı her türlü ülke sorununa ve gerçeğine yabancılaştırdığını, kayıtsız bir noktaya getirdiğini belirtirken; bu dört yönetmenin kendilerini halktan azat ederek yola

çıktıklarını, ne yaparlarsa yapsınlar yaranamayacaklarını bildikleri halkı kapsayacak anlatılardan ziyade, yaşamın ve yaşanan kitlesel travmaların kendilerine etkilerinden ortaya çıkan kişisel hikâyelere yöneldiklerini aktarmaktadır (Atam 2011b:xli–xlii).

Bu açıdan hem kurucu dört yönetmen hem de aynı yolu izleyen bir sonraki kuşak yönetmenler tarafından günümüze kadar getirilen bu anlayış, kadın temsili açısından güncel sorunu ortaya çıkarmaktadır. Hikâyelerin kişinin kendi inançsızlığı, yorgunluğu, acıları, hüsrânların vb. konulardan ortaya çıktığı bilgisinin yanında, günümüzde sinemanın erkek egemen bir alan olduğu gerçeğini göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Bu yeni sinema anlayışı bir yandan kadın yönetmenlerin oluşturmaya çalıştıkları dişil dile ve kadın odaklı hikâyelere imkân sunarken bir diğer yandan da çoğunluğu oluşturan erkek yönetmenlerin filmlerinde; tamamen erkeğin travmalarını, krizlerini ve dilini yansıtan, kadının kaybolmasına neden olan bir yapıyı ortaya çıkarmaktadır. Semire Ruken Öztürk, Batı'nın üçü kadın, üçü erkek yönetmen tarafından çekilmiş altı sanat filmini (Öztürk bu tabiri tırnak içinde kullanmaktadır) yorumladığı çalışmada bu farklılığa dikkat çekmektedir. Öztürk, kadın yönetmenler tarafından çekilen filmlerin kadını aktif bir konuma yerleştirip kalıplardan ve etiketlendirmeden uzak yansıttığını, erkek yönetmenlerin filmlerinde ise patriarkal toplumun yeniden üretildiğini iddia etmektedir (Öztürk 2003). Benzer şekilde, erkek yönetmenlerin domine ettiği yeni sinemada, kadın karakterler yönetmenin kadını konumlandığı noktadan, izin verdiği oranda ortaya çıkabilmektedirler.

Nejat Ulusay, yeni sinemada erkek karakterlerin güvensiz, ailesiz ve gariban olduklarını; bu çıkmazlar içinde kendilerine erkeklerden bir dost ya da baba figürü aradıklarını belirtmektedir. Bu açıdan, filmlerde erkekler kendilerini erkek gruplarının içinde var etmekte, kadınlar bu dünyaya dahil edilmemektedir. Ulusay, filmlerde aşırı bir erkeklik tezahürünün ve sürekli erkeklik vurgusunun ortaya çıktığını, bunun “yeterince erkek olmama” kaygısının yarattığı kırılmalardan doğduğunu belirtmektedir (Ulusay 2004:160).

Zeynep Tül Akbal Süalp, yeni sinemanın çoğunlukla, puslu zaman-mekânı ile kara filmi (film noir) yeniden ürettiğini; sindirilmiş erkeklerin utanç, korku, özlem gibi duygularını

yansıtan apolitik erkek melodramları yaratarak arabeski hatırlattığını belirtmekte ve bu filmlere Arabesk-Noir adını vermektedir (Akbal Süalp 2009). Bu anlatılarda belli başlı kalıplardan kurtulamayan kadın karakterler içinse şunları aktarmaktadır:

Bütün bu filmlerin neredeyse hepsinde erkekler örselenmiştir. Kanatları kırılmış, hayattan beklentileri kalmamış gibidir. Kadın kahramanların hepsi kara filmin ölümcül kadınları değildirler belki ama pek çoğu kötücüdür hatta anlaşılması zor bir kötülükle beslenir gibidirler. (...) Türkiye’den sıraladığımız bu örneklerde kötücül ve erkeği felaketlere sürükleyen fahişeler, düşkün kadınlar olduğu gibi, anneler ve esler de bu mağdur erkek karakterlerin felaketi olurlar hatta diğer kadınları bile felaketlere sürükleyebilirler. Savrulup kaybolan erkek karakterlerin kötü kaderleridir bu kadınlar. Ama daha problemlili olan, toplumsal bir çözümleme, bir toplumsal arka planın olmadığı bu filmlerde neden sonuç ilişkisinin tek sabit değişkeni bu ölümcül hadi ölümcül olmasa da kötücül kadınlardır (Akbal Süalp 2009:237).

Kötücül kadın karakterler konusuna Dönmez-Colin farklı bir açıdan yaklaşmaktadır. Akbal Süalp’in Arabesk-Noir’in başlıca yönetmeni olarak gösterdiği Zeki Demirkubuz filmlerindeki kadın karakterlere odaklanan Dönmez-Colin; kendi çıkarları peşinde koşan, arkadan vuran bu kadınlara Demirkubuz’un empati ile yaklaştığını, bu karakterlerin gözünde iyiliğin değerinin olmayışının insani değerleri yıkılmış yeni bir toplumun ürünü olmalarından kaynaklandığını belirtmektedir (Dönmez-Colin 2006:35). İki yorum her ne kadar birbirine zıt görünse de çıkış noktaları filmlerde “öteki” olarak sunulan kadın karakterlerdir. Akbal Süalp, bu filmlerin en çok en yakın ötekisini yani kadını ötekileştirdiğini vurgulamaktadır (Akbal Süalp 2010:38).

Bu anlamda iki kurucu yönetmenin, filmlerindeki kadın karakterler hakkındaki düşüncelerine yer vermek destekleyici olacaktır. Zeki Demirkubuz, kendisiyle yapılan bir söyleşide bu konudaki fikirlerini şu şekilde yansıtmaktadır: “Şimdi şöyle bir cümle ile gireyim: aldatmayan kadından hikâye olmuyor, tamam mı? Bu birincisi. İkincisi ise erkek aldatırsa çok büyük bir trajedi olmuyor. Kadın aldattığında erkeğin halini görün işte benim filimlerimden falan ya da evlerinizden. O inanılmaz sorgulayıcı, insanı olmayan kanallara götürüyor.” (Demirkubuz 2016). Dikkat çekeceği üzere, Demirkubuz’un bir kadından hikâye çıkabilmesi için sunduğu tek seçenek de aslında kadının hikâyesini değil kadının eyleminin erkek üzerinde yarattığı travmatik etkilerin anlatısını işaret etmektedir. Nuri Bilge Ceylan ise filmlerinde kadın ya da erkek karakterlerin sınırları belli olmayan

bir şekilde yansıtıldığını, kadının hikâyedeki konumu ve karakterin özellikleri nasıl ise o şekilde temsil edildiğini; Türkiye’de bir kadın hakları sorunu olduğu, kadınlar “mağdur” durumda olduğu için kadınlara iltimas geçemeyeceğini belirtmektedir (Ceylan ve Alam 2016:191–92). İki yorum arasında farklar olsa da bu düşünceler yeni sinemadaki bireysel yapının kadın temsilini nasıl bir konuma yerleştirdiği konusunda bilgi vermektedir.

Atakav, yeni sinemadaki kadın temsili üzerine yapılan araştırmaların yoğunlukla kadının sessizliği ve yokluğu temalarına odaklandığını belirtmektedir (Atakav 2013:108). Bu doğrultuda Suner, yeni sinemanın kadın karakterlerini “Vasfiye’nin Kız Kardeşleri” olarak adlandırmaktadır. Suner, *Adı Vasfiye* filminde farklı erkeklerin ağzından anlatılan ama kendi sesi filmin sonuna kadar duyulmayan Vasfiye karakterinin, yeni sinemada bir yönelim haline geldiğini, öykülerin açık bir şekilde “kadının olmayışı” üzerine kurulduğunu, sinemanın kadın sessizlikleri üzerinden konuştuğunu belirtmekte; ne düşündüğünü ve hissettiğini bilmediğimiz kadınların, erkekler dünyasında birer *gölge* ve *hayalet* gibi dolaştıklarını vurgulamaktadır (Suner 2006:309–11). Şenova ve Akbal Süalp, kadınlara anlamlı diyalog dahi yazılmadığını, kadınların hikâyelerde birer arka fon görevi gördüklerini, bilinmeyen ve tehdit eden birer “öteki” olarak yansıtıldıklarını tartışmaktadırlar (Şenova ve Akbal Süalp 2008). Semire Ruken Öztürk ve Nilgün Tural, “sinemasındaki kadın sessizliği bir direnme pratiği olabilir mi?” sorusu üzerinden yola çıktıkları çalışmada Batı ve Türkiye sinemasına dair örnekler vermektedirler (Öztürk ve Tural 2001). *Eşkıya* filminde, sevdiği adama kavuşmasına engel olduğu için eşini cezalandırmak üzere susma kararı alan Keje karakterini inceleyen Öztürk ve Tural, bu tutumun Batı’daki örneklerin tersine etkin ve sonuç almaya yönelik değil teslimiyetçi bir direnişi yansıttığını belirtmektedirler (Öztürk ve Tural 2001:122). Özlem Güçlü ise yeni sinemadaki kadın sessizliklerini dört gruba ayırmaktadır: *sessizleştirilen sessizlik* (konuşması bazen bedenen bazense başka nedenlerle mümkün olmayan, erkeğin korkularını ve arzularını yansıtmak üzere kullanılan kadınlar), *direnen sessizlik* (bir direniş yöntemi olarak sessizliği seçmiş kadınlar), *tamamen sessizlik* (konuşmayan ve perdede temsil edilmeyen, tamamen sessiz kalan kadınlar) ve *konuşan sessizlik* (toplum tarafından sessizliğe itilmiş konuları kadının bakış açısından yansıtarak sesli kılan anlatılardaki kadınlar) (Güçlü 2010). Güçlü’nün çalışmasındaki en dikkat çeken nokta, tamamen sessizlik grubundaki karakterlerin, perdede temsil edilmemelerine ve bakış

açılarının öğrenilmesi mümkün olmamasına rağmen hikâyenin oluşma nedeni olmaları ve hikâyenin onlar üzerinden aktarılmasıdır (Güçlü 2010:78). Bir anlamda, erkeklerin dünyasını aktaran filmlerde kadın temsil edilmediği oranda etkili olmaktadır.

Bu noktada, erkek bireyselliğini, erkeklik krizlerini ve erkekler arasındaki iktidar mücadelelerini merkeze alan filmlerde, kadınların anlatıya etkisini örneklerle açıklamak faydalı olacaktır. Bu tür anlatılarda kimi zaman kadınlar hiç temsil edilmemektedir. Örneğin, *Sarmaşık* (Tolga Karaçelik, 2015) filminde kadın karakter olmadığı gibi hakkında konuşulan ya da anlatıya yön veren bir kadının varlığı da söz konusu değildir. Uluslararası bir gemide çalışan 6 erkeğin, armatörün iflası sonucu gemide kalmasından yola çıkan film, zaman geçtikçe hırçınlaşan bu erkekler arasındaki iktidar savaşlarını ve sergiledikleri erkeklik performanslarını aktarmaktadır. Filmde kadına dair tek unsur, kaptanın kamarasında çalan plaktan gelen şarkıcı sesidir. Bu ses, eril ve sert atmosferi yumuşatan, gerilimin tırmanmasından önceki “son huzurlu anı” yansıtan unsur olarak kullanılmaktadır. Bu “var olmama” durumu sadece kadınlar perdede temsil edilmediğinde değil edildiklerinde de ortaya çıkmaktadır.

*Tepenin Ardı* (Emin Alper, 2012) filmi, *Sarmaşık*'ta birbirine yabancı erkekler üzerinden anlatılan iktidar savaşlarını, dağlarla çevrili adsız bir yerde yaşayan bir ailenin üzerinden anlatmaktadır. Ailenin babası olan Faik, oğlu Nusret ve çocukları Zafer ile Caner, Faik'in yanında çalışan Ahmet ve oğlu Sülü, iktidar piramidinin farklı basamaklarını temsil etmektedirler. Faik'in ekinlerine zarar geldiği için Yörüklere karşı olmayan bir savaş ilan etmesi ile gelişen anlatıda bu erkekler arasında farklı iktidar savaşları ve bu savaşlarda kendilerini güçlü kılmak üzere gösterdikleri erkeklik performansları yer almaktadır. Ahmet'in eşi olan Meryem, filmin başından itibaren temsil edilir, konuşur, olayların içinde bulunur fakat erkeklerin iktidar savaşlarında üzerinden güç gösterisi yapılan bir figür olmaktan öteye gidemez. Örneğin ailenin babası olan Faik'in iktidarını sergileyemeyeceği tek karakter Meryem'dir, bu nedenle biraz genç olsa Meryem ile evlenebileceğine dair arzusundan bahsederek gücünü kanıtlamaya çalışır. Oğlu kendisini değil de dedesi Faik'i model alan, şehirde yaşadığı gerekçesi ile taşranın iktidar mücadelelerinde söz hakkı verilmeyen Nusret ise Meryem'i taciz ederek performansını sergiler. Bu anlamda biçimsel yapının kuruluşu da dikkat çekmektedir. Meryem çoğu

kez parçalanmış olarak sunulur. Filme dahil olduğu ilk iki sahnede fiziksel olarak temsil edilmez, kadraj dışından sesi duyulur. Filmin sonunda ise savaşa hazırlanan erkekleri durdurmak üzere konuşur fakat adeta yok sayılır, duyulmaz. Bu sahnelerde erkek grubunun karşısındaki Meryem'in bedeni parçalar halinde kadraja yerleştirilir. Dört erkek konuşurken kadrajın kenarından Meryem'in eli ve elbisesi gözükmektedir (**Görsel 1.1**). Açı değiştiğinde bu sefer Meryem'in ayakları kadrajın üstünde yer alır. Meryem oradadır, olayların içindedir, kararlar verilirken dinlemektedir ama dahil olamamaktadır.

İki örnekten birinde temsil edilen ya da hakkında konuşulan bir kadın yokken diğerinde filmin başından itibaren varlık gösteren fakat anlatıya etkisi zayıf bir kadınla karşılaşmaktadır. Bu anlamda ortaya bir soru çıkmaktadır: bu tür anlatılarda kadının etkili olmasının yolu nedir? Bu soru bir başka kategori doğurmaktadır: *hayalet kadınlar*.



Görsel 1.1

Suner, yeni sinemanın merkezinde bir “hayalet ev” bulunduğunu; filmlerde geçmişteki travmatik yaşantıların izlerinin hissedildiği, normal ve sıradan görünenin altında dehşetin kol gezdiği hayaletli evlerde yaşanan tekinsiz öykülerin anlatıldığını iddia etmektedir (Suner 2006). “Hayalet” kelimesi çalışmada iki anlamda kullanılmaktadır: belirsiz, arada kalmış, tekinsiz bir figür olarak silinmeye direnen bir iz halindeki varlık yani “bastırılanın geri dönüşü” ve düşlenen, zihinde canlandırılan şey (Suner 2006:15–16).

Suner'in ev kavramı üzerinden açıkladığı bu temaları yeni sinemanın “erkeklik” anlatılarına etki eden kadınlar için kullanmak mümkündür. Bu kadınlar kimi zaman



gerçekten ölüdürler, kimi zaman anlatıya bir karakter olarak dahil olup ani bir şekilde anlatıdan çıkmakta ve belirsizleşmektedirler, kimi zamansa bir hayal gibi gelip geçmektedirler. Bu anlamda iki ayrı temsili, yani var olan kadın ile hayalet kadını bir arada anlatısında bulunduran filmler, oluşturdukları karşıtlık ile farkı daha net ortaya çıkarmaktadırlar.

*Çoğunluk* (Seren Yüce, 2010) filmi, Mertkan isimli bir gencin, “patriarkal toplumun istediği gibi bir erkek” olabilme yolundaki krizini sunmaktadır. Orta-üst sosyoekonomik sınıftan muhafazakâr bir ailenin etrafında şekillenen anlatıda, üç kadın hem sesleriyle hem de fiziksel temsilleriyle perdede yer almaktadır: anne, evin yardımcılığını yapan Şükriye ve Mertkan’ın tanışıp âşık olduğu Gül. Anne karakteri filmin başından itibaren temsil edilir ve sesini duyurur fakat bu üç kadın arasında anlatıya etkisi en zayıf olan karakterdir. Çoğunlukla kadrajda babanın arkasına yerleştirilir, düşük alan derinliği kullanılan sahnelerde netlik dışında bırakılır, babanın olduğu sahnelerde söyledikleri karakterler tarafından duyulmaz. Şükriye ve Gül ise farklı sahnelerde, bir anda anlatıdan çıkarılırlar. Şükriye’nin bir trafik kazasında öldüğü, Gül’ün ise memleketinden gelen erkek akrabalar tarafından götürüldüğü haberi gelir. Sorgulamaktan, ideal sahibi olmaktan, kendi fikirlerini sunmaktan uzak temsil edilen Mertkan karakteri ancak iki kadının anlatıdan çıkması üzerine vicdani bir sorgulama yaşamaktadır.

*Çoğunluk*’takine benzer bir anne karakteri ile *Ahlat Ağacı* (Nuri Bilge Ceylan, 2018) filminde karşılaşılmaktadır. Film, üniversiteden mezun olup aile evine dönen Sinan karakterinin anlatısını sunmaktadır. Anlaşılmadığını düşünen, çevresi, özellikle de babası ile çatışma halindeki Sinan karakteri de bir var olma krizi, kendini kanıtlama uğraşı içindedir. Anne karakteri film süresince Sinan’a eşlik eder; aile içindeki çözülmeyi engellemeye, çatışmalar arasında dengeleyici rol üstlenmeye çalışır fakat etkili olamaz. Filmde etki yaratan tek kadın Sinan’ın lise arkadaşı Hatice’dir. Hatice ile karşılaşılan sahne hem biçim hem de hikâyeye açısından filmin genel yapısından ayrı bir noktada durmaktadır. Film boyunca karşılaştığı her erkek ile çatışan (filmin ardı ardına gelen bu çatışmalardan oluştuğunu söylemek mümkündür) Sinan, bu sahnede Hatice’nin karşısında pasif bir konuma geçmektedir. Her karşılaştığı insana kendisini ve düşüncelerini anlatan Sinan, Hatice’nin dinleyicisi olur. Bu karşılıklı konuşmanın ilk

kısımında kamera açısı değiştirmez, arkası dönük Sinan netlik dışına, Hatice odak noktaya yerleştirilir (**Görsel 1.2**). İkinci kısımda ise yer yer devamlılık kurgusu terk edilir, açılarda ani atlamalar yapılır, zaman algısı ortadan kaldırılır, yavaş çekim kullanılarak zaman manipüle edilir (**Görsel 1.3, Görsel 1.4**). Sahnenin sonunda yakınlaşan Sinan ve Hatice'nin yolları ayrılır, ilerleyen sahnelerde ise Hatice evlenerek anlatıdan çıkar. Sinan ve Hatice arasında geçen bu sahne, biçimsel açıdan filmin geri kalanından çok farklı tasarlanmış bir sahnedir. Hikâyede ise Sinan, tekrar dinleyici konumuna filmin sonunda, babasının karşısında, karakter dönüşümünü yaşarken geçer.



*Görsel 1.2*



*Görsel 1.3*



*Görsel 1.4*

Bazı örneklerde kadınlar etkilerini erkeklerin hayallerinde göstermektedirler. *Gişe Memuru* (Tolga Karaçelik, 2010) filminde işinden, hayatından, kurduğu ilişkilerden mutsuz Kenan'ın, babası ile arasındaki gerilim ve iktidar mücadelesi bir alt tema olarak işlenmektedir. Baba, bakıcılığını da yapan komşu Nurgül karakteri ile Kenan'ın evlenmesini istemektedir. Film boyunca bu iki erkeğe eşlik eden Nurgül, Kenan'ın onayını hedef haline getirmiş pasif bir karakter olarak işlenmektedir. Kenan için, Nurgül (var olan gerçek bir kadın karakter) bir engeli, sorunu simgelerken; arabası ile gişeden geçip giden, görünüp kaybolan bir kadın motivasyonun kaynağı haline gelmektedir. Bu "kayıp kadın", kendisi ile birlikte kaçıp gitmeyi planlayan Kenan'ın hayallerinde sese ve görüntüye kavuşmaya başlar.

*Bulantı* (Zeki Demirkubuz, 2015) filmini, bir kadının anlatıdan çıkması ile başlayan ve ölümü ile gerçek bir hayalet dönüşmüş olan kadını barındıran filmlere örnek göstermek mümkündür. Ahmet karakterinin eşi filmin başında önce kendisini terk eder ardından trafik kazasında oğlu ile birlikte öldüğü haberi gelir. Kadının aldığı bu karar ve filmin anlatısından çıkması, Ahmet'in olay sonrası travmasını takip eden anlatının temelini oluşturmaktadır. Film boyunca Ahmet'in hayatına farklı kadınlar girer fakat bu kadınlar Ahmet'in cinsel hazzını tatmin etmenin veya sorun yaratmanın ötesinde bir etki gerçekleştirilmemektedirler. Bu anlamda filmin sonu da dikkat çekmektedir. Ahmet, bir video kaydından ölen eşi ve çocuğunu izler. Bu sahne akla Roland Barthes'ın fotoğraf-sinema ve ölüm bağı hakkındaki düşüncelerini akla getirmektedir. Barthes, fotoğrafın korkunç bir yüzü olduğunu, bunun "ölmüşlerin dönüşü" olduğunu belirtmektedir (Barthes 2016:21). Sinemada ise hem oyuncunun kendisi hem de roldeki karakter için "bu vardı" (canlıydı) hissinin izleyiciye geçtiğini belirtmektedir (Barthes 2016:96). Ahmet'in izlediği görüntülerdeki eşi ve çocuğu bu anlamda geri dönerler fakat aynı zamanda yokturlar. Ölen eşi ve çocuğunun görüntüsü ani bir karanlıkla, elektrik kesintisi ile yok olur. Ahmet karanlıkta, tekinsiz bir ortamda, geri dönen kadın ve çocuğun hissi etkisinde mum ararken kapı çalar ve film boyunca temsil edilen gündelikçi Neriman, karanlıklar ortasında elindeki mumun aydınlattığı yüzü ile kapıda adeta "belirir" (**Görsel 1.5**). Film boyunca hisleri yansıtılmayan Ahmet eşinin *hayaleti* ve kapıda *hayalet* misali beliren Neriman'ın etkisi ile dönüşümünü yaşar ve Neriman'ın ayaklarına kapanarak ağlar.



Görsel 1.5

Yukarıda verilen örneklerde hayalet kadınlar bazen erkeğin arzusunun yarattığı hayalin ürünüdür, bazen “hayalet” kelimesinin anlamını karşılar şekilde ölümleri erkeğin hikâyesini etkilemektedir, bazense anlatıyı herhangi bir şekilde terk etmelerinin etkisi yoklukları üzerinden hissedilmektedir. Filmler hem biçimsel yapı hem de hikâye yapısı açılarından bu kadınları farklı bir konuma yerleştirmekte, var olan kadının da erkeğin de “ötekisi” yapmaktadır. Ve kadınlar anlatılara ancak görünüp kaybolduklarında, duyulup sessizleştiklerinde, beklenmedik anlarda dönerek anlatıları böldüklerinde, yani birer *hayalet* olduklarında etki edebilmektedirler.

## BÖLÜM 2

### **BİR VARDILAR BİR YOKTULAR: *BİR ZAMANLAR ANADOLU'DA* VE *ABLUKA* FİMLERİ ÜZERİNDEN HAYALET KADINLARIN İNCELENMESİ**

Bu bölümde, *Bir Zamanlar Anadolu'da* (Nuri Bilge Ceylan, 2011) ve *Abluka* (Emin Alper, 2015) filmlerinin biçimsel analizleri yapılacak; filmlerdeki mekân, kurgu, sinematografi ve ses kullanımlarının kadın temsili açısından yarattıkları anlam incelenecektir. Analizler yapılırken, kadınların yokluğunda, erkek gruplarının etrafında kurulan genel biçimsel yapılar ile kadının varlığı ile “böldüğü” anlardaki biçimsel yapılar karşılaştırılacaktır. Böylece, birinci bölümde değinilen çalışmalarda görüldüğü üzere çoğunlukla yoklukları, sessizlikleri ve pasif konumları üzerinden değerlendirilen kadınların yalnızca bu kavramlar üzerinden açıklanamayacağı; kadınların belirsiz, tekinsiz ve tanımlanamaz yapılarının kendilerini anlatılar üzerinde etkin kıldığı iddia edilecektir.

Türkiye'nin yeni yönetmen sinemasına dair birinci bölümde değinilen örneklerde olduğu gibi, *Bir Zamanlar Anadolu'da* ve *Abluka* filmlerinde de “erkeklik krizleri” ve “erkekler arasındaki iktidar mücadeleleri” temalarına odaklanılmaktadır. Aynı zamanda, gücünü kaybetmiş ya da kaybetme korkusu yaşayan erkeğin, “erkekliğini” vurguladığı ve toplumsal cinsiyet rolünün getirdiği varsayılan gücü aradığı “erkeklik performansları” da iki filmde sıklıkla ortaya çıkan unsurlardır. İki filmde, erkeklik ve erkek grupları üzerinden kurulan hikâyeye evrenlerinde, kadınlar “öteki” konumunda sunulmakta; kadınların belirsiz, tekinsiz ve tanımlanamaz yapıları dikkat çekmektedir. Öteki olan kadınlar, birer karakter olamamalarına rağmen anlatıları sarmakta, erkeklerin motivasyonlarını ve krizlerini oluşturmakta ya da sonlandırmakta, anlatıların ortaya çıkış ve sonlanış nedenleri olarak yer almaktadırlar. Hikâyeye çerçevesinde ötekileşen fakat bu “öteki” konumu ile hikâyeleri yönlendiren kadınlar, varlık gösterdikleri anlarda anlatının biçimini de değiştirmektedirler. Böylelikle kadınların varlık gösterdiği anlar, filmlerin genel biçimsel yapılarından ayrılmaktadırlar.

Bu noktada, “iktidar” ve “erkeklik performansı” ortak temalarının hangi kapsamda kullanıldığına değinmek faydalı olacaktır. Bu iki kavrama özellikle dikkat çekilmesinin nedeni, iki filmde de kadınların, bir yandan erkeklerin iktidar arayışlarının ve erkeklik performanslarının ortaya çıkış nedenleri olarak sunulurken, diğer yandan erkeklerin bu yöndeki çabalarını bölen unsurlar olmalarıdır. Güç arayışında olan, bu arayışı ise erkekliklerinin vurgusu üzerinden sürdüren karakterlerin uğraşları kadınlar tarafından bölünmekte, sekteye uğratılmaktadır.

Çalışma kapsamında değerlendirilmekte olan “iktidar” kavramı yalnızca toplumda gücü elinde bulunduran, yönetimi sağlayan; seçilmiş, belirlenmiş veya en baştan öyle kabul edilmiş karar merci kişi ve kurumları belirtmek üzere kullanılmamaktadır. Bertrand Russell, temel yaşam ihtiyaçlarını karşılayabilmiş olan her bireyin iktidar sağlama güdüsüyle hareket ettiğini belirtmekte, bu anlamda sosyolojide temel kavramın “iktidar” olduğunu öne sürmektedir (Russell 2017:10–12). Bu doğrultuda insanın sınır tanımayan en temel istekleri iktidar ve şan kazanma istekleri olmaktadır (Russell 2017:11). İktidar dürtüsü, önderler ve önderlerin destekçileri olarak iki biçimde ortaya çıkmakta; önderler kendi iktidarlarını oluşturmak ve güçlerini sürdürmek için mücadele içine girerken, kendisinde önder olma vasfını görmeyen bireyler de önderlerinin gücü üzerinden iktidarı elde etmektedirler (Russell 2017:16). Bu anlamda ordu ya da polis gibi silah aracılığı ile iktidar sağlayan ya da siyasi iktidar gibi çoğunluğa hitap ederek iktidar oluşturan kanatları da kurumlar ve seçilmişler açısından iktidarın geniş yapısı içinde değerlendirmek gerekmektedir. Bu doğrultuda iktidar kavramı, çalışmada çoğunlukla bireyin iktidar dürtüsünü anlatırken, kurumların iktidarı bu bireylerin hayatlarını şekillendiren unsur olarak etki etmektedir.

“Erkeklik performansı” kavramını düşünürken; sinemanın ikili cinsiyet yapısını, bu yapının getirdiği toplumsal cinsiyet rollerini ve sinemanın patriarkal düzeni nasıl yeniden ürettiğine dair birinci bölümde aktarılan düşünceleri hatırlamak faydalı olacaktır. Feminist film kuramının odaklandığı bu sorunlar, her iki filmin de karakter eylemlerinde ortaya çıkmaktadır. Erkeklerden oluşan homososyal grupları barındıran filmlerde, karakterler “erkek” olduklarını vurgulayacak, erkeksilik ile özdeşleştirilmiş aksiyonları bedenleri ve diyalogları aracılığı ile sergilemektedirler. Bu performanslara sembolik

düzyeyde erkeksiliği hatırlatan, silah ve bıçak gibi nesnelere eşlik etmektedir (İri 2016:18–19). Erkeklerin sergiledikleri her tutum, erkeksiliklerinin devamını sağlama ve erkeksiliğin beraberinde getireceği varsayılan gücü elde etme amacı gütmektedir.

*Bir Zamanlar Anadolu’da* ve *Abluka* filmlerinde, hikâyeler ve hâkim biçimsel yapılar; erkeklik krizleri, iktidar mücadeleleri ve bu mücadelelere eşlik eden erkeklik performansları etrafında kurulmaktadır. Birinci bölümde aktarıldığı üzere, Türkiye’nin yeni yönetmen sinemasındaki kadın temsiline dair yapılan çalışmalarda, çoğunlukla kadınların yokluklarına-sessizliklerine ve etkisiz, pasif birer arka fon işlevi gördüklerine odaklanılmaktadır. Aynı zamanda bu çalışmalarda, kadınların birer karakter olabilmekten uzak temsil edikleri tartışılmaktadır. Bu bölümde öncelikle, karakter olarak değerlendirilmesi mümkün olmayan fakat anlatıları sarmalayarak varlık gösteren bu kadınların tanımlanması ve analiz edilmesi hedeflenmektedir. Bu açıdan, birinci bölümde tanımlanan “hayalet kadın” adlandırması, iki filmdeki kadınları belirtmek üzere kullanılacak, iki film üzerinden yapılacak analizler sonucunda “hayalet kadın” adlandırmasının içeriğinin derinlemesine açıklanması hedeflenecektir. İkinci olarak ise, kadınları yalnızca sessizlik-yokluk üzerinden ve pasif birer arka fon olarak değerlendirmenin eksik kalacağını tartışmak amaçlanmaktadır. Bu nedenle, hayalet kadınların varlık gösterdikleri anlarda, anlatıları hem hikâyeye hem de biçim açısından değiştirdiklerini vurgulamak önem arz etmektedir. Bu doğrultuda, analizler yapılırken öncelikle filmlerin sinopsilerine yer verilerek filmlerde kurulan hikâyeler aktarılacaktır. Ardından filmlere hâkim olan, erkek grupları etrafında şekillenen; mekân, sinematografi, kurgu ve ses yapıları incelenecektir. Genel yapılar aktarıldıktan sonra iki filmdeki hayalet kadınların incelemesine geçilecek ve hayalet kadınların anlatıların hikâyelerini ve biçimleri ne yönde etkiledikleri tartışılacaktır. Böylelikle, filmlerdeki erkeklerin etrafını saran, krizlerinin oluşum ya da çözüm noktalarına konumlandırılan, güç ve iktidar çabalarını bölen, yani bir anlamda erkeklere ve erkekler etrafında kurulan hikâyelere *musallat olan* hayalet kadınların etkilerinin bununla sınırlı kalmadığı; filmlerin kendilerine de musallat olarak kurulan biçimsel yapıları böldükleri, değiştirdikleri, yani filmlere her yönüyle etki ettikleri tartışılacaktır.

## 2.1. “NEREDE BİR KARIŞIKLIK GÖRÜRSEN KADINA BAKACAKSIN.”<sup>1</sup>: *BİR ZAMANLAR ANADOLU’DA*

### 2.1.1. Filmin Sinopsisi

Aralarında savcı, komiser, polis memurları, jandarma, doktor ve zanlının da bulunduğu bir erkek grubu, cinayet soruşturması kapsamında maktulün gömüldüğü yeri aramaktadırlar. Gece boyunca, zanlı Kenan’ın yönlendirmesi doğrultusunda farklı noktalara giderler fakat maktulün gömülü olduğu yeri bulamazlar. Bu uzun yolculuk esnasında aralarında hem bürokratik hem de kültürel anlamda ast-üst ilişkisi bulunan erkeklerin güç ve iktidar mücadeleleri ortaya çıkar, bir kaos ortamı oluşmaya başlar.

Gecenin karanlığında aranan yerin bulunamaması ve erkekler arasındaki gerginliğin artması sonucunda, yakın bir köyde mola verilmesi kararlaştırılır. Köyün muhtarının evinde yenen yemek sonrasında zanlı Kenan cinayet sebebini açıklar ve günün doğması ile birlikte maktulün gömülü olduğu yer bulunur. Bürokratik işlemlerin yapılması sonrasında kasaban merkezine dönülür ve film, cesede yapılan otopsi esnasında sona erer.

### 2.1.2. Filmin Biçimsel Yapısı

*Bir Zamanlar Anadolu’da* filminde, erkek grubunun etrafında kurulan ve filmin geneline hâkim olan biçimsel yapı, her anlamda erkekleri buldukları kriz ortamının içine hapsedme işlevi görmektedir. Erkekleri krizlerin içine hapseden ve krizlerle yüzleşmek zorunda bırakan yapı, başlıca mekânlarda kendisini göstermektedir. Erkekler, tam anlamıyla bir açık hava hapisanesinin içine sıkışmış durumdadırlar.

Michel Foucault, cezalandırma ve hapsedme mekanizmalarının işlediği, bilinen anlamıyla “her şeyin bir arada” olduğu (içinden çıkılmayan, duvarlarla çevrili, yaşamsal ihtiyaçlara ve cezalandırma sistemlerine yönelik unsurları bünyesinde barındıran) hapisane yapısının, öksüz yurtları ya da çocuk kız işçilerin çalıştığı fabrikalar gibi mekânlarda canlandırıldığını belirtmektedir. Fakat bunun yanında okul, işyeri (daha çok fabrika), devlet kurumları, dernekler, işçi lojmanları vb. kurumlar, her şeyi bir arada

---

<sup>1</sup> *Bir Zamanlar Anadolu’da* filminden alıntılanmıştır.



bulundurmasalar da hapsedme mekanizmalarının bazılarını kullanmaktadırlar. Foucault'a göre bu hapisane dokusu, toplumun içine dağılmış bir şekilde varlık göstermektedir (Foucault 2019:432). Toplumsal alana işleyen bu dokunun etkisi filmde bazen gerçek anlamda bazense sembolik düzeyde kendisini göstermektedir.

*Bir Zamanlar Anadolu'da* filmini, gece ve gündüz bölümleri olmak üzere iki parçada değerlendirmek mümkündür. Filmin, Anadolu'nun adı verilmeyen, bilinmez bir kasabasının yollarında geçen gece bölümünde, suç temasını çevreleyen sembolik bir hapisanenin varlığından söz etmek mümkündür. Birbirine benzeyen karanlık yollarda ve birbirine benzeyen çeşme başlarında sürdürülen bir cinayet soruşturmasını yüksek dağlar çevrelemektedir. Erkek grubu, art arda gelen sahnelerdeki farklı yerlerde gömülmüş bir bedeni arıyor olsalar da gittikleri her yer diğerinin aynı gözükmekte, böylece hapsedikleri bu mekândan çıkmaları imkânsızlaşmaktadır. Bu hapsoluş sonucu, yolları çevreleyen dağlar hapisane duvarı işlevi görmektedir. Gece bölümü boyunca cezalandırma mekanizmaları yanlarındaki zanlı Kenan karakteri üzerinden işletilmektedir; diğer karakterler ise polis, savcı ve jandarma olmak üzere cezalandırma mekanizmasını işleten bireyler olarak yer almaktadır. Fakat tüm bu karakterler, karanlık ve çıkılması imkânsız görülen mekânın kullanımı ile aynı hapisane içinde yaşamaktadırlar.

Erkekleri bilinmezliğine ve tekinsizliğine sürükleyen, hapseden bir diğer yapı sinematografidir. Birinci bölümde aktarılan, Akbal Süalp'in yeni yönetmen sinemasını incelerken kara filme olan yakınlığına yaptığı vurguyu destekler biçimde, filmin hem içeriği hem de sinematografi yapısı kara filmi akla getirmektedir. Kara film düşünüldüğüne, baskın olarak kullanılan loş aydınlatmalar, yan ışıklar, chiaroscuro (kadrajdaki karanlık ve aydınlık bölgelerin yani ışıktaki karşıtlığın keskinliği) yöntemleri, belirgin gölgeler, tek nokta aydınlatmaları akla gelmektedir (Brown 2008:192). Cinayet soruşturması, suç, gizem gibi temalarıyla kara filmi hatırlatan filmde, bu aydınlatma yöntemleri de sıklıkla kullanılmaktadır.

Filmin gece bölümündeki tek aydınlatma kaynağı konvoydaki araba farlarıdır. Oldukça güçlü ve sert bir aydınlatma yaratan bu ışık tek noktadan aksiyonun gerçekleşeceği

mekânlara yöneltilmekte, bunun sonucu olarak aydınlık ve karanlık bölgelerde keskin farklar ortaya çıkmaktadır. Gölgelelerin kompozisyona büyük ve net bir şekilde düşmesi, karakterlerin gölgelerinin uzaması ve kadrajda belirgin yer kaplaması, tekinsiz atmosferi güçlendirmektedir. Bu atmosferin gece boyunca karakterleri takip etmesi, iç mekânlarla da vurgulanmaktadır. Karakterlerin bu atmosferden kurtulmak üzere bir köyün muhtarının evine sığındıkları sahnede öncelikle klasik aydınlatma kullanılmaktadır. Karanlık-aydınlık keskinliği yoktur, tüm karakterler ve objeler eşit şekilde aydınlatılmaktadır. Bu aydınlatma ile belirsizliğin ortadan kalkmasının getirdiği rahatlama elektrik kesintisi ile sekteye uğratılmaktadır. Bir kez daha tek nokta aydınlatmasına, aydınlık-karanlık karşıtlığının artırılmasına ve keskin gölgelere geçiş yapılmaktadır. Gündüz bölümüne geçiş yapıldığında ise doğal aydınlatma baskınlık kazanmaktadır. Dış mekânlarda doğal ışığın dışında bir yapay aydınlatma kullanılmamaktadır. İç mekânın olduğu sahneler ise çoğunlukla devlet kurumlarında (savcı odası, hastane, polis merkezi, otopsi odası gibi) geçtiği için bu kurumları yansıtan, dramatik olmayan düz bir aydınlatma kullanılmaktadır. Puslu atmosferi destekleme üzere çok yüksek renk doygunluğu kullanılmamaktadır. Bu da filmin yapısını, en belirgin örnekleri siyah-beyaz çekilmiş olan kara filme yakınlaştıran bir diğer unsurdur.

Filmde kamera kullanımı açısından belli bir çekim sıralaması takip edilmektedir. Kamera çok belirli hareketler yapmamakta, aksiyonun gerçekleşeceği yere konumlandırılmaktadır ve zaman zaman pan hareketi ile karakterleri takip etmektedir. Kameranın aktüel kullanımı çok nadir görülmektedir, bu anlarda dahi kameranın varlığı dikkat çekmemektedir. Kameranın kendisi nadir hareket ederken, karakterleri ortamdan soyutlamak için yapılan çekimlerde optik bir yakınlaştırma hareketi kullanılmaktadır. Kamera sabit kalmakta fakat görüntü karakterin yüzü ekranı kaplayacak şekilde yakınlaşmaktadır.

Objektif kullanımı ve yaratılan kadrajda karakterlerin konumu, karakter arasındaki iktidar kademelerini vurgulamaktadır. Komiser, zanlı, doktor, polis memuru ve şoförün olduğu araba içi sahnelerinde kullanılan dar açılı, uzun odaklı objektif, araba içindeki dar mekânı daha da daraltmakta, derinlik algısını azaltmakta ve karakterlerin sanki tek bir sırada oturuyorlarmış gibi yansıtılmasını sağlamaktadır. Böylelikle bir kez daha hapsolme

vurgusu ortaya çıkmaktadır. Ayrıca aralarındaki iktidar kademelerine rağmen karakterler yolculuk boyunca git gide birbirine benzeyeceklerdir. Objektif kullanımı ile karakterler arasındaki mesafe biçimsel anlamda ortadan kaldırılarak bu durum vurgulanmaktadır.

Kurgusal açıdan film çoğunlukla doğrusal bir yapıda ilerlemekte, olaylar oluş sırasıyla aktarılmaktadır. Filmin cinayet soruşturması sahnelerinde uzun ve tek planlar kullanılmaktadır. Art arda sıralanan farklı planların olmayışı filmin ritmini yavaşlatmakta, uzayıp giden cinayet soruşturmasının yoruculuğu ve yarattığı kriz seyirciye de yansıtılmaktadır. Aynı zamanda, kurguda tekrar eden yapı, mekânlar ile kurulan hapsolme hissiyatını güçlendirmektedir. Filmin ilk bölümünde, yani muhtarın evine geçilmeden önce; geniş arazi, çeşme yanı ve araba içi sahnelerinin art arda kurgulanmasından oluşan bir düzen tekrarlanmaktadır. Bu düzen karakterleri ve seyirciyi yaşanan krizin içine hapsedmektedir.

Filmin ses tasarımı; geniş çorak arazilerin, unutulmuş kasabaların, derme çatma köy evlerinin, boş ve uzun yolların gece ortasındaki “az sesliliğini” yansıtmaktadır. Çoğunlukla karakterlerin diyaloglarına hafif rüzgârın sesi eşlik etmekte, bu sesler dışında anlatıya belirgin bir sessizlik hükmetmektedir. Dünyadan izole olmuş karakterlerin diyaloglar üzerinden süren iktidar mücadeleleri ve ortaya çıkan krizler böylece belirgin kılınmaktadır. Yakınlardaki bir kişinin ya da yerleşim yerinin, yani yaşamı simgeleyen herhangi bir unsurun sesini duymak mümkün değildir. Bu nedenle sade yapı, kendi içlerinde bir kaosa sürüklenmekte olan karakterleri kimsesiz, yardımsız ve çaresiz bırakmaktadır. Filmin ses tasarımına hâkim olan bu sadelik zaman zaman bölünmektedir. Hikâyedeki tekinsiz anlar; gök gürlmesi, köpek havlaması, gürültülü bir şekilde uçan yaprakların ya da beklenmedik anda bağırarak bir karakterin sesi gibi unsurlar aracılığıyla vurgulanmaktadır. Sessizliğin ortasına düşen bu yüksek sesler, yarattıkları irkilme hissi ile pusuda bekleyen tehlikeleri ortaya çıkarmaktadır.

Filmin en önemli unsurları olan diyaloglar, çoğunlukla bedenle senkronize bir yapıda sunulmaktadır. Bu yapıya ayrıksı duran bir sahne dikkat çekmektedir. Konvoydaki arabalardan birinin şoförü olan Arap Ali karakterinin kasabada bir erkek olarak ayakta kalmanın zorluklarına dair yaptığı konuşma, bedeninden bağımsız hale gelerek sessiz

yüzünün üzerinde oynatılmaktadır. Genel ses biçiminin terk edildiği bu anlar, filmdeki erkeklerin yaşamını masalsı bir hale getirmekte ve adeta bir üst ses işlevi görerek erkek karakterlerin özetini sunmaktadır.

Filmde tematik bir müzik kullanılmamakta, genel yapıdaki az seslilik bu açıdan desteklenmektedir. Bu anlamda film, karakterlerin duydukları sesleri seyirciye aktarmaktadır. Ses açısından hikâye evreni dışından gelen, seyircide dramatik etki yaratma amacı taşıyan bir unsur kullanılmamaktadır.

Görüldüğü üzere, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde, erkeklerin etrafında kurulan hâkim biçimsel yapı, erkekleri etraflarındaki dünyadan soyutlamakta, hapsetmekte ve krizleri ile baş başa bırakmaktadır. Kurulan bu yapıyı bölen ve değiştiren unsurlar ise erkeklerin dünyasının dışından gelen ve bu dünyaya musallat olan hayalet kadınlardır.

### **2.1.3. *Bir Zamanlar Anadolu'da* Filminde Hayalet Kadınlar ve Anlatıya Etkileri**

Film, kirli bir cam görüntüsü ile açılır. Cama doğru yaklaşan kamera bir noktada durur ve görüntü, içeride bir içki masasında oturan üç adama netlenir. Filmin sonuna doğru maktul olduğunu öğreneceğimiz adam ve katilleri aynı masada oturmaktadırlar. Sohbet bir köpeğin havlaması ile kesilir ve geniş planda; tek bir sokak lambası tarafından aydınlatılan, nerede olduğu belli olmayan, kara bulutların altındaki bir oto tamircisinin görüntüsü yansır (**Görsel 2.1**). Bu ilk sahne filmin geneline hâkim olacak biçimin ve bu biçimin yarattığı tekinsiz, bilinmez atmosferin habercisi olarak kullanılmaktadır. İçeride kimlerin olduğunun ve ne yaşandığının anlaşılmasını engelleyen, sinema perdesinin ve görüntü çerçevesinin temsili olarak kullanılan kirli pencere, anlatıdaki belirsizliğin ve gizemin ve tanımlanamayan karakterlerin habercisidir. Aynı şekilde karanlık, tek noktadan aydınlatılmış mekân, film boyunca karşılaşılabilecek olan tanımlanamaz mekânların ve sinematografik yapının habercisidir. Zaman ve mekân muğlaklığı da film boyunca etkili olmaktadır. Bu muğlaklık ve gizemi destekler şekilde, bir sonraki sahneye zamanda atlama ile gidilir, aradaki zaman diliminde yaşananların bilgisi seyirciye verilmez.



Görsel 2.1

Takip eden sahne geniş bir arazi ve araziyi bölen dar bir yolun görüntüsü ile açılır. Işık kaynağı olarak konvoydaki arabaların farları kullanılmaktadır. Arabalar bir çeşmenin yanında durur, henüz tanımadığımız karakterler arabadan inerler ve aradıkları yerin burası olmadığı anlaşılır. Bu sıralama filmin yolda geçen büyük kısmında tekrarlanmaktadır. Önce geniş çekimde karanlık ortasındaki arazi ve yol gösterilmekte ardından arabaların farları ile karakterlerin kadrada yerleşeceği nokta aydınlatılmaktadır (Görsel 2.2). Genellikle kamera, oyunun gerçekleşeceği yere göre konumlandırılmakta ve pan hareketi ile karakterlerin konumlarını takip etmektedir.



Görsel 2.2

Tekrar geniş planda arabaların ilerleyişi gösterildikten sonra film boyunca tekrar eden bir diğer çekime geçilir. “Araba içi sahneleri” şeklinde tanımlanması mümkün olan bu

sahnelerde; komiser Naci, doktor Cemal, şoför Arap Ali, polis memuru İzzet ve zanlı Kenan'ın olduğu arabanın içi gösterilir ve bu çekimler büyük çoğunlukla beş karakterin kadraja yerleştirildiği önden bir açı ile yapılmaktadır. Tekrar geniş planda arabaların ilerleyişi gösterildikten sonra film boyunca tekrar eden bir diğer çekime geçilir. “Araba içi sahneleri” şeklinde tanımlanması mümkün olan bu sahnelerde; komiser Naci, doktor Cemal, şoför Arap Ali, polis memuru İzzet ve zanlı Kenan'ın olduğu arabanın içi gösterilir ve bu çekimler büyük çoğunlukla beş karakterin kadraja yerleştirildiği önden bir açı ile yapılmaktadır. Tekrar eden araba içi çekimlerinin ilki olan bu sahnede, filmin başında içki masasında gösterilen Kenan'ın zanlı olduğu anlaşılır, maktulün kim olduğu ve cinayet sebebi bilgileri verilmez. Filmin genel yapısına ve bu sahnelerden önce gelen geniş açılı çekimlere karşıt bir şekilde, araba içinde dar bir kadraj oluşturulmakta, karakterler sıkışmış bir şekilde çerçeveye sığdırılmaktadır. Filmin ilerleyen bölümlerinde git gide birbirine benzeyecek olan bu karakterler mekânsal anlamda da iç içe geçmiş bir şekilde sunulmaktadırlar. Karakterler arasındaki hiyerarşik ilişkilerden ortaya çıkan ve film boyunca işlenen iktidar mücadeleleri, araba içindeki karakterlerin kadrajdaki yerleri ile vurgulanmaktadır (Görsel 2.3).



Görsel 2.3

İkinci çeşmenin yanına gelinmeden önce yukarıda bahsedilen çekim sıralaması tekrarlanır. İkinci çeşmenin de aranılan yer olmadığı anlaşılınca erkekler arasındaki iktidar savaşı başlar. Savcı Nusret, komiser Naci'yi karmaşıklık nedeniyle suçlar. Tekrar araba içine geçildiğinde ise Naci, iktidarını kaybetmemek üzere Nusret hakkında konuşmaya başlar. Yapması gereken her şeyi yaptığını anlatarak diğer erkeklerin

gözündeki konumunu güçlendirmeye çalışan Naci'nin bu konuşması *Love Story* şarkısının ezgisi ile kesilir. Naci'nin çalan telefonundan gelen ses, Naci'nin iktidar mücadelesini ve erkeklik performansını böler. Filmde müzik kullanılan iki kısımdan ilki olan bu sahne, aynı zamanda kadının anlatıya dahil olduğu ilk andır. Bu ilk anda kadın sadece sesiyle dahil olur fakat burada ses açısından kurulan biçim dikkat çekmektedir.

Filmlerde telefon konuşmaları açısından sesle ilgili üç tercihten bahsetmek mümkündür. Bunların ilkinde telefonla konuşan karakterin duydukları seyirciye karakterin duyduğu şekilde duyurulur, ikincisinde karşı tarafın sesi hiç duyulmaz ve seyirci, karakterin tepkilerinden konuşmanın içeriğini anlar, üçüncüsünde ise ses seyircinin karakter ile aynı ortamda olduğunu hissedeceği bir şekilde belli belirsiz gelir. Bu sahnede üçüncü yöntem tercih edilmektedir. İktidar kurmaya çalışan Naci'nin eşinin sinirli olduğunu anlayabileceğimiz kadar duyduğumuz sesi, aslında diğer karakterlerin telefonda duyduğu sestir. Kadının ses düzeyindeki temsilinin de parçalanmasının nedeni bu iktidar mücadelesine zarar veren bir unsur olarak ortama düşmüş olmasıdır. Kadının ne söylediğinden çok, Naci tarafından üzerlerinde iktidar kurulmaya çalışılan karakterlerin ne duyduğu önemlidir. Ses konusundaki bu tercih bir biçim bütünlüğü yaratma amacı da taşımamaktadır çünkü filmde ikinci ve son kez telefonla konuşulan sahnede farklı bir tercih ile karşılaşılmaktadır. Filmin sonlarında, doktorun telefon görüşmesi yaptığı sahnede, ikinci seçenek yani seyirciye karşıdan gelen sesin duyurulmaması tercih edilmiştir. Bu anlamda kadın, ilk kez anlatıya dahil olduğu bu anlarda farklılaştırılmakta, tehlikeli ve öteki olan bir unsur halini almaktadır. Sesin yapısında olduğu gibi, sahnenin çerçeveleme kullanımı da kadının sesinden duyulan utancı yansıttığını söylemek mümkündür. Eşinin sesi duyulmasın diye eğilerek telefonu kapatmaya çalışan Naci'nin utancını gösteren bir yakın planı kullanılmaktadır ve Naci karakteri açısından bu yapı filmin geri kalanında tekrarlanmamaktadır (**Görsel 2.4**). Bu utanç vurgusunu destekler şekilde, Naci telefonu kapatıp arkasına yaslandığında Arap Ali'nin yargılayan bakışları ile karşılaşılır (**Görsel 2.5**).

Bu esnada konvoyun en önünde giden Nusret'in arabası durur, şoför yolu tam bilemediğini söyleyerek Arap Ali'den öne geçmesini ister. Öne geçtiklerinde ise arabanın kendilerini takip etmediğini, Nusret'in arabadan inip kuytu bir yere gittiğini görürler. Bununla birlikte Naci'nin Nusret'i küçülterek iktidarını sürdürmeye çalışacağı "prostat"

muhabbeti başlar. Erkeğin cinsel organı, cinsel gücü ve bunun üzerinden kurduğu iktidarı zedelemek üzere yapılan bu konuşma, bir anlamda mantığı temsil eden doktorun Naci'ye yaşı gereği düzenli kontrol yaptırması gerektiğini söylemesi ile devam eder. Naci bir kez daha erkeklik performansını ve bu performans üzerinden Nusret'e karşı sürdürdüğü iktidar mücadelesini yineler: “Ben o işin nasıl yapıldığını biliyorum. Bizde bir şey yok ama sen savcuyu bir kontrol et”. Arap Ali ve İzzet'in kahkahaları ile sonlanan sahne hakkında Dilek Tunalı şu şekilde yazmaktadır: “Böylece, Naci'nin az önceki “iktidarı kaybetme” endişesi hem bürokratik hem fiziksel bir boyutla düzlem değiştirir. Sahne hiyerarşik düzene göre ön sırada olan savcının arabasının farklı bir düzene geçmesi ile devam eder” (Tunalı 2014:43). Naci'nin içinde bulunduğu araba konvoyun önüne geçer ve Nusret'in arabası takip eden konuma yerleşir. Böylece, sembolik düzeyde iktidarı elde eden Naci olur.



*Görsel 2.4*



*Görsel 2.5*



Bir kez daha tekrarlanan geniş açı yol görüntüsü sonrasında üçüncü çeşmenin yanına gelinir. Filmin bu anından itibaren, cesedi arama sahneleri, cinayet soruşturmasına dair anlatıyı geliştirmekten çok karakterlerin iç dünyalarını yansıtmaya işlevi göstermektedir. Üçüncü çeşme yanında Arap Ali'nin, dördüncü çeşmenin yanında ise Nusret'in dünyası aktarılmaktadır. Bu iki karakteri dinleyen ise iki sahnede de doktor Cemal karakteridir. Bu sahnelerde öykünün ana hatlarının dışına çıkılmakta, yabancılaşma yaratılmakta ve eleştirel boyut açığa çıkmaktadır (Tunalı 2014:43). Ayrıca yine bu sahnelerde ses ve sinematografi yapılanması açısından dikkat çeken tekrarlar bulunmaktadır. Yukarıda bahsedilen ilk araba içi sahnesinde Naci, Arap Ali, İzzet ve Cemal arasında “manda yoğurdu” muhabbeti yapılmaktadır. Dört karakter kendi arasında bu muhabbeti yaparken görüntü optik yakınlaştırma hareketi ile Kenan'ın yüzüne yaklaşır. Hareket esnasında sesler azalır ve boş yolların sessizliği ile iç içe geçer. Benzer yapı, üçüncü çeşmenin yanında Arap Ali kendi hikâyesini anlatırken ortaya çıkmaktadır. Arap Ali önce kendi iktidar mücadelesini ortaya koyar ve savcılık şoförü Tevfik'in ölümlerinden kazandığı paralarla evinin üzerine ikinci katı çıktığından bahseder. Ardından da Anadolu'nun adı bilinmeyen bu yerinde bir erkek olarak nasıl hayatta kalınacağını anlatır. Arap Ali'ye göre kimin iyi kimin kötü olduğunun bilinmediği bu yerde her erkek bir silah taşımalı, gerektiğinde gözünü kırpmadan karşısındakini “alnının ortasından vurmalıdır”. Bu konuşma sırasında ses bedenden ayrılır, yine ağır bir optik yakınlaştırma hareketi ile Arap Ali'nin suskun yüzüne yaklaşılır.

Filmin bu noktaya kadarki bölümü, erkeklerin oluşturduğu hikâye evrenindeki hâkim biçimi ve bu biçimin yarattığı atmosferi ortaya koymaktadır. Birbirine benzeyen geniş arazi görüntülerini, birbirine benzeyen çeşmelerin yanında birbirine benzer aksiyonların gerçekleştiği sahnelerin takip etmesi, bu erkek grubunu git gide muğlaklaşan zaman-mekân içinde hapsetmektedir. Art arda kurgulanan sahneler belli bir tekrar içermekte (arazi görüntüsü- çeşme- araba içi), bu tekrarlar hikâyeyi de çıkmazı olmayan bir döngünün içine konumlandırmaktadır. Kenan ve Arap Ali örneklerinde olduğu gibi, karakteri ortamdan soyutlamak amacıyla yüzüne yapılan optik yakınlaştırma hareketi esnasında ses manipüle edilerek muğlaklık etkisi artırılmaktadır. Arap Ali'nin konuşması, suskun yüzünün görüntüsü üzerinde duyulduğu anda hem seyirci hem de karakterler açısından zaman algısı tam anlamıyla ortadan kalkmaktadır. Yukarıda belirttiği gibi,

filmin erkek dünyasına ait hikâyesinin ve hikâye aktarılırken kullanılan biçimin oluşturulduğu bu bölümünde; kadın, anlatıyı bölen, beklenmedik bir unsur olarak yer almaktadır. Bu anlarda hem biçimde ve hikâyede kullanılan tekrarlı yapı hem de Naci'nin iktidar-güç üzerinden yapılan tanımı sekteye uğramaktadır. Filmin biçim ve hikâye yapısının kurulduğu bu anlarda, bir anlamda kadının hikâyedeki yeri de yansıtılmaktadır. Kadın; anlatıyı bölen, tehlikeli ve öteki, oraya ait olmamasına rağmen varlığını hissettirerek huzursuzluk yaratan, bedensiz ya da sessiz bir varlık olarak aktarılmaktadır.

Yukarıda yapılan tanımlama, anlatıya ikinci kez bir kadının dahil olduğu takip eden sahnelerde daha güçlü bir şekilde varlık göstermektedir. Üçüncü çeşmenin yanında da cesedin gömüldüğü yer bulunamayınca araba içi sahnesi ve geniş yol görüntüsü tekrarı sonrasında dördüncü çeşmenin yanına gelinir. Artık ilerlemeyen ve işlevini kaybeden cinayet soruşturmasını yansıtan bir şekilde diğer karakterler cesedi bulmak üzere gözden kaybolurlar ve Cemal ile Nusret kadrajda baş başa kalırlar. Bu sahne, filmin ikinci ve bir kez daha fiziksel olarak perdede temsil edilmeyen kadını anlatıya dahil etmektedir. Konuşmanın “Nusret'in güç gösterisi” olarak yorumlanabilecek, Nusret'in Naci'ye güvenilmemesi gerektiğinden bahsettiği ilk kısmı sonrasında, filmin ilerleyen bölümlerinde farklı zaman ve mekânlarda devam edecek olan, bir “alt hikâye” şeklinde adlandırılacak olan konuşma başlar:

“Nusret: Sende çocuk yoktu değil mi doktor?

Cemal: Yok... Ben evli bile değilim savcı bey.

Nusret: Onu biliyorum da...

Cemal: Yani daha doğrusu evlenmiştim de iki yıl falan oluyor herhalde boşanalı.

Nusret: O zaman iyi olmuş.

Cemal: Nasıl?

Nusret: İyi olmuş diyorum o zaman, yani çocuğun falan olmaması. Çocuk varsa boşanmak kolay değil çünkü.

Cemal: Öyle... İstemedim çocuk.

Nusret: Esasında en doğrusunu yapıyorsun doktor. Yani öyle bir zamanda yaşıyoruz ki...

Al işte, bu ne ki? Daha neler neler? Bazen öyle ölümlerle karşılaşıyorum ki bu meslekte, nedenini anlamak için savcı değil de müneccim olmak lazım diyorum. Neresinden

bakarsan bak hiçbir akla hiçbir mantığa sığdıramıyorsun. Bir kadın vardı mesela, bir arkadaşın eşi. Bu kadın bir gün “ben 4-5 ay sonra şu tarihte öleceğim” diyor. Ve hakikaten tam o tarih geldiğinde küt diye ölüyor kadın.

Cemal: Nasıl yani?

Nusret: Basbayağı, dediğim gibi. “4-5 ay sonra doğum yapıp öleceğim” diyor ve doğumu yaptıktan birkaç gün sonra hiçbir neden yokken küt diye gidiyor kadın.

Cemal: Hamileydi yani kadın öyle mi?

Nusret: Evet. Üstelik akıllı, okumuş etmiş, öyle batıl itikatları olmayan bir kadın. Müthiş de güzel bir kadın he!”

Nusret’in anlattığı hikâyeye eşlik eden rüzgâr sesi son cümleden sonra yükselir. Konuşma sırasında takip edilen açı-ters açı yapısı terk edilir ve kamera Nusret’in görüntüsünden hareket ederek bir ağacın arkasından Cemal’in yüzünü gösterir. İki karakterin görüntüsü rüzgâr ile savrulan ağaçlara yapılan vurgu ile kesilir (**Görsel 2.6**). Ardından, araba farının sert ışığı ile tek noktadan aydınlatılmış, sert ve büyük ağaç gölgelerinin yere yansıdığı bir ortamda Nusret ve Naci’nin arkadan görüntüleri verilir (**Görsel 2.7**). Daha önce *Ahlat Ağacı* filminden verilen örnek sahneye benzer şekilde zaman manipüle edilir, yan yana duran iki erkeğin etrafında yapraklar yavaş çekimde uçmaktadır. Ardından filmde daha önce kullanılmayan, üstten bir açıya geçilir. Ağaç dallarının arkasından, gözetleyen bir kişinin bakış açısından yansıtılmış gibi Nusret’in huzursuz, gökyüzüne bakan yüzü gösterilir (**Görsel 2.8**). Fakat bu imkânsız bir bakış açıdır, öyle bir kişi yoktur, kameranın konumlandırıldığı yer buna uygun değildir. Bu görüntüyü bulutların arasındaki dolunayın görüntüsü takip eder (**Görsel 2.9**).

Korku türünde bir filme aitmiş gibi duran bu sahnede, Nusret’in hikâyesindeki kadının bir anlamda dönmesi, karakterlere etki etmesi yansıtılmaktadır. Hikâyede adeta metafizik bir varlık gibi bahsedilen, ölüm gününü tahmin eden, ölümü arkasındaki sır çözülemeyen bu kadın; fiziksel varlığının imkânsızlığına rağmen kameranın konumu ile “oradaymış” gibi hissettirilmektedir. Aynı şekilde Nusret karakteri, kameranın konumlandırıldığı yere bakarak, varlığını hissettiği kadını aramakta, anlatıyı bölen bu varlığın dönüşünden duyduğu huzursuzluğu yansıtmaktadır.



*Görsel 2.6*



*Görsel 2.7*



*Görsel 2.8*



*Görsel 2.9*

Bu farklı ve hem filmin biçimsel yapısını hem de ana hikâyeyi bölen sahne, hikâyenin anlatılmasına şahit olmayan jandarma komutanının Nusret ve Cemal'e bisküvi getirmesi ile bölünür. Kadına dair hikâyeye bir süreliğine ara verilmesi ile filmin zamansal ritmi eski haline döner, gerçek ve mantık anlatıya tekrar dahil olur. Cemal, kadının ölüm sebebini sorar fakat Nusret bir cevap vermeden kavga sesleri duyulur. Bu noktada, kadının varlığı ve yokluğu arasındaki keskin ayrım ortaya çıkmaktadır. Zamansal ritme ve cinayet soruşturması ana hikâyesine dönülmesi ile, filmi bir davetsiz misafir olarak bölen kadının varlığı imkânsızlaşmakta, bu nedenle de kadının hikâyesi sürdürülemez hale gelmektedir. Kamera eski konumuna dönmüştür, yavaşlatılan çekimler olağan ritmine kavuşmuştur, gerçekçilik anlatıya tekrar hâkim olarak hayali ve belirsiz duran dil terk edilmiştir; bu olağan ve gerçekçi atmosfer içinde Nusret'in hikâyesindeki hayalet kadına yer yoktur.

Ölümünü tahmin eden kadının hikâyesi, anlatıyı da filmin başından itibaren takip ettiği yapıdan çıkarmaktadır. Dördüncü çeşmede de cesedin gömüldüğü yerin bulunamaması üzerine gerilim artar, Naci Kenan'a saldırır. Nusret olaya müdahale eder ve dinlenmek üzere bir yerde mola verilmesine karar verilir. Fakat erkekler arasındaki iktidar mücadelesi öyle bir noktaya gelmiştir ki nereye gidileceğine dahi karar verilemez. Arap Ali ve Tevfik arasında hangi köyün daha yakın olduğu, gidilmesinin daha kolay olduğu üzerine bir tartışma çıkar. Nusret hiyerarşik konumu ile bu tartışmaya da son vererek Ceceli köyüne gidilmesine karar verir.

Köye gelindiğinde erkek grubu muhtarın dahil olmasıyla genişler. Yemek esnasında erkeklerin oluşturduğu sohbet ortamına evin kadınları dahil edilmemektedir. Muhtar önce kadrajın dışını işaret ederek eşini gösterir, Nusret de kadrajın dışına bakarak teşekkür eder. Ardından yine kadrajın dışı işaret edilerek küçük kız Cemile’den bahsedilir. Muhtarın kadraj dışındaki Cemile’ye seslendiği an elektrikler kesilir. Böylece, bir kez daha anlatıyı beklenmedik anda bölecek olan kadının haberi verilmektedir.

Bu noktada Cemile, fiziksel açıdan temsil edilen ilk kadın olarak anlatıya dahil olur. Burada bir kez daha zaman yavaş çekim kullanılarak manipüle edilmektedir. Pencereden dışarıya bakan jandarma erinin bakış açısından elinde gaz lambası ile yaklaşmakta olan Cemile yavaş çekim ile gösterilmektedir (**Görsel 2.10**). Bir bakış açısı çekiminin yavaşlatılması ile *hayalet* kadının erkeğin kurduğu hayal şeklinde belirmesi yansıtılmaktadır. Gerçeğin ve hayalin karıştığı bu sahnede, elindeki tepsideki gaz lambasının alttan aydınlattığı yüzüyle odaya girer (**Görsel 2.11**). Cemal’in şaşkın bakışları Cemile’ye döner, Cemal’e servis yapan Cemile’nin yüzü gösterilir. Ardından Nusret’e çay servisi yapan Cemile’nin duvara yansıyan devasa gölgesi (**Görsel 2.12**) ile Nusret’in yüz yüzü iç içe geçirilerek kurgulanır. Ardından tekrar iç içe geçen görüntülerin kurgusu ile ikinci zanlı olan Kenan’ın kardeşine yapılan servise geçilir. Normalde sahne değişimlerinde kullanılan iç içe geçme yöntemi aynı sahnenin farklı planlarında kullanılarak zaman-mekân algısını ortadan kaldırmaktadır. Bir önceki sahnede evde kola olmadığı bilgisi verilirken, Cemile Kenan’ın kardeşine kola ikram eder. Bu anlamda gerçeklik algısı da ortadan kaldırılmaktadır. Gerçek-hayal karmaşası ikram sırasının Kenan’a gelmesiyle tam anlamıyla belirginleşir. Cemile’nin yüzünü gören Kenan, vicdani sorgulamasını yaşar ve ağlamaya başlar, ardından Cemile’nin içki masasında oturdukları adama çay servisi yaptığını görür. Böylece cinayet soruşturmasını takip eden filmde cinayetle ilgili ilk bilgi açığa çıkar, seyirci maktulün içki sofrasındaki adam olduğunu öğrenir. Karşısında beliren, içinde bulunduğu erkek ortamının dışından gelip, geçip giden bu kadın, ölüyü bir anlamda geri getirir. Cemile ile karşılaştığında şaşırmayan tek karakter de bu görüntüsü beliren ölü adamdır, sanki aynı dünyadan, hayallerden gelmektedirler. Karşısında beliren bu iki figür sonrasında Kenan ayrıca cinayetin sebebini de itiraf eder. Sessizce erkekler arasında “süzülen” ve kaybolan bu kadın, filmin başından itibaren korunan sırların açığa çıkmasına neden olur.



Görsel 2.10



Görsel 2.11



Görsel 2.12

Sırların açığa çıktığı ve seyirciye gösterilmeyen konuşma esnasında gerçek *hayalet* kadının hikâyesine dönüş yapılmakta, Nusret'in hikâyesindeki ölü kadın dönerek anlatıyı

bir kez daha bölmektedir. Nusret ve Cemal arasındaki konuşma iki erkeğin bakışından gösterilen, Cemile'nin bir kez daha zaman manipüle edilerek yavaşlatılmış görüntüsü ile başlar (**Görsel 2.13**):

“Cemal: Yani böyle bir muhtardan, böyle *melek* gibi güzel bir kız!

Nusret: Evet... Ama yazık... Allah'ın unuttuğu bu ücra köyde yok olup gidecek işte. Güzellerin kaderi de kötü oluyor be doktor.”



Görsel 2.13

Bu noktada, fiziksel olarak gösterilen ve varlığının gerçek olduğu bilgisine sahip olunan Cemile ile fiziksel varlığı imkânsız olan Nusret'in hikâyesindeki kadın arasındaki fark muğlaklaşmaktadır. Karakterlerin söylemlerinde her iki kadından da insan dışı bir varlık olarak söz edilmektedir. Cemile, karakterlerin gözünden yavaş çekimde zaman manipüle edilerek gösterilirken, Nusret'in hikâyesindeki kadından söz edilirken de aynı teknik uygulanmaktadır. İki kadının da kendi sesi yoktur, bakış açıları bilinmemektedir, haklarında konuşulmaktadır. Cemile odada çay dağıtırken maktulün belirmesi ve Nusret'in hikâyesindeki kadının kendi ölümünü tahmin etmesi olağanüstü unsurlar olarak yer almakta, gerçek-hayal arasındaki sınır ortadan kalkmaktadır. Bu anlamda, ölmüş olması nedeniyle varlığı imkânsız olan kadın ile perdede fiziksel olarak varlık gösteren Cemile aynı belirsizlik ile yansıtılmakta, bunun sonucu olarak da tanımlanamaz hale gelmektedirler. Bu iki kadın arasındaki farkın karakterler açısından da muğlak olduğu, Nusret ve Cemal arasındaki konuşmada Cemile'den bahsedilirken konuşmanın Nusret'in hikâyesindeki kadına dönüş yapılmasıyla sürmesinden anlaşılabilir.



Cemal'in Nusret'in hikâyesindeki kadının ölüm nedenini sorması ile başlayan konuşmada, Nusret öncelikle ölüm nedenini belirtmez ve hikâyeyi olağandışı bir durum olarak anlatmaya devam eder. Araya bir kez daha giren Cemile'nin camdan baktığı yavaşlatılmış görüntüsünün ardından ise doktorların ölüm nedeni olarak kalp krizini gösterdiklerini belirtir (**Görsel 2.14**). Cemal'in intihar ihtimalinden bahsetmesi sonrasında hikâyenin aslında Nusret'in eşi hakkında olduğu anlaşılır. Bu sahnede, hikâyenin ilk bölümünün anlatıldığı sahnede de karşılaşılan ve filmde bu hayalet kadının hikâyesine özgü olarak kullanılan açılar yer almaya devam etmektedir. Cemal sabit ve göz hizasında tek bir açıdan gösterilirken Nusret farklı uzaklıklarda, tepeden ve ağaç dalları arasından gösterilmekte, yine zaman zaman gökyüzüne bakarak ne olduğu bilinmeyen bir şey aramaktadır (**Görsel 2.15, Görsel 2.16**). Tepeden açılarda kameranın yer yer küçük hareketler yapması, Nusret'in birisi tarafından izlendiği hissiyatını artırmaktadır. Sahnenin sonunda, Cemile son bir kez bahçedeki çamaşırları toplarken yavaşlatılmış bir çekimle gösterilir ve anlatıdan çıkar. Cemile'nin manipüle edilmiş görüntüsünün, ölü kadının hikâyesi anlatılırken iki kez araya girmesi, bir kez daha var olan ve var olmayan arasındaki farkı muğlaklaştırmaktadır. Bu konuşma sahnesinin ardından, Kenan'ın cinayet sebebi açıklanır: Maktulün çocuğu Kenan'dandır ve cinayeti kıskançlık sebebiyle işlemiştir. Böylece hikâyeye bir kayıp kadın daha, yani maktulün eşi eklenir.



*Görsel 2.14*



*Görsel 2.15*



*Görsel 2.16*

Cemile'nin anlatıya dahil olup ardından yok olması, maktulün kim olduğu bilgisinin seyirciye verilmesi ve cinayet sebebinin öğrenilmesi gibi etkilerle sınırlı kalmamaktadır. Cemile'nin anlatıdan çıkması ile anlatının zamanı da değişir ve geceden gündüze geçiş yapılır. Ceylan, bu sahne ve Cemile'nin etkisi hakkında bir söyleşide şu şekilde yorum yapmaktadır:

Bir gün bir emniyet amiri bize şöyle bir şey anlattı: “Bazen bir suçluya suçunu itiraf ettirmek için 3 gün dayak atarsın tek kelime söylemez ama sonra oradan mesela bir kadın görünür ya da bir çocuk sesi duyar ve birden ağlayarak suçunu itiraf eder.” Hayat, çok daha küçük ayrıntıların büyük roller üstlenebileceği şaşırtıcı ayrıntılarla doludur. Karanlık, boğucu ve toz toprak içinde geçen karamsar bir yolculuğun ardından ortaya çıkan masum küçük bir kızın varlığı insanın ruhunda şaşırtıcı dönüşümlere neden olabilir. (Ceylan ve Küçüktepepınar 2011)

Filmin gündüz sekansına geçildiğinde öncelikle arabadaki erkeklerin teker teker yakın planları verilir. Yakın plandaki her erkek bir süre dışarıya baktıktan sonra düşünceli bir halde önlerine dönmektedirler. Filmde ikinci ve son kez kullanılan müzik, radyodan çalan *Allı Turnam* türküsü sahneye eşlik etmektedir. Erkekler arasında gece boyu süren iktidar mücadeleleri ve gerilimli, tekensiz atmosfer üzerine gelen bu sakin sahnede Cemile'nin etkisinin izleri hissedilmektedir. Bu izler, diyaloglarla da desteklenir. Arab Ali karakterlerin sessizliğini “Şu muhtarın kızı... güzel kızmış” sözleri ile böler. Bu araba içi sahnesi sonrasında beşinci çeşmenin yanına gelinir ve cesedin gömüldüğü yer bulunur.

Maktulün cesedi vahşi bir şekilde bağlanmış, yarım bir şekilde gömülmüştür. Olay yerine gelindiğinde cesedin gömüldüğü yere kazmaya çalışan bir köpekle karşılaşılır. Cesedin bağlandığı ip önce çözülür fakat ceset torbasının unutulması nedeniyle battaniye ile taşınan ceset arabanın bagajına sığmayınca tekrar bağlanır. Kenan'ın cesedi bağlama sebebi de budur. Tüm bu sahnelere iktidar savaşları eşlik etmektedir. Örneğin Nusret'in zabıt tutturma anlarını “bütün işi biz yapalım, şovu sen yap” şeklinde özetler. Kara film yapısı bu anlarda kara komediye dönüşmektedir. Arap Ali ceset çıkarılırken tarladan topladığı kavunları bagaja, cesedin yanına koyar. Erkek grubunun vahşileşme, ölüme duyarsızlaşma ve birbirlerine benzeme süreçleri tamamlanmıştır. Fakat tüm film boyunca erkekler üzerinden anlatılan ve sebebinin de cinayet işleyen bir erkek olduğunu düşündüğümüz hikâyenin çıkış noktası Naci'nin dönüş yolundaki şu sözleri ile değişmektedir:

“Naci: Ben, buradan önce de iki sene cinayet masasında çalışmışlığım vardır. Şimdi Antep'te müdür, Sacit abimiz vardı kulakları çınlasın, çok iyi insandı. Sizden iyi olmasın... O derdi ki nerede bir karışıklık görürsen kadına bakacaksın, muhakkak bir kadın meselesi arayacaksın. Hakikaten de senelerdir bakıyorum bir kere olsun adam haksız çıkmadı.”

Zanlı ile komiserin arasındaki farkın silikleştiği bu noktada, erkek kendi cinsini aklayan bu konuşması ile hem cinayetin hem de film boyunca kendi aralarında yaşadıkları mücadelenin sebebinin bir kadında görmekte. Yapılan kötülük, kocasını aldatan kadının “iffetsizliği” nedeniyle önemini kaybetmektedir. Böylece anlatının temeline, henüz

fiziksel olarak filmde var olmayan, hakkında konuşulan bu kayıp kadın; hatta Naci'nin genellemesinden yola çıkarak, "erkeklere kötülük yaptıran kadınlar" yerleşmektedir.

Kadın ilk kez şehir merkezine dönüldüğünde, parçalanmış, bütünlükten yoksun bir şekilde temsil edilmektedir. Kadının yüzü Kenan'a saldırmaya çalışan erkeklerin arkasından gösterilmekte, çocuk gösterilirken ise bedeninin bir kısmı kadraja dahil edilmektedir (**Görsel 2.17**). Sahnenin sonunda ise bedeninden ayrılmış şekilde ıgılığının sesi, Naci'nin görüntüsünün üzerine düşer.



Görsel 2.17

Kadının ıgılığı ile bölünen sahne, biçimsel yapı açısından filmin genelinden kopulan bir başka sahne ile devam eder. Nusret ile aralarında geçen sohbette eşinden ayrıldığı bilgisi verilen Cemal, ofisine girdiğinde bilgisayarın başına oturur. Bir anda Cemal'in görüntüsü, ayrıldığı eşiyile birlikte çekilmiş fotoğrafının perdeye yansması ile kesilir. İlk anda bu görüntünün bilgisayar ekranından geldiğı düşünülse de fotoğraf Cemal'in bakış açısından gösterilmemektedir. Seyircinin tecrübe ettiği görüntüyü, aynı zamanda Cemal'in de tecrübe edip etmediğı belirsizdir. Çalan müzikler de dahil olmak üzere anlatı evrenine ait olmayan tek unsur olan fotoğrafı<sup>2</sup>, eşinin tek başına soluk bir fotoğrafı,

---

<sup>2</sup> Anlatı evrenine ait olan unsurlar, *diegetik* (görüntüler ve sesler) unsurlar olarak adlandırılmaktadır. Bunları, karakterlerin de seyirci ile birlikte tecrübe ettikleri unsurlar olarak açıklamak mümkündür. Diegetik olmayan, anlatı evrenine dahil olmayan unsurlar ise seyircinin gördüğü ya da duyduğu fakat anlatı evreninde karşılığı olmayan unsurlardır. Örneğin atmosfer müziğı ya da anlatıcı sesi bu kategoriye dahil edilir. Bahsedilen sahnede perdeye yansıyan fotoğraf görüntüleri, karakterin elindeki fotoğraflara ait olsa

Cemal'in gençliği ve çocukluğunun fotoğrafları takip eder (**Görsel 2.18**). Filmin çekimi esnasında değil, kurgu sürecinde eklenmiş olan bu fotoğraflar, zamanda bir atlama yaratır ve Cemal'in fotoğraf tutan elleri bulanık bir şekilde gösterilerek anlatı evrenine dönülür. Fakat bu bulanık görüntü de belirsizlik hissini artırmaktadır. Cemal'in elinde tuttuğu fotoğrafların perdeye düşen fotoğraflar olup olmadığı muğlaktır. Anlatı evrenini bölen bu eklentiler yolculuk boyunca değişime uğrayan, dışarıdan geldiği bu “yere” uyum sağlayan doktorun geçmişine dönüş anlarıdır. Artık olmayan bir başka kadın, anlatıyı hem biçimsel hem de hikâye yönünden delmekte, hakkında en az bilgi verilen karakter olan Cemal'in dünyasına giriş yapılmasını sağlamaktadır. Fotoğrafların beklenmeyen bir anda belirmeleri, kurgusal yapının bu fotoğrafların sergileniş biçimi ile sekteye uğraması ve fotoğraflara dair oluşan belirsizlik, bir kez daha kadını tekinsiz ve öteki konumuna yerleştirmektedir. Cemal'in kendisi ile ilgili verdiği bilgilerin ve Cemal'in geçmişine dair sergilenen unsurların temelinde eski eşi bulunmaktadır. Eski eşinin fotoğraflarının, Cemal'in yaşanan gece sonunda yaptığı sorgulamayı yansıtan sahneyi bölmesi, Cemal'in bu kasabada bulunma nedeninin de eski eşi olduğu düşüncesini doğurmaktadır. Fakat gerek Cemal'in sadece ayrıldıklarını söyleyerek eski eşine ve hayatına dair bilgi vermektan kaçınması, gerekse bu fotoğraf sahnesi, bahsedilen kadını tanımlamaktan çok daha belirsiz, bilinmez bir noktaya konumlandırmaktadır. Bu anlamda, filmin kadınları belirli ve tanımlanabilir bir şekilde aktarmaktan kaçındığı genel yapısı, bu sahnede Cemal'in eski eşi üzerinden de sürdürülmektedir.

Filmin sonu olan otopsi sahnesinden önce hayalet kadının hikâyesinin son bölümü anlatılmaktadır. Gece, bilinmeyen bir yerin ortasında, tekinsiz atmosferde geçmeyen bu kısımda ilk iki bölümde kurulan biçimsel yapı terk edilmektedir. Hikâyenin içeriği de gündüze geçilmesi ile gerçekçi bir hal alır, Nusret'in eşine ihanet ettiği bilgisi verilir. Mantığa teslim olan Nusret, eşinin intihar ettiğine ikna olur. Bu bilginin açığa çıkması ile Naci'nin cinayet sebebi hakkında yaptığı yoruma benzer bir vicdan rahatlatma cümlesi Nusret'ten gelir: “Kadınlar bazen çok acımasız olabiliyor doktor.” Film boyunca birbiri

---

dahi onun tecrübe etmediği şekilde, gözün göremeyeceği bir biçimde kurgu aşamasında eklenmiştir. Telefon ya da radyodan gelen müzik sesi de kurgu aşamasında eklenmiş olabilir fakat bunlar karakterler tarafından da duyuldukları için anlatı evrenine aittirler. Bu konuda detaylı bilgi için bkz: “Film Sanatı” (Bordwell ve Thompson 2011).

ile çatışan, karşılıklı iktidar ve güç mücadelesine giren karakterler böylece bir nokta üzerinde uzlaşmış olurlar: Erkeklerin acılarının, endişelerinin, arzularının ya da kötülüğe dair motivasyonlarının tek kaynağı kadınlardır. Akbulut'a göre; filmdeki kadınlar masum yüzlerinin altında ölüm, suça teşvik etme, baştan çıkarma barındırmaktadırlar, erkeklerin kadınlarla ilişkisi ölüm, mutsuzluk, ayrılık, ceza getirmektedir ve dolayısıyla filmde kadınlarla ilişkisi iyi-mutlu olan erkek bulunmamaktadır (Akbulut 2012:135–36).



Görsel 2.18

Filmin son sahnesi, Silverman'ın ses ve kadın temsili üzerine yorumunu akla getirmektedir. Silverman'a göre kadının fiziksel olarak görülüp duyulmaması onu erkek kontrolünden uzaklaştırmaktadır. Böylece erkek açısından bilinmez, öteki olan kadın erkek yorumundan kurtulmaktadır. Fakat bu son sahneyi farklı bir açıdan değerlendirmek gerekmektedir (Silverman 1990:313). Nusret, maktulün kimliğini belirlemek üzere otopsi odasına alınan Gülnaz'ın (anlatının ortaya çıkış nedeni olarak konumlandırılan, maktulün eşi) ağzından cümleler yazdırır. Gülnaz'a sorular sorar fakat Gülnaz sessizliğini bozmaz, onaylayan sesler çıkarır, kafasını sallar fakat konuşmaz. Nusret ise Gülnaz'ın bu fiziksel tepkilerine karşın Gülnaz'ın ağzından cümleler yazdırır:

“Nusret: Bana göstermiş olduğunuz ceset kocam Yaşar Toprak'a aittir. Ana adı Hatice, baba adı Rustem, 1979 doğumludur. İki gündür eve gelmediği için savcılığa başvurdum. Öyle mi kızım?

Gülnaz: ...

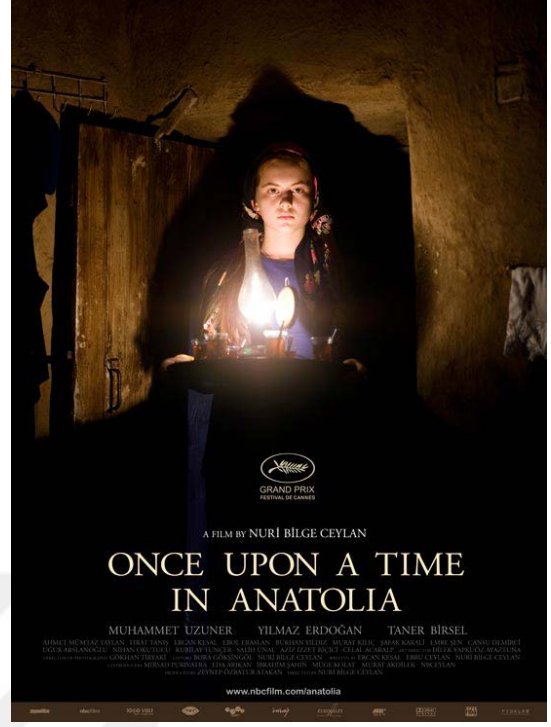
Nusret: “Neden öldüğünü bilmiyorum. Cesedi bu şekilde teşhis ettim.” dedi.”

Bu tehlikeli, sessiz ve bilinmez kadın ile iletişim kurmak, bu nedenle de üzerinde bir hâkimiyet kurmak da imkânsızdır. Nusret, bürokratik konumunu kullanarak kadına ses verir, onu ulaşılabilir kılar. Üzerinde kurulamayacak hâkimiyet bu şekilde kurulmuş olur. Cemal'in Gülnaz'ın çocuğu ile uzaklaşmasını izlediği görüntü ile film son bulur. Filmin ortasında hikâyenin ortaya çıkma nedeni olduğunu öğrendiğimiz Gülnaz, hikâyeyi sonlandırır.

Bu noktada son olarak filmin anlatı evreninin tamamen dışında olan unsurlardan söz etmek gerekmektedir. Filmin içinde belirip kaybolan bu kadınlar sadece anlatıyı biçimsel ve hikâye açısından etkilemekle kalmamakta, filme dair filmin içinden olmayan unsurları da etkilemektedirler. Ceylan'ın internet sitesinde, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin tanıtım yazısı için, sinemalara dağıtılan, filmin DVD kapağı olarak seçilen afişler değil, bir kadının yüksek bir yerden kasabayı izlediği bir görselin olduğu afiş kullanılmaktadır (**Görsel 2.19**). Bu afişte, filmin kadına dair kurduğu belirsizleştiren ve tanımlamayı imkânsız hale getiren yapının yansıması dikkat çekmektedir. Bu kadının kim olduğunun, hikâye evreninden bir kadın mı yoksa bu kadınların hepsini temsil eden başka bir kadın mı olduğunun anlaşılması mümkün değildir. Film boyunca, erkeklerin yaşadığı her krizde çıkış noktası ya da çözümün kaynağı olarak etkisini gösteren kadınlardan biri (ya da bu kadınların tamamını temsil eden farklı bir kadın) kasabayı gören yüksek bir tepede *eserini izlemektedir*. Akbal Süalp'in, birinci bölümde değinilen çalışmasında belirttiği gibi, belki bu kadın tamamen kötücül değildir ama erkeklerin krize girmesine neden olan aksiyonları ile kötülöklere neden olduğunun farkındadır. Kasabaya, erkek dünyasına ait değildir; dışarıdan erkeklerin hayatına bir anda dahil olup ardından ait olduğu yere dönerek krizlere neden olmakta ya da Cemile örneğinde olduğu gibi krizlerin çözümüne vesile olmaktadır. Afişte konumlandığı, kasabanın (erkeklerin dünyasının) dışında ama kasabanın tamamına hâkim olabildiği bu yer ve tanımlanmasının imkânsız oluşu ile hayalet kadınlardan biridir. Erkeklerin dünyasındaki etkisini yansıtır şekilde, Cemile'nin kısa sahnesinden oluşan afiş tasarımı da mevcuttur (**Görsel 2.20**). Filmin yayımlanan DVD'sinin menüsünde ise yine bu sahnenin görseli kullanılmaktadır (**Görsel 2.21**). Filmin süresi içinde oldukça kısa bir bölümü kapsayan bu sahnenin anlatıya etkisi film evreninin dışındaki unsurlarla da vurgulanmaktadır.



Görsel 2.19



Görsel 2.20



Görsel 2.21

Görüldüğü üzere, çözmeye çalıştıkları krizin içerisinde, her seferinde daha fazla kaybolmakta olan bir erkek grubunun merkeze alındığı *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde, bu krizi hayalet kadınlar çevrelemektedir. Film, bu kadınları tanımlamaktan, belirli hale getirmekten kaçınmakta, erkek ve kadın temsiliğini birbirinden ayırmaktadır.



Kadını erkekten ayırırken aynı zamanda; ses, görüntü, varlık, düşünce, bakış açısı gibi insani özelliklerden de arındırmakta, tekinsiz ama etkili bir varlık konumuna yerleştirmektedir. Bunun sonucunda da filmin erkekleri kendilerini bir krize sürüklenirken bulmakta, bu etkiyi yaratan kadınlar tanımlanamadıkları ve adeta kendilerinden farklı bir varlığa sahip oldukları için krizleri çözememektedirler. Filmin analizini, bu kadınların etkilerini özetleyerek sonlandırmak faydalı olacaktır.

Gülnaz, filmin anlatısında henüz varlık göstermemişken mevcut cinayet soruşturması krizinin çıkış noktası olarak sunulmaktadır. Kim olduğu, ne düşündüğü, nasıl görüldüğü ya da nasıl duyulduğu bilinmeyen, varlığına dair herhangi bir gösterge sunulmayan bu kadın, fiziksel olarak temsil edildiğinde anlatıyı sonlandırmaktadır. Filmin son sahnesinde, çocuğu ile birlikte uzaklaşırken, hakkında konuşulduğu ilk anlardaki (cinayet sebebinin açıklandığı anlar) kadar belirsizdir, tanımlanamazdır. Filmin alt hikâyesinde yer alan “ölümünü tahmin eden kadın”, Nusret karakterinin krizini ortaya koymaktadır. Fiziksel temsilinin imkânsızlığına rağmen varlığı, yukarıda aktarıldığı şekilde hissedilmekte, anlatıyı sürekli bölerek karakterleri istenmeyen bir varlık olarak “rahatsız etmektedir”. Aynı zamanda, filmin erkek karakterlerinin ortaya koyduğu, her sorunun temelinde kadının yer aldığına dair tezi destekleyen unsur görevi görmektedir. Naci'nin eşi ve Cemal'in eski eşi, yine anlatıyı bölen, erkeklerin motivasyonlarını ve korkularını ortaya koyan unsurlar olarak işlev görmektedirler. Naci'nin eşi iktidar kaybı korkusunun yarattığı krize, Cemal'in eski eşi ise karakterin kasabadaki varlığının yarattığı krize neden olmaktadır. Cemile karakterinin etkisini ise kriz yaratan kadınlardan farklı değerlendirmek gerekmektedir. Cemile, erkekler tarafından çözülmesi imkânsızlaşan cinayet soruşturması krizinin çözüm noktasını oluşturmaktadır. Kısa süreli varlığı ile anlatıdan *geçip giderek* erkekleri buldukları dünyadan çıkarmakta, kendi dünyasına almakta ve cinayet sebebinin ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Film incelenirken açıklandığı üzere, tüm bu kadınlar hem biçimsel hem de hikâye açısından anlatıyı değiştirmektedirler. Belirli ve tanımlanabilir olmamalarına, bütünlüklü bir varlık göstermemelerine rağmen; anlatıyı ortaya çıkaran, anlatının dönüm noktasını gerçekleştiren ve anlatıyı sonlandıran hayalet kadınlardır.

## 2.2. KAYIP SESİN PEŞİNDE: ABLUKA

### 2.2.1. Filmin Sinopsisi

20 yıldır hapiste olan Kadir, cezasının bitmesine 2 sene kala şartlı tahliye olur. Şartlı tahliyesi gereği emniyet mensubu Hamza'nın talimatıyla güvenlik noktaları ile çevrilmiş, teröristlerin yaşadığı düşünülen bir mahalleye muhbir olarak gönderilir. Kadir'in hapse girdiği için küçük yaşta bıraktığı kardeşi Ahmet de aynı mahallede yaşamaktadır. Ahmet, sokak köpeklerini avladığı belediyenin gizli bir işinde çalışmakta ve bu şekilde hayatını sürdürmektedir. Ahmet'in tanıştırdığı Ali ve Meral çiftinin kiraladığı dairede yaşamaya başlayan Kadir, Ali ile Meral'in ortadan kaybolmaları, ardından da terörist oldukları şüphesinin oluşması sonrasında git gide artan bir paranoya içine düşer. Bu esnada, eşinin terk etmesi sonunda bunalıma giren Ahmet evinin içinde bir hapisane oluşturmakta, dışarısı ve ağabeyi ile bağı koparmaktadır. Kardeşine ulaşamadığı için Ahmet ile Meral arasında bir "yasak ilişki" başladığına ve Ahmet'in bu şekilde kandırılarak örgüt tarafından rehin alındığı paranoyasına kapılan Kadir, bu paranoyanın etkisinin artması ile hem kardeşinin hem de kendisinin ölümüne neden olur.

### 2.2.2. Filmin Biçimsel Yapısı

*Abluka* filminde, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde değinilen hapsolme hissiyatına benzer bir yaklaşım ile karşılaşılmakta fakat hapisane kavramı sembolikten çok gerçeğe yakın bir noktada durmaktadır. Filmin erkekleri başta mekânlar olmak üzere biçimsel yapı ile kaçıışı imkânsız bir dünyaya hapsedilmekte. Biçim-hikâye birliği ile yaratılan korku ortamının getirdiği paranoyalar ile erkeklerin krizleri çözümsüz hale gelmekte ve bu durum erkekleri felakete sürüklemektedir.

Filmde gerçek ve sembolik boyutta farklı hapisaneler kullanılmaktadır. İlk olarak, karakterlerin içinde bulunduğu mahalle, cezalandırma mekanizmasının parçası olan polisin ablukası altındadır. Mahallenin dış dünya ile bağı kesilmiştir, barikatlar ile mahallede yaşayanlar buraya hapsedilmiştir, içeriye giriş ve çıkışlar polis kontrolü altında yapılmaktadır. Bu anlamda bu kapatılmış mahalle, tüm cezalandırma ve yaşam unsurlarını içinde barındıran gerçek bir hapisanedir. Sembolik hapisane ise Ahmet

karakterinin evinde ortaya çıkmaktadır. Eşinin kendisini terk etmesi sonucu kendisini eve kapatan ve bu ev içinde yeni duvarlar örmeye başlayan Ahmet kendi hapisanesini oluşturmakta, kendisini bu yöntem ile cezalandırmaktadır. Bu dar ve karanlık mekân, bir hücre halini almaktadır.

Erkekleri gerçeklerden kopararak paranoyalara sürükleyen bir diğer unsur ise mekânlardaki belirsizliktir. Filmdeki çoğu mekân, içeriklerini karşılamamakta, tam anlamıyla birer “yer” olamamaktadırlar. Örneğin, mahallenin erkeklerinin gittiği meyhane, bir bakkalın arka odasına yapılmış kaçak ve meyhane “olamayan” bir mekândır. Kadir ve Ahmet’in evleri ise yuva olmaktan uzak şekilde; yıkık, sıvaları dökülmüş, adeta inşaatları yarım kalmış şekilde yansıtılmaktadır. İçinde buldukları neredeyse hiçbir mekân tam anlamıyla olması gerekeni yansıtmadığı ve tekinsizliği çağrıştırdığı için karakterler mevcut krizlerinin içinde sıkışmakta, atmosferin oluşturduğu endişe karakterleri paranoyaya sürüklemektedir.

Filmde kullanılan ve bir kez daha kara filmi hatırlatan aydınlatma teknikleri, tehlikeli mahallenin atmosferini yaratmakta ve tekinsizlik vurgusunu güçlendirmektedir. Filmin gece çekimlerinde, mahalle çoğunlukla karanlık altındadır, düşük pozlama ile sokak lambalarının etkisi azaltılmaktadır ve karakterler yanan ateşlerin yansıttığı ışık ile aydınlatılmaktadır. İç mekânlarda ise tek noktadan gelen, yer yer içeriye “sızan” bir ışık kaynağı kullanılmaktadır. Ahmet’in evinde geçen sahnelerde Ahmet’in kendisine oluşturduğu hücre, perdeden sızan bir ışık ile kısmen aydınlatılmaktadır. Kadir’in evinde ise çoğunlukla elektrik sobasının yaydığı ışık karakteri aydınlatmak üzere kullanılmaktadır. Filmin gündüz bölümlerinde doğal ışık kullanılan dış mekân sahneleri dışında, tamamen loş aydınlatma etkindir. Filmdeki tek “bir yere benzeyen” mekân olan Ali ve Meral’in evinde dahi loş aydınlatma ve aydınlık-karanlık arasındaki yüksek karşıtlık kullanılmaktadır. Bu ışık yapısı ile filmin ilk sahnesinden itibaren hâkim olan tehlike hissini kaybi engellenmektedir.

Blain Brown, kara filmde zaman zaman karakterlerin siluet haline getirilerek, yüzleri karanlıkta bırakılarak düşüncelerinden çok içinde buldukları durumun ve çatışmanın sonucunun yansıtılmasının hedeflendiğini belirtmektedir (Brown 2008:192). *Abluka* filmi

karakterlerini sıklıkla karanlıkta bırakarak içine düştükleri kaosa odaklanmaktadır. Bombaların patladığı, mahallenin ateşe verildiği, tehlikenin çok yakında olduğu film evreninde, karakterlerin düşüncelerini şekillendiren bu kaos ortamıdır. Bu nedenle endişe duygusu karakterlerin ifadelerinden ve düşüncelerinden çok buldukları ortam aktarılarak yansıtılmaktadır.

Kamera iç mekânlarda sabit bir şekilde kullanılırken, karakterlerin bir yerden bir yere yürüyüşünün gösterildiği sahnelerde aktüel olarak kullanılmakta, karakter takip edilmektedir. Hareketli ve sallanan kameranın karakteri arkasından takip etmesi, karakterin mahalle içinde her an kontrol altında ve izlenir konumda oluşunu vurgulamaktadır. Aynı zamanda kameranın kullanılış şekli seyirciyi kameranın konumuna yerleştirmekte ve abluhanın içine çekmektedir. Kamera kullanımı aracılığıyla seyirci olayların içindeki bir figür konumuna yerleşmektedir.

Mekânlara ve sinematografi ile kurulan tekinsiz ve içinden çıkılmaz yapı, kurgu ile desteklenmektedir. Filmin hangi zamanda geçtiği, ne kadarlık bir süreyi kapsadığı, kurgudaki sarmal ve geri dönüşlü yapı nedeniyle anlaşılmalıdır. Olayların oluş sırası muğlaktır, geriye dönüşler mevcuttur fakat bunlar bilinen anlamıyla bir karakterin ya da olayın geçmişini aktaran sahneler değildir. Aynı olaylar Ahmet'in ve Kadir'in gözünden ayrı ayrı aktarılmaktadır. Fakat bu ayrı ayrı gösterme yapısı, ritmik bir şekilde, belirli bir düzen içinde kurulmamaktadır. Örneğin, filmin henüz başlarındaki bir sahnede, Ahmet'in Kadir'den gizleniş evin içinden, Ahmet'in gözünden gösterilmektedir. Filmin ortalarında, araya giren farklı olayların ardından aynı olayın evin dışından ve Kadir'in gözünden aktarılışı sahnelenmektedir. Böylece hangi olayın diğerinden önce ya da sonra geldiğini algılamak ve zamana dair bir çıkarımda bulunmak imkânsızlaşmaktadır. Bu çözülemeyen kurgusal düzen, seyirciyi filmin içine hapsedmekte ve filmin ilerlemediği, zamanın geçmediği algısını yaratmaktadır. Ayrıca, kurgusal yapıda tekrarlar dikkat çekmektedir. Ahmet karakterinin ev içindeki kriz anları ile sokak köpeklerini avladığı sahnelerin art arda tekrarlı bir şekilde kurgulanışı, Ahmet'in çözülemeyen krizlerini vurgulamaktadır.

Filmin ses tasarımı, karakterlerin içinde bulunduğu kaosu ve bu kaosun getirdiği endişeyi güçlendirmektedir. Şehrin karmaşasının, arabaların, bombaların, köpeklerin, kapı zillerinin, polis sirenlerinin, silahların sesleri filmi sarmalamış durumdadır. Her biri tehlikeyi çağrıştıran bu sesler, filmin atmosferinin yaratılmasındaki temel unsurlardan biri olarak kullanılmaktadır. Seyirciye tehlike sürekli olarak hatırlatılmakta ve rahatlama hissine izin verilmemektedir.

Filmde zaman zaman ortaya çıkan bir tematik müzik kullanılmaktadır. Bu müzik dahi tehlikeyi çağrıştıran bir başka unsurun deforme edilmiş halidir. Filmin yönetmeni Emin Alper, bu tema müziğinin (ya da kendisinin deyimiyle “sesinin”), bir helikopter sesinin deforme edilmesiyle oluşturulduğunu, zaman zaman alev ve rüzgâr seslerine yaklaştırılarak kullanıldığını, filmin finalinde ise vurmali çalgılar eklenerek akustik hale getirildiğini belirtmektedir (Alper, Demir, ve Tuncer 2015). Film boyunca karakterlerin etkisinde oldukları polis ablukası ve ablukanın getirdiği tekinsizlik, helikopter sesinin tüm filme yayılması ile seyirciyi de etkisi altına almaktadır.

*Abluka* filminin biçimsel yapısı, erkekleri buldukları kaosu içine hapsetmek üzere kurulmaktadır. Aynı şekilde seyirci de bu yapı ile bir ablukanın içine çekilmektedir. Erkeklerin içinden çıkamadıkları bu ortamda hayalet kadınlar, varlık gösterdikleri anlardaki belirsiz ve tanımlanamaz yapıları ile bir yandan tekinsiz atmosfere katkı sağlarken, diğer yandan anlatılardaki biçimsel yapıyı yönlendirerek filmi ele geçirmektedirler.

### **2.2.3. *Abluka* Filminde Hayalet Kadınlar ve Anlatıya Etkileri**

Filmin ilk sahnesinde Kadir, adliye benzeri bir mekânda oturmaktadır. Adının okunması ile kadraj dışına çıkar ve zamanda atlama yapılarak büyük, terk edilmiş, depo benzeri bir yere geçilir. Burada Kadir, oda benzeri bir yerde, küçük bir yatağın yanına getirilir. Görüntüyü bölen siyah ekran eklentisi ardından yeni sahne yatakta uyuyan Kadir ile açılır, bir bombanın sesi ile uyanan Kadir kalkarak büyük ve zincirlerle kitlenmiş kapının yanına gider, kapı aralığından bakarak ne olduğunu anlamaya çalışır. Dışarıda ne olduğu bilgisi verilmez, muğlak bırakılır.

Bu ilk sahnenin geçtiği mekânları anlatmak üzere “benzeri” kelimesinin seçilme nedeni, filmin tamamının neresi olduğu anlaşılamayan yerlerde geçmesidir. Ne adliye bir adliyeye benzemektedir ne de oda tam anlamıyla bir odadır (**Görsel 2.22**). Benzer yaklaşım zamansal açıdan da dikkat çekmektedir. Filmin hikâyeye kurgusunda yapılan zamansal atlamaların yanında filmin hangi dönemi anlattığı bilgisi de verilmemektedir. Alper’in sözleri ile: film zaman ve mekânın ötesinde/üstündedir fakat içinde yaşadığımız dünya post-apokaliptik bir durumda olduğu için filmin aynı zamanda güncel bir yanı da bulunmaktadır (Alper ve Özdemir 2015). *Bir Zamanlar Anadolu’da* örneğinde olduğu gibi, bu ilk sahne filmin hem zaman-mekân anlayışını hem de işlenen temaları ortaya koymaktadır. Kadir, hapisten çıkarılır fakat büyük kapıları zincirlerle kilitlenmiş bir mekânda yine hapidedir. Ardından oradan da çıkarılır fakat sadece güvenlik noktalarından aranarak girilebilen, polis arabaları ve demir bariyerlerle çevrelenmiş bir mahalleye götürülür. Mahalle, ilk sahnede olduğu gibi sürekli tehlike içindedir, kimi zaman aynı şekilde bombalar patlar. Filme hâkim olan hapsolme, endişe ve suç temaları bu ilk sahnede ortaya konmaktadır. Aynı zamanda filmin tamamında ortaya konan muğlaklığın haberi yine bu ilk sahne ile birlikte verilmektedir.



*Görsel 2.22*

Kadir ve Hamza’nın ilk konuşmasını içeren takip eden sahnede ise filmin iktidar ilişkileri ortaya çıkmaya başlamaktadır. Rütbesi film boyunca belirtilmeyen fakat emniyet

biriminin yüksek mevkilerinde olduğu anlaşılan Hamza, bu sahnede Kadir'e yapacağı işten bahsetmektedir. Hamza'nın iktidarı sorgulanamayacak, mücadele edilemeyecek bir noktadadır. Hamza bu sorgulanamaz konumu nedeniyle devletin bir temsilidir, iktidar her daim onundur. Sahnede birbirini takip eden keskin üst ve alt açılardaki çekimler Kadir ile Hamza arasındaki iktidar ilişkisini vurgulamakta, film bu ayrımı net bir şekilde ortaya koymaktadır (**Görsel 2.23**, **Görsel 2.24**). Toplumsal konumları birbirine yakın karakterler dar kadrajlarda yan yana yerleştirilirken; Kadir ve Ahmet iktidarı sorgulanamaz karakterler ile bir araya geldiklerinde geniş kadrajlar oluşturulmakta, karakterler kadrajın iki uç noktasına yerleştirilerek aradaki mesafe vurgulanmaktadır. Bu anlar hem filmin iktidar ilişkileri etrafında kurulan biçimini yansıtmakta hem de kadın temsili açısından önem taşımaktadır. Zaten üst iktidarlar altında ezilen karakterler, filmin ilerleyen kısımlarında, kadınların etkileri ile bireysel iktidarlarını da tamamen kaybetmekte ve tek güç yolunu üst iktidarla mücadelede bulmaktadırlar. Fakat hem hikâyede hem de biçimsel yapı aracılığı ile yansıtılan güç farkı, karakterlerin bu çabalarını imkansızlaştırmakta ve başarısızlıklarına neden olmaktadır.



*Görsel 2.23*



*Görsel 2.24*

Kadir, Hamza ile olan görüşmesi sonrasında güvenlik noktası ile çevrelenmiş mahalleye gelir ve ilk olarak kardeşi Ahmet'in evine gider. Yukarıda bahsedilen kadraj yapısı ile ilk olarak bu sahnede karşılaşmaktadır (**Görsel 2.25**). Karanlık atmosferde, dar kadrajda yan yana yerleştirilen karakterler arasında iktidar mesafesi yoktur, ikisi de bir üst iktidarın emri altındadırlar. İki kardeşin diyaloglarında Ahmet'in hayatındaki hayalet kadın ilk kez kendisini gösterir. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmindeki Nusret karakterinin hikâyesinde olduğu gibi, Ahmet yıllar sonra gördüğü ağabeyinin karşısında iktidarını kaybetmiş bir konuma gelmemek için bir yalan yaratır ve Kadir yeğenlerini görmek istediğinde köye gittiklerini söyler. Hikâyenin gerçek hali, filmde fiziksel olarak temsil edilen tek kadın olan Meral'in anlatıya dahil olmasıyla açıklanmaktadır.



Görsel 2.25

Meral ve Ali üst kattaki boş dairelerini Kadir'e kiraladıktan sonra Kadir ve Ahmet'i yemeğe davet ederler. Bu yemekte Ahmet, eşi Şennur'un çocuklarını alarak kaçtığını ve başka bir erkekle ilişkisi olduğundan şüphelendiğini. Film boyunca ortaya çıkmayan ve dolayısıyla bakış açısının öğrenilmesi imkânsız olan Şennur, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde "iffetsizliği" nedeniyle tüm yaşananların sebebi olarak sunulan Gülnaz ile benzerlik taşımaktadır. Ahmet'in film boyunca yaşayacağı bunalımın ve krizlerin sebebi Şennur olarak sunulmaktadır fakat Şennur'un gerçekte ne yaptığı, nerede olduğu, nasıl hissettiği bilgileri verilmemektedir.



Meral'in temsil edildiği ilk sahne, Meral'in dünyası ile filmdeki erkeklerin dünyasını net bir şekilde ayırmaktadır. Kadir'in ilerleyen sahnelerde dile getirdiği şekilde “insanların canının derdine düştüğü” bu kötücül yeni dünyada, karşısında bir anda beliren güzel kadın Kadir'de şaşkınlık ve gerilim yaratmaktadır. Erkeklerin oluşturduğu bu dışarıya kapalı dünyada Meral ötedir. Meral'in dünyası aynı zamanda mekânsal ve sinematografik yapıdaki değişimler ile farklılaştırılmaktadır. Filme hâkim olan soğuk, mavi renkler Meral'in evinde yerini sıcak, turuncu renklere bırakmaktadır. Film evreninin tamamı içinde, “bir yere benzeyen” tek mekân da Meral'in evidir. Kadir'in yerleştiği ev bir yuva haline gelemeyen, Ahmet'in evi eşinin kendisini terk etmesi sonucunda yuva olmaktan çıkmıştır. Kadir'in evi eşyasızdır, neredeyse boştur, sıvası dökülmüş duvarları ile bir harabeyi andırmaktadır. Ahmet'in evinde ise düzensizlik, karanlık ve hapsedilmişlik hakimdir; Ahmet bu eve yeni duvarlar örerek eskiden “aile yuvası” olan yapısını bozmaktadır. Mahalledeki erkeklerin gittiği meyhane bile gerçek anlamda meyhane değil, bir bakkalın arkasına gizlenmiş kaçak bir mekândır. Bu mekânlar çoğunlukla karanlık ortasında, tek noktadan gelen ışık ile aydınlatılmaktadır (**Görsel 2.26**). Meral'in evi ise bir yuvadır; evin duvarları dekoratif ışıklarla aydınlatılmakta, evin dekorunda zıt renkler bir arada kullanılmaktadır (**Görsel 2.27**). Meral karakteri ise kırmızı renk ile temsil edilmektedir. Erkekler için seçilen koyu renkli kostümler ve filmin genelinde kullanılan düşük renk doygunluğuna tezat bir şekilde, Meral'in kostümlerinde kırmızı renk hâkimdir (**Görsel 2.28**).



*Görsel 2.26*



Görsel 2.27



Görsel 2.28

Meral'in anlatıya dahil olduğu bu sahneler, anlatı evreninde fiziksel anlamda temsil edilen tek kadın olması sebebiyle önem taşımaktadır. Filmin ortaya koyduğu kadın-erkek ayrımı Meral karakteri üzerinden şekillendirilmekte ve bu ayrım özellikle biçimsel temelde bu sahnelerde yansıtılmaktadır. Kadının, erkeklerden oluşan film dünyasının ötekisi konumuna gelmesinin yanında, Meral varlığı ile hikâyeyi de etkilemekte, Ahmet'in hayatına dair gizem Meral'in dahil olması ile çözülmektedir.

Ahmet'in, eşinin gidişindeki gerçek nedene dair Meral'in varlığı ile gelen itirafı, filmde tekrar edilen bir kurgusal düzeni de ortaya çıkarmaktadır. Ahmet'in, hayatından çıkan Şennur nedeniyle kaybettiği iktidarını ortaya koyan sahnelerden sonra sokak köpekleri üzerinden iktidar arayışına girdiği sahneler gelmektedir. Filmde bu kurgu sıralaması üç kez tekrarlanmaktadır. İlki yemek masasındaki itiraf sahnesidir. Ahmet'in itirafı sonrası sahne kesilir ve Ahmet'in tüfekle sokak köpeklerini avladığı ilk sahne başlar. İkinci sahnede Ahmet, evinde tüfeği çenesine dayar, intiharı düşünmekte olduğu anlaşılır. Bu sahne de aynı şekilde kesilir ve ikinci köpek avı sahnesine geçilir. Üçüncü sahnede Ahmet, Şennur'un kendisini terk etmesi sonrası hayatını sürdüremeyişinin sembolü olan üst üste yığılmış tabakları poşetlere doldurarak çöpe atar ve bir kez daha köpek avı sahnesine geçiş yapılır. Ahmet, hayatından bir anda kaybolan kadının etkisi ile iletişim kurulması git gide imkânsız hale gelen, evinin içine yeni duvarlar örmeye başlayarak zaten bir açık hava hapishanesi halindeki mahallenin ortasında kendi hapishanesi oluşturan, akıl sağlığını aşamalı şekilde kaybetmekte olan bir karakter olarak çizilmektedir. Bu sebeplerden ötürü Ahmet, filmin karakterleri arasındaki güç dengesinin en zayıf halkası konumunda durmaktadır. Kaybettiği iktidarı diğer karakterler üzerinde kurması imkânsız olan Ahmet, bu nedenle işini bir iktidar alanına dönüştürmektedir. Fakat, köpekleri en iyi kendisinin vurduğu ile övünen, ıskalamasının mümkün olmadığını söyleyen, yaptığı eylemden ve elindeki silahın verdiği güçten zevk aldığı belli olan Ahmet'in bu iktidarı da yarım kalmaktadır. Ahmet, yaraladığı bir köpeği evine alır ve beslemeye başlar. Kötü bir kadının kötü bir eylemi sonucu kaybettiği vicdanını bu köpekle kurduğu ilişkiyle bulmaya çalışmaktadır.

Filmin bu bölümünde, Ahmet'in tüm eylemlerinin Şennur kaynaklı olduğuna dair bilgi veren, filmin genel yapısından ayrıksı duran bir plan dikkat çekmektedir. Daha önce, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmi tartışılırken değinilen, Cemal'in eşinin fotoğraflarına benzer eklentiler bu sahnede kullanılmaktadır. Ahmet'in köpekle kurduğu ilişkinin ve örmeye başladığı duvarın ilk kez gösterildiği sahne, Şennur ile birlikte olan fotoğraflarının görüntüsü ile bölünür (**Görsel 2.29, Görsel 2.30**). Anlatıyı beklenmedik şekilde bölen bu fotoğraflar, daha önce tartışıldığı gibi "oradaydı" hissiyatını ortaya çıkarmaktadır. Şennur yoktur fakat yokluğu ile Ahmet üzerindeki etkisini göstermektedir. Şennur'un

görüntüsünün perdeye yansması, Şennur'a dair belirsizliği gidermemekte, aksine güçlendirmektedir. Başlangıçta sadece hakkında konuşulan kadının görüntüsü, kendisine dair anlatılandan farklı bir hikâye ortaya çıkarmamakla birlikte; gidenin, artık orada olmayanın, kayıp olarak temsil edilenin dönüşünü sergilemektedir. Perdede görüntüsü ile beliren kötücül kadın, güçsüzlüğü ile tanımlanan Ahmet'in hayatta kalma mücadelesini dönüşü ile bölmekte ve sekteye uğratmaktadır. Fotoğraf görüntülerinin sonlanması ile tekrar kaybolan kadın böylece varlığı-yokluğu açısından da belirsiz bir hal almaktadır. Şennur'a yalnızca Ahmet'in söylemleri üzerinden bir tanım oluşturulurken araya giren görüntüsü bu tanımı da muğlak hale getirmektedir. Ahmet'in söylemlerindeki "iffetsiz kadın" ile fotoğraflarda eşinin ve çocuklarının yanında duran "anne" arasındaki karşıtlık Şennur'u tam olarak belirsiz ve tanımlanamaz bir noktaya getirmektedir. Anlatıyı bölen fotoğraflar ile, Ahmet'in değiştirmeye çalıştığı evdeki varlığını sessiz bir imge olarak sürdüren Şennur'un etkisi vurgulanmaktadır. Ahmet, kendisini eve hapsedmeye yönelik attığı her adım ile git gide Şennur'un etkisinden kaçamaz noktaya gelmektedir.



Görsel 2.29



Görsel 2.30

Bu noktada, yeni Türkiye sinemasındaki kadın sessizliğini inceleyen çalışmaları hatırlamak faydalı olacaktır. Suner'in çalışmasında, bakış açısı bilinmeyen sessiz kadınların erkeklerin dünyasında birer hayalet olarak dolaştıkları vurgulanmaktadır (Suner 2006:309–11). Şenova ve Akbal Süalp, bu kadınları tehdit eden birer öteki olarak değerlendirmekte fakat kadınların arka fonun ibaret kaldıklarını iddia etmektedirler (Şenova ve Akbal Süalp 2008). Güçlü ise çalışmasında, tamamen sessiz bırakılan kadının anlatıyı başlatan ve sonlandıran unsur olduğunu belirtmektedir (Güçlü 2010:78). Şennur'u tamamen sessizliği üzerinden değerlendirmek mümkündür, bu anlamda Ahmet'in hikâyesinin ortaya çıkışı ve gelişimi sesi hiç duyulmayan Şennur'un yarattığı kriz ile gerçekleşmektedir. Fakat yukarıda aktarılan sahne sonrasında, Şennur'u sadece sessizliği üzerinden değerlendirmek mümkün değildir. Şennur aynı zamanda anlatıyı bölmekte, bedeninin yeniden üretimi olan fotoğraflar ile filmde belirlemektedir. Ahmet'in tüm hikâyesi Şennur üzerinden şekillendiği ve bu etkiden bağımsız varlığı filmde aktarılmadığı için Şennur'u zayıf bir arka fon olarak değerlendirmek de mümkün değildir. Suner'in hayalet vurgusu genişleterek denebilir ki; Şennur, Ahmet'i rahatsız eden, hayatını sürdürmesini imkânsız kılan, etkisi tanımsız ve belirsiz olmasında yatan bir hayalet kadındır. Sadece Ahmet'in hayatında bir iz olarak dolaşmamakta, o hayatı baştan sona şekillendirmektedir.

Ahmet, kaybolan eşinin etkisi ile dışarıdaki dünya ile iletişimini keserken, Kadir de Meral'in etkisi altına girmektedir. Film iki kardeşin hikâyesini doğrusal bir zaman ile anlatmadığı, Ahmet'in ve Kadir'in yollarının kesiştiği (aslında Ahmet'in kendisini hapsetmesi nedeniyle kesişmediği) anlar farklı sahnelerde karakterlerin gözünden ayrı ayrı gösterildiği için zaman konusunda kesin bir yargıya varılamamaktadır. Fakat iki kardeşin yakın zamanlarda iki farklı kadının etkisine girdiğini söylemek mümkündür. Alper, filmde Meral karakterinin Kadir'in gözünden anlatıldığını ve kendi başına bir varoluşu bulunmadığını vurgulamaktadır (Alper ve Özdemir 2015). Bu anlamda Meral karakterinin film boyunca yaşadığı değişim, Kadir'in arzuları üzerinden şekillenmektedir.

Bu noktada “erkek bakışı” kavramını hatırlamak faydalı olacaktır. Alper'in, Meral'in tek başına bir anlam taşımadığını belirten sözleri Mulvey'in fallosantrizm yorumunu

hatırlatmaktadır. Patriarkal toplumda kadın cinsel organı tek başına anlam ifade etmeyerek, erkek cinsel organının yokluğu ile değerlendirilmekte; kadın da erkek olmayışı üzerinden konumlandırılmaktadır (Mulvey 1975). Meral, erkeklerden oluşan bu ortamda “farklılığı” ile ancak Kadir’in gözünden bir anlam kazanmaktadır, tek başına bir varoluşu yoktur. Bu anlamda Meral’in film boyunca yaşadığı değişim erkeğin bakışındaki değişimlerin sonucu olarak gerçekleşmektedir. Kadir Meral’in etkisine girdikçe Meral değişmekte, başlangıçta tanımlandığından çok farklı bir noktada son halini almaktadır.

Anlatıya dahil olduğu ilk sahnelerde Meral; belirli, yaşayan ve tanımlanabilir bir karakter olarak sunulmaktadır. Fakat erkeklik krizlerini ve iktidar mücadelelerini merkeze alan, değinilen diğer filmlerde de karşılaşıldığı gibi, tanımlanabilir yapı filmin ilerleyen kısımlarında değişmektedir. Meral başlangıçta kötücül dünyanın içindeki güzel bir varlık olarak masum, şefkatli aynı zamanda da cinsellikten uzak yansıtılmaktadır. Rakı sofrasında erkeklere eşlik etmekte, tavla oynamakta, Türkiye’de toplumun “erkeğe özgü” gördüğü aksiyonları gerçekleştirmektedir<sup>3</sup>. Birbirini takip eden üç sahnede Meral karakterinin bu yapısı kademeli halde değişmektedir. İlk sahnede Kadir, Meral’in Ahmet’in evinden çıktığını görür. Meral’in Ahmet’e yemek getirdiğini öğrenen Kadir, Ahmet’ten Meral’in unuttuğu tokasını alır. Toka hem bu sahnede hem de filmin ilerleyen kısımlarında Kadir’in Ahmet ve Meral arasında bir “yasak ilişki” olduğuna dair şüphelerinin sembolü olarak kullanılmaktadır. Bu sahne ile Meral’e dair hem Kadir’de hem de seyircide bir şüphe oluşsa da Ahmet’in evinin içinde yaşananlar aktarılmadığı için belirsizlik hâkimdir. Meral’e tokasını götüren Kadir daha sonra Meral ile tavla oynar. Meral bu sahnede kullandığı eril dil ve “erkeğe özgü” görülen aksiyonları ile bir kez daha “bilinmez” konuma geçer. Bir önceki sahnede cinselliği üzerinden bir şüphe oluşurken bu sahne ile Meral, erkek dünyasına ayak uyduran ama kadınsılığını da kaybetmeyen varlığı ile oluşan şüpheyi ve bu şüphe üzerinden yapılacak bir tanımlamayı engellemektedir. Takip eden sahnede ise mahalledeki çöp konteynırlarının yakıldığını gören Kadir, müdahale etmeye çalışırken elini yakar. Bir kez daha karşısında beliren

---

<sup>3</sup> Türkiye’de içki içmek ya da kumar oynamak gibi aksiyonların, çocuk yaşlardan itibaren “erkekliğin gereği” ve “erkeğe özgü” olarak tanımlanmasına dair detaylı bilgi için bkz: “Erkekliğin Türkiye Halleri” (Boratav, Fişek, ve Eslen Ziya 2017).

Meral, Kadir'i eve alarak elindeki yarayı sarar. Meral bu sahne ile birlikte, her yönüyle kara filmi hatırlatan filmin *femme fatale* (kötülük getiren kadın) karakterine dönüşmektedir. Kadir ile yakınlık kuran Meral, Kadir'in arzularının ortaya çıkmasına ve Meral'in cinsel bir takıntıya dönüşmesine neden olur.

Kadir bir anlamda sinemanın kadına karşı tutumunun vücut bulmuş, karakterleştirilmiş halidir. "Erkek bakışı" kavramı da bu nedenle film açısından anlamlı bir hal kazanmaktadır. Mulvey, filmlerin kadını cinselleştirilerek bir haz kaynağı haline getirdiğini, böylece erkek üzerinde yaratacağı krizin engellendiğini belirtmektedir (Mulvey 1975). Meral farklılığı ile bir tehlikedir, Ahmet ile yaşadığı ilişkiye dair şüphe de bunu vurgulamaktadır. Aynı zamanda Kadir'e karşı olan tutumu onu bilinmez bir hale getirmektedir. Meral'in bilinmezliğinin oluşturduğu korku sonucu, Kadir Meral'i cinselleştirir ve bu tehlikeden kurtulma yolunu arar. Fakat film, Kadir'i bu andan sonra daha büyük bir kriz içine sokarak bu tehlikenin sürmesini sağlamaktadır. Yani Meral hiçbir zaman tam olarak cinselleştirilmemekte ya da pasif bir konuma yerleştirilmemektedir. Etkisinin sürmesi için ulaşılamaz hale gelmesi gerekmektedir. Bunun çözümü olarak da Meral hayalet kadına dönüşür, fiziksel olarak anlatıdan çıkar. Bu tehlike, takip eden sahnede ve filmin geri kalanında, Meral'in bedeninden ayrı var olarak Kadir'i takip eden sesi üzerinden sürdürülmektedir.

Bu tehlikeyi açıklarken, Doane'in bedenden bağımsız ses hakkındaki düşüncelerine değinmek faydalı olacaktır. Doane, kadraj dışından gelen, bedenden bağımsız sesin tuhaf ve rahatsız edici bir etkisi olduğundan bahsetmektedir (Doane 1980:40). Kara filmde, kötü karakteri kadrajın dışında tutarak yaratılan farklılaştırma, tekinsiz hale getirme ve bir anlamda insan dışı konuma yerleştirme etkilerini örneklendiren Pascal Bonitzer'den alıntılıyan Doane, bir noktada sesin vücuda geri döndüğünü ve böylece yaratılan etkinin sonlandırıldığını belirtmektedir (Doane 1980:41). Kadir'in çöp konteynırına müdahale ederek elini yaktığı sahnede kadrajın dışından Meral'in sesi gelir. Bu ses hem seyirci hem de Kadir için tekinsiz bir an yaratmaktadır. Kadir, kadrajın dışına doğru bakar, korkmuş bir ses tonuyla ve yüzünde şaşkınlık ifadesiyle Meral'in adını seslenir. Burada Doane'in de belirttiği gibi ses bedene geri döner ve Meral gösterilir. Yukarıda belirtildiği gibi, ne zaman geldiği belli olmayan, kapıda beliren Meral, tehlike anında yardıma koşan bir

varlık halini almaktadır. Kadir, Meral elindeki yaraya müdahale ettikten sonra kendi evine döner. Bu sahnede bir kez daha kadraj dışı ses kullanılmaktadır fakat bu sefer ses ile beden bir daha hiç buluşmamak üzere ayrılır. Bu sahne ile birlikte, Meral fiziksel olarak anlatıdan çıkmakta, kaybolmaktadır. Kadir, alt kattan gelen Meral'in sevişme seslerini duyar, kulağını yere dayar ve bu ses ile Meral'in bir cinsel takıntıya dönüşme süreci başlar. Doane, bahsedilen makalede, filmlerdeki görüntülere karşı duyulan isteğin yani voyörizmin (röntgencilik) sesler açısından da ortaya çıktığını belirtmektedir (Doane 1980:43). Genellikle haz ile ilişkilendirilen bu kavramın seyirci ve Kadir açısından ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Kadir bu duyduğu sesi takip eder hale gelir, duymak ister. Bedene dönemeyen ses, Kadir'in hayatında tuhaf ve tekinsiz bir etki, cinsel takıntısının ve paranoyalarının kaynağı olarak varlığını sürdürür. Bu anlamda alt kattaki sesi duyma arzusu, tekrar eden sahneleri beraberine getirmektedir. Kadir iki ayrı sahnede daha alt kattaki sese olan arzusunu ortaya koymakta, kulağını yere dayayarak sesin getirdiği hazzı takip etmektedir. Kadir, bu sese dair ortaya konan ikinci tekrarda Meral'in evinden birisinin çıktığını görür ve bunun Ahmet olduğunu düşünür. Böylece, Ahmet ve Meral arasındaki ilişkiye dair paranoyası da bu ses ile birlikte güçlenmektedir. Üçüncü tekrarda ise bu haz sahnesi bir bombanın patlama sesi ile bölünür, böylece Meral'e dair tehlike ve tekinsizlik vurgusu tekrarlanmaktadır.

Bu üç sahnenin sonunda, Meral'in, Kadir'in mahallede üyelerini aramak üzere görevlendirildiği terörist örgütün bir mensubu olduğu öğrenilir. Ali ve Meral'in evinde pusu kuran polisler, eve gelen Kadir'i yakalayıp önce sorguya çekerler, ardından ise ikisinin kaçtığını ve terörist olduklarını söylerler. Kadir'e yakınlık göstererek güvenini kazanan, "iyilik ve güzellik" sembolü varlık olan Meral'in kötücüllüğü böylece kanıtlanmaktadır. Bu anlamda filmin başında, Ahmet'in gizeminin ortaya çıktığı sahnede bir krizin çözüm noktasında yer alan Meral, bu sefer bir krizin nedeni haline gelmektedir. Bedenden ayrılmış bağımsız sesin sahibi, sıradan bir insan olmaktan çıkarak; kötü, felaketlere neden olan bir varlık haline gelmektedir.

Filmin bu noktasından sonra, Meral'in fiziksel varlığı tamamen muğlaklaşmakta, hayal ve gerçek arasındaki sınır ortadan kaldırılarak yansıtılmaktadır. Sesi bir paranoyanın temsili olarak varlığını sürdürürken, görüntüsü hem bir hayal hem de tekinsiz-bilinmez



geri dönmüş bir varlık olarak ortaya çıkmaktadır. Meral'in terörist örgüt üyesi olduğu haberinden sonra Kadir bir telefon alır. Bu telefondaki ses Ali'dir ve Meral'in bahçedeki kümeste saklandığını, suçsuz olduğunu söyler. Kadir kümese gider, Meral'i oradan çıkarır, çöplerdeki malzemeleri topladığı yük arabasına saklar ve güvenlik noktasından geçerek mahalleden çıkar. Burada Meral'in çıkıp kaçması için arabaya baktığında Meral'in kaybolduğunu görür. Bu insanüstü ani yok oluş, Meral'in görüntüsünün bir hayal olduğunu ortaya koymakta fakat anlatıdaki gerçekçi biçim arada kalmışlığı vurgulamaktadır. Sahnenin Kadir'in uyanması ile kesilmesi sonucunda Meral'in görüntüsünün bir hayal olduğu anlaşılmaktadır. Bu sekans ile birlikte Meral sadece sesiyle değil, bir hayal olarak dönen sessiz bedeni ile de Kadir'i rahatsız etmeye, Kadir'e musallat olmaya başlamaktadır. Yukarıda belirtildiği gibi ses ve görüntü bir araya gelmemekte, Meral tamamlanmış bir temsile kavuşmamaktadır. İki unsurun birbirinden ayrılmış şekilde varlık sürdürmesi Meral'i kontrol edilemez kılmakta, bu şekilde de etkisini güçlendirmektedir.



Görsel 2.31

Takip eden sahnede Kadir, Hamza ve yanındaki iki emniyet mensubu ile bir görüşme gerçekleştirir, bu görüşmede emniyet mensupları tarafından aşağılanır. Kendisinden yüksek iktidara sahip kişiler tarafından aşağılanarak rencide olan Kadir, bunun yarattığı hırs sonucunda çöplerde yaptığı araştırmaları artırır ve Ahmet'in evinin önündeki çöp konteynırında Meral'in tokasını bulur. Ahmet'in kendisine oluşturduğu hapishane

nedeniyle ona ulaşamayan Kadir, paranoyalarının sembolü olan tokenin etkisiyle Ahmet'in evine gider. Burada Meral'in varlığının hissiyatı bir kez daha ortaya çıkmaktadır. Kadir'in arkası dönükken evin penceresinde Meral'in görüntüsü belirir (**Görsel 2.31**). Burada bir kez daha gerçek-hayal ikilemi ortaya çıkmaktadır. Seyircinin gördüğü fakat Kadir'in görmediği bu görüntü Kadir üzerinde etki yaratır, Kadir evin kapısına döner ve bu anda içerideki köpeğin sesi gelir. Köpeğin sesi bir süre sonra Meral'in alt kattan gelen sevişme sesine dönüşür. Filmin önceki sahnelerinde Kadir'in kapıya geldiği anlar Ahmet'in evinin içinden gösterilmektedir ve bu anlarda Meral içeride değildir. Kadir'in görmediği bir görüntü, içeride Meral'in olmadığı bilgisine Ahmet'in ev içindeki sahnesi sonucunda sahip olan seyirciye gösterilirken; seyircinin içeride köpek olduğuna dair bilgisine rağmen, köpeğin sesinin Meral'in sesine dönüşmesi, yani Kadir'in paranoyası, Kadir'in duyduğu şekilde yansıtılmaktadır. Ses tasarımıdaki bu yapı ile seyirci açısından da Meral insan dışı bir varlık konumuna gelmektedir. Filmin bu noktasına kadar sadece Kadir'in paranoyası olarak algılanan unsurlar muğlak bir konuma gelmektedir. Seyirci ile Kadir'in bakış açısı birbirine yaklaşmakta, Meral'in tehlikeli bir varlık olduğu düşüncesi seyirciye de yansıtılmaktadır.

Meral'in hayalet olarak Kadir'in peşini bırakmaması ve onu sürüklediği paranoya bir felaketi ortaya çıkarmakta ve filmi sona erdirmektedir. Kadir, Meral'in Ahmet'in evinde saklandığına emin olur ve bunu emniyet mensuplarına bildirir. Polisin düzenlediği operasyonda, kendisini eve hapsedmiş olan Ahmet öldürülür. Meral'in kendisini takip eden kayıp varlığı sonucunda hem kardeşini hem de akıl sağlığını kaybeden Kadir, son bir iktidar arayışı ile yanına bıçak alarak Hamza'yı öldürmeye gider. Fakat Kadir ile Hamza arasındaki güç ve iktidar farkı, Kadir'in içine düştüğü kriz ile iyice artmıştır, bu sefer karşılıklı konuşmalarında aynı kadraj içine dahi yerleşmemektedirler (**Görsel 2.32 ve Görsel 2.33**). Kadir bu son çabasından da yenik ayrılır. Ahmet'in evine taziyeye gelmiş gibi gösteren örgüt üyeleri, gücünü tamamen kaybetmiş ve paranoyalarına saplanmış Kadir'i yakalayıp infaz ederler. Bu anda, Meral bir kez daha belirerek Kadir'in öldürülüşünü, yani eserini tüm kötücüllüğü ile izlemektedir (**Görsel 2.34**). Alper, Kadir'in paranoyasının ve filmin finalinin gerçek mi hayal mi yoksa ikisi arasında karar vermenin önemli olmadığı bir durum mu olduğuna dair seçimin açık uçlu olduğunu vurgulamaktadır (Alper ve Genç 2015). Bu anlamda kendi ölümü dahil Kadir'in

yaşadıklarının gerçekliği değişebilir olsa da paranoyaların çıkış kaynağı Meral'dir. Aynı şekilde Ahmet'in kendisini hapsedecek derecede dışarıya karşı beslediği korku ve bunun sonucunda gelen ölümü de temsil edilmeyen Şennur nedeniyle gerçekleşmektedir. Başlangıçta birbirlerinden oldukça farklı yapılarda olduklarının düşünülmesi mümkün olan Şennur ve Meral'in nihayetinde benzer kadınlar oldukları ortaya çıkmaktadır. Bu benzerliklere değinmek, filmdeki kadın temsilinin özetlemek açısından faydalı olacaktır.



*Görsel 2.32*



*Görsel 2.33*



Görsel 2.34

İki kadın da erkeklerin arzuları, korkuları ve krizleri üzerinden aktarılmaktadırlar. Şennur'a dair filmin yansıttığı bilgilerin Ahmet'in söylemlerinden oluşması bu "erkek bakış açısının" belirgin olan yönüdür. Fakat hem Alper'in söyleşilerinden hem de filmin işlenişinden Meral karakterinin de Kadir'in bakış açısı ile şekillenen bir yapısı olduğu anlaşılmaktadır. Başlangıçta Şennur kayıp bir kadın olduğu için Meral'den ayrılmaktadır. Meral, Şennur'un aksine sesi ve bedeni ile perdede temsil edilmektedir. Meral'in film boyunca yaşadığı değişim kendisini Şennur'a yakınlıktır. Öncelikle görüntüsü kaybolmakta ardından bir hayal olarak dönmektedir. Bu dönüş anları, Şennur'un fotoğrafı ile döndüğü sahneye benzemektedir. Meral'in varlığı bir noktadan sonra Şennur'un gibi belirsiz ve sessiz bir imgeye dönüşmektedir. Film bu belirsizlik üzerinden iki kadını da tanımlanamaz bir noktada sunmaktadır. Şennur'un tanımlanması fiziksel yokluğu nedeniyle mümkün görünmezken, fotoğraf sahnesi ile imkânsız hale gelmektedir. Meral ise yine filmin başlarında tanımlanabilir bir yapıda sunulurken; önce anlatıdan fiziksel olarak çıkarılmakta, ardından hayal-gerçek arasında bir konuma yerleştirilerek belirsizleştirilmektedir. Sesi ile bedeninin ayrılması ile hayalet haline gelmektedir. İki kadını da etkili kılan bu tanımlanamama durumudur. Şennur, filmin Ahmet karakterinin hikâyesinin aktarıldığı kısımları oluşturan ve sonlandıran temel unsurdur. Ahmet karakterinin yaşadığı tüm süreç Şennur etkisinde gerçekleşmektedir. Kadir ise Meral'in etkisini yok edebilmek için ona farklı tanımlamalar getirmeye çalışır; başlangıçta şefkatli ve masum görür, tehlikesini fark eder, cinselleştirerek bu tehlikeden kurtulmaya çalışır.

Meral'in anlatıdan yok olarak Kadir'in çabalarına direnmesi ile erkeğin krizi güçlenmektedir. İki kadın da kötücül bir yapıya sahiptir, bu anlatıda erkeklerin krizini çözecek *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmindeki Cemile'ye benzer bir kadın yoktur, bu nedenle de krizler zirve noktasında her iki karakterin de (hayali ya da gerçek) ölümüne neden olmaktadır.

Biri sesine hiçbir zaman kavuşamazken, görüntüsüne yeniden üretim bir temsil olan fotoğraflar ile kavuşabilen; diğeri ise her iki yönden de temsil edilmesine rağmen bir noktadan sonra öbürüne dönüşen iki hayalet kadın, etkilerini birbirlerine benzer yönleri ile ortaya koymaktadırlar. İkisi de görünüp kaybolmakta, varlıklarını hissettirmek için direnmekte, erkekleri beklenmedik yok oluşları ve yine beklenmedik dönüşleri ile rahatsız etmektedirler. Böylece iki hayalet kadın, filmin erkeklerini kendi ablukalarına alarak erkeklerin motivasyonlarını ortaya çıkarmakta, filmin anlatısını baştan sona şekillendirmektedirler.

## SONUÇ

Bu tezde; Türkiye'nin yeni yönetmen sinemasında çoğunlukla sessizlikleri, yoklukları ve pasif konumları üzerinden değerlendirilen kadın temsillerinin yalnızca bu kavramlar çerçevesine okunamayacağı, kadınların genel kanının aksine belirsiz ve tekinsiz yapıları ile anlatıların hem hikâyelerine hem de biçimlerine güçlü bir şekilde etki ettikleri iddia edilmiştir.

Tezin birinci bölümünde; sinemada kadın temsil sorununu ele alan, feminist film kuramı kapsamındaki çalışmalara yer verilmiştir. Çalışmaların, yıllar içinde ortaya çıkan yeni yönelimler dikkate alınarak dönemselleştirildiği bu kısımda; tezde kullanılan kavramların açıklanması ve bu çalışmalardaki bakış açısı çeşitliliğinin vurgulanması amaçlanmıştır. Birinci bölümün devamında, bu düşünceler ve ortaya çıkan kavramlar ışığında Türkiye sinemasındaki kadın temsili sorununa yönelik yapılan çalışmalara yer verilmiştir. İlk kısımda olduğu gibi, bu kısımda da dönemsel bir yapı tercih edilmiş ve böylelikle kadın temsillerinin yıllar içinde aldığı şekil aktarılmıştır. Bu araştırma bölümü sonucunda; Türkiye sinemasındaki kadın temsillerinin 1980'li yıllara kadar ikili bir klişeler yapısına sıkıştığı, farklı yönelimlerin dahi patriarkal toplum yapısının kabul ettiği kadın temsilleri ürettiği, 1980'li yıllarda kadın hareketi ve sansürün etkisiyle daha gerçekçi temsillerin denendiği anlaşılmaktadır. 1990'lı yıllardan itibaren oluşmaya başlayan yeni yönetmen sinemasında ise çoğunlukla erkeklik krizlerine ve erkeklerin iktidar mücadelelerine odaklanıldığı, bu anlatılarda kadın sessizliğinin ve kötücül kadın temsillerinin ön plana çıktığı görülmektedir. Aynı şekilde, bu döneme dair yapılan çalışmalarda çoğunlukla kadının sessizliğine, yokluğuna ve pasif konumuna dikkat çekilmekte, kadınlar bu kavramlar üzerinden değerlendirilmektedir.

Birinci bölümün sonunda, bahsedilen temaları merkeze alan bazı örneklerdeki kadın temsili incelenmiştir. Bu örneklerde, filmlerin başından sonuna temsil edilen, beden ve ses bütünlüğü ile gerçekçi bir şekilde yansıtılan kadınların bütünlükleri ve tanımlanabilirlikleri oranında anlatılara etkilerinin azaldığı görülmektedir. Aynı filmlerde, görünüp kaybolan, duyulup sessizleşen, hayal ve gerçek arasına sıkışmış;

belirsiz ve tanımlanamaz kadınların hem hikâyeyi hem de biçimi etkiledikleri anlaşılmaktadır. Bu açıdan varlıkları muğlak olan ve anlatıyı bölerek erkekler üzerinde etki gösteren bu kadınlar, hayalet kadınlar olarak adlandırılmıştır.

Tezin ikinci bölümünde, hikâyede kendisinden bahsedilen ya da perdede fiziksel olarak temsil edilen tüm kadınlar hayalet kadın olan *Bir Zamanlar Anadolu'da* ve *Abluka* filmlerinin biçimsel analizleri yapılmıştır. Bu analizler sonucunda şu tespitler ortaya çıkmaktadır:

*Bir Zamanlar Anadolu'da* filmi hayalet kadınlar çevrelemektedir. Tamamen eril bir erkek grubunun merkeze alındığı filmde erkek karakterler bu erilliği vurgulamaya ve sürdürmeye yönelik davranışlar sergilemektedirler. Aralarında süren iktidar mücadeleleri erkekleri çözülemez bir krizin içine sürüklemektedir. Filmin katmanlı ve gizemlerin yavaş yavaş ortaya çıktığı yapısında, tüm erkek karakterlerin yaşadıkları bireysel krizlerin temelinde bir hayalet kadının olduğu anlaşılmaktadır. Naci'nin eşi, Cemal'in eski eşi ve Nusret'in ölen eşi filmin farklı noktalarında ortaya çıkan hayalet kadınlar olarak bu karakterler üzerindeki etkilerini göstermektedirler. Filmin birinci bölümün sonunda, cinayet sebebinin açıklanması ile, yaşanan genel krizin temelinde de bir hayalet kadının, Gülnaz'ın olduğu anlaşılmaktadır. Bu noktada film, kadınları sadece krizlerin nedeni değil çözümünü olarak da temsil etmektedir. Filme kısa bir sahnede dahil olup ardından yok olan hayalet kadın Cemile, filmin başından itibaren süren gizemin son bulmasını sağlamaktadır. Film, bünyesinde barındırdığı kadınları tanımlamaktan kaçınmakta, aksine olabildiğince belirsiz bir yapıda sunmaktadır. Naci'nin eşi belli belirsiz bir sestem ibarettir, Nusret'in ölen eşinden insan dışı bir varlık olarak söz edilmektedir, Cemal'in eski eşine sadece fotoğraflar aracılığıyla ulaşılmaktadır. Cemile erkeklerin dünyasının dışından, hatta hayaller diyarından gelen bir *melek* olarak adlandırılmaktadır. Filmde en gerçeğe yakın kadın temsili olarak dikkat çeken Gülnaz ise sessizliği ile tanımlanabilir olmaya direnmektedir.

*Abluka* filminde iki hayalet kadının iki erkek üzerindeki etkileri hikâyeyi yönlendirmektedir. Şennur, fiziksel olarak temsil edilmemesine rağmen Ahmet karakterinin krizine neden olmaktadır. Ahmet karakterinin film boyunca yaşadığı

dönüşüm, git gide zayıflayan yapısı ve sonuç olarak ölümü, kendisini terk eden Şennur'un etkisinde gerçekleşmektedir. Kadir karakteri ise bir başka hayalet kadının, Meral'in etkisine girmektedir. Meral'in temsili, Kadir'in arzuları doğrultusunda şekillenmekte ve film boyunca git gide tanımlanamaz bir noktaya gelmektedir. Meral'in hayal ve gerçek arasındaki varlığı Kadir'in paranoyalarının kaynağı olmakta ve bu paranoyalar Kadir'in kötü sona sürüklemektedir. Bu açıdan *Abluka* filmi de kadınları olabildiğince belirsiz, tanımlanamaz sunmaktadır. Şennur, fotoğraflarında bir anne ve eş, Ahmet'in söylemlerinde ise ihanet eden iffetsiz bir kadındır. Fiziksel varlığının olmayışı ve bakış açısının öğrenilememesi, tanımlanmasını imkânsız kılmaktadır. Meral ise kötülükler içinde bir güzellikken kötücül bir kadına dönüşmektedir. Anlatıya gerçekliğin içinden, fiziksel varlığı ile dahil olurken git gide hayallerde varlık göstermeye başlamaktadır. Filmin belli bir noktasından sonra hayal-gerçek ayırımı da ortadan kalmakta, temsilin varlığının gerçekliği muğlaklaşmaktadır.

İki filmde de dikkat çeken nokta, anlatıları hikâye yönünden sarmalayan hayalet kadınların filmleri biçimlerine de etki etmeleridir. Her iki filmde de hayalet kadınların anlatıya dahil oldukları anlarda filmin genel biçimsel yapısından çıkılmakta ve böylelikle kadınların ötekileşen konumu vurgulanmaktadır. Kadının varlığında ve yokluğunda farklı biçimsel yapıların ortaya çıkması, kadının hayalet konuma dair oluşan hissiyatı güçlendirmektedir. İki filmde de erkekler merkeze alındığı için erkek gruplarının etrafında genel bir yapı örülmekte, kadınlar bu yapıyı bölmektedirler. Böylece kadın, hikâye evrenin ve dolayısıyla erkeklerin dünyasının dışından gelen bir varlık halini almaktadırlar.

Bu tespitler doğrultusunda, Türkiye'nin yeni yönetmen sinemasında sıklıkla işlenen "erkeklik krizleri" ve "erkekler arasındaki iktidar mücadeleleri" temalarını merkeze alan filmlerde; kadınların ancak belirsiz varlıkları, tanımlanamaz yapıları ve bütünlükten uzak temsilleri ile etkili olabildikleri anlaşılmaktadır. Bu durum beraberinde, sesi ve görüntüsü ile tamamlanmış bir temsili sunulan, anlatıya yön veren ya da anlatının merkezinde konumlandırılan *gerçek* kadın karakterlerin eksikliğini getirmektedir. Fakat bu sorunu kadının pasif ve etkisiz olduğu düşüncesinden yola çıkarak değerlendirmek, sorunun gerçek içeriğini ortaya koymamaktadır. Tezde "hayalet kadın" olarak tanımlanan bu



kadınlar, bu düşüncenin aksine oldukça güçlü ve etkilidirler, anlatılara yön vermektedirler. Aynı şekilde, kadınları yalnızca sessizlik ve yokluk üzerinden değerlendirmek de kadınların filmlerde çizilen yapılarına dair tam bir açıklama sunmamaktadır. Hayalet kadınlar sadece sessiz ya da kayıp değillerdir, görünüp yok olmakta, duyulup sessizleşmektedirler. Şennur, Cemal'in eşi ve Nusret'in ölen eşi örneklerinde olduğu gibi, seslerinin duyulması ve fiziksel temsillerinin sunulması imkânsız olsa dahi, hayalet kadınlar buna direnmekte ve anlatıların biçimlerine musallat olmaktadır. Bu da onları sessizlik ve yokluk üzerinden değerlendirmeyi imkânsız kılmaktadır.

Bu noktada “musallat olma” kavramı önem kazanmaktadır. Kadınlar filmlerde birer hayalet haline gelirken; etkilerini silinmeye direnerek, anlatıları ve anlatıların içindeki erkekleri rahatsız ederek, unutulması hedeflenen varlıklarını hatırlatarak göstermektedirler. Yeni yönetmen sinemasındaki kadın temsillerine odaklanacak olan çalışmalarda sorulması gereken başlıca sorulardan biri “kadınlar neden anlatılara musallat olmak zorundadırlar?” olmalıdır. Hayalet kadınların kimi zaman sessiz, kimi zamansa fiziksel temsile kavuşmamış bir yapıda sunuldukları kabul edilmekle birlikte asıl tartışılması gereken; hikâyenin, hikâyenin içindeki erkeklerin ve filmin yapısının peşini bırakmayan, varlıkları her an hissedilen kadınların, güç ve etkilerinin tam olarak da bu belirsiz, tekinsiz ve tanımlanamaz yapılarında yatmasıdır. Sorulması gereken kadınların neden sessiz, kayıp ve etkisiz oldukları değil kadınların neden ancak hayaletken etkili olabildikleridir. Çünkü denebilir ki, Türkiye'nin yeni yönetmen sinemasında, erkeklerin krizlerine ve iktidar mücadelelerine odaklanma yönelimi sürdükçe, kadınlar ancak hayalet yapılarıyla etkili olabileceklerdir.

## KAYNAKLAR

- Abisel, Nilgün. 1994a. “Bir Dünya Nasıl Kurulur? Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Üzerine”. Ss. 183–207 içinde *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, editör N. Abisel. Ankara: İmge Kitabevi.
- Abisel, Nilgün. 1994b. “Popüler Filmlerde Kadının Kadına Sunuluşu: ‘Aşk Mabudesi’”. Ss. 125–83 içinde *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, editör N. Abisel. Ankara: İmge Kitabevi.
- Abisel, Nilgün. 1994c. “Türk Sinemasında Aile”. Ss. 69–97 içinde *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, editör N. Abisel. Ankara: İmge Kitabevi.
- Abisel, Nilgün, Umut Tümay Arslan, Pembe Behçetoğulları, Ali Karadoğan, Ruken Semire Öztürk, ve Nejat Ulusay. 2005. *Çok Tuhaf, Çok Tanıdık*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Adorno, Theodor W. 1970. *Ästhetische Theorie*. editör R. Tiedemann ve G. Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Akbal Süalp, Zeynep Tül. 2009. “Unutmak İstemenin Boşluğunu Dolduranlar: Arabesk-Noir ya da Hiçlik Kutsamaları”. Ss. 227–39 içinde *Karaelmas 2009: Medya ve Kültür*, editör N. Türkoğlu ve S. T. Alayoğlu. İstanbul: UrbanKitap.
- Akbal Süalp, Zeynep Tül. 2010. “Türkiye Sinemasının Dönemselleştirilmesi I”. *YeniFİLM* 20:35–41.
- Akbulut, Hasan. 2008. *Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Akbulut, Hasan. 2012. *Yeşilçam’dan Yeni Türk Sinemasına Melodramik İmgelem*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Alper, Emin, Suzan Demir, ve Aslı Özgen Tuncer. 2015. “Abluka Altında Yaşam – Emin Alper’le Söyleşi”. *Başlangıç*. Tarihinde 22 Şubat 2019 (<https://baslangicdergi.org/abluka-altinda-yasam-emin-alperle-soylesi/>).
- Alper, Emin ve Merve Genç. 2015. “Abluka’nın Yönetmeni Emin Alper: Düşman Bu Kez Tepenin Ardında Değil”.
- Alper, Emin ve Neyir Özdemir. 2015. “‘Politik şiddetin olduğu her yer’.:Emin Alper’le Abluka Üzerine”. Tarihinde 15 Şubat 2019 (<http://www.bantmag.com/magazine/issue/post/44/642>).

- Arslan, Savaş. 2005. *Melodram*. İstanbul: L&M Yayınları.
- Arslan, Savaş. 2010. *Cinema In Turkey: New Critical History*. Oxford: Oxford University Press.
- Arslan, Umut Tümay. 2010. *Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Atakav, Eylem. 2013. *Women and Turkish Cinema: Gender, Politics, Cultural Identity and Representation*. Oxon: Routledge.
- Atam, Zahit. 2011a. “‘Yakın plan’ Yeni Türkiye Sineması”. Tarihinde 02 Şubat 2019 (<https://bilimvegelecek.com.tr/index.php/2011/06/01/yakin-plan-yeni-turkiye-sineması/>).
- Atam, Zahit. 2011b. *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*. İstanbul: Cadde Yayınları.
- Balcı, Dilara Gülpınar. 2016. “1960’lı Yılların Türk Sineması’nda ‘Öteki’ Kadınlar”. Ss. 73–97 içinde *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 12*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Barthes, Roland. 2016. *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Beh, Siew Hwa ve Saunie Salyer. 1972. “Woman and Film- Overview”. *Women and Film* 1(1).
- Bergstrom, Janet. 1979a. “Enunciation and Sexual Difference”. *Camera Obscura* 3–4.
- Bergstrom, Janet. 1979b. “Rereading the Work of Claire Johnston”. *Camera Obscura* 3–4:21–31.
- Bora, Tanıl. 2017. *Cereyanlar: Türkiye’de Siyasi İdeolojiler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Boratav, Hande Bolak, Güler Okman Fişek, ve Hande Eslen Ziya. 2017. *Erkekliğin Türkiye Halleri*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Bordwell, David ve Kristin Thompson. 2011. *Film Sanatı*. 9. baskı. Ankara: De Ki Basım Yayın.
- Brown, Blain. 2008. *Sinematografi: Kuram ve Uygulama*. İstanbul: Hil Yayın.
- Butler, Judith. 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*. Londra: Routledge.
- Ceylan, Nuri Bilge ve Mithat Alam. 2016. “İnsan Denilen Muamma”. Ss. 181–217 içinde *Söyleşiler: Nuri Bilge Ceylan*, editör M. Eryılmaz. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Ceylan, Nuri Bilge ve Esin Küçüktepepınar. 2011. “Nuri Bilge Ceylan ile söyleşi”.

- Sabah*. Tarihinde 25 Şubat 2019 (<http://www.nbcfilm.com/anatolia/press-sabahinterview.php>).
- Chaudhuri, Shohini. 2006. *Feminist Film Theorists*. Oxon: Routledge.
- Çiçekoğlu, Feride. 2007. *Vesikalı Şehir*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Cook, Pam. 1975. "Approaching The Work of Dorothy Arzner". içinde *The Works of Dorothy Arzner*. British Film Institute.
- Coşkun, Esin. 2009. *Türk Sinemasında Akım Araştırması*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Cowie, Elizabeth. 1979. "The Popular Film As a Progressive Text - a Discussion of Coma". *M/F* 3:59–82.
- Creed, Barbara. 1993. *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Londra: Routledge.
- Çubukçu, Sevgi Uçan. 2004. "1980 Sonrası Türkiye'de Kadın Hareketi: Ataerkilliğe Karşı Meydan Okuma". içinde *Türkiye'de ve Avrupa Birliği'nde Kadının Konumu: Kazanımlar, Sorunlar, Umutlar*, editör F. Berktaş. İstanbul: Ka-Der Yayınları.
- Demirkubuz, Zeki. 2016. "Zeki Demirkubuz: Aldatmayan Kadından Hikaye Olmuyor". Tarihinde (<https://www.youtube.com/watch?v=OipHCGVqjpA>).
- Doane, Mary Ann. 1980. "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space". *Yale French Studies* 60:33–50.
- Doane, Mary Ann. 1982. "Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator". *Screen* 23(3–4):74–87.
- Doane, Mary Ann. 1988. "Caught and Rebecca: The Inscription of Femininity as Absence". Ss. 196–215 içinde *Feminism and Film Theory*, editör C. Penley. New York: Routledge, Chaman and Hall, Inc.
- Dönmez-Colin, Gönül. 2006. *Kadın İslam ve Sinema*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Donovan, Josephine. 2016. *Feminist Teori, Entelektüel Gelenekler*. 11. baskı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dündar, Can. 2004. *Yıldızlar*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Erdoğan, Nezih. 2001. "Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alımlanması Üzerine Notlar". Ss. 219–30 içinde *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Esen, Şükran. 1996. *80'ler Türkiye'sinde Sinema*. Eskişehir: Beta Basım Yayım Dağıtım.
- Eyüboğlu, Selim. 2001. "Bir Memleket Metaforu Olarak Kadın". Ss. 37–47 içinde *Türk*

- Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1*, editör D. Derman. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Foucault, Michel. 2019. *Hapishanenin Doğuşu*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Gaines, Jane. 1988. "White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory". *Screen* 29(4):12–27.
- Glendhill, Christine. 1987. *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londra: BFI Publishing.
- Güçlü, Özlem. 2010. "Silent Representations of Women in the New Cinema of Turkey". *sinecine* (1 (2)):71–85.
- Gürbilek, Nurdan. 2004. *Kör Ayna, Kayıp Şarkı: Edebiyat ve Endişe*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Haskell, Molly. 2016. *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. 3. baskı. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hooks, Bell. 1992. *Black Looks: Race and Representation*. Londra: Turnaround.
- İri, Murat. 2016. *Baba Yok, Oğlan Yasta: Türk Sineması'nda Erkeklik Performansları*. İstanbul: Derin Yayınları.
- Johnston, Claire. 1973. "Women's Cinema As Counter Cinema". Ss. 24–31 içinde *Notes on Women's Cinema*, editör C. Johnston. Londra: Society for Education in Film and Television.
- Johnston, Claire. 1975. "Dorothy Arzner: Critical Strategies". içinde *The Works of Dorothy Arzner*. British Film Institute.
- Kaya, Dilek. 2001. "Türk Sineması Ne? Türk Seyircisi Kim?" Ss. 201–19 içinde *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2*, editör D. Derman ve G. Övgü. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Kırel, Serpil. 2005. *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul: Babil Yayınları.
- Kuhn, Annette. 1984. "Women's Genres: Melodrama, Soap Opera and Theory". *Screen* 25(1):18–28.
- de Lauretis, Teresa. 1984. "Oedipus Interruptus". Ss. 134–57 içinde *Alice Doesn't: Feminism - Semiotics- Cinema*. Londra: The Macmillian Press Ltd.
- Lewis, Bernard. 1955. "Turkey: Westernization". içinde *Unity and Variety in Muslim Civilization*, editör G. E. von Grunbaum. Chicago: University of Chicago Press.
- Mayne, Judith. 2000. *Framed: Lesbians, Feminists and Media Culture*. Minneapolis:

University of Minnesota Press.

- Modleski, Tania. 1991. *Feminism without Women: Culture and Criticism in a "Postfeminist"*. London: Routledge.
- Mulvey, Laura. 1975. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen* 16(3):6–18.
- Mulvey, Laura. 1981. "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by *Duel in the Sun*". *Framework* 15–17.
- Noyan, Nazlı Eda. 2001. "Kadınımın Resmidir: Türk Melodram Afişlerinde Kadının Temsili (1965-1975)". içinde *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1*, editör D. Derman ve M. Behlil. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Onaran, Alim Şerif. 1994. *Türk Sineması I*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Özgüç, Agah. 1988. *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*. İstanbul: Broy Yayınları.
- Özgüç, Agah. 2008. *Türk Sineması Kadınları*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Özön, Nijat. 1966. "Türk Sinemasına Eleştirel Bir Bakış". *Yeni Sinema* 3.
- Özonur, Defne. 2004. "'Artık Düşman Değiliz' Neriman Köksal- Vamp Kadının Yeni Kimliği". Ss. 195–203 içinde *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4*, editör D. Bayraktar ve E. Özcan. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Öztürk, Ruken Semire. 2003. "Besieged and Liberated Women In 'Art' Films: The Problem of Private Sphere". *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi* 58(2):153–76.
- Öztürk, Semire Ruken ve Nilgün Tural. 2001. "Sinemada Kadın Karakterlerin Sessizliği: Sessizlik Bir Direnme Pratiği Olabilir Mi?" *iletişim* 10:127–47.
- Penley, Constance. 1988. "Lady Doesn't Vanish: Femism and Film Theory". Ss. 1–25 içinde *Feminism and Film Theory*, editör C. Penley. New York: Routledge, Chaman and Hall, Inc.
- Rich, B. Ruby. 1978. "The Crisis of Naming in Feminist Film Criticism". *Jump Cut* 19:9–12.
- Roloff, Bernhard ve Georg Seesslen. 1996. *Erotik Sinema*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Rose, Jacqueline. 1976. "Paranoia and the Film System". *Screen* 17(4):85–104.
- Rose, Jacqueline. 2010. "Sinema Aygıtı- Güncel Teorinin Sorunları". Ss. 193–208 içinde *Görme ve Cinsellik*, editör J. Rose. İstanbul: Metis Yayınları.
- Rosen, Majorie. 1973. *Popcorn Venus*. 1. baskı. New York: Avon Books.
- Russell, Bertrand. 2017. *İktidar*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Scognamillo, Giovanni. 2010. *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

- Şenova, Başak. 1997. "Yeşilçam Melodramında Baştan Çıkarma". 25. *Kare* 20.
- Şenova, Başak ve Zeynep Tül Akbal Süalp. 2008. "Violence: Muted Women in Scenes of Glorified Lumpen Men: A Conversation Between Zeynep Tul Akbal Sualp and Basak Senova". Ss. 91–96 içinde *Worlds of Feminism, Queer and Networking Conditions*, editör M. Grzinić ve R. Reitsamer. Löcker.
- Silverman, Kaja. 1990. "Dis-Embodying The Female Voice". Ss. 309–27 içinde *Issues in Feminist Film Criticism*, editör P. Erens. Bloomington: Indiana University Press.
- Smelik, Anneke. 2008. *Feminist Sinema ve Film Teorisi- Ve Ayna Çatladı*. 1. baskı. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Smith, Sharon. 1972. "The Image of Women in Film: Suggestions for Future Research". *Women and Film* 1(1):14–21.
- Şoray, Türkan. 2017. *Sinemam ve Ben*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Stacey, Jackie. 1994. *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. Oxon: Routledge.
- Suner, Asuman. 2006. *Hayalet Ev-Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Suter, Jacquelyn. 1979. "Feminine Discourse in Christopher Strong". *Camera Obscura* 3–4:135–50.
- Tasker, Yvonne. 1993. *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*. Londra: Routledge.
- Thornham, Sue. 1997. "Fantasy, Horror and the Body". Ss. 92–116 içinde *Passionate Detachments: An Introduction to Feminist Film Theory*. Londra: Arnold.
- Thornham, Sue. 1999. *Feminist Film Theory: A Reader*. editör S. Thornham. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Tunalı, Dilek. 2014. "Hareketli Durağanlık İzlenimi: Bir Zamanlar Anadolu'da". *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi* (11):39–51.
- Tunç, Ertan. 2014. "Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı". Tarihinde 29 Kasım 2018 (<http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/30/turk-sinemasinin-ekonomik-yapisi>).
- Tüzün, Defne. 2016. "Kim Bu Vasfiye?: Bir Temsiliyet Krizi Olarak Adı Vasfiye Filmi". içinde *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 12*, editör D. Bayraktar. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Ulusay, Nejat. 2004. "Günümüz Türk sinemasında 'erkek filmleri'nin yükselişi ve

- erkeklik krizi”. *Toplum ve Bilim 101* 144–61.
- Williams, Linda. 1989. *Hard Core*. Berkeley: University of California Press.
- Williams, Linda. 1991. “Film Bodies: Gender, Genre and Excess”. *Film Quarterly* 44(4):2–13.
- Williams, Linda. 1998. “Melodrama Revised”. içinde *Refiguring American Film Genres: Theory and History*, editör N. Browne. Berkeley: University of California Press.
- Yeşildal, Hatice. 2010. “Türkiye’de 1960’larda Toplumsal Gerçekçi Sinemada Aile İdeolojisi: ‘Kocanın en kötüsü hiç olmayanından daha iyidir’”. *folklor/edebiyat* 61(16):213–26.
- Yüksel, Sinem Evren. 2016. *Travma Anlatıları: Türk Sinemasında Melodram ve Toplumsal Fantazi*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Zeka, Necmi. 1985. “Türk Sineması İçin Bir Kavram: Sinizm”. Ss. 111–17 içinde *...ve sinema 1*, editör S. Öztürk ve H. Sönmez. İstanbul: Hil Yayın.



## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Doğacan Güneş PERKÜN  
Doğum Yeri ve Tarihi : Kadıköy 27/11/1991

### Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü (2016)  
Yüksek Lisans Öğrenimi : Kadir Has Üniversitesi, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, Sinema ve Televizyon Programı (2019)  
Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

### İş Deneyimi

Çalıştığı Kurumlar ve Tarihleri:

İstanbul Gelişim Üniversitesi, Sinema ve Televizyon Bölümü, Araştırma Görevlisi  
(14.04.2017- 31.08.2018)

### İletişim

Telefon : 05394685848  
E-posta Adresi : dogacanperkun@gmail.com