



KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

**TAYFUN PİRSELİMOĞLU FİMLERİNDE KADIN TEMSİLİ  
VE  
SAÇ FİLMİNDE 'ABJECT'**

BERÇEM GÜL ARPA

DANIŞMAN: PROF. DR. GÜLÜMSER DENİZ BAYRAKDAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSTANBUL, HAZİRAN, 2019

# TAYFUN PİRSELİMOĞLU FİLMLERİNDE KADIN TEMSİLİ VE SAÇ FİLMİNDE ABJECT

BERÇEM GÜL ARPA

DANIŞMAN: PROF. DR. GÜLÜMSER DENİZ BAYRAKDAR

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, HAZİRAN, 2019

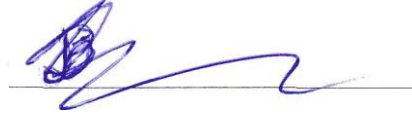
---

Ben, BERÇEM GÜL ARPA;

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

BERÇEM GÜL ARPA

21. 01. 2019



## KABUL VE ONAY

**BERÇEM GÜL ARPA** tarafından hazırlanan **TAYFUN PİRSELİMOĞLU** **FİLMLERİNDE KADIN TEMSİLİ VE SAÇ FİLMİNDE 'ABJECT'** başlıklı bu çalışma **21 MAYIS 2019** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. G. Deniz BAYRAKDAR (Danışman)

Kadir Has Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Defne TÜZÜN

Kadir Has Üniversitesi

Prof. Dr. Gülseren YÜCEL

Nişantaşı Üniversitesi

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Müdür  
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü  
ONAY TARİHİ:

Prof. Dr. Sinem Akgül Açıkgöçer

# İÇİNDEKİLER

<b>BİLDİRİM SAYFASI</b> .....	<b>i</b>
<b>KABUL VE ONAY SAYFASI</b> .....	<b>ii</b>
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	<b>iii</b>
<b>ÖZET</b> .....	<b>iv</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>v</b>
<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>1. TAYFUN PİRSELİMOĞLU FİMLERİNDE KADIN TEMSİLİ</b> .....	
1.1. <i>RIZA</i> (2007).....	10
1.2. <i>PUS</i> (2009) .....	14
1.3. <i>SAÇ</i> (2010).....	17
1.4. <i>BEN O DEĞİLİM</i> (2014).....	20
<b>2. “ABJECT” KAVRAMI</b> .....	
2.1. SİNEMADA PSİKANALİTİK BAKIŞ AÇISI.....	24
2.2. “ABJECTION” YAKLAŞIMI .....	27
2.3. BASTIRILMIŞ OLAN: KADIN BEDENİ.....	29
2.4. AYNA EVRESİ VE OEDİPAL ÜÇGEN.....	31
2.5. BEDENİN ATIKLARI .....	35
<b>3. SAÇ FİLMİNDE “ABJECT”</b> .....	
3.1. SAÇTAN PERUĞA: ‘ABJECT’ .....	39
3.2. HASTALIK, BULANTI, TİKSİNTİ.....	42
3.3. ÖLÜ BEDENLER .....	45
3.4. ANNE – ÇOCUK – BABA.....	47
<b>SONUÇ</b> .....	<b>54</b>
<b>KAYNAKÇA</b> .....	<b>61</b>
<b>EK A</b> .....	<b>64</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	<b>69</b>

## ÖZET

ARPA, BERÇEM GÜL. *TAYFUN PİRSELİMOĞLU FİLMLERİNDE KADIN TEMSİLİ VE SAÇ FİLMİNDE ABJECT*, YÜKSEK LİSANS TEZİ, İstanbul, 2019.

Tayfun Pirselimoglu, Yeni Türkiye Sineması'nda yer alan bir yönetmendir. Yeni Türkiye Sineması'nın ilgilendiği en önemli alanlardan biri de kadın temsilleridir. Tayfun Pirselimoglu da filmlerinde kadını toplumda bastırılan, dışlanan ve yok sayılan bir kesim olarak temsil eder. Tayfun Pirselimoglu'nun ölüm ve vicdan üçlemesi olan *Rıza* (2007), *Pus* (2009), *Saç* (2010) ile *Ben O Değilim* (2014) filmlerindeki kadın karakterler ataerkil düzende varlıklarını sürdürmeye çalışırlar. Kadının toplumsal konumu ve rolleri Tayfun Pirselimoglu'nun filmlerinde toplumun bakışını eleştirir. Bu çalışmada dışlanma ve bastırma ile ilgili olan Julia Kristeva'nın 'abject' kavramı üzerinden *Saç* filmi değerlendirilecektir. 'Abject' arada kalan, özneye sınırlarını hatırlatan bir kavramdır. *Saç* filminin 'abject' ile ortak noktaları; bedenin atığı olan saç, hastalık ve cesettir. *Saç* filmindeki karakterler anne-baba-çocuk olarak oedipal üçgenle özdeşleşmektedir.

**Anahtar Sözcükler:** Tayfun Pirselimoglu, Yeni Türkiye Sineması, kadın temsili, abject

## ABSTRACT

ARPA, BERÇEM GÜL. *REPRESENTATION OF WOMAN IN TAYFUN PIRSELIMOĞLU FILMS AND ABJECT IN SAÇ*, MASTER'S THESIS, İstanbul, 2019.

Tayfun Pirselimoglu is a director of the New Turkish Cinema movement. One of the most important issues in New Turkish Cinema Wave is the representation of women in film. Tayfun Pirselimoglu, represents women as repressed, excluded and ignored figures in his films. This perspective belongs to society. The female characters in the movies; *Rıza* (2007), *Pus*(2009), *Saç*(2010) and also *Ben O Değilim* (2014) of Tayfun Pirselimoglu's death and conscience trilogy, are in a struggle for pursuing their existence in the patriarchal order. Women's social position and roles criticize society's view in these films. In this study, *Hair* will be evaluated through the abject concept of Julia Kristeva, which is related to exclusion and suppression. Abject is a term which is used to define the status of being neither subject or object, it is a thing that reminds subject its boundaries. Especially the movie *Saç*, shares a common ground with abject in the sense of hair as a waste of body, disease and corpse. Characters in the film are identified with the oedipal triangle of parents and children.

**Keywords:** Tayfun Pirselimoglu, New Turkey's Cinema, woman representation, abject

## GİRİŞ

Sinemadaki kadın ve erkek temsilleri genelde toplumun bakış açısını yansıtır. Bu temsillerin en önemli yanlarından biri de cinselliğin beyazperdede olan temsilidir. Dolayısıyla kadın ve erkek karakterlerin sinemada temsili ile onların cinselliklerinin temsili daha çok güne ve topluma dair bir olgudur. Bunun kökeninde de bastırma yatmaktadır. Bastırmanın kökeni ise toplumla ilgilidir. Toplumdaki kadına ve erkeğe bakış, onlara yüklenen sorumluluklar ve onlardan beklenen davranışlar beyazperdeye yansımaktadır. Bu yüzden filmlerdeki karakterler; toplumun o an bulunduğu sosyal, ekonomik ve siyasal durumlardan etkilenmektedir. Türk toplumu, yapısı nedeniyle kadın ve cinsellik konusuna ataerkil bir bakışla eğilir. Bunda toplumun muhafazakâr ve geleneksel bir yapıdan gelmesinin de payı büyüktür. Bu sorunlu bakış yalnızca inançlı çevrelere ait değildir. Toplumun modern olarak nitelendirilebilecek kesimlerinde de kadına karşı kısıtlayan ve sınırlayan bir bakış vardır. Bu durum yalnızca Türkiye'ye özgü değildir, tüm dünya ülkelerine bakıldığında da benzeri sorunlu bakışlar görülebilir. Türkiye gibi gelişmekte olan ülkelerde ise bu bakış daha sorunlu bir hal almaktadır. Kadına atfedilen pasif olma durumu erkek için de zorunlu bir sorumluluk ve görev kalabalığı yaratır. Toplumdaki erkeklik algısı, erkeği aktif ve hâkim olan taraf olarak kurgularken pasifleştirilen kadın dışlandığı toplumda var olma kavgası vermektedir.

Hasan Bülent Kahraman, *Görsellik, Cinsellik, Pornografî* (2005) kitabında seksin ve cinselliğin kullanılmasının önceki çağlarda olduğu gibi bugün de siyasi bir olgu olduğundan bahseder. “İktidar her daim kendisini bedenler üstünde kurduğu hegemonyayla somutlamıştı. Bedenin denetimi, disipline sokulması, bu işlerin sistemik hale getirildiği çağlardan önce bile böyle bir zemine oturuyordu.”



(Kahraman, 2005, s. 12) Özellikle günümüz Türkiye’inde, Kahraman’ın bahsettiği beden üzerinden yapılan iktidara çok fazla rastlanır. (kürtaj ve kadın bedeni üzerine yapılan açıklamalar gibi) Kahraman, iktidarın beden üzerinde kurduğu hegemonyanın yanında kişilerin beden üzerinde kurduğu veya başkasına teslim ettiği iktidarlardan da bahseder. “Cinselliğin insanın kendi bedeninde de sınırları var. İnsanın kendi bedenine dönük bir iktidarı da söz konusudur.” (Kahraman, 2005, s. 22) Kahraman, cinsel birliktelik öncesinde, şahısların soyunmasını teslimiyet ve bedenin iktidarının başkasına verilmesi olarak görür. Sinemada da bu iktidarın teslimi pek çok kez seyirciye sunulmuştur. Ancak bu durum genellikle kadın bedeni üzerine odaklanır. Birçok yönetmen kadın cinsel organlarını sahnelerde göstermekten çekinmezken, erkek cinsel organları yönetmenler tarafından sahnelenmekten kaçınılmaktadır.

Türk sinemasının geçmişine baktığımızda Yeşilçam’da kadın, çoğunlukla pasif konumda nesneleştirilerek temsil edilmekteydi. Yeşilçam’da önde gelen kadın starlar olmasına rağmen, kadın starlar ataerkil düzenin onlara dayattığı ve dönemin çok sevilen türlerinden biri olan melodramın getirdiği kural ve yasalara göre rollerde yer aldılar. Kadını, erkek ile mutlu sona dayatan Yeşilçam; kadınlara çaresizce, kurtarılmayı bekleyen rolünü verirken erkeklere ise iktidar sahibi, kahraman bir rol biçmekteydi. “Filmlerde kadın karakterlerin ortak özellikleri, kentteki zorluklar karşısında gösterdikleri direnç ve kararlılıklarıdır” (Güçhan, 1992, s.138). Ancak dirençli olan kadın karakterler bile filmin sonunda genelde erkek ile mutlu sona erer. Çoğu zaman kadının mutlu sonu ereksiz olamaz. Yetmişli yıllarda, Türk sinemasında bir seks furyası patladı. Bunun ardından sinemada nitelikli işler git gide azalırken seks filmleri tüm Yeşilçam’ı sarmaya başladı. Seksenli yıllarla beraber, bu dönemin ardından Türk Sineması büyük bir gerileme dönemine girse de çekilen filmler, filmlerdeki kadın temsilleri açısından bereketli yıllar olarak

değerlendirilebilir. Özellikle Atıf Yılmaz'ın çektiği filmlerle beraber kadının varlığından haberdar olan Türk Sineması, kadını pasif rolünden kurtarmış ve filmlerde kadınlar da erkekler gibi aktifleşmeye başlamıştır. “Kadın-erkek ilişkileri ev işi ve ev dışında üstlenilen yeni sorumluluklarla etkileşerek, çok boyutlu olarak değerlendirilebilecek bir konuma gelmiştir” (Güçhan, 1992, s.138). 90lı yıllarda Türk Sineması için duraklama devridir. Yapılan film sayısı oldukça azdır. 1990'ların sonuna doğru Türk Sineması yeniden ivme kazanmaya başlar. Bu yeni dönemde, Türk Sineması'nın dili ve anlatısı önceki dönemlere göre farklılaşır. “Yeni Türkiye Sineması” kavramı 1990'larda ortaya çıkan gişe hasılatı ve yapım süreçleri açısından bir ivme yakalayan filmlerin oluşturduğu bir dönemi tarif ediyor” (Bayrakdar, 2018). Aynı dönemde, Türkiye açısından da önemli değişimler olur. 2002 seçimlerinden sonra, Türkiye yıllarca süren koalisyon hükümetlerinin karmaşası ve art arda yaşanan seçimlerin ardından Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP)'nin iktidara gelmesiyle beraber uzun yıllar sürecek tek partinin iktidar olduğu döneme geçer. Günümüze kadar süren ve halen devam eden bu süreç Türkiye için sosyal, ekonomik ve siyasal olarak pek çok değişiklik getirir. Muhafazakârlaşma siyasetten günlük yaşama pek çok alana yansır. Sanat ve sinema da diğer alanlar gibi bu iklimden etkilenir. Doğal olarak bu yıllarda, sinemada kadın, erkek ve cinselliğin temsili de bundan etkilenmekte ve toplumun içinde bulunduğu durumu yansıtmaktadır. “Yeni Türkiye Sineması çok derinden bakılırsa neoliberal politikaların önünü açtığı bu iletişim ve kültür modellemesinin bir sonucudur” (Bayrakdar, 2018). Türk Sineması'ndaki bu dönemle birlikte filmlerin biçimlerinde de önemli değişiklikler olur ve temsiller değişir. “2000'ler sinemasında özellikle Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoğlu, Semih Kaplanoğlu, Tayfun Pirselimioğlu daha durağan görüntüler ve uzun sekansları tercih ediyorlar (Bayrakdar, 2017, s. 105) Ekrandaki ve sinemadaki kadın her alanda metalaşmaya devam ederken seksenli ve doksanlı yıllardaki kadın filmleri görülmemeye başlar. Yeşilçam'ın son

demlerindeki rüzgâr yok olmuştur. Sinema tekrar sorunlu temsiller ile karşı karşıyadır. Çekilen film sayısının artmasıyla sorunlu temsiller de artar. Laura Mulvey'in ünlü makalesi 'Görsel Haz ve Anlatı Sineması'nda (1993) bahsettiği üzere, filmler kadın bedenini sömüren biçimde kadını metalaştırarak temsil etmektedir. Bu eleştiri, Türk sinemasına bakıldığında yalnızca gişe filmleri için geçerli değildir. Sinemaya daha farklı biçimde yaklaşan bağımsız filmlerdeki kadın temsiline bakıldığında da ciddi sorunlar vardır. Örneğin; son dönemin ünlü sinemacılarından olan Nuri Bilge Ceylan'ın kadın karakterleri genellikle sorunlu kişilik yapılarına sahip kadınlardır. Filmografisine baktığımızda kadın karakterler ya yoktur ya da sorunları yaratan karakterlerdir. Mesela *Üç Maymun*'da (Nuri Bilge Ceylan, 2008) eşini aldatan kadın karakter oğlunun katil olmasına sebep olurken, son sahnede kadın kendini öldürmek ister. Kocasının intihar etmesini engeller. Affeden erkek, kadın ise affedilen olarak temsil edilir. Son filmi "*Ahlat Ağacı* memleketin hâllerini tartışmaya devam ettiği ve bunun için de en uygun olan baba ve oğul ikiliğinden hareket ettiği hikâyeye yaslanır" (Bayrakdar, 2018). *Ahlat Ağacı*'nda (N.B. Ceylan, 2018) film boyunca baba karakteri ailesi ve oğlu tarafında dışlanır. Filmin sonunda ise beklenmedik bir son vardır. Ana karakter olan Sinan'ı asıl anlamayan baba değil, anne ve kız kardeşlerdir. Film boyunca babaya haksızlık yapılmıştır. Oğlunun yazdığı kitabı tek okuyan odur. Anne ve kız kardeş ise Sinan'ın kitabını okumak bir yana onu depoya kaldırırılar. "Yazar olmak isteyen Sinan onu çok seven annesine yazdığı kitabı okutamaz ve hatta askerden gelince çoğunu bir kenarda rutubete terk edilmiş bulur" (Bayrakdar, 2018). Ceylan, baba-oğul ilişkisini filmin sonunda yücelterek anne-çocuk ilişkisinden ayrı bir yere koyar. Bir diğer ünlü yönetmen Zeki Demirkubuz'da benzeri temsiller olsa da Ceylan'a göre filmlerindeki kadın karakterlere karşı çok daha farklı bir noktadan yaklaşır. Demirkubuz'un yarattığı kadın karakterler çok daha özgür ve başına buyruktur. *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz, 1997) ve *Kader* (Zeki Demirkubuz, 2006)

filmlerindeki Uğur kendi başına hareket eden, hayatını istediği gibi yönlendiren bir karakterdir. Sevgilisi Zagor'un peşinden o istediği için değil, kendi onunla olmak istediği için gider. Hayatı yine bir erkek yüzünden kötüdür. Ama bu Uğur'un kendi tercihidir. Kararı veren odur.

Yeni Türkiye Sineması'ndaki bazı filmlerde ise kadının hayatındaki güçlüklerden, ağır sorumluluklardan ve yalnızlığından bahsederken onu cinsel olarak kimliksizleştirmektedir. *Zerre* (Erdem Tepegöz, 2012) filminde olduğu gibi kadınları sadece bir anne veya eş olarak sınırlandırmaktadır. Yönetmen, ana karakter Zeynep'in çaresizliğini ve yılgınlığını başarılı bir şekilde anlatırken onu 'kadın' olarak yok sayar. Kadın olarak ne bir isteği ne bir arzusu vardır. Ancak başka birinin arzusunun odağı olabilmektedir. Yeşim Ustaoglu ve Pelin Esmer gibi yönetmenler kadın temsilde kadın duyarlılığını hissettirirler. Yeşim Ustaoglu ve Pelin Esmer filmlerinde kadınların yaşadıkları sorunlara değinerek kadınların üzerindeki baskıyı ve onlara dayatılan hayatları konu edinirler. Tayfun Pirseliimoğlu'nun filmlerindeki kadın karakterlere bakıldığında her biri toplumun çeperindeki kadınların yansımasıdır. Pirseliimoğlu toplumda 'yok sayılan' kadınları karakterlerinde canlandırır.

Bu çalışmada, Tayfun Pirseliimoğlu'nun *Saç* filmi 'abject' açısından değerlendirilecek ve yönetmenin ilgili filmlerindeki kadın karakterlerin nasıl temsil edildiği anlatılacaktır. Tayfun Pirseliimoğlu erkek bir yönetmen olarak filmlerindeki erkek karakterleri yüceltmek yerine onları 'iktidarsız' olarak temsil eder. Kadın karakterleri yansıtırken kadınların hikâyesini arka plana itmeyen, onu dışlamayan bir bakış açısına sahiptir. Çizdiği karakterler kendi içlerinde çaresizdir. Bu karakterler iş arayan veya zor koşullarda çalışan hayatlarından mutsuz olan kadınlardır. Evli olan tüm karakterlerin evlilikleri sorunludur. Bu kadınlar Türkiye'de yaşayan kadınlardır. Toplumdaki milyonlarca insan gibi onlar için de

farklı bir gelecek yoktur. Bu kadınlar filmlerde aşına olunan bakış açısından farklı bir şekilde temsil edilirler. Mulvey, olayları kameranın erkek bakış açısından kaydettiğini söyler (1975, s.4-5). Klasik sinemada kadın ‘bakılacak nesne’ olarak perdeye yansıtılır (Saygılıgil, 2013, s.155). Tayfun Pirseliimoğlu’nun filmlerine bakıldığında ise kadınların hiçbiri, hatta *Pus* (2009) filminde fahişelik yapan Türkan bile bakışın nesnesi konumunda değildir. *Ben O Değilim* filminde kullanılan mayo sahnesi, yönetmenin filmografisi içinde kadını en fazla bakışa maruz bırakan sahnedir. Ancak sahnenin sonrasında kadın karakterin ölmesiyle kadın bedeni bakılacak olandan çıkar. Karakterin bakış açısından da seyircinin bakış açısından da bakıldığında her ikisi de cezalandırılır. Mayo sahneleri anlatımın itici gücü olarak kullanılır ve erkek bakış açısının tatminini tokat gibi seyircinin yüzüne çarpar. Tayfun Pirseliimoğlu filmlerinde Mulvey’in bahsettiği görsel hazzı izleyiciye yaşatmaz. Kamerasındaki amaç hazzı yaşatmaktan çok eleştirel bir bakış açısı sunmaktır. Kadın, onun filmlerinde sessizdir. Türk Sineması bağırın, kaderine isyan eden kadınlara alışıktır. Pirseliimoğlu bu kullanımdan kaçınır. Kadın karakterin bu sessizliği aslında onun sessiz çığılığı olarak yorumlanabilir. “Türk Sineması’nda kadın temsillerinde görüntüde ön planda olan kadın, ses izinde hep arkada kalmıştır. Politik iklimlerin değişim dönemlerinde ilk sessizleştirilen ve susturulan kadınlar olmuştur” (Bayrakdar, 2017, s. 93). Bayrakdar, 2000’lerle beraber kadınların sessizliğinin önceki yıllardaki susturulan kadınlardan çok daha farklı bir okumaya açık biçimde filmlerde cereyan etmeye başladığını söyler (Bayrakdar, 2017, s. 102). Bu sessizlikler kimi zaman çaresizliğin aracı, kimi zamanda hiçlik duygusunun yerini aldı. Bu sessizliğin yerini alan nesnelere birine de Tayfun Pirseliimoğlu’nun *Saç* filminde yer verilmiştir. “Tayfun Pirseliimoğlu filmlerinde sessiz kadınların nesnelere *Saç* filminde olduğu gibi ‘abjection’ (Kristeva) ile eş tutulabilecek, tiksintiyle özdeş beden artıkları oldu” (Bayrakdar, 2017, s.102). Bu çalışmada yer verilen *Saç* filmi ve ‘abject’ ilişkisi Bayrakdar’ın bu tespitinden yola çıkılarak

yazılmıştır.

Yönetmen, kamerasını tacizci bir bakış açısından çok uzakta tacizi anlatır ve seyirciyi gözetleyen konumunda rahatsız eder. Bu karakterler, büyük alanlarda dar mekânlara sıkışmışlardır. Koca dünyada kendilerine yer bulamamış veya koca dünyanın onlara bir yer bulamadığı karakterlerdir. Kendi kaderinde sürüklenen Meryem, mecbur kaldığı için seks işçiliği yapan Türkan, hayatından yorulup intihar eden Ayşe. Bu kadınların varlıklarının kimse farkında mıdır? Pirselimoglu'nun kadın temsili klişeleşmiş ve kadını aşağılayan temsillerden farklı bir yerdedir. Tayfun Pirselimoglu sinemasında, kamerasını röntgenci arzuyu ters yüz ederek kullanılır. *Pus* filmindeki kadın karakter Türkan işsiz kaldığı için seks işçiliği yapmak zorunda kalır. Müşterisiyle otel odasına girdiği sahnede kamera sadece Türkan'ın yüzünü görecektir şekilde konumlandırılmıştır. Bu sahne estetize edilmez, Türkan'ın rahatsızlığı ve çaresizliği görülür. *Ben O Değilim* filminde Ayşe'nin mayo giydiği sahnede karakter bakılan konumuna getirilir. Ancak daha sonraki sahnede Ayşe'nin aynı mayoyla intihar ettiği görülür. Seyircinin Ayşe'yi bakılan olarak konumlandırması birkaç sahne sonra yönetmen tarafından kırılarak ters yüz edilir. Seyircinin duyduğu hazzı tamamlamasına izin vermez. Böylece filmlerine eleştirel bir bakış açısı getirmeyi başarır. Son dönem Türk sinemasında kadını sorunların kaynağı veya kadın bedenini sömürülen olarak kullanmayan nadir yönetmenlerdendir. Seyircinin röntgencilik arzusunu tatmin etmez. Kamerası erkeğin kadına yönelik mütecaviz bakışını görselleştirir. Bu açıdan Roman Polanski'nin *Repulsion* (1965) filmindeki kamera kullanımına benzetilebilir.<sup>1</sup> Her iki filmde de seyircinin röntgenci konumunu, seyircinin yüzüne çarpan bir anlatım vardır.

---

<sup>1</sup> Tezin "abject" kavramına yaklaşımı Tüzün, D. (2011). *Uncontainable within the frame: Abjection re-valorized through contemporary cinema* adlı doktora tezindeki analizi temel alınmıştır.

Bu çalışmanın ilk bölümünde, Tayfun Pirselimoğlu filmlerindeki kadın karakterlerin nasıl temsil edildiği genel bir çerçevede değerlendirilecektir. Tayfun Pirselimoğlu sinemasında kadının, kadının varlığının ve kadın bedeninin seyirciye nasıl yansıtıldığı Julia Kristeva'nın Türkçe'ye *Korkunun Güçleri* olarak çevrilen *Powers of Horror* (1982) kitabında yer verdiği 'abject' kavramı üzerinden yönetmenin *Saç* (2010) filmi değerlendirilecektir. Bu tez çalışmasının amacı, *Saç* (2010) filminin çözümlenmesi ile Pirselimoğlu sinemasında kadın ve kadının cinselliğinin temsilinin değerlendirilmesidir. Bu çalışmayla birlikte; daha önce ele alınmamış bir konu olan *Saç* filmi ve "abject" kavramı ve Tayfun Pirselimoğlu'nun filmlerinde kadın temsili hakkında literatüre katkıda bulunmak amaçlanmaktadır. Tayfun Pirselimoğlu filmlerinde temsil edilen kadınların toplumu ne kadar yansıttığı ve filmografisinde kadın karakterleri nasıl işlediği hakkında daha detaylı bilgi vermesi açısından önem kazanmaktadır. Bu tez çalışmasında 'abject' kavramı dışlanma, bastırılma ve kadın kavramları üzerinden ele alınacaktır. Bu sebeple yönetmenin *Saç* filmiyle ortak temaları olan ve kadın temsili açısından değerlendirilebilecek filmleri de incelenecektir. Böylece *Saç* filmi değerlendirilirken kullanılacak olan dışlanma, bastırılma ve kadın kavramlarının yönetmenin diğer filmlerinde nasıl değerlendirildiği analiz edilecektir. Bu çalışmayla birlikte, daha önce ele alınmamış bir konu olan *Saç* filmi ve 'abject' kavramı ile Tayfun Pirselimoğlu'nun filmlerinde kadın temsili hakkında literatüre katkıda bulunmak amaçlanmaktadır. Bu çalışmada, değerlendirilecek olan yönetmenin *Saç* filmi psikanalitik kuram üzerinden ele alınacaktır. Bu şekilde psikanaliz analiz edilen görselin örtük anlamını diğer yaklaşımların eksik bırakabileceği birçok alanı da ele alır. Sabbadani, psikanalitik kuramı açıklarken, filmlerin insan zihniyle analogi içinde ele alındığını, filmin kendine özgü bir zihin içerdiğini ve bir "film-düşünce" ürettiği varsayımına dayanan yaklaşımla filmlerin ele alındığını söyler (2016, s. ix). Bu çözümleme yöntemi kullanılarak filmlerde toplumun düşünceleri olarak tezahür eden noktalar analiz

edilerek ortaya çıkarılacaktır. Psikanaliz kuramına dayanan bu yaklaşım, çözümleme aşamasında kuramın öğretisini ve terminolojisini kullanılacaktır:

Bu yaklaşım, yapıtın üreticisinin kendi bilinçaltını bu üretim sürecinde dışa vurduğunu ya da toplumsal kolektif bilinçaltının bu ürünle dışa vurulduğunu varsaymaktadır. Dolayısıyla psikanalitik analiz ile bu dışavurum ortaya çıkarılmaya çalışılmakta, yaratıların açık içeriğinin altında yatan örtük içerik açıklanmaktadır. Psikanalizin sunduğu çözümler ile analiz yapan bu yaklaşım; görsel yaratıların yalnızca bilinçli bir yaratıcı eylemin ürünleri olarak değil, bilinçdışının da göz önüne alınmasıyla değerlendirilmesi sağlamaktadır. (Erdem, 2004, s. 195)

Araştırmanın evrenini, kadın temsili açısından yönetmeni bugüne kadar çektiği tüm ulaşılabilir filmlerinden, çekilme sırasıyla; *Hiçbiryerde*(2002), *Rıza*(2007), *Saç*(2010), *Pus*(2010) ve *Ben O Değilim*(2013) filmlerindeki kadın temsili genel bir çerçeveye anlatılacak ve *Saç* filmi Kristeva'nın "abject" kavramı üzerinden değerlendirilecektir. Tez için kullanılan veriler, var olan yazılı kaynaklara başvurularak toplanacaktır. Bu kaynaklar, Tayfun Pirseli moğlu ve onun filmleri hakkında yazılan makaleler, kitaplar, tez çalışmaları, kendisiyle yapılan söyleşiler ve filmlerin kendilerinden oluşmaktadır.

Sinema, Metz'in dediği gibi toplumu aynalayan ve toplumu direkt olarak yansıtan bir sanattır. 2000li yıllardan sonra Yeni Türk Sineması'nda kadın ve erkeğın bedenleri ile varoluşları değişmiştir. Türkiye'nin içinde bulunduğu siyasi, sosyal ve ekonomik durumlar sinemaya da yansımıştır. Tayfun Pirseli moğlu filmlerinde, bu değişen iklimi yansıtmış ve kadının durumunu eleştirel bir şekilde anlatmıştır.

Bu çalışmanın temel varsayımını Türk sinemasında klişeleşmiş kadın tipinin dışında kalan farklı bir kadın kimliğinin Tayfun Pirseli moğlu'nun sinemasındaki sunumu oluşturmaktadır. Bundan hareketle bu çalışmanın dayandığı alt varsayımlar şunlardır:

1- Toplumdaki kadına bakış açısı sinemadaki kadının temsilini etkilemektedir.



2- Farklı bir sinema yaratmaya çalışan Tayfun Pirseliimoğlu'nun filmlerindeki kadın karakterler toplumun içinden insanların yaşamlarını yansıtan bir özellik göstermektedir.

3- Yeni Türkiye Sineması'nda kadın temsilleri içinde 'abject'i çağrıştıracak tarzda film yapan ve bunu auteur olarak sürekli sağlayayan yönetmen olma açısından Tayfun Pirseliimoğlu biriciktir, Reha Erdem de zaman zaman 'abject'i kullanır, ama Pirseliimoğlu için bu temel bir öğedir.

4- *Saç* filminde saç, peruk, tiksinti, hastalık, bulantı gibi öğelerin filmdeki kullanımını 'abject' kavramı ile örtüşmektedir.

Tayfun Pirseliimoğlu, sinemasında kadını toplumun dışlanan kesimlerinde biri olarak yansıtmaktadır. Bu araştırmanın temel hipotezi, Tayfun Pirseliimoğlu sinemasında yer alan kadın karakterlerin temsil edilirken kadını röntgenleyen, tatmin yaşatan bir meta olarak kullanması yerine bu bakış açısına ayna tutarak topluma ve güne dair önemli bir eleştiri meydana getirmesidir.

## BÖLÜM 1

### TAYFUN PİRSELİMOĞLU FİMLERİNDE KADIN TEMSİLİ

#### 1. 1. RIZA (2007)

Uzun yol şoförü olan Rıza'nın (Rıza Akın) hayatta sahip olduğu en değerli şey kamyonudur. Bir gün iş için çıktığı yolculuklarından birinde kamyonu arızalanır. Parası olmadığı için kamyonunu tamir ettiremez. İstanbul'da sıkışıp kalır. Bu arada da kendisi gibi hayattan beklentileri olan farklı çevre ve yaşlardan insanlarla birlikte bir pansiyonda kalmaktadır. Pirselimolu'nun 2007 yapımı olan *Rıza* filmi göçmenlere, şehrin geride kalanlarına ve bunların içinde kalmış olan filme adını veren Rıza'nın hikâyesine odaklanır. *Rıza*'da yollar, yollardan geçip giden karakterlere yer verilir. Bu filmde de diğer filmlerde olduğu gibi karakterler sık sık toplu taşımada görülmektedir. Rıza ve Meryem (Nurcan Eren) minibüsle seyahat ederken görülür. Rıza'da mesleği gereği sürekli seyahat halindedir. Kamyonu bozulduğu için durmak zorunda kalır. Kamyonu onun için oldukça değerlidir. Zaten eski sevgilisi Meryem de, onu kamyonuna kendinden daha çok değer vermekle suçlar. Rıza, kamyonunu tamir ettirip tekrar yola gidebilmek için kendine dostça yaklaşan bir Afgan göçmeni öldürür. Öldürdüğü göçmen de bir yerden bir yere gitmektedir. Afgan adam, İtalya'ya oğlunun yanına geliniyle gitmek istemektedir. İstanbul onlar için de bir duraktır.

Rıza'da ana karakter Rıza'nın yarattığı yıkımdaki iki kadının hikâyesi anlatılır. Biri Rıza'nın eski sevgilisi Meryem diğeri ise Afgan göçmenin gelinidir. Meryem, filmin başlarında oldukça sert bir karakterdir. Özellikle Rıza'ya karşı tutumu, geçmişte yaşadıkların etkisiyle ona karşı mesafelidir. Bu hali erkekler dünyasında tutunmak ve var olmak için erkekleşmesinden kaynaklanır. Minibüste giderken

etrafında oturan herkes erkektir. Ama o hiç göze batmaz. Kardeşini ziyarete gittiği zaman da, çamaşırhane için kardeşi ona: “Ne işin var orada, erkeklerin arasında? Sat, kurtul.” Der. Meryem erkekler dünyasında tek başına bir kadındır. Çamaşırhaneyi işletmesi, tavırları, konuşmaları onu daha baskın bir karakter haline getirir. Meryem, yatalak ve hasta olan kocasının kirli çarşaf ve çamaşırını uzunca bir süre temizlemiştir. Çamaşırhanedeki müşterileri genellikle erkektir. Meryem kirlileri temizleyendir. Ataerkil hâkimiyetin olduğu dünyada Meryem kirlileri yıkayarak düzeni sağlayan konumundadır. Aslında bu durum toplumdaki kadınların haline benzetilebilir. Kadınlar da, toplumda erkeklerin yarattıkları kirliliklerle boğuşurlar. Rıza ile diyaloglarından anlaşıldığı üzere geçmişte Meryem’in kocası hastayken bir ilişkileri olmuştur. Ardından Rıza onu terk etmiştir. Meryem’in sertliği de hem Rıza’nın onu bırakışından hem de kocasının ölümünün ardından gelen bir tavidir. Rıza, onunla birlikte olmak isteyip onu zorlayınca izin vermez. Filmin belli bir noktasından sonra Rıza’ya karşı sert tavrı yumuşar. Hatta Rıza’yı telefonla arar, çay bahçesine çağırır. Bu sahne Meryem için kendiyle yüzleşme sahnesidir. Diğer sahnelerde olduğu halinden daha sakindir. Rıza ise önceki sahnelerden farklı olarak ısrarcı değildir. Meryem’i dinler. Sorularına kısa cevaplar verir. Meryem kocasının ölümünden bahseder. Kocasını Necip kendi kendine ölmüş olsa da, Meryem kocasının ölümünden kendisinin sorumlu olduğunu söyler. Bunun nedeni ise o gün eve erken gitmemesidir. “Günah, biliyorum ama vicdanım sızlamıyor hiç”, der. Meryem, tüm bu düşünceleri sakince söyler. Buldukları nokta şehrin ortasında, kalabalık bir yerdir. Meryem düşüncelerini itiraf ederken hava da aydınlık ve temizdir. Meryem, anlattıklarıyla ferahlar. Etrafta insanların olduğu geniş açılarla hatırlatılır. Kocasının ölümüne üzülmez. Çünkü ona bakmaktan yorgun düşmüştür. Bu anlattıklarına da ‘sır’ der. Oysa bakıldığında Meryem’in bir suçu yoktur. Kadınlar, bu düzende her şeyden kendilerini sorumlu hissetmektedirler. Kocasını öldükten sonra ona bakmayacağı için mutlu olduğunu ve zaten kocası hastayken hayalinin

'kirli olmayan' çamaşır ve çarşafı yıkamak olduğunu söyler. Ancak kocasının kirli çarşafını yıkamaktan kurtulsa da çamaşırhanede başkalarının kirlilerini yıkamaktadır. Kocasının kirlilerinden kurtulsa bile kendine yıkamak için yeni kirliler bulur. Rıza'ya yumuşamasının sebebi de kocasının boşlukta bıraktığı düzenine geri dönmek istemesidir. Rıza, Meryem'in evine vicdanından kaçmak için gelir:

Aynı otelde kaldığı kaçak göçmenlerden birini parası için bir altgeçitte öldürdükten sonra uyuyabilmek için gittiği Meryem 'in evinde, aynen oteldeki gibi yükseğe asılmış bir resmi gördüğünde Rıza'nın yüzündeki sıkıntıdan aslında bütün mekânların birbirine benzediğini, yer değiştirerek kendinden kaçmanın mümkün olmadığını hissederiz. Üstelik burada da aynı televizyon açıktır, televizyonda yine bir yarışma ya da evlilik programı vardır. Her şey birbirini tekrar etmektedir. Demek ki Meryem 'in yanı da sığınmak değildir. Kadının yanına uzandığında aralarında hiçbir tensel temas olmaz. Birbirlerine sırtlarını dönmüşlerdir, her biri kendi yalnızlığında gömülüdür. (Çiçekoğlu, 2015, s.84)

Ardından Rıza yataktan kalkarak evden çıkar gider. Rıza, kendine bir sığınak arar. Ancak Meryem'in evinde o sığınağı bulamayınca ondan uzaklaşır. Meryem, Rıza için kısa süreli uğradığı bir duraktır. Meryem'in kocasının yerini almak istemez, evinden adeta kaçır.

Diğer kadın karakter ise Rıza'nın öldürdüğü Afgan adamın gelinidir. Afgan kadının varlığı hissedilmez. Kayınpederinin buyruklarına uymaktadır. Konuşmaz, kıpırdamaz. Rıza kadının kayınpederini para için öldürdüğünde iki gün odadan hiç çıkmaz. Tuvalete gitmek yerine bir plastik kaba tuvaletini yapar. Açlık duysa bile yemek yemez. İki gün sonunda açlıktan bayılır. Pansiyondakiler onu odada baygın bulunca bir sorun olduğunu anlarlar. Kendi başına hiçbir iş yapamaz. Çaresiz ve umutsuz görünmektedir. Rıza, vicdanını rahatlatmak için Afgan kadına yardım etmek, onu ülkesine geri göndermek ister. Ancak Afgan kadın onu anlamaz.

Yalnızca Rıza'ya seslenip kocasının resmini gösterir. Kayınpederi gelmeyince kadın hayatını devam ettiremeyecek noktaya gelir. Ne yapacağını, nereye nasıl gideceğini bilemez. Bu yüzden Rıza'nın yardımını kabul eder. Afgan kadının sesini sadece iki kez duyarız. Birinde Rıza'ya seslenir, diğerinde kocası ile kendi dilinde telefonda konuşur. Yine suskun bir kadın vardır. Rıza çözüm olarak onu kocasının yanına İtalya'ya kaçak yollarla göndermeyi düşünür. Ancak Afgan adamın cinayeti ortaya çıkar. Kadını alıp götürürler. Afgan kadının ismi bile bilinmez. Varlıksız bir karakter gibidir. Sanki hiç var olmamıştır. Filme sessizce girdiği gibi sessizce filmin evreninden çıkar. Her iki kadın karakter de aslında hayatlarını yönlendirebilirler. Meryem kocası öldükten sonra çamaşırhaneyi işletmek zorunda değildir. Ancak devam eder. Afgan kadın kayınpederi öldükten sonra istediğini yapabilecekken yapmaz. Birinin gelip kendisini yönlendirmesini bekler. Meryem, kocasından geriye kalan düzeni devam ettirerek sırtını onun hayaletine yaslar. Meryem, Rıza'nın onu oradan çıkarıp kendi dünyasına sokmasını beklese de Rıza onu yine bırakır. Her iki kadın da erkeksiz var olamazlar. Eşini, kayınpederini kaybetse bile yeni bir erkeğin himayesine girmek isterler. Bunun sebebi toplumların onlara çizdiği sınırdır. Babayla, kardeşle, kocayla var olan bu kadınlar onlar olmadan hayatlarına devam edebileceklerine olan inançlarını kaybetmişlerdir. Filmin sonunda Rıza'nın Meryem'in yanından ayrılarak boş bir minibüste tekrar pansiyona döndüğü görülür. Yine herkes televizyonu dikkatle izlemektedir. Rıza odasına geçer. Oda arkadaşına kamyonun tamir edildiğini ve yarın sabah yola çıkacağını söyler. Bu sırada odada Rusça bir şarkı çalar. Rıza, artık kendine yabancılaşmıştır. Meryem'in ise geleceğine dair hiçbir şey söylenmez. Yatak odasında, kısmi karanlıkta yatakta yatarken görülür. Göçmen kadın gibi Meryem'in geleceği de seyircinin tahminine bırakılır. Erkek yine kaçarak, bir yolunu bularak kendi isteğine kavuşurken kadınlar belirsiz bir gelecekte bırakılır.

## 1. 2. *PUS* (2009)

Sinema seyirciye hazlar sunar. Bunlardan biri de izlemenin verdiği haz olan skopofilidir.<sup>2</sup> Bakmanın kendisinin bir zevk kaynağı olduğu durumlar vardır. Mulvey, Türkçe'ye “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” adıyla çevrilen “Visual Pleasure and Narrative Cinema” makalesinde görmenin verdiği haz deneyimini şöyle açıklar:

Cinsiyet Üzerine Üç Deneme 'sinde Freud, skopofiliyi, erojen bölgelerden oldukça bağımsız dürtüler gibi var olan, cinselliği oluşturan güdülerden biri olarak belirlemiştir. Bu noktada, skopofiliyi, öteki insanları nesnelere gibi ele almayla onları denetleyici ve meraklı bir bakışa tabi kılmayla ilintilendirir. Verdiği örnekler, çocukların gözetleyen-röntgenci eylemlerinin, özel ve yasak olanı görmek ve emin olmak arzularının (öteki insanların cinsel organ ve bedensel işlevlerine, penisin olup olmamasına ve geçmişe dönük olarak oluşum anına ilişkin) etrafında yer alır. Bu çözümlemede skopofili kaçınılmaz olarak aktiftir. Aktif güdü, öteki etkenlerle, özellikle egonun oluşumuyla dönüşüme uğramakla birlikte, öteki kişilere obje gibi bakmaktaki haz için erotik bir temel olarak varlığını sürdürür. En uç noktada bu, bir sapkınlık halinde sabitleşebilir; tek cinsel tatminini, nesneleşmiş ötekini, aktif denetleme anlamında seyrederek sağlayabilen takıntılı röntgencileri üretir. (Mulvey, 1993, s.3-4)<sup>3</sup>

Yönetmenin bu filminde, Mulvey'in bahsettiği izlemeden alınan haz ile ilgili sahneler vardır. Bu sahnelerde gözleyen Reşat'tır. Seyirci de onların bakış açılarından bakılan kadınları izlemektedir. *Pus* filminin başkarakteri Reşat, filmin ilk yarısında Unkapanı'nda kaçak DVD üreten bir yerde çalışmaktadır. Burada

---

<sup>2</sup> **Skopofili** (scopophilia): Sevişen kişileri izleme, çıplak resimlere bakma, pornografik film izleme ve benzeri etkinliklerden haz alma. Bu etkinlik, cinsel doyum için bir ön koşul olduğunda cinsel sapma olarak değerlendiriliyor. (Ansikopedik Eğitim ve Psikoloji Sözlüğü)

<sup>3</sup> Nilgün Abisel'in 25. *Kare Yazıları Dergisi*'ndeki tercümesinden alınmıştır.

videoları kaydetme ve paketleme işi yapar. Çoğalttığı film türlerinden biri de porno filmidir. Reşat'ın işyerinde olduğu sahnelerde, arka planda küçük televizyon ekranından porno filmin yansıması görülür ve filmde sesler duyulur. Bu sahnelerde ise görüntü çok bulanıktır ve görüntünün içeriği net olarak anlaşılamamaktadır. Pirselimoglu seyirciye Mulvey'in bahsettiği tacizci bakışı tamamlaması için izin vermez ve seyircide oluşan beklentiyi kırar. Önce röntgenleyen karakterler ile seyirciyi özdeşleştirir. Ama seyircinin izlemeden alacağı hazzı tatmin etmez. İşyerindeki bir diğer sahnede, Reşat'ın patronu Muhittin bir arkadaşı olan Celal ile dükkâna gelir. Unkapanı'nda bulunan dükkânın camları gazete kâğıdıyla örtülerek tamamen kapatılmıştır. Dışarıdan içeriye neredeyse hiç ışık gelmez. Mekân dışarıdaki dünyadan soyutlanır. Filmdeki karanlık, puslu ve soluk hava burada da hâkimdir. Televizyon ve bilgisayar ekranları odanın çeşitli yerlerindedir. Reşat kaçak filmleri hazırlamaktadır. Muhittin ve Celal içeri girdiklerinde televizyon ekranı kapalıdır. Muhittin yerine geçer, ancak Celal ekranı açar ve ekranın tam dibinde oturur. Ekranda yine bir porno film vardır. Bu sahne seyircinin izleme olan ilişkisini taklit ederek self-reflexive bir durum da yaratmaktadır. Celal sahne boyunca porno film oynayan küçük televizyon ekranına takılı kalır. Muhittin'in ona defalarca seslenmesine rağmen onun ne dediğini duymaz. Seyirci bu sırada Celal'in ekranda ne izlediğini göremez. Çünkü Celal'in gövdesi ekranı kapatmaktadır. Sadece sesler duyulmaktadır ve ekranın kenarlarından çıkan ışık görülmektedir. Seyirci doğal olarak Celal'in ekranda ne izlediğini merak etmektedir. Bu beklentiyi yönetmen Celal'in bedenini kullanarak kırar. İzlemenin ve röntgencilik verdiğini haz bu sahnede baltalanır. Pornografi, bastırılmış cinselliğin önemli bir göstergesidir. Çünkü teşhirciliğin ekranda yansıması olarak yorumlanabilir. Bu filmlerde izlemeden alınan hazzın doruğa ulaştığı görülür. Pirselimoglu bu filmde de, *Saç* ve *Ben O Değilim* filmlerinde de muhafazakârlık ve cinselliği yan yana koyar. Muhafazakârlığın getirdiği kapalılığın yarattığı bastırılmayı ve bu bastırılmanın sonuçlarını gösterir. Özellikle kadınlara uygulanan anlamsız baskıyı

seyirci ve kamerayı özdeşleştirerek eleştirir. Bastırılmanın yarattıkları ve toplumda getirdiği sorunları birbirine çapraz anlatılar koyarak kullanır.

Reşat her ne kadar porno izlemese de röntgenci bir karakterdir. Komşuları olan berberin kızını sürekli gözetler. Berberin kızı Reşat için takıntı haline gelmiştir. Çalıştığı markete gidip onu izler. Babasına getirdiği dolmadan gizlice yer. Tesadüf eseri bulduğu bir adres ve resimden yola çıkarak Türkan ve Emin'i bulur, onları gözetlemeye başlar. Seyirci ile özdeşleşerek Türkan'ın evini, önce kocasını sonra da kadının kendisini röntgenler. Bazı sahnelerde onun bakışı kameranın yerine geçer ve seyirci onun bakışından izlemeye devam eder. Reşat her sahnede ve her yerde röntgenleyen konumundadır. Seyircinin de röntgenleyen konumunda olduğunu varsayarsak Reşat seyirci ile aynı bakış açısına sahiptir. *Pus* filminde Reşat, Emin ve Emin'in öldürtmek istediği karısı Türkan'ı izlemektedir. Silahı eline alan, motosikleti çalan yine odur. Oysa annesi film boyunca neredeyse hiç kıpırdamaz. Türkan da aynı şekilde sessizdir. Türkan'a bakıldığında mutsuz, üzgün ve çaresiz olduğu anlaşılmaktadır. Varlıkları ile yoklukları belli olmayan sessiz ve pasif kadınlar (Reşat'ın annesi, Emin'in karısı gibi) tam da toplumun dayattığı biçimde kaderlerine razı olurlar, itiraz etmezler ya da edemezler. İşsiz kaldığı için bedenini satmak zorunda kalan Türkan'dır. Ancak bunu yaptığı için de cezalandırılan yine Türkan'dır. Sabbadani, seks ticaretine karışan kadın ve erkeklerin talihsiz hatta finansal ihtiyaçlar gibi trajik şartlardan buna zorlandıklarını söyler (2016, s.38). Ancak Türkan'ın bunu mecburen yapması onu cezalandırılmaktan kurtarmaz. Üstelik kocası ölse bile onu cezalandıracak bir başkası vardır. Reşat, Emin'in intiharından Türkan'ı sorumlu tutmaktadır. Onu öldürerek Emin'in de intikamını alır. Filmin sonunda Türkan sessizce kaderini Reşat'ın eline teslim eder. Sorgulamak ister, ancak Reşat'tan cevap alamaz. Sessizliğinde boğulur. "Biz bu öldürme anına tanik olmayız, silah sesini duyarız ve boş evi görürüz. Konuşmayı bilmeyen, kendini ifade edemeyen erkekler, kadınları yok ederler" (Çiçekoğlu, 2015, s.89-90).



Emin ile beraber televizyon izlerken, programda televizyon ekranı hiç görülmez, ama ses oldukça net duyulur. Emin ve Türkan'ın içinde buldukları durumun benzeri bir öykü ekranda anlatılmaktadır. Emin ve Türkan yerine televizyondaki programa katılanlar konuşmaktadır. Reşat'ın annesi de sürekli televizyon izlemektedir. Sanki karakterlerin diyaloglarını televizyon seslendirmektedir. Onların sessizliğini örtmek için televizyon bir karakter gibi kullanılır. Reşat'ın annesi de çok sessizdir. Reşat ile konuştukları duyulmaz. Filmdeki anne de kendi gerçekliği dışında yaşamaz. “*Pus*’taki anne de öyledir, oğullar da kendi gerçekliğini yaşarlar, Tayfun Pirselimoglu anne oğul ilişkisini, baba oğul, anne kız ilişkisinden önde gördüğünü bir söyleşide dile getirir” (Bayrakdar, 2011, s. 45). Herkesin kendini ait bir gerçekliğinin olduğu bu dünyalardaki insanlar sadece beraber yaşamak zorunda kalmışlardır.

### 1. 3. SAÇ (2010)

*Saç* filminde, Tarlabası'nın karanlık atmosferindeki peruk dükkânının sahibi olan Hamdi yine gecekondu mahallelerden birinde oturan Meryem ile Musa'nın hayatları anlatılmaktadır. Peruk dükkânı binaların arasında kalmış, ara katta her bakımında sıkışmışlık hissini veren bir yerdir. Buna rağmen aydınlıktır. Çünkü duvarlar pencerelerle kaplıdır. Bu pencereler bunca sıkışma arasında Hamdi'nin dünyasını aydınlatan tek şeydir. Etrafta mankenlerin kafaları ve peruk ile masa ve sandalye haricinde eşya yoktur. Hamdi, aynı zamanda peruk dükkânında yaşamaktadır. Kendine perdeyle ayırdığı bir odada yaşar. Yaşadığı odada peruk da diker. Kendine kurduğu bu oda Meryem ve Musa'nın evinden çok farklı değildir. Aynı soluk duvar rengi ile masayı aydınlatan loş ve rahatsız edici duvarda alçak bir noktada takılı ışık kaynağı bu iki mekânı birbirine benzetmektedir. Bu ışık karanlık olan mekânları aydınlatan tek bir noktadır. Karakterlerin hayatlarında aydınlığa yer yoktur. Hamdi sürekli pencereden dışarı bakar. Kırmızı montlu ve peruk takan bir

fahişe kadın kaldırımında araçların ortasında hep durur. Karakterler genellikle bel plan, göğüs plan, diz plandan görüntülenir. Geniş planlar ve boy planlar oldukça az kullanılmıştır. Hayatları parçalanmış ve dağılmış olan bu insanların bedenleri de bütün olarak gösterilmez. Hamdi, kanser hastasıdır. Meryem mutsuz bir evliliğe sahiptir. Peruk deneyen kadın kendi istemediği bir sebepten peruk takmaktadır. Muhtemelen eğitim almak veya işe girmek için peruk takması istenmektedir. Yani bu karakterlerin hiçbiri kendi hayatlarından mutlu değildir ve kaçmak istemektedirler. Bu parçalı anlatım kamera açıları ile desteklenir.

Hamdi, peruk dükkânına saçını satmak için gelen Meryem'i takıntı haline getirir. Meryem'in peşine rahatlıkla düşer ve onu takip etmekten çekinmez. Bir sahnede evinin önüne kadar gider. Takip sahneleri boyunca sadece şehrin gürültüsü dip ses olarak duyulur. Tarlabası'ndaki yoğun araba trafiği ve şehrin gürültüleri ne alışveriş merkezinde ne de Meryem'in yaşadığı mahallede duyulur. Hatta Meryem'in yaşadığı mahalleye yaklaştıkça sesler daha da az duyulmaya başlar. Hamdi, Meryem'in oturduğu apartmanın içine girdiğinde sessizlik artar. İlk başta Meryem bu takipten rahatsızdır. Ancak sonra bir tepki vermez. Zaten film boyunca Meryem oldukça durgundur. Meryem ne Musa ile ne de Hamdi ile birlikteyken mutludur. Daha doğrusu cinsellik konusunda ne hissettiğini seyirci bilmez. Hatta genel olarak Meryem'in varlığı hissiz olarak nitelendirilebilir. Bu sessiz kadınlar Tayfun Pirselimoglu'nun sinemasında niye yer alır? Bu kadınlar hayatlarının kontrolünü erkeklere bırakmışlardır:

Ne kadar Meryem üzerinde bir zorlama ya da direk olarak bir bedensel zorlama uygulanmasa da Meryem'in Hamdi'nin kafasındaki beklentilere ve modele uyması da bir tür iktidar biçimidir. Dolayısıyla, Meryem'in sessizliği, "sessizleştiren sessizlik" olarak düşünülebilir. Hamdi'nin sessizliği ise sebebi farklı olsa da yine "sessizleştiren sessizlik" olarak ele alınabilir. (Durğut, 2013, s.425)

Hamdi, Meryem'e kendi isteklerinden bahseder. Ona ne istediğini sormaz. Meryem kendi hayatında söz sahibi değildir. Musa hayatından çıksa bile bir şekilde Hamdi'nin iktidarı altına girer. Meryem'in kendi hayatında söz hakkı yoktur. Sürüklenmektedir.

Hamdi de Reşat gibi röntgenleyen konumundadır. Seyirci Hamdi'nin gözünden kısmen Meryem ve Musa'nın hayatını izler. Ancak Hamdi'nin dükkânın penceresinden dışarı baktığı sahnelerde her zaman neye veya kime baktığı gösterilmez. Seyirci bunu tahmin edebilir. Yine de seyirciyi merakta bırakır ve onun röntgenci tavrına ayna tutar. Aslında röntgencinin seyirci olduğunu gösterir. Çünkü izleyici Hamdi'nin Meryem'i beklediğini veya hayali karaktere baktığını düşünse de aslında kime veya neye baktığını merak eder. Hamdi oldukça takıntılı bir karakterdir. Meryem onun yanından ayrıldıktan sonra onu takip ettiği sekans başlar. Zamanın aynı gün mü olduğu dağınık olarak mı gösterildiği veya Hamdi'nin onu nasıl takip ettiği bilinmez. İş yerine gelir, çıkmasını bekler, evine kadar gelir. Hatta oturduğu dairenin önüne gelir. Bütün gece evden çıkmalarını bekler. Meryem ne zaman pencereden baksa Hamdi'yi orada görür. Meryem'i varlığı ile sıkıştırır, rahat bırakmaz. Meryem, Hamdi'nin onu takip ettiğini fark ettiğinde yanına giderek onu bırakmasını söyler. Musa'dan şiddet görene kadar Hamdi'ye olan mesafeli tavrı devam eder. Musa'dan şiddet gördüğü günün ertesinde Hamdi'nin yanına oturup, yüzünü ona gösterir. Demek ki en başından beri Hamdi'nin varlığının farkındadır. Sadece onu görmezden gelmektedir. Artık Musa'ya dayanamadığı bir noktaya gelince Hamdi'den yardımı yine sessizce ister. Onu aldatan kocasına sessizce verdiği bir diğer tepki ise evde ütü yaparken Musa'nın gömleğini bilerek yakmasıdır. Tepki gösteremediği kocasını böyle cezalandırır. Hamdi'nin iktidarını kabullenmiş olmasının bir sebebi de onu Musa'dan kurtarmış olmasıdır.

Meryem bir alışveriş merkezinde temizlikçi olarak çalışmaktadır. Meryem'in yaşadığı şehir ve hayat gridir. Meryem şehrin düşük gelirli mahallelerinden birinde oturur. Çoğu zaman toplu taşımada işe giderken ayakta yolculuk eder. Mutsuz bir evliliği vardır. Yemek yemek ve televizyon izlemek dışında hayatında ilgilendiği hiçbir şey yoktur. Meryem bir kadın olarak sanki varlığını unutmuştur. Musa'nın isteğiyle, çok sevdiği saçlarını para için kestirmek durumunda kalır. Meryem sanki varlıksız bir kadındır. Tepkisizdir. Çok fazla konuşmaz. Tüm bu olumsuzlukların içinde Meryem'in temizlik görevlisi olarak çalışması sanki yaşadığı yolunda gitmeyen düzeni de temizlemek içindir. Başkalarının artıklarını toplamakla para kazanmaktadır. Atıklar, çöpler insanların görmek istemedikleridir. Meryem görünmek istenmeyenleri temizlemektedir. *Rıza* filminde de kadın karakterin adı Meryem'dir ve çamaşırhanede kirli çamaşırları yıkamaktadır. Meryem ismine bakıldığında İsa peygamberin annesi olarak saflığın ve temizliğin sembolüdür. Bu filmin evreninde, içinde bulunduğumuz dünyada, yaşadığımız ülkede; bir sorun, yolunda gitmeyen şeyler, kirli bir durum vardır. Bu kirlilikleri temizleyen yine dışlanan kadınlardır. Filmin ortalarında Hamdi'nin satmak istediği araba bozulur. Sanki filmdeki işlemeyen düzen tüm nesnelere de yansımaktadır. Bozuk bir düzende her şey aksayabilir.

#### **1. 4. *BEN O DEĞİLİM* (2014)**

*Ben O Değilim* filminde kendine çok benzeyen bir adamın yerine yavaş yavaş geçen bir adamın öyküsü anlatılır. Film boyunca sürekli birbirine benzeyen karakterlerin birbirlerinin yerine geçmesi anlatılır. İlk sahne Nihat'ın aynada kendisine baktığı sahneyle başlar. Nihat aynanın karşısından çekilir. Ancak yansıması aynada kalır. "Seyirci olarak aynaya bakan kendi suretsiz yüzümüzle baş başa kalırız. Ayna sureti, yok olmuş ya da parçalanmış, birbirinin içinde çoğalmış halleriyle bizi film boyunca tedirgin etmeyi sürdürecektir" (Çiçekoğlu, 20, s.91).

Daha ilk sahnede film boyunca karakterlerin de seyircinin de yaşadığı ikilemler ima edilir. Nihat ve yerine geçtiği Necip'in kim olduğu son sahnelerde tamamen karışır.

*Ben O Değilim* filminde Laura Mulvey'in bahsettiği izlemekten alınan görsel haz *Pus* filmindeki gibi ters yüz edilir. Mulvey, cinsel dengesizliğin yönettiği bir dünyada, bakmadaki haz, aktif/erkek ve pasif/kadın arasında bölündüğünü söyler (1993, s.5). Filmin ana karakteri bir erkektir. Başkarakter Nihat, bir sahnede kendine yemek hazırlarken aynı zamanda porno film izlemektedir. İzledikten bir süre sonra mastürbasyon yapmak için pantolonunu indirir. Ancak eylemi tamamlayamaz, arkadaşı arar. Bir sonraki sahnede ise arabada bir fahişeye ilişkiye giren arkadaşını uzak bir mesafeden izlemektedir. Görüntü oldukça uzakta ve belirsizdir. Yine seyirci merak ettirilir. Ancak sahne boyunca tam olarak ne olduğu görülmez. Seyirci, sahneyi Nihat'ın gözünden izler. Polis gelince Nihat'ın arkadaşları kaçar. Ancak Nihat kaçamaz. Geceyi nezarethanede geçirmek zorunda kalır. Filmin başında Nihat olarak girdiği nezarethaneye, filmin sonunda Necip olarak girer.

Filmde, özellikle Nihat ile aynı işyerinde çalışan Ayşe erkekler tarafından izlenmektedir. İşyerindeki neredeyse tüm diyaloglarda onun adı geçer. Nihat hariç herkes kocası hapiste olan Ayşe hakkında konuşmaktadır. Tacizci bakış diyaloglarda da vardır. Ayşe'nin her hareketi yakından izlenmektedir. Bu imalı konuşmaların sebebi Ayşe'nin kocası Necip'in hapiste olması ve bir kadın olarak para kazanmak için işyerinde çalışıyor olmasıdır. Bu durum erkekler için Ayşe'nin 'aranan kadın' olduğu imajını çizer. Mulvey, bu durumu belirleyici erkek bakışının kendi fantezisini, uygun biçimde şekillenmiş kadın figüre aktarması olarak açıklar (1993, s.5) Mulvey'in de belirttiği gibi tacizci bakışa maruz kalmak için bir neden gerekmez. Erkek kendi fantezisini kurar ve karşısındaki kadın üzerinde bunu

kurgular. Kadın ne yaparsa yapsın varlığı yüzünden bu bakışa maruz kalacaktır. Bunun sebebi heteroromantik ve patriarkal kadına olan sorunlu bakış açısıdır. Benzeri bir sahne de Ayşe'nin evindeki sevişme sahnesi için de geçerlidir. Ayşe onu evine davet ettiği için Nihat onunla sevişebileceğini düşünür. Ayşe de buna direnmez. Ancak bunu isteyip istemediği anlaşılmaz. Ayşe, kocasına benzettiği Nihat ile işyerinde ilgilenmeye başlar. Onu evine yemeğe davet eder. Nihat, Ayşe'nin evine geldiğinde duvardaki nikâh fotoğrafından Ayşe'nin kocası Necip'in kendine ne kadar benzediğini görür. Bu düğünde çekilmiş duvarda asılı fotoğraflar Pirselimoglu'nun neredeyse tüm filmlerinde vardır. Kadınların hayatına giren ikincil erkek karakterler bu eve gelip bu fotoğrafları incelerler. Pirselimoglu'nun kadınları erkekler hayatlarından çıksa bile yaslanacak, alışık oldukları düzeni devam ettirecek başkalarını bulurlar. Ayşe de hapishanede olan kocasının yerine Nihat'ı koyar. Necip ile yaşadığı ilişkiyi, Nihat ile devam ettirmek ister. Nihat bunu başta istemez görünse de bu yeni düzene çabucak alışır. Ayşe, kocasının iktidarı altındayken pasif ve sessiz bir karakterdir. Nihat kocası Necip'e benzediği için yanında olmasını arzu eder. Böylece aktif rol üstlenecek bir erkek ile o pasif halinde rolünü sürdürebilecektir. Pasif olmayı, başkasının iktidarı altında olmayı o kadar kabullenmiştir ki kocasının yerini biriyle doldurmak ister.

Filmin bir sahnesinde, Ayşe mayo giyerek salona gelir ve denize gitmek istediğini söyler. Bu sahnede Ayşe bakılan ve teşhir edilen konumundadır. Mulvey, kadınların güçlü görsel ve erotik etki amacıyla kodlanmış dış görünüşleriyle aynı anda hem bakılan hem teşhir edilen olduklarını söyler (Abisel, 1993, s.5). Ancak bir sonraki sahnede denize gittiklerinde Ayşe intihar eder. Ayşe'nin kıyıya vurmuş, mayolu bedeni görülür. Yönetmen o ana kadar seyircinin seyrettiği, bakılan Ayşe'nin cansız bedeniyle seyirciyi o ana kadar duyduğu hazdan dolayı cezalandırır. Ayşe'nin ölümünün ardından Necip olmayı sürdüren Nihat tesadüf eseri, Necip'in bir dostu sayesinde İzmir'e yerleşir. Nihat, İzmir'e gittiğinde

Ayşe'ye benzeyen fahişelik yapan Asiye'yi görür. Onu ölmüş olan Ayşe'nin yerine koyar. Asiye ilk olarak bu rutine girmeyi kabul etmek istemez. Nihat'ı reddeder. Dünyasına uyum sağlamakta zorlanır. Çünkü kurtarılan kadın olmak, başkasının iktidarı altında olmak istemez. Ancak bir süre sonra o da iktidarını kaybeder. Nihat'ın düzenine uyum sağlar. Gitgide hırçın ve sert hallerinden kurtularak Nihat ile yaşamaya alışır. Hatta bir sahnede Ayşe'nin mayosunu giyerek tıpkı onun gibi Nihat'ın karşısına çıkar. Bunun onu mutlu edeceğini düşünür. Ama Nihat çok sinirlenir. Mayo giydiği için Asiye'ye şiddet uygular. Tüm bunlara rağmen Asiye Nihat'ı bırakamaz. Asiye, bir kere iktidarını kaybetmiştir.

## BÖLÜM 2

### 'ABJECT' KAVRAMI

#### 2. 1. SİNEMADA PSİKANALİTİK BAKIŞ AÇIŞI

Sinemanın başlangıcından sonra sinema üzerine çeşitli düşünceler ve kuramlar ortaya atılmıştır. Filmler pek çok açıdan değerlendirilmiştir. Psikanaliz film kuramı bu yaklaşımlara yeni bir soluk getirmiştir. Psikanalizin kurucusu Sigmund Freud'dur. "Kuram bazen onunla birlikte, bazen de ona rağmen gelişimini sürdürmüştür" (Bakır, 2008, s.10). "Bu yeni anlayışta sinema zihinsel bir işleyim olarak görülmektedir. Sinema toplumsal koşullar üzerine bir düşünmedir" (Türkoğlu, 2011, s.144). Kuramsal olarak ilerleyen Freud'un ötesine geçen en önemli gelişim ve katkıları yapan Jacques Lacan oldu. Psikanaliz filmin görünen yüzeyin dışındakini analiz eder. Bunu yaparken de sinema, diğer sanatlarda olduğu gibi güne ışık tutar ve filmin çekildiği dönemki toplumu, olayları bir şekilde perdeye yansıtır. Daha derinlere inerek filmi analiz etmek gerekmektedir. Sabbadani, sinemanın ilk günlerinden beri çoğu filmin yapısı ve dilinin psikanalistlerin çalıştıkları gibi bilinçdışı yansıtılabildiğini söyler (2016, s.4). Filmler toplumun bastırdıklarını konu edinebilir. Psikanaliz ise bunu deşerek ortaya çıkarır. "Psikanalitik olarak analiz edilmeye uygun filmler daha yüzeysel portrelerini idealleştirme veya değersizleştirme yerine, onlarla özdeşleşme imkânı verecek filmler olarak değerlendirilebilir" (Sabbadani, Yüksel ve Terbaş, 2016, s. 5). Filmler analiz edilirken filmin yapısı yeniden kurulur. Bu yeniden kurulmayla birlikte düşüncenin bilinçli olarak ve bilinçdışında yaptıklarını kapsar. Toplumun bastırdıkları filmlerde işlenir ve bunu da psikanalitik yöntem ortaya çıkarır. Psikanalitik yaklaşım filmleri analiz ederken seyirciyi de unutmaz:

İzleyici – film – yönetmen üçgeninden oluşan bu yapının analizinde en önemli



kavramlar olarak, 'anlamlandırma', 'özdeşleşme' ve buna bağlı olarak 'arzu' kavramı yer almaktadır. Özellikle Lacan'ın ünlü arzu grafiğinin yapısı klasik anlatı sinemasında karakterlerin kuruluş süreci ile paralellik göstermektedir. Arzu grafiği insanın kültürel evren içerisine girerek nasıl özneleştiğini, burada ne gibi bir işlev gördüğünü ve sonunda hangi konuma geldiğini formüle etmekte ve bir anlamda da öznenin yaşadığı 'dram'ı anlatmaktadır. Bu grafiği oluştururken Hamlet'ten yola çıkmış olduğu da düşünülecek olunursa anlatı sineması ile paralellikler kaçınılmaz olacaktır. Burada temel kavram olarak özdeşleşme / kimlik edinme (identification) görülebilir. Özdeşleşmenin farklı düzeyleri, biçimleri ve sonuçları vardır, bu hem öznenin yaşamında geçerlidir, hem de film sürecinde. (Bakır, 2008, s.11)

Yukarıda bahsedildiği gibi klasik anlatı sinemasında kurulan yapı arzu ve özdeşleşme kavramları üzerine oturtulur. Kurulan yapıda istenen, seyircinin karakterlerle özdeşleşmesidir. Bu özdeşleşme sayesinde seyirci kurulan dünyaya girecek ve film seyretmekten haz duyacaktır. Bu özdeşleşme Lacan'ın ayna teorisi ile de örtüşmektedir. Lacan, çocuğun aynada kendini ilk gördüğü süreçte kendi tanımaya başlamasından ve ayna karşısında olmasından duyduğu hazdan bahseder. Metz, bunu sinema perdesi ve seyirci arasındaki olan ilişkiye benzetir. Seyircinin perdedekilerle özdeşleştiğini söyler:

Metz'e göre görüntü olarak imge, izleyicinin filmi anlamlandırıp filmle özdeşleşmesi yani onunla ayna dönemindeki çocuk benzeri imgesel bir ilişki kurması için yeterlidir. Ancak gündelik yaşam içindeki çocuktan farklı olarak sinema perdesi karşısında birey, hem kendisi hem de öteki olarak gördüğü sinemasal imge ile birincil özdeşleşmenin yanı sıra, ikincil ve simgesel ilişkiyi de yaşamaktadır. (Türkoğlu, 2011, s.148)

Seyirciler perdedeki karakterler ile özdeşleşirler. Seyircinin özdeşleştiği karakterler her zaman iyi çerçevedeki karakterler değildir. Karakterin anti kahraman, kötü, zalim veya korkutucu olması fark etmez. Seyirci kendini perdede gördüğü karakterlerin yerine koyar.

Psikanalizin yaptığı en önemli çıkarımlardan biri de bu tez çalışmasında konu edildiği gibi bastırma ve bastırılmadır. Bastırma genellikle kadın ve kadının bedeni üzerinden yapılmaktadır. Kadın sinemada genel olarak pasif konumda bırakılırken erkekler aktif ve bakışın belirleyicisi olarak gösterilmektedir. Çoğunlukla kadın bedeni metalaştırılmaktadır. Bakışı konumlandırın heteroseksüel erkek bakışı sinemada kadının yansıtılmasını büyük ölçüde etkiler. “Ayna kuramından yola çıkan ve gözleyerek arzunun nesnesini aramaya çalışan klasik anlatı filminin erkek egemen izleyicisi de filmdeki karakterlere kadının baktığı gibi bakmaz; burada erkek etkin, kadın edilgendir” (Türkoğlu, 2011, s.154). Sinemada, görsel zevk heteroseksüel erkeğe göre konumlandırılır. Kadın imge olan ve bakılandır. Kadını geri plana iten bu bakış üzerine önemli söylemlerde bulunan Laura Mulvey’dir. Mulvey erkeğin bakışı altında kadının zevk nesnesine dönüştürülerek imgeleştirildiğini söyler. Bunun sebebini ise ataerkil toplumun kadından korkması ve onu tehlike görmesi olarak açıklar:

Bakışın aktif denetleyicisi olan erkeklerin bakışı ve zevk alması için teşhir edilen ikon olarak kadın, bu yüzden, her zaman özünde işaret ettiği endişeyi uyandırmakla tehdit edicidir. Erkek bilinçdışının bu hadım edilme endişesinden iki kaçış yolu vardır: suçlu nesnenin değersizleştirilmesi, cezalandırılması ya da kurtarılması (film noir’ın örneklediği bir yoldur) ve onunla denkleştirilen ilk travmanın yeniden yaşanmasıyla zihni meşgul etmektir (kadını soruşturmak, gizemini demistifiye etmek); öteki ise, onun yerine ya fetiş nesneyi koyarak ya da sunulan figürün kendini, tehlikeli olmaktan çok rahatlatıcı olsun diye fetişe dönüştürerek (abartılı bir değer vermeden ötürü kadın yıldız kültürü) hadım edilmeyi topyekûn yok saymak. (Mulvey,1993, 4-6)

Mulvey’in de bahsettiği gibi kadın erkeğin hadım edilme korkusu yüzünden nesneleştirilmekte ve erkeğin bakışına göre konumlandırılmaktadır. Bu kadının dışlanmasına ve bastırılmasına neden olur.

## 2. 2. “ABJECTION” YAKLAŞIMI

Julia Kristeva, ‘abjection’ kavramından *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (1982) adlı kitabında bahseder. ‘Abject’, aslında öznenin bir parçasıdır. Ancak bir süre sonra öznenin ayrılır. Öznenin koptuktan sonra da bir özne veya nesneye dönüşmez. Bu belirsizlik Kristeva tarafından ‘abject’ olarak nitelendirilmektedir:

Kavram olarak ‘abject’ Kristeva tarafından, ne özne ne nesne olan, bir var ol(ma)ma kategorisi; öznenin önceki (anneden tamamen ayrılmadan önce) ve nesnenin sonraki (nesnelliğe ait görülen ceset örneğinde olduğu gibi) bir kategori olarak tanımlanmıştır. (akt. Hal Foster, 1996, s.188: Kristeva, 1982)

“ ‘Abjection’ sözcüğü "atık" demektir: Latince *abicio* atmak, kendinden fırlatmak, aşağılamak anlamına gelirken, *abjectus* aşağılık, düşük, alçak; Fransızca ‘*abject*’ion ise atık, iğrençlik, zul anlamına gelir” (Sayın, 2000, p. 194). ‘Abjection’ kelimesi, Türkçe’ye dışlama, dışarı atma, dışa atma, bayağılık, sefillik olarak, ‘abject’ kavramı ise sefil, küçük düşürücü, alçaltıcı, iğrenç, aşağılık olarak çevrilmektedir. Ek olarak Türkçe’de tiksinti verici, iğrenç, zelil ve zillet olan ifadelerinin karşılığı olarak da kullanılmaktadır. Türkçe’deki bu karşılıklar kavram ile bağıntılı olsa da kelimenin anlamını tam olarak karşılayamamaktadır. Bu yüzden çalışma boyunca ‘abject’ kavramı Türkçe’ye çevrilmeden kullanılacaktır.

‘Abjection’ öznenin nesnenin kendini ayırarak benliğini kazanmasıdır. Tüzün, ‘abjection’ı “özne olan” tarafından kendisini “nesne olandan” ayırmanın, farklılaşmamış bir akıştaki sınırlarını tanımak ve sonunda bağımsız bir varlık haline gelmek için bir önkoşul olarak deneyimlenmek olarak tanımlar (2011, s.2). Ancak özne ‘abjection’ ile karşılaştığında bu tanımlanan sınır ihlal edilmiş olur. Çünkü bu süreç öznenin bütünlüğünün sınırlarını tehdit eder. Özne kendi sınırlarının ihlal

edileceğinden korkar. Bu sınırın ihlali de ‘abjection’ olarak nitelendirilir:

Kristeva iç ve dış arasındaki (hayali) sınırın ihlalini ‘abject’ion olarak adlandırır. ‘Abject’, içeriden dışarıya çıkmış, bu yüzden iğrenç, korkutucu, düşük olarak görülen şeydir. Her dakika yuttuğumuz tükürüğümüzü bir kaptaki biriktirip, sonra da içmeye kalkarsak bunu beceremeyiz, oysa tükürük aynı tükürüktür. ‘Abject’ion akılla, mantıkla açıklanabilir bir duygu değildir; ama gene de uygarlığın ölçütü haline gelmiştir. Bedenimizin sınırlarını tanıyarak uygarlaşırız, kültür içinde var olmayı öğreniriz. Ancak bunun için bedenimizin içi ve dışı arasına bir sınır çizmemiz gerek. Bu sınır ise biraz keyfi bir sınır, “dışarı” çıkanın artık bize ait olmadığını varsayıyor. Oysa “dışarı”dan birçok şeyi “içeri” almakta beis görmüyoruz. (Yiyoruz, içiyoruz, soluyoruz, çiftleşiyoruz). Demek ki içeride kalmasında, ya da dışarıdan bir şeyin içeri girmesinde aslında sakınca yok. Sakınca içerideyken dışarı çıkmış olanın yeniden içeri alınmasında. Çünkü bu fiil bize “içeri” ve “dışarı” arasına çizmiş olduğumuz muhayyel sınırın ne kadar keyfi ve kırılgan olduğunu hatırlatıyor. (Somay, 2005, ss. 167-168)

Bu kavram iç ve dış ayrımını yok eder. Tüzün’ün ifade ettiği özne olmaya çalışanın nesne olandan ayrılmak için yaşadığı süreç olan ‘abjection’; aynı zamanda Somay’ın ifade ettiği şekilde bu ayrılma sürecinin yarattığı sınırı da ihlal etmekle özneyi tehdit eder. Kristeva, bu kavramın aynı zamanda onun cankurtaranları olduğunu söyler. Aslında bu ayrışma bireyi koruyan, benliğine kavuşmasını sağlayan bir korumadır (1982, s. 2,3). Ancak Somay’ın belirttiği gibi dışarıdan içeriye alınanlar sorun yaratmaktadır. Aslında dışarıdan içeriye alınan şeylerin özneyi rahatsız etmesinin nedeni özneye sınırların muğlaklığını hatırlatmasıdır. “Abject’in etkisi, içerisi / dışarısı, nesnel / öznel ve iç/ dış tan ayrılan sınırların değişmezliği dengesiz hale geldiğinde ortaya çıkar” (Tüzün, 2011, s.2) Bu ayrımların yapılamamasıyla ortaya çıkan dengesizlik özne için zorlayıcıdır. Özne bu ayırmadan rahatsızlık duyar. Bu ayırım kültürel benliği rahatsız etmekte, özneyi başladığı yere, kimliksiz olduğu ane rahmine geri göndermekle tehdit etmektedir

(Kristeva, 1982).

### 2. 3. BASTIRILMIŞ OLAN: KADIN BEDENİ

Kadının salgılanan cinsel atıkları ‘abject’ iken erkeğin salgılanan cinsel atıkları insan soyunu devam ettirdiği için ‘abject’ sayılmaz. Kadına bir kimlik çizilmektedir. “Doğuran kadının salgıladığı sıvılar, rahminde taşıdığı sıvı, anne sütü, beden sınırları belli bir kap olarak öngören kuramların dışına taşıyordu. O zaman kurgulanmış olan kimlik de bu kabın sınırlarının içine yerleştirilmeye çalışılıyordu” (Durmuşoğlu, 2005, s.12). Kurgulanmış olan bu kimlik bahsedilen kabın sınırlarından dışarı taşıdığı anda ise kadın bedeni ‘abject’ hale gelir. Bu da heteroseksüel erkek bakış açısının dayattığı kural ve kanunlardan kaynaklanmaktadır. Ataerkil yasalar, kadını ve kadın bedenini erkek bakış açısının egemen olduğu yasalara göre belirler. Kadının bedeni bu yasalara göre tanımlanır. Bunun sebebi ise kadının toplumlarda korkulan olması ve bu nedenle bastırılmasıdır. Bu yüzden de kadın bedeninin cinsel atıklarının dışlanması sebebi budur. Kadının ötekileştirilmesiyle kadının cinselliğine ‘abject’ anlamı yüklenir. Heteroseksüel erkek bakışı kadını toplumdan uzaklaştırmakta ve dışlamaktadır. Kadına olan bu bakış, kadının aşağı bir varlık olarak görülmesine neden olur. Kadının bedeni, bir bütün olarak ele alınmaz, sadece güzellik kavramına, yüzeyde olana bakılır. Kadın nesneleştirilir. Bu durum sinema için de geçerlidir. Laura Mulvey’ in ünlü makalesi “Görsel Haz ve Anlatı Sineması’nda bahsettiği gibi cinsel dengesizliğin yönettiği bir dünyada, bakmadaki haz, etkin/erkek ve edilgen/dişi arasında bölünmüştür. Belirleyici erkek bakışı kadını kendi fantezisine uygun biçimde aktarır” (1993, s.5). Doğal olarak sinemadaki kadına olan bu bakış toplumun bakışının bir yansımasıdır. Kadın her alanda olduğu gibi beyazperde de dışlanandır. Hal Foster, *Gerçeğin Geri Dönüşü* adlı kitabında, sanat eserleri ve korku filmlerindeki imgeleri anlatırken, filmlerdeki bazı

imgelerin korkutucu olmasının nedeninin en önce ve önemli olarak annelikten; bastırıldığında acayip, hatta tiksindirici bir şey olarak görülen gebelikten kaynaklandığını söyler. Ona göre, bu beden 'abject' in esas mekânıdır (1996, s.188).

Tüm bunların sonucunda kadın bedeninin cinsel atıkları 'abject' sayılmaktadır. "Kadınların 'abject'; yani çöp, hastalık, istismar, travma alanı olarak beden olgusunu, idealleştirilen arzu nesnesi olarak kadın imgesini parçalamak için kullandıklarını görüyoruz" (Durmuşoğlu, 2005, s.14). Örneğin, adet dönemindeki kan rahatsız edici ya da kirli olarak nitelendirilir. Adet insanda ve bazı yüksek memelilerde periyodik olarak görülen döllenmemiş yumurta ile uterus duvar tabakasının dışarı atılmasıdır. (BSTS / Biyoloji Terimleri Sözlüğü 1998 - TDK) Yani birçok canlıyı ve insanları var eden en temel biyolojik olaydır. Vücuttan atılan sıvılar ter, gözyaşı ya da erkeğin cinsel atığı olan sperm 'abject' sayılmaz. Oysa nasıl ki erkeğin cinsel atığı olan sperm soyu devam ettirmekteyse kadının adet görmesi de soyu devam ettiren diğer önemli unsurdur. Kadının cinsel atığının 'abject' olması cinsiyet farklılığından kaynaklanmaktadır. Kadının dışlanması sebebini Kristeva şu şekilde açıklar:

Dışkılar akıntılar ve dışkıya - akıntıya benzeyen şeyler (çürüme, enfeksiyon, hastalık, ceset vb.) öznenin dışından gelen tehlikeyi temsil ederler: ben-olmayanın tehdit ettiği ben; dışı tarafından tehdit edilen toplum; ölümün tehdit ettiği yaşam. Oysa aybaşı kanı, (toplumsal ya da cinsel) kimliğin içinden gelen tehlikeyi temsil eder. Bu kan bir yandan toplumsal bir bütündeki cinsler arası ilişkiyi tehdit eder; öte yandan her cinsin kimliğini içselleştirme yoluyla cinsel farklılık açısından tehdit eder. (2014, s.92)

Toplumun dışı tarafından tehdit edildiğini algılamasının nedeni Freud'un ortaya attığı kastrasyon korkusudur. Kadının penisinin olmaması onun bir suçundan dolayı cezalandırıldığı anlamına gelir. Kadın bir suçundan dolayı hadım edilerek

cezalandırılır. Bu cezalandırmadan ötürü küçük erkek çocukları da hadım edilmekten korkarlar. Küçük erkek çocuklarının bu korkusu bastırılır. Bu bastırılma erkek bakış açısının hâkim olduğu toplum ve düzende ortaya çıkar. Böylece kadın tüm bu bakışın altında cezalandırılan ve korkulana dönüşür. Kristeva'nın bahsettiği “dışı tarafından tehdit edilen toplum” ifadesi buradan kaynaklanmaktadır. Yalnızca kadınların menstrual döngüye sahip olması onların hadım edilmiş olduklarını topluma hatırlatır. Bu yüzden ‘abject’ olarak görülür. Kristeva'nın anne bedeninden etkilenmesinin sebebi annenin, toplumsal kontrol tarafından dışlanmış, canavar haline getirilmiş olmasıdır (Durmuşoğlu, 2005, s.12). Daha önceki bölümde bahsedildiği gibi bu yaklaşım dışlanmış olan ile ilgilidir. Bu bakış açısı kadının dışlanmasına sebep olur ve onun bedeninin atıklarını ‘abject’ kılar. Kadının toplumda korkulan olması insanların anne bedenini aşağılamasını gerekli kılar. Kristeva, *Siyah Güneş, Depresyon ve Melankoli* (1987) adlı çalışmasında anne katlinin sembolik düzende var olabilmek için yaşamsal önemde olduğunu söyler. Çünkü ataerkil bir kültürde yaşayanlar birey olabilmek için anne bedenini aşağılamak zorundadır. Yetişkin söylemindeyse anne bir tiksinti ve tapınma yeri olarak ortaya çıkar (Kristeva, 2007, s.135). Bu aşağılanmanın sebebi kadınların var olan ataerkil düzende baskılanması ve dışlanmasından kaynaklanır.

#### **2. 4. AYNA EVRESİ VE OEDİPAL ÜÇGEN**

Kristeva'ya göre ‘abject’ anne ve çocuk bedenine dayanır. ‘Abject’ion, özne ile nesneyle çocuk ve anne bedeninin arasındaki sınırları ayıran süreçtir (Barrett, 2011, s.94). Tüzün, bu kavramı detaylandığında, Kristeva'nın anne üzerinde odaklandığı noktanın çocuğun bakış açısından yapılandırıldığını söyler (2011, s.31). Ayna evresi, çocuğun anneden ayrışma yaşadığı süreci kapsar. Kristeva bu kavramı Lacan'ın bahsettiği ayna evresine dayalı olarak kurmuştur. Çocuk, bu süreçte kendini aynada tanımaya başlar. Çocuk daha öncesinde kendi bedeninin

parçalarına hâkim değildir ve kendini annenin bir parçası olarak görmektedir. “Lacan’a göre ego ve nesne iç/dış ayrımının ve hayali bir mekânsallık duygusunun geliştiği ayna evresinde ortaya çıkar” (Tüzün, 2011, s.4)

Ayna evresi, bebekler altı aylık olduğundan itibaren başlar ve on sekiz aya kadar devam eder (Lacan, 1996, ss. 33-34). Bu dönemde çocuk bir yansıtıcı yüzey yardımıyla kendi yansımasını görür. Bu gördüğünün kendi imgesi olduğunun farkına varır. Aynanın yardımıyla kendi imgesini tanımaya başlar ve bedeninin bir bütün olduğunu algılar. Vücudunun sadece bazı uzuvlarını gördüğü için bedeni onun için parça parçadır. Ancak aynada kendi yansımasını gördüğünde bu durum değişir. Bu aşamada anneden ayrı bir bütünlüğe sahip olduğunu kavrar. Başlangıçta çocuk kendi imajıyla gerçeği karıştırır da, kendi sahip olduğu özellikleri zamanla tanır ve sonunda yansıyan imgenin kendinin bir yansıması olduğunu kendi imgesi olduğunu kabul eder. Bu kabul genellikle zevkle eşleşir. Çocuk kendi imgesinden büyülenir, etkilenir. Ayna karşısında kendi imgesini kontrol etmeyi, onunla oynamayı dener (Homer, 2005). Aynada kendini izlerken bedenini keşfettikçe bundan haz duymaya başlar. Aynaya bakarak kendine dokunmak, kendiyle oynamak hoşuna gider. Bu süreçte çocuk ilk defa kendilik kavramıyla tanışır (Türkoğlu, 2011, s. 145). Çocuğun egosu bu evrede ortaya çıkar. Ben olmanın farkına varır. Kendisini anneden bu aşamada ayırır. “Bu simgesel düzende, çocuğun “ben” olarak dilsel ve kültürel hazır bir düzenin içerisine girerek o düzenin yasalarını tanımak zorunda kaldığı evredir” (Lacan, 1996, ss. 34 - 37). Bu dönemde, çocuğun sembolik düzenin içerisinde anne ile olan ilişkisinin içine baba da girer:

Ayna aşaması imgesel düzeni (imaginary order) oluşturur. Bu aşamayı izleyen oedipal dönemde çocuk dilin ve babanın düzenine, simgesel düzen (symbolic order) aşamasına girecektir. Lacan’ın senaryosuna göre, ayna döneminde annenin egemenliği vardır ve



baba yok sayılır. Çocuk birinci kimliğini kazandığı zaman baba devreye girer ve çocuğu anneden ayırır. Anneden kopuş ile birlikte çocuk daha sonra özdeşleşeceği baba yasaları (law of the father) ile ilk kez karşılaşır.

Babanın adı (name of the father: gerçek baba değil, baba yasalarıyla belirlenmiş simgesel figür olarak baba) ile gerçekleştirdiği bu ikincil kimliklenme aşamasında çocuk anneye olan ikili ilişkisinin dışına çıkıp ailenin gerektirdiği üçlü ilişkiye girmeye hak kazanır. Bu yolla çocuk ebeveynlerinden ayrı bir varlığa sahip bir özne haline gelir. Dil ve kültür dünyasına girmeye hazır, imgesel ile gerçek ayrımını kavrayabilen bir özne olmaktadır artık. (Türkoğlu, 2011, s. 145)

Yukarıda bahsedildiği gibi çocuğun imgesel dönemdeki anne ile olan yakınlığı son bulur. O ana kadar olan sadece ikisinin olduğu anne ve çocuk ilişkisine baba da dahil olur. Baba, çocuğu yasa ile tanıştırır. Babanın kanunu ile beraber üçlü bir çerçeve çizilir. Babanın kanunu, yani enest yasası ortaya çıkar. Babanın kanunu çocuğa annenin yasak olduğunu söyler. Bu, erkek çocuk için kastrasyon tehlikesinden haberdar olduğu aşamadır. Bu aşamada erkek çocuk artık annenin yasak olduğunu bilir. Enest yasası anne ile çocuk arasındaki ilişkinin sınırlarını çizer. Eğer babanın kanunu uymazsa hadım edilerek cezalandıracağını ve annesi gibi olacağını düşünür. Çocuk kendi benliğini farkına varıp anneden ayrıştığında ise 'abject' sona ermez. Her zaman kimliğin sınırlarını rahatsız etmeye devam eder (Kristeva, 1982).

'Abject' olanların bedenden dışarı atılması çocuğun doğum sırasında anneden ayrılmasına benzer. Çocuk da annenin bir parçasıdır. Onun bedeni içinde gelişimini tamamlar. Gelişimini tamamlayınca annenin bedeninden ayrılmak zorundadır. Yani anne çocuğu bedeninden dışarı atar. Bu sebeple yeni doğan bebek için annesi 'abject' sayılır:

Anne'nin 'abjection'ı bebeğin egosunun ortaya çıkması ve annenin o egonun nesnesi

olarak kurulması için zorunlu bir koşuldur. Kristeva'nın ifadesiyle, 'abject' annenin bedeninden dışlanan, ona eşdeğer olmayan "atılmış nesne"dir. 'Abject' dengesiz bir sınırdır. (Tüzün, 2011, s.3)

Kürtaj ve düşük sonrasında ortaya çıkan cenin de 'abject' olarak kabul edilir. Henüz anneden ayrışmamış, tamamen insan formuna da ulaşmamıştır. "Tam olarak ceset sayılmaz, ama dışkı ya da çöp de değildir. Bu yüzden tasfiyesi daima sorun yaratır. Cenini çöpe mi atmalı, yoksa gömmeli mi? Hastanelerde kürtaj sonrasında ceninler yarı çöp olarak tasfiye edilir" (Somay, 2005, s.169). Cenin arada kalandır. Kürtaj ile bebek alındığında çoğu zaman vücudunun bazı organlarının oluşmadığı görülür. Aslında yaşama ve doğuma çok yakındır. Ancak oluşum sürecini tamamlayamadan ölür. Ceset olarak da adlandırılmaz. Çünkü ceset daha önce özne olarak var olmuştur. Ama bu durum cenin için geçerli değildir. Özne olmadan ölmüştür. 'Aslında ölü ile canlı, iç ve dış arasında agucuk yapılan bebekler ile ölen bebekler arasındaki sınırlar bizim sandığımızdan daha muğlaktır. Tam da bu nedenle o muğlaklığın hatırlatılmasına öfkeleniyoruz" (Somay, 2005, s.169).

Bireyin ayna evresini tamamlamış olması oldukça önemlidir. "Kendi ölümlülüğünü bilebilmenin tek yolu, ayna evresinden geçmiş olmaktır. Yani yansıtıcı bir düzeyde kendini görüp "kendi" olarak tanınmasıdır" (Somay, s.166). Somay'ın bu söylemi göz önüne alındığında aynı durum filmlerdeki karakterler için de geçerlidir. Sinemada sıklıkla ayna karşısında kendine bakan insanların sahnelerine yer verilir. Genellikle bu sahnelerde kişinin kendisi ayna evresini tamamlamaya çalışır. Bazı karakterlerin bu yüzleşmeyi denediği, tamamladığı veya tamamlamamış olduğu görülür. Pirselimoglu'nun filmlerinde de sık sık karakterlerin aynada kendileri ile yüzleşmeleri vardır. *Saç* filminde de özellikle Hamdi başta olmak üzere karakterlerin aynada kendileriyle yüzleştikleri ayna evresine tanık oluruz. Musa, hem evdeki banyo aynasında hem de çalıştığı morgdaki yansıtıcı yüzeyden kendi

suretini görür. Odaklandığı ise sürekli saçlarıdır. Hamdi'nin de aynaya baktığı görülür. Somay'ın dediği gibi öznenin kendi ölümünü kabullenmesi ayna evresine bağlıdır. Hamdi'nin sahnelerinde ayna evresini geçirdiği ve kendi benliğinin farkına vardığı görülür. Hastalığı sebebiyle erişeceği sonu kabullenir. Dükkâna peruk denemeye gelen müşteriler de aynaya bakmaktadırlar. Başörtülü kadının kendi ile yüzleşmesi oldukça ilginçtir. Aynada gördüğü imgeye çekinerek bakmaktadır. Bakışında toplumun ataerkilliğinin ona dayattığı kuralın kabullenışı vardır. Ancak Hamdi'nin onu aynaya bakarken izlediğini görünce onu bu sürece dahil etmek istemez ve perdeyi çeker. Onu dışlar.

## **2. 5. BEDENİN ATIKLARI**

İnsan bedeni çöp, hastalık, istismar ve travma alanıdır (Durmuşoğlu, 2005, s.12). Beden sürekli kan, dışkı, saç, tırnak, menstrual kan gibi cinsel atıklar üretir. Bunlar, bedeni var eden ve bedenin varlığını sürdürmesi için gerekli maddelerdir. Kan, dışkı, saç, tırnak gibi atıklar bedeni var ederek bir bütünlüğü oluştururlar (Kristeva, 1982, s.2). Kan bedeni oluşturan en temel maddelerdendir. Dışkı, temelde bedene aldığımız yiyecek ve sıvıların, vücutta çeşitli aşamalardan geçip dışarı atılmasıdır. Eğer dışkılama olmazsa bu beden bir süre sonra rahatsızlanır. Saç ve tırnak bedendeyken bizi rahatsız etmez. Cinsel atıklar ise insanların varlığını sürdürebilmeleri için gereklidir. Atıklar beden tarafından sürekli üretilirler ve üretilmek zorundadırlar. Atıklar üretilmediği zaman beden düzgün çalışmamış olur ve öznedeki birtakım sorunlar meydana getirir. Üretilen atıkların vücuttan atılması da bedenin sisteminin çalışması için gereklidir. Beden ürettiği bu parçaları vücuttan atmak zorundadır. Bu üretme ve atma dengesi özne ölene kadar devam eder. Bedenin bireye ait olması için bedenin kendi içindeki dışkıdan, salgıdan, kokuşmuşluktan ayrı düşünülmemesi gerekir. Kristeva'ya göre, beden kendi tarafından her gün dışarıya atılan atıklar sayesinde bireye ait olmaktadır. “Beden

asimile edemediğini dışarıya fırlatmakta ve kimlik aşıl原因cı asimilasyondan kurtarmaktadır” (Aktay, 2005, s.185). ‘Abject’e sağlık veya temizlik eksikliği neden olmaz; kimliği, sistemi, düzeni rahatsız etmesi neden olur (Kristeva, 1982, s.4). Bedenin atıklarına bakıldığında ise dinlerdeki caiz olmama durumuyla benzeşmekte olduğu görülür. Kristeva Hristiyanlık ve Musevilikte kirlilik ve arınma ritüellerini ele alır. Adet kanı, her üç dinde de haram kabul edilir. Bedeninden sürekli kan gelen kadın kirli olarak nitelendirilir. (Bkz. TDK sözlüğünde kirli ifadesinin karşısına aybaşı kanaması bulunan kadın yazmaktadır) Bedenin atıkları, bedenin içindeyken onun parçalarıdır. Bedenden dışarı atıldıklarında atığa dönüşürler. Atığa dönüştükleri zaman ise kirlilik yaratırlar. Ancak öznenin bir parçası da olduklarından, öznenin bağımsız oldukları da söylenemez. Bundan dolayı bedenden ayrılmış olan bu atıklar öznenin bir parçası sayılmaktadırlar.

Vücudun dışkı, kan, idrar ve cinsel atıklarının dışında bedenin bir parçası olan saç ve tırnak da bedenden ayrıldıktan sonra ‘abject’ kabul edilirler. Bu maddeler insanlar ölene kadar -hatta bazı durumlarda öldükten sonra bir süre için bile-uzamaya, kendilerini yenilemeye devam ederler. Beden istisnai durumlar hariç sürekli saç ve tırnak üretir. Anne karnındaki bebeğin de saç ve tırnakları uzar. Bedenin üzerindeyken saç ve tırnak, kirli veya rahatsız edici değildir. Aksine bedenin kusursuzlaştırılmasında ve dış görünüşünde güzelliğin önemli bir parçasıdır. Kesilmedikleri zaman özellikle tırnak, bakımsız ve pis bir görüntüye sahiptir. Medyada kimi zaman saçlarını ve tırnaklarını uzun yıllar kesmeyip metrelerce uzatan insanlara yer verilir. Bu aşırı uzamış saç veya tırnakların görüntüsü tiksindirici ve rahatsız edicidir. Saç vücudun en çabuk kirlenen öğelerinden biridir. Tırnağın uzunluğu çoğu zaman sinemada karşımıza kötü karakterlerde çıkar. Özellikle kadınların oynadığı karakterler daha çok uzun tırnaklıdır. Bedenin parçasıyken de saç tiksinti vericidir. Saç ve tırnak hem özneye

ait olduğu için hem de canlı olmadığı yani cansız olduğu için ‘abject’ kategorisindedir. Ancak bedenden ayrıldığında artık o öznenin bir parçası değildir, nesnedir. Atılması gereken bir atık konumuna düşer. Bu yüzden de bu arada kalmışlık onu ‘abject’ kılar ve özneyi tiksindirir. Saçtan kopan parçalar banyoda, yerde, mutfakta veya bir yemeğin üstünden görüldüğünde tiksinti yaratır, mide bulandırır. Kristeva sütün üzerinde gördüğü kılın doğrudan midesinde kasılmalar yarattığını söyler. Bir zamanlar bedenin parçası olan, özenle bakılan saçtan düşen bir parça kıl iğrençleşir.

Ceset de bir atık olarak nitelendirilebilir. Tıpkı bir atık gibi yok edilmek istenir. İnsan ceset haline gelince ‘abject’e dönüşür. Ceset de ne özne ne nesne olan olarak tanımlanabilir. Ancak bir atık gibi gömülerek, yakılarak yok edilmesi gerekmektedir. Cesedin defnedilme şekli inançlara ve ritüellere göre şekillenmektedir. Cesedin uğradığı değişimler, çürümesi, şekil değiştirmesi de onu rahatsız edici kılar:

Uygarlığın başlangıcından bu yana, üç şeyden kurtulmanın, onları görünmez kılmanın yolu ya da yolları, uygarlığın varoluş biçimini belirlemiştir. Bu üç şey sırasıyla ceset, çöp ve dışkıdır. Bu üç nesneden (nesne, çünkü ceset de artık insan olmaktan çıkmıştır) kurtulma gayreti, insanı insan yapan başlıca özelliklerinden biridir. “Peki, ama nedendir insan evladının cesede/ çöpe/ dışkıya tahammülsüzlüğü? Neden ancak cesedin/çöpün/ dışkının görünmez kılınmasıyla başlayabiliyor uygarlık? Ceset, çöp ve dışkı sırasıyla türün, toplumun ve bedenin atıklarıdır. Ceset türün atığıdır, türün sürmesi için artık faydası kalmamış olan üyenin, türün varoluş alanından çıkmasıdır. (Somay, 2005, ss.162-163)

Yukarıda bahsedildiği gibi insanlar kendi bedenlerinin ürettikleri atıklardan, kendilerinin ürettikleri atıklardan yani çöplerden ve daha sonrasında bedenlerinin atığa dönüştüğü cesetlerden kurtulmaya çalışırlar. Atıkları kendi ailelerine, sevdiklerine ait olsa bile görmek istemezler. Birey ölümle karşı karşıya kaldığı

zaman yaşıyan varlık olma halinin sınırlarında yer alır. Beden, canlılığı bu sınırlardan alır (Kristeva, 1982). Bireyin yaşayabilmesi için atıklar bedenden atılır. Ancak bu atıklar atıla atıla zamanla bireyden geriye hiçbir şey kalmaz. Beden, cesede dönüştüğü ana kadar devam eder. Beden artık atık üretmediği yani dışarıya atan olmadığı zaman ceset olmuştur. Beden cesede dönüştüğü zaman dışarı atan değildir, atılandır. Bir atıktır ve atılması, yok edilmesi gerekmektedir. “Bu, sınırları silinen bir dünyanın yok oluşudur. Kaçındığımız tehdit edici ‘abject’ tarafından yutuluruz” (Kristeva, 2014, s.16). Kişinin kendisi ölümle sınırlarının dışına atılır. Zaman ve mekân parçalanır. Çünkü ölüm deneyimlenemez. Ölümden sonrası yoktur, bilinmez. Ölümden zaman veya mekân yoktur. Beden artık atık üreterek birey olamaz. Beden cesede dönüştüğünde artık ben ya da birey değildir. Ölüm her şeyi yutar.

## BÖLÜM 3

### SAÇ FİLMİNDE ‘ABJECT’

#### 3. 1. SAÇTAN PERUĞA: ‘ABJECT’

Hamdi, Beyoğlu’nda peruk sattığı dükkânında yaşamaktadır. İnsanların ona sattığı saçları peruğa dönüştürür. En büyük isteği Brezilya’ya gitmektir. Meryem, mutsuz evliliği olan İstanbul’un arka mahallelerinde yaşayan, bir alışveriş merkezinde temizlik görevlisi olarak çalışan bir kadındır. Meryem günün birinde para için çok sevdiği saçlarını satmak üzere Hamdi’nin dükkânına gider. Hamdi, Meryem’in saçlarını keser. Saçlarına hayran kalır. Meryem’i takıntı haline getirir, onu takip etmeye başlar. Saç bedenden ayrıldıktan sonra başlı başına tiksinti yaratmaktadır. Etrafta olması, yerlerde, yemeğin içinde görülmesi kişinin kendi saç kılı olsa bile rahatsız edicidir. Hamdi ise bu atıklardan başkaları için peruk üretir. Atık olarak yok edilmesi gereken saçların Hamdi’nin sürekli etrafında olması onu rahatsız etmekte, bulantılarını tetiklemektedir. Julia Kristeva, beden atıklarından biri olan saç ‘abject’ olarak nitelendirir (1982). Saç insan bedeninin bir parçasıdır. Sürekli uzar ve düzenli olarak kesilmek yani bedenden ayrılmak zorundadır. Vücuttan kopan saç artık ‘abject’ olarak nitelendirilir. Varlığı rahatsızlık yaratır. Etrafa dağılan saçlar sadece Hamdi için değil, seyirci için de ‘abject’leşir. Peruk dükkânının soluk, kirli ve saç ile dolu görüntüsü seyirciyi de tiksindirir. Seyirciye sınırda olanı hatırlatarak onların sınırlarını tehdit eder. Hamdi tarafından peruk yapılan saçlar, başkalarının saç olarak kullanması için dönüştürülmektedir. Atık olması gerekirken bir başkası için saç olarak kullanılması hem seyirci hem de Hamdi için oldukça karmaşık ve rahatsız edici bir durum yaratır. Nesneye dönüşen atık saç kullanan kişi içinde ‘abject’ olmaktadır. Meryem’in kendi saçından yapılmış peruğu kafasına taktığı sahne de benzeri şekilde rahatsızlık yaratır. Çünkü

o peruk aslında Meryem'in bedeninden kopmuş olmasına rağmen artık ona ve bedenine ait değildir. Üstelik Hamdi onu bir peruk haline getirmiştir. Kendi bedenine ait ama o an ait olmayandır. Bu durum Meryem'i sınırları ihlal edilmiş bir konuma sürükler. Bu durum 'abject'i hatırlatan arada kalmışlık ile özne veya nesne olamama durumunu imlemektedir.

Hamdi kanser hastasıdır, tedavi görmektedir. Kemoterapi sonucu saç kaybı yaşıyor olması da saça karşı olan konumunu etkiler. 'Abjection', yaşam ve ölüm arasındaki süreci kapsayan biyolojik süreç ve fiziksel fonksiyonla da ilgilidir (Barrett, 2011, s. 95). Bu duruma göre Hamdi'nin hastalığı ve tedavisi de onun saçlardan, peruktan ve yiyecekten tiksinsmesini etkiler. Peruğa dönüştürdüğü saçlar ise sınırda olmayı imlemektedir. Saçlar bedene ait iken atığa dönüşür. Saçlar vücuttan koptuktan sonra beden ise öldükten sonra 'abject'leşir. Tüm bunlar, Hamdi'ye bedeninin atığa dönüşebileceğini hatırlatmaktadır. Hamdi, bu dönüşümün tehdidiyle karşı karşıya kalır. Peruğa dönüşen saçlar, Kristeva'nın söylediği gibi özne veya nesne olarak biçimlendirilemez bir şeye dönüşür. Bu arada kalmışlık, Hamdi karakterinin bedeninin bütünlüğünü ve özne olarak konumunu tehdit eder. Bu da Hamdi'nin bulantılarını tetikler. Çünkü saç ile uğraştığı sahnelerden sonra yaşadığı tiksinsme sonucu kusmaktadır. Saçın peruğa dönüşmesi sistemin sınırda ve her an değişebilir olduğunu gösterir. Saç, beden de her an atığa dönüşebileceğini hatırlatmaktadır. Hamdi de atığa dönüşmekten korkar.

Hamdi'nin Meryem'in saçlarını peruğa dönüştürdüğü sahneler hem karakter hem seyirci için zorlayıcıdır. Önce saç bir yığın saç artığıyla dolu büyük ve yatay bir tarakta saçın örgüsünü tarayarak açar. Saç yığınlarının toplu halde görülmesi rahatsız edici ve iğrençtir. Bu tarama saçta kirlilik yaratır. Kime ait olduğu bilinmeyen, sayısız farklı saç yığın halinde orada durmaktadır. Saç burada 'abject'e dönüşür. Daha sonra saçı lavabonun içinde yıkayarak temizler. Dikiş makinesiyle



peruğun kafaya yerleştirilmesi için gerekli bölümü diker. Bedenden kesilmiş atığa dönüşmüş saçtan ortaya çıkan peruk insan bedenindedir ancak insan bedenine ait değildir. Meryem'in saçından ürettiği peruk ve hastalığından dolayı gördüğü tedavi neticesinde kendi saçının dökülmesi de Hamdi'de 'abjection'a neden olur:

'Abject'ion bilinmeyen, aşına olmayan bir beden veya nesneyle karşılaşınca yaşanan bir his olmasının yanında, doğrudan öznenin kendi bedeni üzerinden de yaşayabildiği bir durumdur. Bu kez 'abject' alanının öznesi de nesnesi de ben'dir. En nihayetinde bedenin bütünlüğünün bozulması korkusunu içinde barındırır. (Bilgin, 2018, p. 31)

Buna bağlı olarak Hamdi'nin de hastalığı neticesinde bedeninin bütünlüğünü kaybetmekten korktuğu söylenebilir. Örneğin; boyunu sürekli ölçmesi ve boyunun kısalmasından korkmasının sebebi budur. Hamdi'de ölüm ve yaşam arasında 'arada kalan'dır.

Peruk insanların takması için üretilir. Kimi zaman bir süs aracı olarak kullanılırken genellikle saçsızlığı örtmek veya dini sebeplerden ötürü saç saklamak için de kullanılır. 'Abject' ve tekinsiz kavramları birbirlerinden uzak kavramlar değildirler. İkisi de muğlakta olanı imlerler. Filmin ilk sekanslarından birinde başörtülü genç bir kadın peruk satın almak için dükkâna gelir. Muhtemelen üniversite öğrencisi veya kamuda çalışan biridir. Başörtülü kadın peruğu denediği sırada aynaya bakarken Hamdi tacizkâr bakışıyla kadın karaktere yakalanır ve karakter onu perde çekerek dışlar. Aralarına bir sınır çeker. Uzun yıllar siyasetin önemli gerginlik konularından biri olan başörtüsü yasağına bakıldığında Kahraman'ın bahsettiği bedenin iktidarı üzerine olan söylemler dikkat çeker. Siyasiler iktidarlarını kadın bedenini üzerinden kazanmaya çalışmaktadırlar. Kadın bedeni ve cinsellik toplum tarafından sürekli bastırılır. Özellikle anne bedeni üzerinden çocukluk yıllarında erkek çocuğun bastırıldığı duyguları, arzuları ve hazzı ilerleyen yıllarda hortlar.

Hamdi'nin kadınlara olan tacizkâr bakışı, Meryem'i takıntı haline getirmesi ve hayali bir kadın görmesi Hamdi'nin erken yıllarında anne ile bir sorun yaşadığını imlemektedir. Kendi bedenini hastalıktan, saçlarının dökülmesinden, bir cesede dönüşme ihtimalinden dolayı 'abject' olarak görmektedir. Saç, atığın ve arzu nesnesinin birleşmesidir.

### 3. 2. HASTALIK, BULANTI, TİKSİNTİ

Hamdi, ileri evrede kanser hastasıdır. Ancak film boyunca Hamdi'nin kemoterapi gördüğü hastanedeki tedavi sahnesi ve bulantılar hariç Hamdi'nin hasta olduğu açıkça belirtilmez. Hastalık insanın kusurlarını ortaya çıkarır. Bazı hastalıklar vücutta şekil bozukluklarına neden olabilir. Bedende yaralar açarak insan bedenini olağan formundan dışarı çıkararak 'abject'e dönüştürülebilir kılar. Bedende hastalıktan veya çeşitli sebeplerden ötürü oluşan deformasyonlar bedeni toplumun alışık olduğu görünümünden dışarı çıkartır. Ancak bu deformasyonlar adlandırılmaz. Örneğin kanser hastalığı sonucu uzuvlarını kaybeden veya tedavi sürecinde saç dökülmesi yaşayan hastaların bedenleri 'abject' olarak nitelendirilebilir. Hamdi de hastalığın etkisiyle bedeninin şekilsizleşmesinden endişelenmektedir. Ayrıca hastalık Hamdi'yi ölüme yakınlaştırmaktadır, onu her an 'abject'e dönüştürmekle tehdit eder. Dökülen saçlarını tamamen kestirmek yerine tarayarak diğer saçlarla dökülen bölgeleri kapatmaya çalışır. Kendinde olan bu değişimi yaptığı peruklardan veya yemeklerden tiksiner ve bu sebeple kusarak yadsımaktadır. Kristeva, buna bozuk olan sistemin, düzenin ve kimliğin neden olduğunu söyler. Kristeva'nın bu sözlerine bakıldığında aslında Hamdi'nin hastalığının bu durum için görünen yüzeydeki bir bahane olduğu görülür. Hamdi'nin problemi çok daha derinlerdedir, anne ile ilgilidir.

Yönetmenin, diğer filmlerinde de olduğu gibi ana karakterlerin yemek yerken pek

çok sahnesi vardır. Tayfun Pirselimoglu'nun *Ben O Değilim, Pus* gibi filmlerinde de yemek ve televizyon sahneleri oldukça fazla kullanılmıştır. Bu filmlerdeki yarım kalan, anne ile sorun yaşayan, hayatlarını oturtamamış karakterler yemek yiyerek sanki içinde buldukları eksiklikleri gidermeye çalışırlar. Kristeva, 'abjection'ın en temel ve arkaik formunun yiyecekten tikslenme olabileceğini söyler (Kristeva, 1982, s. 3). Filmdeki karakter Hamdi ise sürekli yemek yemek ve yemek yediği sahnelerden sonra genellikle kusmaktadır. Yemek, tiksintmesini tetikler. Kristeva, bir yiyecek maddesinin özneyi nasıl tiksindirdiğinden bahseder. Onu koruyan, onları gördüğü an midesinde olan spazm ve kusmalar olduğunu da ekler. Aslında tiksintmesi onun varlığını, bütünlüğünü korumaktadır. Bedeninin 'abject' olanlar karşısında verdiği tepki onu korur, böylece özne olmaya devam edebilir (Kristeva, 1982, s.2). Ama bu korumayı yaratan da yine odur. Bedenin verdiği tepki kusma, kasılma gibi eylemler özgürleştiricidir. "Yiyecekten iğrenme, pislikten iğrenme, çöpten çekinme ve mikroplardan kaçma olarak bu tip spazmlar, egoyu kendisinin içe kapanmasından koruyan hareketlerdir. Onlar, vücudun hainliğinin "aradılığına" aittir" (Aktay, 2005, 185). Bazı planlarda Meryem'in yemek yediği sahnelerin üzerine Hamdi'nin kusma sahneleri girer. Sanki Meryem'in iştahı, ne bulursa yemesi Hamdi'yi tiksindirmektedir. Ne kadar midesi bulanırsa bulansın Hamdi yemek yemeyi durdurmaz. "Yiyecek bir nesnedir, 'abject' kendi ve anne (öteki) arasındaki birincil bir sınırı belirtir" (Tüzün, 2011, s. 38). Bu sahnelerle Hamdi'nin annesi ile özdeşleştirdiği Meryem ile arasındaki sınır çizilmektedir.

Meryem temizlik görevlisi olarak çalıştığı alışveriş merkezinde, restoranlarından kalan yemek artıklarını temizlerken durur ve neredeyse çoğu yenilmemiş bir hamburgeri yemeye başlar. Ardından masaya oturur, masadaki içeceği de umursamazca içer. Bundan tiksintmez. Başkasının atığı olan, tanımadığı birinin ağzının değdiği yemeği yerken midesi hiç bulanmaz. Besin atıkları, birinin bıraktığı kalıntılardır. Onları iğrenç kılan, yarım kalmış halleridir (Kristeva, 2014, s.97).

Meryem yemek artıklardan tiksizmez ve 'abject' olanın sınırlarını tehdit etmesinden korkmaz. Meryem, sınırlarını kaybetmiş, arada kalmış bir karakterdir. Tepkileri ve duyguları anlaşılmalıdır. Kendi için bir amacı, isteği yoktur. Musa ile neden evli kaldığı ya da Hamdi ile neden birlikte olduğu anlaşılır. Bu durgunluğu onu sınırlarda bir karakter yapar. Bu yüzden yemek yemek onun için bastırmanın bir yoludur. Örneğin; Meryem, Musa'yı gizlice dinlediğinde bir kadınla konuştuğunu duyar. İsa tarafından aldatılmaktadır. Ancak bu duruma bir tepki vermek yerine masaya geri dönüp, ayakta hızlıca masadaki yemekleri yer. Neredeyse çiğnemez bile. Yemek yeme eylemi, Meryem için yaşama bağlanma şekli veya duygularını anlatmak, tepki vermek yerine bastırmak için kullandığı bir araçtır. Meryem'in yemek yediği sahnenin hemen ardından Hamdi'nin tuvalete eğilmiş kustuğu sahne gelir. Sanki Meryem'in yedikleri, tepkisizliği karşısında Hamdi tepki gösterir.

*Saç* filmindeki üç karakter de hayatlarından memnun değildir. Meryem yaşamının amacını kaybetmiş, savrulan bir karakterdir. Musa karısıyla mutlu değildir. Hamdi ise Meryem ile Brezilya'ya gitmek istemektedir. Üç karakterin de sürekli yemek yemeleri, duygularını bastırmak için yöneldikleri bir yoldur. Yemek yiyerek sorunlarını bastırmakta, onlarla yüzleşmekten kaçınmaktadırlar. Yemekten iğrenme birinin kendi sınırlarıyla ilgilidir, kendi benliğinin sınırlarının reddedilmesidir (Tüzün, 2011, s.38). Hastalık fizyolojik olarak Hamdi'nin kusmalarını tetikler. Bu Hastalığın getirdiği sınır tehdidi karşısında özne korunmak için kusar. Bu kasılmalar ve kusmalar kişiyi korur (1982, s.2). Verilen tepkiler öznenin kendini korumak için yaptıklarıdır (1982, s.3). Hastalık bulantı yaratır, bunu tetikler. Hamdi'nin yaşadığı ortam saçlarla doludur. Bu da bulantılarını tetikleyen diğer önemli unsurdur. Ancak 'abject'i yaratan hijyen kaygısı ve hastalıktan ziyade toplumsal düzenin bozulabileceğini hatırlatandır. "O sınırlara, konumlara ve kurallara saygı göstermeyen bir şeydir" (Kristeva, 2007, s.17). 'Abject', Hamdi'nin

bedenini ve bütünlüğünü tehdit eder. Anne eksikliği, anneye duyduğu arzu ve bu arzuya kavuşma isteği Hamdi'nin kabul edemediği ve bastırıldığı bir gerçek olabilir. Meryem'in saçına olan ilgisi ve saçlardan peruk yapmasının sebebi anneyi ve kadını hatırlatan bir unsur olmasıyla bağlantılıdır.

### 3. 3. ÖLÜ BEDENLER

Sahne aralarına giren geçişlerde görülen cansız mankenler ve Hamdi'nin yerde ölü gibi yatması Freud'un "The Uncanny" (1955) makalesinde bahsettiği tekinsiz kavramını anımsatır. Freud bu makalesinde aşına olduğumuz şeylerin hissettirdiği yabancılıktan ve yabancı olunan şeye hissedilen tanıdık, bildik olma hissinden bahseder (1955, s.421). Cansız mankenler ile Hamdi rol değiştirmektedir. Cansız mankenler canlı bir insanı anımsatırken; Hamdi ise cansız mankenleri hatırlatarak tekinsiz kavramını gündeme getirir. Bu sahneler, seyircinin gerçeklik algısıyla oynar. Sinemada bu sahnelerde cansız mankenler bir kişi gibi sunulmaktadır. Kamera vitrinde duran mankenlere odaklanır. Cansız mankenler insanı imlemektedir. Cansız mankenler, daha önce canlıymış ya da canlanacakmış hissini verir. Bu yüzden özellikle Hollywood sineması başta olmak üzere sinemada çok fazla korku öğesi olarak kullanılırlar.

Filmde cesetleri imleyen cansız mankenlerin, hareketsiz duran karakterlerin dışında ölü bedenler de vardır. Musa, gasilhanede çalışmaktadır. Ölü bedenler sınırları zorlarlar ve özneye dönüşeceği şeyi hatırlatırlar. Çünkü cesetler yaşayan, hareket eden canlılar iken soğuk ve katı bir varlığa dönüşürler. Kristeva, cesetleri düzeni bozduğu ve sistemin çürümüşlüğüne hatırlattığı için 'abject' olarak nitelendirir. Ceset 'abject'tir. Artık var olmayandır. Musa da bu atığa dönüşmüş bedenleri hazırlamaktadır. Bir sahnede, Musa temizlenerek hazırlanması gereken cesedin yanına geçer. Musa, saçına baktıktan sonra cesedi yıkama işlemine geçer. Ten rengi

solmuş ve katılaşmış olan ceset sedyenin üzerine yatırılmıştır. Bu görüntü bile izleyiciyi rahatsız etmek için yeterlidir. Ölüm insanlar için kabullenmesi zor bir süreçtir. Çünkü kendilerinin, sevdiklerinin günün birinde öleceği ve cesede dönüşeceği gerçeğiyle yüzleşmek onları korkutur. Yakınlarını kaybeden insanlar için onların bedenlerinin gömülmesi gereken bir atığa dönüşmüş olması korkutucudur. Kendi bedenlerinin çürüyerek yok olacağı gerçeği ile yüzleşmek onları zorlar. Cesedi 'abject' yapan sadece cansız bir varlığa veya atığa dönüşmesi değildir. Aynı zamanda çürüme sürecinde girdiği süreçlerin insanlar için iğrenç olmasıdır. Çöken kaburga, derinin – etin git gide çürümesi, bedenin kurtlanması, kafatasının ortaya çıkması ve saçların kafatasının üzerinde durması, hemen yok olmaması gibi süreçler iğrenç, tiksindirici olarak nitelendirilebilir. “Cesetle kırıcı ve yanıltıcı bir şekilde karşı karşıya geldiğinde cesetteki engellenemeyen çürüme, cesedin ölü olması kişiyi sarsar” (Kristeva, 1982, s.3). Bedenin bozulabilir olması bedeni 'abject' hale getirir. “Maskesiz veya makyajsız gerçek bir tiyatro olarak cesetler ve atık, bana yaşamak için hiç durmadan kaçtığım şeyi gösterir” (Kristeva, 1982, s.3). Cesedin bir ötesi yoktur. Ceset bir sınırdır ve kimse o sınırı geçmek istemez. Bu yüzden de insanlar yaşamın içinde sürekli bundan kaçınırlar. Kristeva'nın bahsettiği bu özneler gerçeklik ile karşı karşıya kaldığında onları ürkütür. Bu yüzden çoğu kişi cesedi görmek istemez. Ceset sınırları, var olan düzeni zorlar. Ölüm ve gömme ritüelleri bu gerçeklik ile karşılaşmayı düzenlemek için vardır. Gassalların görevi, ölüyü yıkama, temizleme, bağırsaklarda kalan dışkıının cenaze sırasında dışarı çıkmasını engellemedir. Dışkı da 'abject' kabul edilir. Sarılan kefenin kirlenmemesi ve cenaze merasimine katılanların rahatsız olmaması için ceset hazırlanır. Cesedin çenesinin bağlanması da bir diğer işlemdir. Yapılan bu hazırlıkların sebebi cesedin diğer özneleri rahatsız etmesini olabildiğince engellemektir. Böylece ölü beden ile karşılaştıklarında daha az korkmaları ve cesede alışmaları beklenir. Ölümle karşı karşıya kalındığında, beden yaşamın sınırlarını hatırlar. Beden canlılığını bu sınırlardan alır. Bedenden atılan tüm bu atıklar, atıla

atıla sonunda öznenen geriye hiçbir şey kalmayacağını hatırlatır. Beden tamamen sınır ötesine geçtiğinde, yani bedenden geriye bir şey kalmadığında beden artık ölüye, cesede dönüşür. Ceset her şeyi kuşatan bir sınırdır. Çünkü artık beden yani özne olarak atan değil, artık atılan konumundadır. Artık özne de değildir, nesneye de dönüşemez, 'abject'tir. Bu sebeplerden dolayı ceset atıklar içinde en tiksindirici olandır (Kristeva, 2014, s. 16).

### **3. 4. ANNE – ÇOCUK - BABA**

Anne ve çocuk, doğum yoluyla birbirinden ayrışır ve doğumla birlikte artık birbirlerinin uzamı içinde yer almayan ayrı varlıklara dönüşürler. Dolayısıyla anne ve çocuk, birbirleri için 'abject' sayılır. Birbirlerinden ayrıldıkları zaman ayrı birer bedene ve benliğe kavuşurlar (Kristeva, 2014, ss.15,16). Dolayısıyla Hamdi ve Meryem'e bakıldığında bir anne - çocuk durumuyla eşleşmektedir. Hamdi'nin anne ile bir problemi olduğu, anneye olan arzusunu bastırıldığı, anne ile ayrışma sürecini gerçekleştiremediği ortadadır. Filmin açık anlatımı dışında tutulan anne – çocuk ayrımının yapılamaması filmin biçiminde ortaya çıkar. Bastırılmış olan geri dönerek filmin anlatısına yerleşir. Saç, bir yandan kadını ve anneyi hatırlatır. Hamdi'nin anne figürüne olan takıntısı onu Meryem'e bağlar. Anneyle bir olma isteği Hamdi'nin Meryem'e olan hislerini takıntı haline getirir. Pencereden bakarken sürekli aynı yerde gördüğü hareketsiz duran kadının filmin başlarında hayali bir karakter olduğu anlaşılır. Ancak sonrasında kadının hep aynı yerde durması, aynı kıyafetleri giymesi ve yanından geçenlerin onu fark etmemesi ile hayali bir karakter daha doğrusu Hamdi'nin kafasında yarattığı bir karakter olduğu anlaşılır. Bu hayali kadın, muhtemelen geçmişten bir hayalettir. Musa'nın hayaleti de benzer şekilde onu rahat bırakmamaktadır. Hamdi'nin sorunu anne ile ilgilidir. Hamdi'nin geçmişinde annesi ile ayrışma sürecinde veya ayna evresinde tam ayrışmamış ya da sağlıklı bir biçimde anneden kopamamıştır. Julia Kristeva *Ruhun Yeni Hastalıkları* (Çev. Nilgün Tural, 2007) adıyla Türkçe'ye çevrilen kitabı

*New Maladies of The Soul* (1993) anne ile ilgili bu durumu, anne ve ‘abject’ ilişkisini şöyle açıklar:

Küçük çocukluğun ve dilin edinilişinin dinlenmesi, annenin reddedilmesinin anneyi ilk ihtiyaç, arzu ve söz nesnesine dönüştürdüğünü ortaya çıkarmaktadır. Ama (mantıksal ve kronolojik olarak) muğlak bir nesneye dönüşmeden ve ayrılmış özneyi böylece ortaya çıkarmadan önce aslında ‘abject’ bir nesnedir: Yani bir çekim-itim kutbudur. Henüz bir “temiz-kendi” olmayanın gölgesine girme ve ikili narsistik birlikteliğin dramatik uyumsuzluğudur. Dahası öznel sınırların (ben/öteki, içerisi/dışarı) belirsizliklerini dışa vuran fobik ve psikotik semptomatolojiler, anneye duyulan bu saldırgan büyülenmeyi içermektedirler. Yetişkin söyleminde anne bir tiksinti ve tapınma yeri olarak ortaya çıkmaktadır. Anne, krizdeki bir benin kırılma bütünlüğünün sınırlarda güvence altına alınabilmesi için harekete geçirilen tiksintiye ait tüm kısmi nesnelere alayla donatılmıştır. (Kristeva, 2007, 135)

Kristeva, anneye ona duyulan ihtiyaç ve arzunun ayna evresindeki ayrışmadan sonra belirsizlikler yarattığını söyler. Ona göre, bireyler yetişkinliğe eriştiğinde ise anne hem hayranlık duyulan hem de tiksiniyen bir varlığa dönüşür. Hamdi, anne ve baba figürü olarak kendine Meryem ve Musa’yı seçer. Seçtiği anne figürü olan Meryem’in bedeni onun için hazza ulaşabileceği bir tapınma yeridir. Meryem’e yaklaştığı sahnelerde ona sarılmasından bu durum anlaşılabilir. Meryem’in ilk yanına geldiği anda Hamdi Meryem’i annesi ile özdeşleştirir. Bu kırılma anından sonra Meryem bir anne figürüne dönüşür. Hamdi, Meryem’in saçını peruk yaptığı zaman onu da Meryem’in yokluğunun yerine koyar. Meryem, onunla değildir, ama saçları onunladır. Peruğa bir şahsiyet yükleyerek onu özneleştirmeye çalışmaktadır. Saçı yanında poşetle taşıyıp, yastığa koyup yanına uzanması sanki peruğun Meryem’in bir parçası olmasının ötesinde onun bir kopyasıdır.

Meryem ile arasındaki en büyük engel olarak Hamdi baba figürü yerine koyduğu Musa’yı görmektedir. Bundan dolayı Hamdi, Musa’dan rahatsız olur. Meryem’i



takip ettiği gibi onu da takip eder. İş yerine gider, onu gözetler. Baba figürünü ortadan kaldırırsa anne ile arasında hiçbir engel kalmayacaktır. Bu durum “oedipus kompleksi”ni hatırlatır. “Oedipal kompleks harcıâlem bir kompleks değil, bizi kadın ve erkek yapan ilişkilerin yapısıdır. Bizim özne olarak üretildiğimiz ve kurulduğumuz noktadır; bu kompleks her zaman bir anlamda kısmi ve kusurlu bir mekanizmadır” (Eagleton, 2014, s.165). Oedipal kompleks karşı cinsten olan ebeveyne karşı duyulan sahiplenme arzusu olarak özetlenebilir. İsmi Yunan mitolojisindeki bir Kral olan Oedipus’tan almaktadır. Kral Oedipus annesine âşıktır. Annesine duyduğu arzu yüzünden babasını bilmeden öldürür ve annesiyle evlenir. “Oğlan çocuğunun annesinin bedeniyle olan yakın ilişkisi, onu annesiyle bilinçdişı yasak bir cinsel beraberlik arzusuna yöneltir” (Eagleton, 2014, s.164). Yani erkek çocuk için anne bir arzu kaynağıdır. Anneyle geçirdiği zaman, annenin ihtiyaçlarını karşılayan bir özne konumunda olması tüm bunları etkiler. Hamdi, Meryem ile ilk karşılaşmasında onu annesiyle özdeşleştirir. Musa’yı da görmesiyle oedipal üçgen tamamlanır. “Bebekle anne arasındaki ikili ilişki, artık çocuk ve anne babadan oluşan üçlü bir ilişkiye dönüşmüştür ve çocuk kendi cinsinden olan ebeveynini, karşı cins ebeveynine duyduğu sevgide rakibi olarak görmeye başlar” (Eagleton, 2014, s.165). Kız ve erkek çocuk için geçerli olan bu durum filmdeki ana karakter Hamdi içinde iddia edilebilir. Hamdi’nin Meryem’i anne figürü yerine koyduğu düşünöldüğünde Hamdi’de erkek çocukla özdeşleştirilebilir. Musa, baba ile özdeşleştiğinden Hamdi için bir rakip konumundadır. Kristeva, psikanalizin nesneden bahsettiğinde bunun Oedipus üçgeninde oluştuğu haliyle arzu nesnesi olduğunu söyler. Bu noktada baba yasanın taşıyıcısı konumunda iken, anne ise nesnenin ilk örneğidir. Anne çocuğun özne olarak varlığını garanti eden öteki nesnedir. Anne çocuğun arzuladığı ve anlamlandırdığı ilk nesnesidir (Kristeva, 2014, s. 49). İlerleyen sahnelerde Kral Oedipus’u hatırlatacak şekilde Hamdi, baba figürü olarak gördüğu Musa’yı öldürür. Bu cinayet babanın katlidir. Musa’yı öldürdükten sonra üstünden eşyalarını alır. Evin anahtarları, cüzdanı ve sürekli

yanında taşıdığı Musa'ya otoritesini sağlayan tesbihini de alır. Hamdi, Musa'yı öldürdükten sonra hemen Meryem'in evinin önüne gider. Bir sonraki sahnede ise Hamdi, Musa'nın üzerinde aldığı anahtarla Meryem ve Musa'nın evine gider. Onların yatak odalarına girer. Duvardaki evlilik fotoğraflarına bakar. Meryem ve Musa'nın yatağını uzanır. Meryem'in saçından yaptığı peruğu ise yan tarafına koyar. Anne figürüne olan arzusu artık bastırılamaz bir noktaya gelmiştir.

Hamdi, Musa'yı öldürdükten sonra Meryem, Hamdi'nin yanına ilk olarak geldiğinde, Hamdi onun önünde diz çöker ve bacaklarına sarılır. Meryem'e taparcasına davranır. Ancak Meryem bu durumdan rahatsızlık duyar, oradan koşarak uzaklaşır. Hamdi'nin tekrar kendini iş çıkışı beklediğini görünce bu sefer onunla gider. Beraber giderlerken Meryem yine tepkisizdir. Hamdi, onu Brezilya'ya götüreceğini söylediğinde zamanını sorar. Ardındaki sahnede Hamdi ve Meryem, Meryem'in evindeki yatak odasındadırlar. Hamdi sonunda istediği yerde, istediği kişi olarak oradadır. Meryem yatakta kollarını açarak yine tepkisiz bir biçimde kıpırdamadan tavana bakarak yatmaktadır. Hamdi, Meryem'in yüzüne bakmaz. Meryem'in bacaklarına sarılmıştır. Başını kasık bölgesine gömmüştür. Hamdi için sembolik olarak anneyle bir olduğu ve haz duyduğu, arzularına kavuştuğu bir sahnedir. Hamdi'nin anneye olan arzusu açık bir biçimde görülür. Kristeva'nın *Ruhun Yeni Hastalıkları* (2007) adlı kitabında vaka çözümlemesi olarak ele aldığı Yves ile Hamdi'nin durumu benzeşmektedir. Yves'in anneye beslediği arzular ile Hamdi'nin anne figürü olan Meryem'e hissettikleri birbirine yakındır. Yves'in anneden iğrenmesinin sebebi başka bir erkek çocuktur. Bir seansta Yves, rüyasında kendi cinsel organını emmeye çalıştığını ancak bunun imkânsız olduğunu ve aslında emmeye çalıştığının annesinin cinsel organı olduğunu farkına vardığını söyler. Annesiyle ikisinin sanki bir beden olduğunu, cinsel organlarının birbirinden ayrışmamış olduğunu anlatır. Rüyasında gördüğü hem onun hem de annenin cinsel organıdır (2007, s.74). Bu rüya filmdeki

Hamdi'nin bu sahnelerdeki durumunu hatırlatır. Hamdi bu sahnelerde Yves'in rüyasında hatırlattığı gibi Meryem'in kasık bölgesine sarılmaktadır. Meryem ile bir olmuştur. Bu ben sen ayrımın cinsel organlar üzerinden kaybolması, anneye duyulan arzunun anneye bir olarak hazza ulaşmanın, ayna evresinden önceki döneme dönmek istemenin bir temsilidir. Meryem ile yakınlaştıkları sahnelerde Hamdi, Yves'in rüyasına benzer konumda bir haz yaşar. Bu ayrımın kaybolması 'abject'in muğlaklığını hatırlatır. 'Abject' kavramı ile bastırılmış cinsellik arasındaki bağ burada kurulur. Meryem'in tepkisizliği bir yandan bunalımlı bir hava yaratmaktadır.

Hamdi, Musa'yı öldürerek Meryem ile arasında olan engeli kaldırır. Musa öldükten sonra Meryem zamanla ona yaklaşır. Hamdi bir gün Meryem'in iş yerine gider ve onun orada olmadığını görür. Alışveriş yaparak poşetlerle Meryem'in evine gider. Bu noktada babanın yerine geçmek isteyen bir öznedir. Babanın evdeki rollerini ve görevlerini üstlenmek ister. Hamdi, Musa'nın yerine almak ister. Meryem kapıyı Hamdi'ye açar. Herhangi bir tepki vermez. Hamdi'nin elindeki poşetleri alarak sorusunu cevaplar. Meryem hasta olduğu için işe gidemediğini söyler. Bunun üzerine Hamdi, içeri geçer ve orada Musa'nın hayaletini görür. Hamdi Musa'yı öldürdükten sonra bile Musa'dan kurtulamaz. Kendi korkularının yansıması olarak kafasında kurduğu bu imge onu rahatsız eder. Musa'nın hayaletinden kurtulmayı başaramaz. Bu sahneden sonra hiç diyalog geçmez. Hamdi film başladığından beri ilk defa farklı bir görünüme bürünür; siner. Babasından korkan bir küçük çocuk gibi sessizce ve korkarak onları izler. Babanın kendisi ölse bile babanın kanunu oradadır. Üçü yemek masasında yemek yerler, televizyon izlerler. Bu sahnelerde tam bir sessizlik içinde otururlar. Musa ve Meryem her zamanki gibidirler. Ancak Hamdi tedirgin, korkmuş ve şaşkın bir biçimde onları seyrederek. Musa'nın hayaleti yemek masasında da televizyonun karşısındaki koltukta da Meryem ve Hamdi'nin arasına oturmaktadır. Hamdi'ye durması gereken çizgiyi ve sınırı ihlal etmemesini

hatırlatır. Babanın hayaleti Hamdi ile Meryem arasında bir engeldir. Baba, Hamdi'ye hiçbir zaman babanın yerine geçemeyeceğini hatırlatır:

Simgesel aşamanın kuruluşunda yer alan babanın adı (yasa) kavramıdır, bu kavram biyolojik bir babaya değil ama kültürel babaya gönderme yapar. Çünkü hem babasız büyüyen çocuklarda bu aşamanın gerçekleştirilmesi imkansız hale gelirdi; hem de biyolojik babanın da 'baba' olabilmesi için kendisini bu yasayla (Büyük öteki) özdeşleştirilmesi gerekmektedir.

Burada babanın adının devreye girmesi, çocuğa hiçbir zaman fallus olamayacağını (annesinin eksikliğini tamamlayamayacağını) gösterir, bu anneye çocuk arasındaki ikili oyunun son bulması demektir. Böylelikle kastrasyon zaten imkansız olan bir çabaya son vermektedir. Çocuk bu arzusundan vazgeçmek zorunda kalır ama bu zorunluluk öznenin kurulabilmesi için mutlaklıdır. (Bakır, 2008, s.28)

Musa'nın hayaletiyle karşılaştığı zaman Hamdi kendisinin de babanın otoritesinin tehdidi altında olduğunu ve anlar. "Erkek çocuğu annesine duyduğu yasak arzuyu terk etmeye ikna eden şey, babasının onu iğdiş etme tehdididir" (Eagleton, 2014, s.165). Kendini erkek çocuk olarak konumlandıran Hamdi cezalandırılmaktan korkar. Hamdi, o zaman kastrasyon tehdidi ile karşı karşıya olduğunu algılar. Baba figürü ona annenin uzak durulması gereken olduğunu hatırlatır. Hamdi bu durumu kabullenir. Muhtemelen geçmişinde de benzer bir durum yaşamıştır. Meryem'i gördüğünde yıllar önce bastırıldığı durum tekrar ortaya çıkmıştır. Eagleton, çocuğun bu sürecini şöyle anlatır:

Çocuk babasıyla barış imzalar, kendini onunla özdeşleştirir ve böylece simgesel erkeklik rolüyle tanışır. Oedipus kompleksini aşmış toplumsal cinsiyetini kazanmış bir özne olmuştur; ama bu arada kendi yasak arzusunu yeraltına, bilinçdışı dediğimiz bölgeye itmiştir. Bu böyle bir arzuyu kabul etmeyi bekleyen hâlihazırdaki bir bölge değildir: Bilinçdışı bu ilk bastırma ile üretilir, açılır. (Eagleton, 2014, 165)

Buna göre, filmdeki tüm olayların bu ilk bastırma ile ilgisi olduğu söylenebilir. Bastırılan tekrar ortaya çıkar. Ancak babanın kanunu ile tekrar karşılaştığında Hamdi tekrar bunu bastırır. Bir sonraki sahnede kadrajdan önce Musa ardından Meryem çıkar. Hamdi'yi salonda yalnız bırakırlar. Aslında Musa ve Meryem'in kadrajdan böyle çıkması sanki tüm olanların hayali olduğunu ima eder. Belki de bunların hepsi Hamdi'nin kafasında yarattığı bir dünya mı sorusu seyirciye sorulur. Hamdi, sembolik olarak annesinin yerine koyduğu Meryem'in evinden ayrılır. Hamdi önce geceleyin Beyoğlu'ndaki köprüden aşağı bakmaktadır. Baktığı nokta gene görülmez. Ancak hayalinde kurduğu kadın arkasından geçer. Bu kadın Hamdi'nin hayal ürünüdür. Kafasında yarattığı bir imgedir. Belki de Hamdi'nin geçmişte kalan annesinin hayaletidir. Son sahnede ise dükkândan dışarı bakar. Yine baktığı nokta görülmez. Baktığı yerde kafasında imge olan kadın görüp görmediğini seyirci bilemez. Hamdi ilk başladığı noktaya dönmüştür.

## SONUÇ

Bu çalışmada Tayfun Pirselimoglu'nun filmlerindeki kadın imgesi ve temsilleri ile *Saç* filmindeki 'abject' kavramı dönemin içinde bulunduğu toplumsal koşullar göz önünde bulundurularak psikanalitik kuram üzerinden incelenmiştir. Türk sinemasındaki kadın ve cinselliğin temsiliyle ilgili bir giriş yapılarak sinemanın da toplumsal şartlara ve döneme göre nasıl ortaya konduğu açıklanmıştır. Bundan dolayı yönetmenin *Saç* filminden önce ve sonra çektiği erişebilir ilgili olan diğer filmleri kadın temsilleri ve cinsellik açısından yorumlanmıştır. 'Abject' kavramı kadın ve bastırılmışlık temeline dayanan bir kavramdır. Bu sebeple 'abject' kavramı; *Saç* filmindeki saç, kadın, kadın cinselliği, bastırılmışlık, hastalık ve bulantı kavramlarıyla ilişkilendirilir. Bu yüzden *Saç* filmi bu kavram üzerinden psikanalitik bakış açısıyla analiz edilmiştir. Bu analiz yapılırken filmin içinde bulunduğu toplumun güne dair olan şartları ile yönetmen Pirselimoglu'nun diğer filmlerindeki kadına bakış açısı da bu olguya dahil edilmiştir. Böylece yönetmenin genel olarak topluma, cinselliğe ve kadına bakışı değerlendirilmiştir.

İlk bölümde yönetmen Tayfun Pirselimoglu'nun kadın ve bastırılmışlık ile ilgili olan diğer filmlerindeki kadın temsillerine yönetmenin filmografisini ve kullandığı sinema dilini anlamak açısından yer verilmiştir. Bu filmlerdeki kadın temsilleri ve filmlerin genel olarak bu çalışmasıyla örtüşen kısımları analiz edilmiştir. Her filmde yer verilen kadın karakterler toplumun farklı kesimlerinden olmakla beraber ait oldukları evrenler birbirinden çok uzak değildir. Hepsi kendi dünyalarında kısıtlamalarla, engellemelerle ve dayatmalarla karşılaşmaktadır. Özellikle Türkiye'de kadınlar ülkenin karanlığını yaşayan taraftalardır. Tüm gözler onların üzerinde, neredeyse bütün kurallar onların vücutları ve yaşamları üzerine kurgulanmaktadır. Toplumun kadına olan sorunlu bakış açısı Pirselimoglu'nun filmlerinde görülür. Yönetmen, kadının toplumdaki bu durumunu ele alır. Pirselimoglu, filmlerinde toplumun

görmeyi reddettiği sosyal, siyasi ve ekonomik kesimlerden insanların hikâyelerini işler. Ölüm ve Vicdan üçlemesinin ilk filmi olan *Rıza*’da ana karakter Rıza’yla yolları kesişen kadınlar görülür. Adı bile bilinmeyen göçmen kadının yalnızlığı ve çaresizliği anlatılır. Rıza’nın eskiden sevgili olduğu Meryem kadınlara uygun görülmemeyen bir işte varlığını sürdürmeye çalışır. *Pus*’da ana karakter Reşat olsa da annesinin sessizliği ve Türkan’ın çaresizliği hikâyenin önemli noktalarındandır. Türkan, çaresizliği yüzünden cezalandırılır. Reşat hırsızlık yapsa da yine de hayatına devam eder. *Pus* filminde kadına olan röntgenci bakış ile ahlâk kurallarının sadece kadınlar için geçerli olduğu bir dünya ele alınır. *Saç* filminde kadına olan baskı, şiddet, toplumsal dayatmalar ve kadın bedeni üzerinden siyasi söylemler olmak üzere pek çok durum eleştirilir. Filmde Meryem’in ne istediğini hiç bilmeyiz. Erkeklerin dünyasında savrulan bir kadındır. *Ben O Değilim* filmindeyse tacizci bakış açısı, fetiş, fahişelik gibi pek çok kavrama yer verilir.

İkinci bölümde psikanalitik yaklaşımın temellendiği ana noktalardan bahsedilmiştir. Psikanaliz sinema yöntemi filmin anlatısında kazı yapar. Filmin yüzeyinde olanı değil, derininde olanı ortaya çıkarır. Seyircinin, toplumun ve yönetmenin bilinçdışından geleni bulur. Filmin anlatısının arkasında yatanın ne olduğunu, hikâyenin ardındakini, kullanılan anlatı yöntemlerini analiz ederek sonuca varır. Laura Mulvey’in *Görsel Haz ve Anlatı* makalesinden yola çıkarak anlattığı erkek bakış açısının kadını nasıl “bakılan” konumuna indirgendiği anlatılmıştır. Ardından Julia Kristeva’nın *Powers of Horror* (1982) kitabında söz ettiği ‘abject’ kavramı detaylı bir şekilde anlatılmıştır. ‘Abjection’ ve ‘abject’ kavramları, bedenin atıkları ile ‘abject’in dayandığı kadın bedeni, anne ve çocuk ilişkisi gibi alt başlıklar altında incelenmiştir. Bu kavram kadın bedeni ve kadın cinselliğinin bastırılmasıyla ilişkilendirilir. Çünkü kadın toplumda canavarlaştırılan ve bastırılmıştır.

Daha çok bedenin dışkı, kan, saç gibi atıkları ile vücudun şekil bozuklukları, hastalık,

yara gibi sebeplerle geçirdiği değişimler ve insan bedeninin cesede dönüşmesi ‘abject’dir. Bunlar ‘abject’in hijyen kaygısı ile ilgili olduğu zannını yaratır. Aslında hastalık ya da sağlıksal kaygılar ile ilgili bir durum değildir, sistem ve toplumla ilgilidir. Bedendeki bu durumlar özneye dönüşebileceği şeyi, düzenin sınırlarını, sistemin ne kadar kırılgan olduğunu hatırlatır. Bu yüzden özne sürekli tehdit altındadır. Özne, ‘abject’e dönüşmekten korkar. Kristeva, anne ve çocuğun yaşadığı ayrışmadan, çocuğun ben sen ayrımına vararak kendi benliğinin farkına vardığı süreci baz alır.

Son bölümde ise Tayfun Pirseli moğlu’nun ‘Ölüm ve Vicdan Üçlemesi’ olarak adlandırdığı serinin ikinci filmi olan *Saç* filmi ‘abject’ kavramı üzerinden analiz edilmiştir. Filme adını veren saçın peruğa dönüşmesi ve peruğa dönüşükten sonra arada kalan bir nesne olması bu kavramla çözümlenmiştir. Saç insan bedeni tarafından üretilen ve düzenli aralıklarla kesilerek bedenden atılması gereken bir maddedir. Bedenden atıldıktan sonra ‘abject’leşir. Dağılan saçları etrafta, tuvalette veya yemek içinde görmek tiksindiricidir. Bununla beraber saçın peruğa dönüşmesi ve arada kalmışlığı onu muğlak bir konuma sürükler. Hamdi’nin hastalığı onun hassaslığını artırmakta ve bulantılarını tetiklemektedir. Ancak hastalık daha önce de bahsedildiği gibi yüzeyde görünen bir sorundur. Bulantıların sebebi daha derinlerde yatar. ‘Abject’ öznenin –yani Hamdi’nin- sınırlarını tehdit etmektedir. Hamdi’nin etrafında atık olan saç yığınları doludur. Gassilhaneye gittiği sahnelerde de oldukça rahatsız olmaktadır. Tüm bunlar Hamdi’ye cesede dönüşebileceğini, buna çok yakın olduğunu ve bunun sınırında olduğunu hatırlatır. Bu da onun bulantılarını tetiklemekte ve kusmalarını artırmaktadır. Pirseli moğlu’nun bu filminde kadın bastırılmıştır. Bu filmde ‘abject’ ile bağdaşan saç, ceset, yemek, bulantı, hastalık gibi kavramlar incelenmiştir. Film çözümlenirken yazarın diğer kitaplarına ve görüşlerine de başvurulmuştur. Bunun yanın sıra psikanalitik yaklaşıma uygun olarak Lacan’ın *The Mirror Stage* makalesinde bahsettiği ayna evresinden ve Freud’un “skopofili”,



“tekinsiz” gibi kavramlarından yararlanılmıştır.

Bu tez çalışmasında yer verilen filmlerin hepsinde karakterlerin sorunları özünde kendileri ve sorunlarını bastırmalarıyla ilgilidir. Diğer insanlarla ve kendi hayatlarında yaşanan zorluklarla yüzleşmek yerine onları bastırmayı tercih ederler. Hayatlarıyla ilgili bu sorunları ve mutsuzluklarını yemek, televizyon ve röntgencilik ile bastırırlar. Filmdeki karakterleri psikanalitik olarak incelemeye yönlendiren de yaşananları bastırmaları ile ilgili olan bu durumdur. 2000ler sonrasında Yeni Türkiye Sineması’na sorunlu ve kendileriyle yüzleşmeyen bu karakterler sıklıkla yansıtılır. Mekânlar daralmış, daha çok İstanbul’un unutulmuş arka mahalleleri ve burada yaşayan karakterler ele alınmaktadır. Tayfun Pirselimoglu bu Yeni Türkiye Sineması’nın kurulduğu atmosferden etkilenmiştir. Kendi filmlerinde film noir’ı hatırlatan, karanlık bir atmosfer kurarak, senaryo, oyunculuk, mizansen açısından yeni bir dil ve anlatı ortaya koyar. Yönetmen Pirselimoglu’nun karakterlerine bakıldığında suskun, kendi başına, yalnız yaşayan portreler çizdiği görülür. Karakterlerin suskunluğu hem dışarı ile teması kesmiş olduklarının hem de kendilerindeki bastırılmışlık sonucu olan sapmalarının göstergesidir. Bir erkek yönetmen olarak Pirselimoglu’nun erkek tasviri, erkeği yücelten, öven bir anlatım yerine erkeği iktidarsız ancak kadınlara karşı tahakküm kurmaya çalışan bir yapıda gösterir. Kadın tasviri ise suskun ve durgun kadınlardır. “Kendi hikâyelerini kendilerinden dinleyemediğimiz, ancak erkekler aracılığıyla tanıdığımız, erkeklerin tutkularıyla var olan bu kadınlar edilgen bir konumdadırlar” (Çiçekoğlu, 20, s.85). Ancak kadınların bu edilgen konumu erkek bakış açısını eleştirmek için kullanılır. Yönetmenin kadın tasvirleri kadının sessizliğini ve anlatımını onu metalaştırarak veya yok sayarak kullanmaktan uzaktır. Kadının sessizliğini kadının tepkisi olarak kullanır. Erkek tahakkümü altındaki kadınları böylece anlatmaktadır. “Kadınlar zaten baştan hiçbir-kimsedirler, sonunda erkekler de hiçbir-kimseye dönüştüğünde çember tamamlanmış olur” (Çiçekoğlu, 20, s.85).

Bu çalışmanın başlangıcında ortaya attığım hipotez; toplumdaki kadının bastırılmışlığının, kadın üzerindeki baskının, kadının nesneleştirilmesinin Tayfun Pirseliimoğlu'nun kadın temsili ile ilişkilendirilebilecek filmlerinden yola çıkarak *Saç* filminde 'abject' kavramı üzerinde topluma dair önemli bir eleştiri meydana getirmesi ve bunun temsil edilmesiydi. Yaptığım okumalar ve incelemeler sonunda, Pirseliimoğlu sinemasında kadın imgesini, kadın bedeninin ve cinselliğinin temsilini inceledim. 'Abject' kavramını açıklamaya çalışarak yönetmenin *Saç* filminin bu kavram ile örtüştüğü sonucuna vardım. Daha önce bir araya getirilmemiş olan 'abject' kavramı ve *Saç* filmi birbiriyle ilintilendirildi. Bu tez çalışmasında, 'abject' ve kadın temsili bir araya getirilmiştir. Bu okumalardan yola çıkarak vardığım sonuçlar çerçevesinde *Rıza*, *Pus*, *Saç* ve *Ben O Değilim* filmlerinde toplumdaki kadına olan sorunlu bakış açısı ve bastırılan kadın kavramlarını birbirine bağladım. Dışlanmışlığı anlatan 'abject' kavramı ile *Saç* filminde konu edilen saç, peruk, hastalık kavramları ile ilişkilendirdim. Bu bağlamda saç, ceset, hastalık, kanser *Saç* filminde de yer verilen öğeler olarak bu çerçevede 'abject' üzerinden değerlendirildi.

Tez çalışmasının başlangıcında ortaya atılan varsayımlar: Toplumsal yapıdaki kadına bakış, kadının temsilini etkilemektedir; Farklı bir sinema dili yaratan Tayfun Pirseliimoğlu'nun filmlerindeki kadın karakterler toplumun içinden insanların yaşamlarını yansıtır; *Saç* filminde saçın filmi 'abject' kavramı ile örtüşmektedir. Bu varsayımlar ışığında toplumsal yapıdaki bakışın kadın temsilini etkilediği çıkarımına varılabilir. Toplumdaki kadına olan sorunlu bakış açısının son yıllarda arttığı düşünüldüğünde kadının toplumdaki mücadelesi de bir şekilde perdede karşılık bulur. Yapılan çıkarımlar çerçevesinde, Tayfun Pirseliimoğlu'nun filmlerinde kadın karakterler toplumun farklı ama alt gelirli kesimlerinden seçilmektedir. Ülkedeki durum ve şartların yarattığı atmosfer Pirseliimoğlu'nun filmlerinde yer verdiği kadınların temsillerini etkilemektedir. *Saç* filminde kullanılan pek çok kavram

'abject' kavramı ile örtüşmektedir. Filmde kullanılan ana karakterin kanser hastası olması, tikslenme sonucunda yaşadığı bulantılar, saçtan peruk üretmesi, Meryem'e olan takıntısı Kristeva'nın bahsettikleri ile bağlanmaktadır. Ancak filmin anlatısında yer verilen bu durumlar sadece buzdağının görünen yüzeyidir. Hamdi'nin bulantılarının ve tiksintisinin asıl sebebi hastalığından çok 'abject'in onun bütünlüğünü ve kimliğini tehdit etmesidir. Saçlardan ürettiği peruklar, mezarlığa gitmesi ona her an 'abject'e dönüşebileceğini, sınırda olduğunu ve bu sınırın ne kadar kırılabilir olduğunu hatırlatır. Peruğun 'abject' gibi arada kalan, tekinsiz bir kavram olması ve Hamdi'nin bu perukları üretmesi onu rahatsız etmektedir. Meryem'e olan takıntısı ise geçmişinde anne ile ilgili yaşadığı ve bastırıldığı bir durumla ilgilidir. Gördüğü hayali kadın da bunu imlemektedir.

Sonuç olarak filmde yer verilen 'abject' kavramı bastırılmışlık ile ilgilidir. Bastırılan kadın bedeni ve onun cinselliğidir. Tüm bunların temelinde ise toplumun kadına olan bakışı, ona yüklediği rol yatar. Tüm bunlar 'abject' kavramını biçimlendirir. Filmlerin toplumu aynaladıkları düşünüldüğünde toplumu yansıtan bu film kadın ve bastırılmışlık ile ilgili olanı ortaya koyar. Tayfun Pirseliimoğlu insanların kaçmak istediği arka mahalleleri, sıkıcı ve zor işleri, işsizliği, yalnızlığı ele alır. Bunu yaparken de şehrin boğucu atmosferini kullanır. Gri renkler ve dar açılarla karakterlerin sıkışmışlığını verir. Kendileri ile ilgili olan sorunlardan her ne yaparlarsa yapsın şehirde esir kaldıkları gibi kaçamayacaklarını anlatır. Bu çalışmada Tayfun Pirseliimoğlu'nun filmografisinden seçtiğim kadın temsilleri açısından değerlendirilebilecek *Rıza*, *Saç*, *Pus* ve *Ben O Değilim* filmlerini ve *Saç* filminde 'abject', anne ve çocuk, bedenin atıkları, hastalık üzerinden değerlendirebildim. Daha sonraki Tayfun Pirseliimoğlu ile ilgili yapılacak olan çalışmalarda konu olarak yönetmenin *Ben O Değilim* filmi detaylı olarak Lacan'ın ayna evresi teorisinden, Christian Metz'in bahsettiği seyircinin karakterle olan özdeşleşmesi; *Pus* filmindeki kadın düşmanlığı olarak adlandırılan mizojini ve skopofili üzerinden daha detaylı

olarak ele alınabilir. Ayrıca *Saç* filmi Freud'un "fetiş" kavramı üzerinden çalışabilir.



## KAYNAKÇA

- Abisel, N., (1993). "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" 25. *Kare Yazıları* 4: 2- 10
- Akay, A. (2005). "Sanatın Dışkı – Atıklarla Başkaldırısı" *Cogito Dergi* 43, 184 – 187.
- Bakır, B. (2008) *Sinema ve Psikanaliz*. Hayalet Kitap (Hayalet kitap 2008/04 Sinema Kitaplığı/Araştırma-İnceleme: 03).
- Barrett, E. (2011) *Kristeva Reframed : Interpreting Key Thinkers for the Arts*. London: I.B. Tauris (Contemporary Thinkers Reframed Series).
- Bayrakdar, D. G., (2011) "Beni Erken Kaldır Nine, Denize Varacağım" Der. Alpan, C. *İstanbul Film Festivali'nin 30 yılından 20 yönetmen*. (İstanbul Kültür Sanat Vakfı)
- Bayrakdar, D.G., (2017) "Farklı Kadınlar ve Sessizlik Eşyaları" *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*. Der. Özlem Avcı – Defne Tüzün. Bağlam Yayınları (Bağlam Yayınları Sinema dizisi)
- Bayrakdar, D. G. (2018) "Dosya: Yeni Türk/iye Sineması: "Memleketimden Manzaralar" *Panorama Khas* 29. 01. 05. 2019 tarihinde erişilmiştir:  
<http://panorama.khas.edu.tr/dosya-yeni-turkiye-sineması-memleketimden-manzaralar-594>
- Bütev, S. (2017). "Ben O Değilim Filminde Başkası'nın Varoluşçu Görüntüsü". *SineFilozofi Dergisi*, 2(2014), 3–34. Retrieved from [www.sinefilozofi.org](http://www.sinefilozofi.org).
- Çiçekoğlu, F 2015, *Şehrin itirazı : Gezi Direnişi Öncesi İstanbul Filmlerinde İsyan Eşiği*, Metis Yayınları.
- Durğut, Ö. Ö. (2013). "Mekan ve Kimlik: Rıza ( 2007 ), Pus ( 2009 ) ve Saç ( 2010 ), (2007)".
- Durmuşoğlu, Ö. (2005). "Abject': Bedenin Okunamazlığının Gücü" *Cogito Dergi* 43:12-14.
- Durudoğan, H. (2014) *Cinsiyetli Olmak : Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar* derleyen: Direk, Zeynep. Yapı Kredi Yayınları, 2014, 4. Baskı / *Lines Femmes: Kristeva, Psikanaliz ve Kadın* • 51, İstanbul.

- Eagleton, T., *Edebiyat Kuramı Giriş*. Çeviri: Tuncay Birkan, Ayrıntı yayınları, 2014, Dördüncü basım, İstanbul.
- Erdem, Y. A. (2004). *Bastırılmış Cinsellik Güdüsü Üzerine Bir Deneme - Reklamda Tüketim ve Bastırılmış Güdü Etkileşimi'nin Kullanımı* (Ege Üni. Sosyal Bil. Enst..).
- Foster, H. Çev. Hoşsucu, E. (2009). *Gerçeğin geri dönüşü : Yüzyılın Sonunda Avangard*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009.
- Freud, S., (1955). *The 'Uncanny'*. 17 dü. London: The Hogart Press.
- Freud, S. et al. (2000). *Three essays on the theory of sexuality*. New York : Basic Books.
- Güçhan, G. (1992) *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması : Kente Göç Eden İnsanın Türk Sinemasında Değişen Profili*. İmge (İmge Kitabevi Yayınları: 57).
- Homer, S. (2005) *Jacques Lacan*. London ; New York : Routledge, 2005. (Routledge critical thinkers).
- Kahraman, H. B. (2005) *Cinsellik, görsellik, pornografi*. İstanbul : Agora Kitaplığı, 2005. (Agora kitaplığı Kültürel çalışmalar: 69 9).
- Keltner, S. K. (2011) *Kristeva : Thresholds*. Polity Press (Key contemporary thinkers).
- Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror : An Essay on 'Abject'ion*. NewYork: Columbia University Press.
- Kristeva, J. (2004) *Korkunun Güçleri : İğrençlik Üzerine Deneme*. Çev. Tural, N. İstanbul: Ayrıntı Yayınları (Ayrıntı Sanat ve kuram dizisi: 433 14).
- Kristeva, J., (2007) *Ruhun Yeni Hastalıkları*. Çev.Tural, N. İstanbul : Ayrıntı Yayınları, 2007. (Ayrıntı İnceleme dizisi: 507 222).
- Lacan, J. (1996) *The Mirror Stage:Contemporary Film Theory*, Ed. Anthony Easthope. London: Longman, 1996.
- Mulvey, L. (1975) *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Originally Published - Screen 16.3 Autumn 1975 pp. 6-18
- Sabbadini, A. Yüksel, Ö. ve Terbaş Ç. (2016) *Hareketli İmgeler: Filmler Üzerine Psikanalitik Yansımalar*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları (İstanbul Bilgi Üniversitesi

Yayınları Psike İstanbul Psikanaliz Kitaplığı Şimdi ve Burada)

Saygılıgil, F. (2013). "Feminist Film Kuramı" . Düzenleyen: Özarslan, Z. *Sinema Kuramları*. İstanbul: Su Yayınevi, 143-165.

Sayın, Z. (2000). "Batı'da ve Doğu'da Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet" *Defter Dergisi*, Sayı: 39, 159-171.

Somay, B. (2005). "Çöp Nereye Gider?" *Cogito Dergi* 43: 162 – 169

Tüzün, D. (2011). *Uncontainable within the frame: Abjection re-valorized through contemporary cinema* (Order No. 3462808). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (878902744). 2 Ocak 2019 tarihinde erişilmiştir, <https://icproxy.khas.edu.tr:4724/docview/878902744?accountid=16327> adresinden erişilebilir.

## EK A

### **SAC: PLOT SEGMENTATION**

**Prolog:** Hamdi'nin boyunu ölçmesi.

#### **J. Jenerik**

##### **1. Peruk Dükkânı:**

- a. Hamdi, pencereden dışarı bakar. Bir kadını izlemektedir.
- b. Bir kadın peruk bakar, satın alır.

##### **2. Hastane Odası:**

- a. Hamdi, camdan dışarı bakmaktadır.
- b. Doktor kontrol etmeye gelir, konuşurlar. Hamdi, tedavi görür.

##### **3. Peruk Dükkânı:**

- a. Hamdi, yemek yerken televizyon izler, kusar ve uyur.
- b. Hamdi kusar.
- c. Dışarıdaki peruklu kadını izler.

**Insert:** Hamdi, yerde kıpırdamadan uzanmaktadır. - Cansız mankenler

- d. Bir adam peruk dener.
- e. Meryem, dükkâna gelir: saçını satmak ister.
- f. Hamdi, Meryem'in saçını örer, keser, tartar; paranın bir kısmını Meryem'e verir.

##### **4. AVM(Meryem iş):**

- a. Meryem yemek artıklarını temizlemektedir.
- b. Temizliği bırakarak artık yemekleri yer.

**Insert:** Meryem otobüste, ayakta gitmektedir.

##### **5. Meryem Ev:**

- a. Meryem televizyon izlerken kocası gelir; masaya Meryem'in bıraktığı parayı alır; oturup yemek yer.
- b. İsa'nın telefonu çalar, başka odaya konuşmaya gider.
- c. Meryem ardından onu gizlice dinler, odaya döner, ayakta yemek yer.



## 6. Peruk Dükkânı :

- a. Hamdi, tuvalette eğilmiş kusmaktadır.
- b. Hamdi, yatak odasına gider, Meryem'in saçını peruk olarak hazırlar.
- c. Aynada kendine bakar, hazırlanır.
- d. Hamdi dışarı bakar, birinin geldiğini fark eder, kasaya geçer.
- e. Meryem gelir, etrafa göz atar, kalan parasını alır, gider.
- f. Kurgu: Otobüs – Hamdi, otobüste Meryem'i izler. Meryem, çalıştığı alışveriş merkezine gelir. Hamdi etrafa bakar. Meryem işten çıkar, Hamdi onu takip eder, Otobüste arkadan izler, Hamdi Meryem'i evine kadar takip eder, Kapısını dinler, Kahveye oturur, Meryem'in evini gözetler. – Hamdi İsa ve Meryem'i izlemeye devam eder. İsa'yı işine kadar takip eder.

## 7. Gasilhane:

- a. Hamdi, bekleme salonun oturup beklemektedir.
- b. Morgda İsa telefonla konuşur, Hamdi onu gözlemektedir.
- c. İsa, cesedin saçlarını inceler, ölüyü yıkar.

## 8. Peruk Dükkânı :

- a. Hamdi yerde hareketsiz uzanmaktadır, avizeye bakar, sigara içer.
- b. Meryem'in kesilmiş saçlarını yıkar, kurutur.
- c. Kurgu: Hamdi, alışveriş merkezinde Meryem'i temizlik yaparken izler. Eve kadar takip eder. Meryem, onu fark edince uzaklaşır.

## 9. Meryem Ev:

- a. İsa saçını boyamaktadır.
- b. Meryem mandalina yiyerek televizyon izlemektedir. Pencereden bakar ve Hamdi'yi görür.

## 10. Peruk Dükkânı:

- a. Meryem, dükkâna gelir, Hamdi'yi uyarır.
- b. Hamdi boyunu ölçer.

**Ara sahne:** Meryem ütü yapar, İsa'nın gömleğini yıkar.

c. Araba çalışmaz, Hamdi tamire götürür.

### 11. Meryem Ev:

a. İsa, masada yemek yer.

b. Meryem, İsa'nın ceplerini karıştırarak telefonunu karıştırır.

c. İsa odaya girer.

d. Kurgu: Otobüste, Hamdi Meryem'i izlemektedir. Hamdi'nin yanındaki adam kalkar.

Hamdi'nin bakmadığı bir zaman Meryem gelip yanına oturur. Meryem'in yüzünde yaralar vardır. Otobüsten inerler. Karşılıklı üst geçitten yürürler.

### 12. Hamam:

a. Hamdi, İsa'yı işten çıktıktan sonra takip eder; İsa sigara içerek bir hamama girer; Hamdi'de arkasından hamamı girer.

b. Hamdi, hamamın yukarısına çıkar aşağı bakar, görevli hamam için eşyaları verir.

c. İsa hamamın ortasında –göbek taşında tesbih çekerek yatmaktadır.

d. İsa kalkarak dışarı çıkar, Hamdi suyu açar.

e. İsa, sobanın yanında ayaklarını kurutmaktadır; Hamdi sobanın diğer tarafına oturur, sigara çıkartır, İsa'ya da ikram eder.

f. İsa, lokantada yemek yemektedir, Hamdi onu izlemektedir. Hamdi, içeri girer, masaya oturur.

g. İsa'ya sigara uzatır, sigarasını yakar, İsa gider.

h. Lokanta çıkışında Hamdi İsa'yı takip eder, boş bir yerde öldürür. Cebinden eşyalarını alır.

### 13. Meryem Ev:

a. Meryem, yemek hazırlamış İsa'yı beklemektedir. Dışarı bakar, Hamdi'yi görür.

b. Hamdi, Meryem ile İsa'nın evine girer, yatak odasına gider, Meryem'in saçından olan peruğu yatağa koyar, yatağa yatar.

c. Meryem koltukta otururken polis gelir, Meryem onlarla gider.

d. Hamdi İsa'nın duasına gelir, oturur.

e. Meryem yatak odasında oturmaktadır. Dışarı bakar, Hamdi'yi görür.

f. Hamdi arabada uyur, biri onu uyandırır, arabaya bakar.

**14. Peruk Dükkânı:**

- a. Meryem, Hamdi'nin yanına gelir, kendi saçından olan peruğa bakar.
- b. Peruğu kafasına takar, yatağa oturur.
- c. Hamdi, Meryem'in önünde diz çöker, Meryem'in bacaklarına sarılır.
- d. Meryem peruğu çıkarır, oradan uzaklaşır.

**15. Hamdi'nin Arabası:**

- a. Meryem, işten çıkınca Hamdi'yi onu beklerken görür, durur.
- b. Meryem ile Hamdi arabayla gitmektedir.
- c. Yol kenarında durmuşlardır.  
Insert: Meryem yatakta uzanmaktadır, Hamdi de ona sarılmaktadır.
- d. Hamdi arabayı satar. Arabadan iner ve uzaklaşır.

**16. Meryem Ev:**

- a. Kapı çalınır, Meryem kapıyı açar, Hamdi gelmiştir, Meryem'e poşetleri verir ve içeri girer.
- b. İsa içeride oturmaktadır, Hamdi onun karşısına oturur, Meryem'de ortalarına oturur.
- c. Üçü de yemek masasında yemek yerler.
- d. Üçü televizyon izlerler, önce İsa sonra Meryem kalkar.

**Son;** Hamdi köprüden aşağı bakmaktadır. Arkasında penceresinden gördüğü peruklu kadın geçer. Hamdi dükkânın penceresinden dışarı bakar.

**S. Son Jenerik**

## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Berçem Gül Arpa  
Doğum Yeri ve Tarihi : İstanbul - 1992

### Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : İstanbul Üni. İletişim Fak. Radyo, Tv ve Sinema Böl. (2010-2015)  
Yüksek Lisans Öğrenimi : Kadir Has Üni. Sinema ve Tv Tezli YL. (2017 – 2019)  
Bildiği Yabancı Diller:

### İş Deneyimi

Çalıştığı Kurumlar ve Tarihleri:

### İletişim

Telefon :  
E-posta Adresi : bga\_bercem@hotmail.com