



KADIR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON PROGRAMI

***GÖZETLEME KULESİ'NDEN MUSTANG'E: "KADINLAR
ARAF'TA!": TÜRKİYE SİNEMASINDA OLUŞAN DIŞIL
DİL***

BENSU ŞENGÜL

DANIŞMAN: PROF. DR. DENİZ BAYRAKDAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSTANBUL, MAYIS, 2017

**GÖZETLEME KULESİ'NDEN MUSTANG'E: "KADINLAR
ARAF'TA!": TÜRKİYE SİNEMASINDA OLUŞAN DİŞİL
DİL**

BENSU ŞENGÜL

DANIŞMAN: PROF. DR. DENİZ BAYRAKDAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

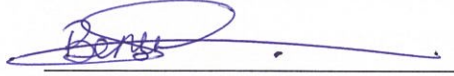
Sinema ve Televizyon Programı'nda Yüksek Lisans derecesi
için gerekli kısmi şartların yerine getirilmesi amacıyla
Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne
teslim edilmiştir.

İSTANBUL, MAYIS, 2017

Ben, BENSU ŞENGÜL;

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

BENSU ŞENGÜL



07.06.2017
TARİH VE İMZA

KABUL VE ONAY

BENSU ŞENGÜL tarafından hazırlanan *GÖZETLEME KULESİ'NDEN MUSTANG'E: "KADINLAR ARAF'TA!"*: TÜRKİYE SİNEMASINDA OLUŞAN DIŐİL DİL başlıklı bu çalışma 29 MAYIS 2017 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

(Prof. Dr., Deniz Bayrakdar) (Danışman) (Kadir Has Üniversitesi)



(Prof. Dr., Gülseren Yücel)

(Niőantaőı Üniversitesi)



(Prof. Dr., Bülent Diken)

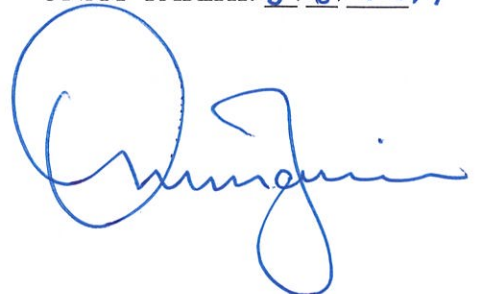
(Kadir Has Üniversitesi)



Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

Enstitü Müdürü

ONAY TARİHİ: 8 / 6 / 2017



ÖZET

ŞENGÜL, BENSU. *GÖZETLEME KULESİ'NDEN MUSTANG'E: "KADINLAR ARAF'TA!"*: TÜRKİYE SİNEMASINDA OLUŞAN DIŞIL DİL, YÜKSEK LİSANS TEZİ, İstanbul, 2017.

Bu tezde son dönem Türkiye sinemasında yakın dönem ataerkilliği ile kadının temsili konusu işlenmiştir. Lisansını ve Yüksek Lisansını Sinema ve Televizyon alanında yapmış bir kadın olarak, ülkemizdeki kadın temsili sorununa ilgim beni bu tezi yazmaya teşvik etti. Bu çalışmanın amacı, sinemamıza hâkim eril dile son dönemde kadın yönetmenler tarafından alternatif bir dişil dil getirilmiş olduğunu belirtmektir. Sınırlılığım *Araf* (Yeşim Ustaoglu, 2012), *Gözetleme Kulesi* (Pelin Esmer, 2012) ve *Mustang* (Deniz Gamze Ergüven, 2015) filmleridir. Yöntemim ise literatür taraması, film izleme ve film analizi olmuştur. Tezin birinci bölümünde ataerkillik kavramı Engels'in aile ve topluma bakış açısı üzerinden açıklanmıştır. Birinci bölümün devamında özet olarak ataerkilliğin geçirdiği dönüşüme, kadının değişen konumuna ve kısaca Türk sinemasında kadının temsiline yer verilmiştir. İkinci bölümde ise seçilen üç film analiz edilerek yönetmenlerin oluşturdukları dişil dil irdelenmiştir. Tüm bu analizler ve çalışmanın sonucunda anlaşılmıştır ki, kadını gerçekçi bir biçimde yine kadınlar temsil edebilir ve ancak bu şekilde sinemaya hâkim eril dile alternatif bir dişil ses duyulabilir. Lâkin *Mustang* filminin analizi sonucu anlaşıldığı üzere, bunu başarmak için yalnızca kadının kadını anlatmış olması yeterli değildir. Kadın, kadını ancak *Araf* ve *Gözetleme Kulesi* filmlerindeki gibi eril dilin hegemonyasından arınarak anlattığında yüzyıllardır süregelen bu gerçekdışı temsilden dışarıya çıkarabilir.

Anahtar Sözcükler: ataerkillik, kadın temsili, eril dil, dişil dil, Türkiye sineması

ABSTRACT

ŞENGÜL, BENSU. *FROMGÖZETLEME KULESİ, TO MUSTANG: "WOMEN ARE IN ARAF!"*: FEMALE LANGUAGE IN TURKISH CINEMA, MASTER THESIS, İstanbul, 2017.

In this thesis, I have analyzed the representation of woman and patriarchy in the contemporary Turkish cinema. As a woman who has studied Cinema and Television, my personal interest in the problematic representation of woman in Turkey has led me to write this thesis. The purpose of this work is to reflect that recently the Turkish women directors have created an alternative female language against the male domination over Turkish cinema. The limitation for this study is these films: *Araf* (Yeşim Ustaoglu, 2012), *Gözetleme Kulesi* (Pelin Esmer, 2012) and *Mustang* (Deniz Gamze Ergüven, 2015). The method is going to be literature view, watching films and film analysis. In the beginning of the first chapter of the thesis, patriarchy is discussed from Engels' point of view about family and society. After this brief information, I have written about the transformation of patriarchal structure and the representation of woman in Turkish cinema. In chapter two, I have deeply analyzed the selected three films and the female language the directors of these three films have created. After all this research and analysis, it is obvious that the ones who can represent woman more realistic are the women directors who are able to create their own language as an alternative to the male dominance in cinema. Yet, as it can be seen in the analysis of *Mustang*, it is not enough just to be a woman to be able to create an alternative language. Women can rescue women from the unreal representation of them, only by purifying their cinematic language from the hegemony of the male dominance.

Keywords: patriarchy, representation of woman, male language, female language, Turkish cinema

Teşekkür Notu

Bu tezin oluşum aşamasında başından sonuna kadar özveri, sabır ve bilgelik ile büyük katkı sağlayan saygıdeğer danışmanım Prof. Dr. Deniz Bayrakdar'a en içten teşekkürlerimi sunarım. Kendisi en yoğun zamanında dahi desteğini benden esirgememiş, hasta olduğumda dahi bana uzakta olan ailemin yokluğunu aratmamıştır. Danışmanım benim için bir öğretmenden çok daha fazlası olmuştur, bu sebeple kendisine minnet borçluyum ve belirtmek durumundayım ki umarım ileride kendisi gibi başarılı bir akademisyen olabilirim.

Ayrıca bu süreçte maddi ve manevi desteğini bir an olsun eksik etmeyen sevgili annem Nurcan Şengül'e, görüşememize rağmen sürekli arayarak mola vermeme sağlayan babam Bülent Şengül'e, akademik başarısı ile takdir ettiğim ve beni bilgileriyle yönlendiren sevgili ablam Burcu Şengül'e sonsuz teşekkürler. Çocukluk arkadaşım ve biricik kardeşim Atıl Mert Yıldırım'a motive edici ve yüreklendirici konuşmalarından dolayı teşekkür ederim. Yoğun zamanlarımda beni motive eden ve yemek yediğimden emin olan sevgili arkadaşım Emre Kıvılcım'a çok teşekkür ederim.

Bu tezi başta danışmanım sayın Prof. Dr. Deniz Bayrakdar olmak üzere, sevgilim anneme, ablama vefat eden anneanneme ve babaanneme, tüm kadınlara armağan ediyorum.

İçindekiler

Özet.....	ii
Abstract.....	iii
Teşekkür Notu.....	iv
Kısaltmalar	vii
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	
TÜRKİYE SİNEMASINDA ATAERKİL YAPI VE KADIN TEMSİLİ	3
I. Türkiye’de Düünden Bugüne Ataerkil Yapı.....	3
A. Kavram Olarak Ataerkil Yapı.....	3
B. Ataerkil Yapı ve Dönemler	4
C. Ataerkil Yapının Dönüşümü.....	6
II. Türkiye’de Düünden Bugüne Kadın Hakları, Kadın Hareketleri ve Feminizm	9
A. Türkiye’de Kadın Hakları.....	9
B. Türkiye’de Kadın Hareketleri ve Feminizm.....	12
III. Sinemada Kadın Temsili Sorunu	18
A. Kadın Temsili Sorununa Batı’nın Eleştirel Yaklaşımı	18
B. Türkiye Sinemasında Kadının Temsili Sorunu	20
1. Erken Dönem Sinemamızda Kadın Temsili.....	20
2. Yeşilçam’da Kadın Temsili.....	21
3. 1960’lardan İtibaren Sinemamızda Dönüşen Kadın Temsili	23
4. Yeni Türkiye Sineması ve Kadın Temsili	25
a. Dört Kurucu Yönetmen	25
b. Yeni Türkiye Sineması’nda Kadının Temsili	28

İKİNCİ BÖLÜM

ÜÇ FİLM ÜZERİNDEN KADIN TEMSİLİ VE YAKIN DÖNEM ATAERKİL YAPI: *ARAF*, *GÖZETLEME KULESİ* VE *MUSTANG* 30

I. ÜÇ FİLMİN ANATOMİSİ.....	30
A. Mekan.....	31
1. <i>Araf</i>	31
2. <i>Gözetleme Kulesi</i>	35
3. <i>Mustang</i>	37
4. Taşra Yollar ve Yer Olmayan Yerler.....	38
B. Zaman	40
C. Sinematografi	42
D. Kurgu.....	44
E. Ses.....	47
II. Üç Filmde Aile.....	51
A. Yok Olan Babanın Erki	58
III. Üç Filme Kadının Temsili ve Ataerkil Yapı ile Mücadelesi	61
A. <i>Mustang</i> : Mulvey Ne Derdi?.....	62
B. <i>Araf</i> : Zehra İçin Geç, Olgun İçin Erken.....	65
C. <i>Gözetleme Kulesi</i> : Kule'den Seher'e "Bağır ki Duyalım!".....	68
D. Üç Filmde Geçiş Nesneleri.....	70
SONUÇ	74
KAYNAKLAR	78
FİLMOGRAFİ	86

KISALTMALAR

bkz.	: Bakınız
C.	: Cilt
Çev.	: Çeviren
Der.	: Derleyen
Ed.	: Edition
İKİD	: İlerici Kadınlar Derneği
No.	: Number
PDF	: PortableDocument Format
s.	: Sayfa
S.	: Sayı
SHP	: Sosyaldemokrat Halkçı Parti
Vol.	: Volume
yay. haz.	: Yayına hazırlayan

*Sinema yalnızca toplum üzerine bir fikir sunmaz,
resmettiği toplumun ayrılmaz bir parçasıdır.¹*

- Bülent Diken & Carsten B. Laustsen

GİRİŞ

Bu çalışmada yakın dönem Türkiye sinemasında üç kadın yönetmenin çektiği üç film üzerinden yakın dönem ataerkilliği ve kadının ataerkil yapı ile mücadelesinin sinemamızdaki temsili analiz edilecektir. Analizimi bu tez kapsamında üç film ile sınırlıyorum; *Araf* (Yeşim Ustaoğlu, 2012), *Gözetleme Kulesi* (Pelin Esmer, 2012) ve *Mustang* (Deniz Gamze Ergüven, 2015). Tezimde kullanacağım yöntem litaretür taraması, film izleme ve film analizidir. Film analizleri yanında, felsefe, sosyoloji ve antropolojiye hâkim yönetmenlerin filmleri incelenecek olduğundan bu alanlara ait kavramların da açıklanması ve kullanılması gerekmektedir. Aynı zamanda ataerkil yapının, kadının konumunun ve temsilinin irdeleneceği film analizleri bölümünde de daha derinlikli çıkarsamalara ulaşmak amacı ile psikanalitik teorilerden de faydalanma gereksinimi duyulmuştur, zira psikanaliz ataerkil yapıdan bağımsız düşünülebilecek bir alan değildir.

Bu çalışmanın amacı sinemamızda başlangıçtan bu yana hâkim olan eril dilin yakın dönemde kadın yönetmenlerin kendi sinema dillerini oluşturma girişimleri ile farklı bir bakış kazanması ve bu bakışın sinemamızdaki kadın temsili sorununa bir alternatif anlatı yöntemi getirmekte olduğunu dile getirmektir. Hélène Cixous'un belirttiği gibi kadınları en doğru şekilde anlatabilecek metinler yine kadınların elinden çıkabilir. Cixous'a göre yüzyıllardır süregelen kadının gerçekdışı temsili ancak kadını kendinden yola çıkarak anlayan ve daha doğru anlatabilecek olan kadınlar tarafından değiştirilebilir. Ona göre mitolojik metinlerden günümüze, Freud'un teorileri dahil, kadın erkekler tarafından önyargılı bir biçimde tanımlanmıştır ve tüm bu metinlere bu

¹Bülent Diken, Carsten B. Laustsen, *Filmlerle sosyoloji*, Çev. Sona Ertekin, Metis Yayınları, İstanbul, PDF, 2008, Erişim tarihi: 20 Mayıs 2017, <<http://docplayer.biz.tr/23225388-Filmlerle-sosyoloji-bulent-diken-carsten-b-laustsen.html>>, s. 20.

eleştirel bakış açısıyla bakmak gerekir.² Sinema için de bu durumun farklı olmadığını söyleyebiliriz. Mulvey'in belirttiği gibi sinemada kadın erkek tarafından eril bakış ile önyargılı bir biçimde tanımlanmıştır.³ Kadının sinemadaki temsilinin gerçekdışılıktan çıkarak, yine kadın yönetmenlerin kadın hikâyelerini kendi dilleriyle anlatmasıyla mümkün olabilir. 2000'lerin ortasından bu yana kadın yönetmenlerin odak noktasında kadınların olduğu filmlerinde kendilerine özgü bir dile ulaşma çabasının başarılı sonuçlar verdiği görülmektedir. Filmler bu özgün dili kadın temsilleri üzerinden okumak yoluyla analiz edilecektir.

Bu tezde öncelikle ataerkillik, feminizm, kadın temsili gibi genel kavramlardan yola çıkılarak Türkiye'deki ataerkil yapının ve bu yapı içerisindeki kadının değişen konumunun ve mücadelesinin haritası çıkarılacak, daha sonra bu zemin üzerine bahsedilen üç filmin analizi gerçekleştirilecek ve bu aşamada analize çok boyutluluk katmak amacı ve gerekliliği ile psikanalitik teorilerden de yer yer yararlanılacaktır. Özellikle bu filmlerin seçilmiş olma nedeni Türk kadın yönetmenler tarafından yapılmış olmaları; Türkiye'de kadın sorununa parmak basarak kadın hikâyeleri anlatmaları ve farklılaşan kadın temsillerine özgün ve taze bir bakış getiren örneklerini teşkil etmeleridir. Sonuç bölümünde ise, başta çizilen kavramsal zemin üzerinde bu üç filmin nasıl inşa edildiği ve neticede yakın dönem sinemamızda kadın temsilini nasıl dönüştürdükleri ile alakalı tespitlere yer verilecektir.

²Hélène Cixous, "The Laugh of the Medusa," *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Cohen, K., Cohen, P. (Çev.), vol. 1, no. 4, The University of Chicago, Chicago, Summer 1976, s. 875-893.

³Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Visual and Other Pleasures*, Palgrave Macmillan, New York, Second Edition, 2009.

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRKİYE SİNEMASINDA ATAERKİL YAPI VE KADIN TEMSİLİ

I. TÜRKİYE'DE DÜNDEN BUGÜNE ATAERKİL YAPI

A. Kavram Olarak Ataerkil Yapı

Ataerkillik, maddi temelleri üreme biyolojisinin gerçeklerine ve cinsiyetler arasındaki iş bölümüne dayanan, büyük ölçüde ideolojik alana atfedilen bir kavramdır. Deniz Kandiyoti'ye göre ataerkillik, kapitalizm içinde açıklanamayan olguları yine benzer fakat ayrı bir sistemde mantığa oturtmak amacıyla, artık bir kategori olarak ortaya çıkmış, radikal feminizm içinde çok sayıda yeniden değerlendirmeye uğramış ve terim olarak oldukça özgür bir biçimde kullanılmaya başlanmıştır.⁴

Ataerkilliğin aile tarihi içerisinde tarihsel geçmişi sorgulanmayan, doğal bir toplumsal olgu olarak kabul edilmesinin yerine, bilimsel bir biçimde incelenmeye başlanması ise, Balchoven'in 1861'de yayımlanan *Analık Hukuku* kitabı ile başlar ve Engels'in *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni* kitabında yaptığı vargılarla günümüze kadar uzanır.⁵ Engels'in çıkarsamaları bir hayli ses getirmiş olmasıyla beraber, bunların yanı sıra ataerkillik üzerine pek çok çalışma yapılmış ve farklı çıkarsamalarda bulunulmuştur; örneğin Steven Goldberg ataerkilliğin kaçınılmaz ve alternatif olmayan bir sistem olduğunu⁶ ileri sürerken, Raine Eisler ataerkil ya da anaerkil gibi üstünlük üzerine kurulu toplumsal model yerine, paylaşım ve eşitliğe

⁴Deniz Kandiyoti, *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar*, Metis Yayınları, İstanbul, 3.Baskı, 2011, s.122-121.

⁵Friedrich Engels, *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*, PDF. Erişim tarihi: 28 Mart 2017, <<https://docs.google.com/file/d/0B4HO5r4WOpdzRmJUcHlsV196SVU/edit>> s. 11.

⁶ Steven Goldberg, "The Logic of Patriarchy," Erişim tarihi: 24 Nisan 2017, <<http://www.goldberg-patriarchy.com/logic.html>>

dayalı ortaklık modelini önerir.⁷ Görüldüğü üzere ataerkillik kavramı zaman içinde tekrar tekrar tanımlanırken, bu kavrama atfedilen sıfatların yapılan araştırma ve çıkarımlara göre değişmesiyle, kavramın kendi tanımında görülen sorunluluk, ataerkilliğin toplumsal hayatta yarattığı sorunları adeta bir ayna gibi yansıtıyor.

Ataerkilliğin aile yapısı ile içiçe olan ilişkisi göz önünde bulundurulduğunda, aslında ataerkilliğin kölelik temelinde varolduğunu düşünmek mümkündür, çünkü *familia* sözcüğü başlangıçta Romalılarda herşeyden önce yalnızca köleler için kullanılır. *Famulus*, evcil köle anlamına gelirken, *familia* tek bir adama ait tüm köleler anlamına gelmekteydi.⁸ Öyleyse, aile yapısının ve aileye ve topluma hükmeden ataerkilliğin özünde, günümüze kadar zaman içinde çeşitli dönüşümlere uğramış da olsa, çeşitli coğrafyalara göre değişiklik de gösterse, temelinde kölelik vardır denilebilir. Aslında bu kölelik sadece kadına değil, ailenin başında olan egemen erkeğin dışındaki tüm aile üyelerine yönelik olsa da, günümüz modern aile yapısında ataerkil yapıdan muzdarip olan büyük ölçüde kadınlardır. Engels ve Marx'a göre ataerkil aile ve toplum yapısının ortaya çıkışının başlangıçta direkt olarak kadınlarla ilgili değil, daha çok tarımsal hizmetlerle ilgili olduğunu⁹ göz önünde bulundurursak; ataerkilliği kavram olarak yalnızca cinsiyetçi bakış açısıyla düşünmemek, kavramı ekonomi yönüyle de anlamlandırmaya çalışmak bize analizlerimizde çok daha geniş bir perspektif sağlayacaktır.

B. Ataerkil Yapı ve Dönemler

Ataerkil yapının bilimsel olarak incelenmeye başlanmasının 1800'lere uzanan hikâyesinden kısaca bahsetmiştik. Bu araştırmalar ışığında ataerkil yapının sanıldığı üzere bilinen en eski ve alternatifsiz aile modeli olmadığı, ataerkil yapıdan öncesinde anaerkil yapının hâkim olduğu toplumların varlığı saptandı. Bu tarz yaşayan toplumlarda grup halinde evlilik olduğundan ve çocukların babalarının belli olmasına

⁷Riane Eisler, *The Chalice and the Blade: Our History, Our future*, HarperSanFrancisco, New York, 1995 (first published in 1987), s. xvii.

⁸Engels, s. 56.

⁹Lewis Henry Morgan, *Ancient Society*, London, 1877, s. 465-66-283. (aktaran: Engels, s. 57.)

imkan olmadığından, soyağacı yalnızca ana tarafından gösterilebilirdi, dolayısıyla Bachofen'in bulgularına göre bu durumda yalnızca *kadın soyzinciri* tanınmaktaydı.¹⁰ Dahası, Arthur Wright kadınların evi yönettiği, gerekirse kocalarından bazılarını evden defetme haklarının olduğu, gerektiğinde ise başkanları görevden alabilen ve bu gibi güçleri elinde barındıran egemen kadınların var olduğu toplum yapısının hüküm sürdüğü dönem ve topluluklardan bahseder.¹¹

Engels, tarım devrimiyle önem kazanan özel mülkiyet kavramıyla birlikte mirasçılık konusunda netlik kazanmak için babaları kesinlikle belli olan çocuklar yetiştirmek gayesiyle birlikte tek-eşli-aile, yani atasoya geçişin olduğunu ve bu değişimin en sert yansımalarının Yunan mitolojisindeki birden değişen kadın temsilinde görülebileceğini yazmıştır.¹² Engels'in de vurguladığı üzere toplumların yapısı, değişen güç dengeleri ve bunların temsilleri tarihin eski dönemlerinden beri toplumlarda anlatılan hikâyelerde bir ayna misali yansımıştır, tıpkı bu tezde incelenecek filmlerin de Türkiye'de kadının durumunu kaçınılmaz olarak yansıtıyor olacağı gibi. Engels'in bu sözleri, kadınların güçlerini ve özgürlüklerini nasıl kaybettiğini gözler önüne seriyor:

Analık hukukunun yıkılışı, kadın cinsinin büyük tarihsel yenilgisi oldu. Evde bile, yönetimi elde tutan erkek oldu; kadın aşağılandı, köleleşti ve erkeğin keyif ve çocuk doğurma aleti haline geldi. Kadının özellikle Yunanlıların kahramanlık çağında, sonra da klasik çağda görülen bu aşağılanmış durumu, giderek süslenip püslendi, aldatıcı görünümlere sokuldu, bazen yumuşak biçimler altında saklandı; ama hiçbir zaman ortadan kaldırılmadı.¹³

Tarihte ilk kez eşli evlilik Almanların tarihe girişiyle oldu, yoksulluklarından kaynaklı olarak çok eşliliğe güçleri yetmeyen Almanlar, tek eşliliğin kutsallaştırılması yolunu seçmek durumunda kalmışlardı.¹⁴ Böylelikle iffet kavramına hiç olmadığı kadar fazla anlam ve ahlâki önem atfedilerek, kadınların sadakat ve ailenin ve aile

¹⁰Engels, s. 41.

¹¹Engels, s.48.

¹²Engels, s. 60.

¹³Engels, s. 56.

¹⁴Engels, s. 66.

reisine hizmet etmenin kutsallığı adı altında köleleştirilmesinin adımları hızlanmış oldu.

Büyük sanayi ile kadının evden uzaklaşıp fabrikaya giderek ailenin desteği durumuna gelmesiyle işçi sınıfında erkek üstünlüğünün yitirildiğini söyleyen Engels bunun burjuva değil, işçiler arasında değişen bir denge olduğunu ve durumun tümüyle sınıfsal farklılık ve baskı unsurlarına dayandığını vurgulamaktan geri kalmıyor. Kadınların yasalardaki ilerlemelerle erkeklerle eşit haklara sahip olmasını da aynı şekilde işçilerin *kağıt üzerinde* sahip olduğu haklara rağmen güçlüler tarafından baskılanmasının yasaları hiç ilgilendirmediğini söyleyerek ezilen kadınlar ve işçi sınıfı arasında inkâr edilemeyecek bir bağlantı kuruyor.¹⁵

Sonuç olarak aile yapısının geçirdiği bu değişim neticesinde kadınların cinsel özgürlüklerini yitirmeleri karşısında erkeklerin bu özgürlüğü yitirmedikleri vargısında bulunuyor.¹⁶ Tüm bu ilerlemeler ve dönüşümler sonucunda gözle görülen odur ki; kadın ve erkek arasındaki güç dengesini bir tahterevalliye benzetecek olursak, erkekler daima yukarıya çıkarken, kadınların güç ve özgürlüklerini baskıladıkça onları doğru orantılı olarak aşağıya çekmişlerdir.

C. Ataerkil Yapının Dönüşümü

Dünya genelinde gelişen sanayi ile kadının iş hayatına girmesiyle ataerkil yapının değişiminden kısaca bahsetmiştik. Bu çıkarsama, kadının ezilmesini tarım devrimiyle gelen özel mülkiyete dayandıran ve yine erkeğin gücünün azalmasını sanayi devrimiyle ilişkilendiren Engelsci yaklaşımın bir ürünüdür. Değişen kadın erkek ilişkileri üzerine bir diğer iddia ise, 1975'te Meksika'da yapılan Birleşmiş Milletler'in

¹⁵Engels, s. 70.

¹⁶Engels, s. 72.

düzenlediği ilk Uluslararası Kadın Konferansı'nın ortaya attığı, modernleşmenin cinsler arasındaki uçurumu daha da derinleştirdiği ve modernleşme sürecinde kadınların önceden sahip oldukları güç ve ayrıcalık kaynaklarından da mahrum kaldığıydı.¹⁷ Deniz Kandiyoti'ye göre ise, 70'li yıllardan itibaren Türkiye'de kırsal dönüşüm ile ataerkillik sarsılsa da yine de bir şekilde erkek egemenliği kendini değiştirse bile devam ediyordu, fakat bu durumda Türkiye'deki kadınların durumunda bir kötüleşmeden bahsedilemezdi.¹⁸ Fakat kırsal hayatın ekonomik temelindeki değişimler sonucu ataerkil denetimin zayıflaması kadın emeğine olan talebi de değiştirdiğinden, ataerkil çözülmenin özgürleştirilmesi yanında yerini yeni sömürü biçimlerine bırakması da mümkündür.¹⁹ Sonuç olarak, kadınların önceden doğurganlıkları üzerindeki denetime bir de kazançları üzerindeki denetim eklenmiş, aslında zayıflar gibi görünen ataerkil yapı yine başka bir şekilde kendini devam ettirmeyi başarmıştır.

Fatima Mernissi, kadınların denetim altına alınışını, kadın cinselliğini erkek düzenini yıkıcı bir güç olarak gören İslami görüşe bağlar. Mernissi'ye göre "İslami düzen, iki tehlikeyle yüz yüzedir: dışarda kafir, içerde kadın".²⁰ Türkiye Müslüman bir ülke olduğundan, ataerkilliği İslamiyet bağlamında yorumlamak hiç de yanlış olmaz. Nitekim, İslamiyet kadınları erkeklerden güçsüz görür, kadına karşı erkek üstünlüğünü vurgular ve bu İslamiyet'i benimsemiş toplumlarda kesinlikle ataerkilliği meşrulaştıran bir inanış olarak karşımıza çıkar. Binnaz Toprak bu duruma örnek olarak Kuran'da ancak ve ancak iki kadının tanıklığının bir erkeğinkine denk düşebileceğinin açıkça belirtilmesini göstermiştir.²¹ Müslüman kadınların da bu anlamda kendi durumlarını içselleştirmeleri söz konusudur, çünkü inançların sorgulanmadığı yerde onlar için bu durumu sahiplenip, meşrulaştırmaktan başka bir yol yoktur. Türkiye'de İran kadar radikal İslamcı kesim olmasa da, İran devriminden sonra Türkiye'de de 80'li yıllardan itibaren Müslüman kadınların taleplerinin arttığını

¹⁷Kandiyoti, s. 9.

¹⁸Kandiyoti, s. 11.

¹⁹Kandiyoti, s. 63-62.

²⁰Fatima Mernissi, *Beyond the Veil: Male-Female Dynamics in a Modern Muslim Society*, New York: John Wiley, 1975, s. 12. (aktaran: Kandiyoti, s. 72.)

²¹Binnaz (Sayarı) Toprak, "Türk Kadını ve Din,"*Türk Toplumunda Kadın* içinde. (aktaran: Kandiyoti, s. 72.)

söyleyebiliriz. Bu, kadınların kendilerini baskılayan, ezen ataerkil yapıyı desteklediklerini, onayladıklarını ve kendisini ve değerlerini koruduğunu düşündüğünden ataerkilliği yücelttiğinin bir göstergesidir. Bu açıdan düşünüldüğü zaman, Türkiye’de ataerkil yapının şekil değiştirse de (kadınları da kendi savunucusu yapmak gibi) nasıl kendini devam ettirdiğini görebiliriz. Bu, Nilüfer Göle’nin de dediği gibi İslam ve modernlik arasındaki çatışmanın simgesinin kadın haline gelmesi ile ilgilidir²², dahası bu simge direkt olarak ataerkilliğin savunulmasına ve yüceltilmesine yaramıştır. Ancak şunu da eklemek gerekir ki ataerkil yapı yalnızca İslamiyet’te değil, diğer dinlerde de yüceltilir ve aslında erkek egemenliğinin temel örüntüleri, cinsellikte çifte standart dünyanın her yerinde İslamiyet’ten çok önce mevcuttur.²³

Türkiye’de İran devrimi sonrasında, 80’li yıllardan itibaren günümüze kadar etkisi artan ve güçlenen İslamcı hareketin ataerkil yapıyı doğrudan pekiştirdiğini söyleyebiliriz. Nitekim, İslamiyet cinsler arası farklılığa ve erkeklik ve kadınlık simgelerinin vurgulanmasına dayanır,²⁴ dolayısıyla Birleşmiş Milletler’in, modernlik kadın erkek arasındaki ayrışmayı derinleştiriyor iddiasının yanı sıra, İslamiyet’in de bunu yaptığını görüyoruz, sonuç olarak da her iki karşıtlıkta da ezilen ve baskılanan kadın olurken, erkek egemenliği zedelenirmiş gibi görünse de aslında deri yenileyen bir sürüngen gibi değişime uğrasa da asla egemenliğinden taviz vermiyor ve dahası güçlenerek devam ediyor. Dahası klasik ataerkillik yeni piyasa güçleri, kırsal kesimde kapitalistleşme, ekonomik marjinalleşme ve yoksullaşma ile çökerken²⁵, kadınlar da genellikle alternatif bir düzen olmadan eski düzenin ellerinden gideceğini düşündüklerinden bu değişime direnerek²⁶ ataerkilliğin savunucusu konumuna geçiyorlar. Ne var ki bu durum Hıristiyanlık’ta da böyledir; ataerkilliğe dayanan tek din İslamiyet olmamıştır, Hıristiyanlık’ta da erkekler haklarını korurken, kadın mahrem ve kapatılması bastırılması gereken kişi olarak varlığını sürdürülmüştür.

²²Nilüfer Göle, *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme*, Metis Yayınları, İstanbul, 2011, s. 46.

²³Kandiyoti, s. 72.

²⁴Abdelwahab Bouhdiba, *La sexualite en Islam*, Quadrige Presses Universitaires de France, Paris, 1975, s. 43-57. (aktaran: Göle, s. 126.)

²⁵Kandiyoti, s. 137.

²⁶Kandiyoti, s. 139.

II. TÜRKİYE'DE DÜNDEN BUGÜNE KADIN HAKLARI, KADIN HAREKETLERİ VE FEMİNİZM

A. Türkiye'de Kadın Hakları

Türkiye'de batılılaşmanın medenileşme projesi olarak şekillenmeye başlaması Tanzimat dönemine denk düşer. İslamcı, Batıcı ve Türkçü görüşler Osmanlı İmparatorluğu'nun toparlanması için ortaya atılan ideolojilerdir ve temelleri tanımlanırken kadın hakları ve kadınların toplumdaki yeri konusunda birbirlerinden ayrılırlar.²⁷ Batıcılar İslami gelenekleri medeniyete engel görür ve kadınların bu geleneklerden kopması gerektiğini dile getirirlerken, İslamcılar tam tersine şeriat bağlılığının ahlâki değerlerin korunması açısından gerekli olduğunu savundular.²⁸ Tevfik Fikret, dinci ahlâkın yerine “insancı” ahlâkı koymak istemiş, akla tam özgürlük verme ve geleneklerden sıyrılmayı savunmuştur.²⁹ Kadın hakları konusunda da en önemli destekçilerden biri olan Tevfik Fikret'in ilgili mısralarından biri de şöyledir:

Elbet değil nasibi mezellet kadınlığın
Elbet sefil olursa kadın alçalır beşer.³⁰

Batıcı akımın savunucularından Celâl Nuri İleri ise Türkleri yükseltmek istiyorsak işe kadın haklarından başlamalıyız der ve şunu ekler: “Kadın, insanlık binasının esas temelidir.”³¹

Göründüğü üzere Cumhuriyet döneminde gündeme gelen ve hayata geçen kadın hakları konusunun temeli Tanzimat döneminde Batıcı akım tarafından atılmıştır denilebilir. Yalnız, II. Meşrutiyet döneminde kadınların toplumsal görünürlük kazanmasının ardından toplumda, özellikle İslamcı kesimde bir hayli tepki

²⁷Tarık Zafer Tunaya, *Türkiye'nin Siyasi Hayatında Batılılaşma Hareketleri*, Yedigün Matbaası, İstanbul, 1960, s. 77. (aktaran: Göle, s. 57.)

²⁸Göle, s. 58.

²⁹Niyazi Berkes, *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1973, ss. 334-9. (aktaran: Göle, s. 59.)

³⁰Tezer Taşkıran, *Cumhuriyetin 50. Yılında Türk Kadın Hakları*, Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı, Başbakanlık Basımevi, 1973, s. 49. (aktaran: Göle, s. 59.)

³¹Celâl Nuri İleri, *Kadınlarımız*, zikreden T. Taşkıran, s. 60. (aktaran: Göle, s. 61.)

oluşmuştur. Kadınların sokaklarda tacizine, yüzlerine tükürmelere, faytonlarını taşlatmalara kadar giden uygulamalara rastlanmıştır. Hatta Aydın'da yetkililerce bir kadınla konuşan kişiye suçüstü durumunda para ödülü ve o kadına da falaka cezası verilmesi gibi bir uygulama kararına varılacak kadar ileri gidilmiştir.³² Bu tepkilerde biri de İstanbulda, Eylül 1917'de duvara asılı bir afişte görülmektedir:

Son aylarda Başkent sokaklarında utanç verici modalar görülmektedir. Tüm Müslüman kadınları eteklerini uzatmaya, korse giymekten sakınmaya ve kalın bir çarşaf giymeye çağrılmaktadır. Bu emirnamenin buyruklarına uymaları için onlara azami iki gün süre tanınmıştır.³³

Hemen sonrasında bu afişin resmiliğine bir yalanlama şeklinde Genel Müdürlükten açıklama gelir:

Genel Müdürlük, yaşlı geri kafalı kadınların bir alt görevliyi kandırarak müslüman kadınların eski modaya geri dönmelerini emreden bir duyuru yayınlamış olmasından müteessirdir. Bundan önceki emirnamenin geçersiz olduğu duyurulur.³⁴

Bu noktada Kemalist reformların hazırlayıcısı gibi görülen Türkçü akım ise, Batıcılık ve İslamcılık arasında gidip gelen aşırılıklara Türk ulusal kimliği ile ara bulmaya çalışmıştır. Türkçülük akımına göre kadının millet gibi asil bir amaç için özgürleşmesi gerektiği kadının ahlâkına ters düşmez, kadın cinsiyet yüklü kimliğinden sıyrılacak ve "milleti" için "halkının" yanında, erkeğine "yoldaş" olacaktır. Böylelikle kadın, cinsel kimliğinden arındırılarak "faydalı insan" mertebesine ulaştırılmıştır. Kadının toplumsal görünürlük kazanmasının amacı vatani için çalışması olacaktır. Bu yeni kadın temsilini ortaya çıkaran kişi Halide Edip Adıvar'dan başkası değildir.³⁵ Edip'in "Yeni Turan" kadınları "erkeklerin sevda amacı" olmaktan çıkıp, öğretmenlik yapan, "ağırbaşlı", "karakterli", "çalışkan bir toplum elemanı" olmuşlardır.³⁶ Halide Edip'in

³²M. Şehmus Güzel, "1908 Kadınları," *Tarih ve Toplum*, 1984, Cilt 2, No. 7, s. 6-12. (aktaran: Göle, s. 71.)

³³Jean Melia, *Mustafa Kemal ou la renovation de la Turquie*, Paris, 1929, aktaran Bernard Caporal, *Kemalizmde ve Kemalizm Sonrasında Türk Kadını*, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1982, s. 147-8. (aktaran: Göle, s. 71-72.)

³⁴Jean Melia, aktaran: Caporal, s. 147-8. (aktaran: Göle, s. 71-72.)

³⁵Göle, *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme*, s. 80-79.

³⁶Halide Edip Adıvar, *Yeni Turan*, Atlas Kitabevi, İstanbul, 5. Baskı, 1982, s. 17-28. (aktaran: Göle, s.80-81.)

“Toplumsallaştıkça halka yakınlaşan, ... neredeyse kadınlığını unutturmayı başarmış, ölkü sahibi faziletli kadınları Cumhuriyet kadınlarının habercisidirler”.³⁷

“Kemalizm, devletin yapısını değiştirmenin ötesinde, Tanzimat’tan beri süregelen, gündelik aile yaşamına nüfuz etmekte olan medeniyet değiştirmenin en bilinçli ifadesidir”.³⁸ Cumhuriyet ile birlikte gelen kadın hakları ve reformlar Türkiye’nin medeniyete ve dolayısıyla Batı’ya yakınlığının sembolü haline gelmiştir. Şirin Tekeli’ye göre Müslüman bir ülkenin laikliği benimseyerek kadın haklarının bu şekilde kabulü büyük siyasi anlam yüküdür³⁹, bu da Batı’nın gözündeki Türkiye’yi başka bir yere koymasına sebep olmuştur. Tekeli’ye göre kadınlara tanınan haklar, “siyasal rejimin niteliğini ortaya koymada simgesel bir rol” oynamıştır.⁴⁰

Türkiye’de Cumhuriyet kurulduktan sonra 1923’te Medeni Kanun için yeni yasa hazırlanması amacıyla bir komisyon kurulmuştur. Ancak bu yasa tasarısı hazırlanınca görülmüştür ki, şeriata tümüyle sadık kalınıyordu, yalnızca müslümanlar ve gayrimüslümler arasındaki fark ortadan kalkmıştı, fakat çok karılılık yine vardı.⁴¹ Bunun üzerine Mustafa Kemal 1925 yılında Hilafet kaldırıldıktan sonra yeni bir komisyon kurdu. “Batıcılar’a göre bir tek uygarlık olduğu gibi, bir tek medeni kanun vardı: Batı’nın uygarlığı ve medeni kanunu”,⁴² dolayısıyla bu sefer yeni komisyon İsviçre Medeni Kanunu’nu Türkçe’ye çevirdi ve Büyük Millet Meclisinde tartışılmadan, tek bir oturumda kabul edildi.⁴³

³⁷Göle, s. 81.

³⁸Alan Duben ve Cem Behar, *Istanbul Households (Marriage, Family and Fertility 1880-1940)*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991; *Istanbul Haneleri (Evlilik, Aile ve Doğurganlık 1880-1940)*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1996. (aktaran: Göle, s.82.)

³⁹Şirin Tekeli, *Kadınlar ve Siyasal Toplumsal Hayat*, Birikim Yayınları, İstanbul, 1982, s. 210. (aktaran: Göle, s. 90.)

⁴⁰Şirin Tekeli, “Türkiye’de Kadının Siyasal Hayattaki Yeri,” *Türk Toplumunda Kadın*, der. Nermin Abadan Unat, Sosyal Bilimler Araştırmaları dizisi, Ekin Yayınları, İstanbul, 1982 (ilk basım 1979), 22. 380-1. (aktaran: Göle, s. 90.)

⁴¹Göle, s. 103.

⁴²Caporal, s. 350-86. (aktaran:Göle, s. 104.)

⁴³Göle, s. 105.

Türkiye’de kadınlar haklarını ülkede kadın hareketi yokluğunda, politik öncülük ile gelen reformlarla kazanmışlardır.⁴⁴ Dolayısıyla, aslında bu haklar bir mücadele sonucu kazanılmış değil, adeta Türk kadınlarına Mustafa Kemal Atatürk önderliğinde “armağan edilmiş” haklardır denilebilir. Mustafa Kemal’in ve sonrasında da Kemalizm’in kadın hakları konusunda duyarlılığı ve kadınların toplumsal görünürlüğüne teşvik etmesinin önemli bir farklılık yaratmasının yanı sıra, kırsal kesimde kadınlara yönelik bu hak ve özgürlüklerin tam anlamıyla kabul görmediği gerçeği de görmezden gelinmemelidir. Nitekim hâla günümüz kent yaşamında dahi kadınlarımızın erkeklerle eşit olduğunu söylemek fazlaca iyimser bir bakış açısına sahip olmayı gerektirecektir. Bu durumda aslında Engels’in vurguladığı, yasaların taraflar arası baskı unsurunu umursamaması durumu daha çok hatırlara gelmekte⁴⁵; kadınlar kanun önünde erkeklerle eşit haklara sahip dahi olsa, bu haklar ve özgürlükler kadınların ataerkil yapı tarafından baskılandığı pek çok durumda kağıt üzerinde kalmaktadır. Nitekim, bunun yanı sıra, ataerkil yapıca baskılanmak istenen, bunu korumak olarak algılayan ve Kemalist reformlarla gelen kadın haklarına karşı örtünmeyi talep eden kadınların varlığı da kadın hakları başlığı altında tartışılması gereken başka bir konudur.

B. Türkiye’de Kadın Hareketleri ve Feminizm

Türkiye’de kadın hareketleri yokluğunda kazanılmış kadın hakları sonrasında da uzun bir süre kadın hareketi görülmemiştir, çünkü devlet feminizmi Türkiye’de kadınların artık erkeklerle eşit olduğu yönünde bir mit yaratmıştı, hatta buna istinaden 1935’te Türk Kadınlar Birliği kapatılmıştır. Bu, Türkiye’de birinci dalga feminizmin sonuydu ve Kemalist ideoloji kadınlar için tek opsiyondu.⁴⁶

⁴⁴Kandiyoti, s. 78.

⁴⁵Engels, s. 70.

⁴⁶Şirin Tekeli, “Europe, European Feminism, and Women in Turkey,” *Women’s Studies International Forum*, Vol. 15, No. 1, USA: Pergamon Press, 1992, s. 140.

Kadınların yeniden bir çatı altında toplanarak örgütlenmesi, İşçi Partisi'nin alt organizasyonu olan İlerici Kadınlar Derneği (İKD) ile 1975'ten itibaren başladı. İKD, 1975 ve 1980 arasında pek çok kez binlerce kadının Türkiye çapında sokaklarda emekçiler adına eylemler yapmasını sağlamış,⁴⁷ fakat İKD ile yapılan bu eylemler feminist bir bilinç ile yapılmasının ötesinde, Tekeli'nin dediğine göre bu dernek feminizm karşıtıydı. Aynı zamanda Tekeli 80'ler başında Türkiye'de üniversitelerin son derece seksist olduğunu ve o dönemde üniversitelerde kadınların konumu ile ilgili bir ders vermenin mümkün olmadığını vurgulamakta. Yine de, 80'lerden itibaren Batı'nın da etkisiyle Türkiye'de kadınların konumunun tartışılmasına olan ilginin arttığını söyleyebiliriz.⁴⁸

Şirin Tekeli, feminist hareket ile ilgili kendi deneyimlerinden bahsettiği yazısında 80'lerde Türkiye'de "sexism" kelimesinin karşılığının olmaması sebebiyle "cinsiyetçilik" terimini üreterek, feminist bir terminolojiyi oluşturduklarını anlatmakta ve aynı zamanda kitap çevirisi yapmaya başladıklarını, çevirdikleri kitabı Kadın Çevresi adında ilk kadın yayın evi olan yayın evince bastırdıklarını da anlatıyor. 1982 Nisan ayında düzenledikleri bir organizasyonda Fransız feminist Gisèle Halimi'yi Türkiye'ye davet ettiklerini, bu organizasyona yüzlerce genç kadının katıldığını ve gelecek feminist hareketin ilk aksiyonunun bu organizasyon olduğunu söylüyor.⁴⁹

1989'da İstanbul'da kurulan ve 1990 yılında kamuya açık hale gelen Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı, Şirin Tekeli'nin kurucularından biri olduğu bu kurumun amacı kadınlarla ilgili geçmiş ve günümüze ait materyallerin aynı çatı altında toplanmasıydı.⁵⁰ Bu gelişmeler olurken yine 1989 yılında Profesör Necla Arat tarafından İstanbul Üniversitesi'nde ilk Kadın Çalışmaları Departmanı kurulmuştur,

⁴⁷ "İlerici Kadınlar Derneği (İKD) Yeniden!", Erişim tarihi: 3 Nisan 2017, <www.ilericikadınlar.org>

⁴⁸Şirin Tekeli, "Women's and Gender History in Turkey" in *Clio on the Margins: Women's and Gender History in Central, Eastern and Southeastern Europe (Part One)*, *Aspasia*, Vol. 6 Issue 1, 2012, s. 165, 166.

⁴⁹Tekeli, *Aspasia*, s 167.

⁵⁰Tekeli, *Aspasia*, s. 167.

daha sonra bu departmanlar Ankara, İzmir, Adana, Eskişehir gibi pek çok şehirde açılmaya devam etmiştir.⁵¹ Akademi alanında da bu gibi başarılarla imza atan kadın hareketi aktivist feministlerce de desteklenerek devamında siyasette kadınlar için en az %30 kota ve kadına yönelik şiddete karşı mücadele etmeye ve farkındalık yaratmaya devam etmiştir.

Batı'da iyice çeşitlenen kadın araştırmaları ve hareketlerine karşın⁵², Türkiye feminizm konusunda Batı'yı yaklaşık bir on yıl geriden takip etmekteydi. Türkiye'de iyi eğitilmiş genç kadınlar, artık ciddi ciddi Türkiye'de kadınların durumunu sorgulamaya başlamışlardı ve bunu yaparken Batı'nın konseptinden ve terminolojisinden yararlandılar. 1989 itibariyle kadınlara yönelik sokakta ve işyerinde yapılan cinsel tacize karşı farkındalık yaratmak amacıyla 'Mor İğne' kampanyası başlatıldı. Tekeli'nin dediği gibi bu tür kampanyalar başta alaycılık ile karşılanırsa da toplumda büyük çaplı bir farkındalık yarattılar; başta bu yeni feminist harekete karşı Kemalist reformların yeterliliğini savunan Kemalist kadınlar da sonunda kadınların yasal eşitliğinin aslında eşitlikten ziyade bağımlılık üzerine kurulu olduğunu kabul etmek durumunda kaldılar.⁵³

Türkiye'de bir yandan 80'lerden itibaren kadınların cinsel kimlikleri hakkında tartışmalar gündeme gelmeye başlarken, bir yandan da muhafazakâr kesimin örtünme talebi kadın konusunu siyasi bir boyuta taşımıştır. Nilüfer Göle bu talebi İran Devrimi ile ilişkilendirerek, çarşafa bürünmüş kadının siyasi bir figür haline gelmesinin Batı'nın medeniyet kavramı karşısında şekil değiştiren İslamcılık ile yorumlamaktadır.⁵⁴ Göle, Bu durumun bir benzeri olarak Türkiye'de İslamcı öğrencilerin eylemlerine de değinmektedir:

⁵¹Tekeli, *Aspasia*, s. 168.

⁵²Kandiyoti, s. 13.

⁵³Tekeli, *Women's Studies International Forum*, s. 140.

⁵⁴Göle, s. 114-115.

Büyük kentlerde ve en modern üniversitelerde dahi İslamcı kız öğrencilerin oturma ve açlık grevleri yaparak üniversitelerde türban yasağının kaldırılmasını talep etmeleri, sadece Kemalist kadın gururunu kırmakla kalmamış, aynı zamanda Tanzimat'tan bugüne elde edilen laiklik ve Batılılaşma kazanımlarına bir tecavüz olarak değerlendirilmiştir. Kadının dinden özgürleşerek eğitim ve toplumsal yaşama katılma hakkını elde etmesi laikliğin bir tür kutsallaşmış kazanımı olduğu göz önünde tutulursa, örtünme talebinin, kadınların küçük bir kesiminden gelse bile, yol açtığı düş kırıklığının ve siyasi bölünmelerin derecesi anlaşılır.⁵⁵

Türkiye'de Kemalist kadınların başörtüsüne olan tavırları, kişilerin kılık kıyafet özgürlüğünden taviz vermek pahasına laikliği koruma isteğinin bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Bir yandan İslamcı kesim başörtüsünün dini bir vecibe ve özgürlük olduğunu savunurken, öte yandan Kemalistler bunun kişisel özgürlük olmaktan çok siyasi bir simge olduğunu ve amacın sadece dini bir gerekliliği yerine getirmek değil, laikliğe karşı bir tavır sergilemek olduğunu öne sürerek kadınların bu taleplerine karşı duruş sergilemişlerdir. Bu başörtüsü meselesi ile, kadınlar Türkiye Cumhuriyeti tarihinde belki de en açık bir şekilde siyasal tartışmaların merkezi haline gelmişlerdir.

La harem politique (Siyasi Harem) kitabında Fatima Mernissi tesettür kavramının işlevlerinden bahsederken İslam dininin kadın erkek ayrışmasına ve kadının kapatılmasına dayandığını vurgular: “Birinci boyut görseldir; işlevi “bakıştan gizlenmek” ve saklanmaktır. İkinci boyut mekâna ilişkindir. Amacı cinsler arasında bir sınır çizmek, eşik oluşturmak ve böylelikle cinsleri ayırmaktır...”⁵⁶ Cinsler arası farklılık ve ayrışma ilkesine dayanan İslam, erkeklik ve dişilik simgelerinin vurgulanmasına dayanmaktadır; “nasıl ki tesettür gizlenen dişiliği sergilemekteyse, sakal da açığa vurulan erkeksiliği simgeler.”⁵⁷ Kemalistlerin yanı sıra feministlerin de çoğunluğunun başörtüsü yasağının kaldırılmasına karşı tavırlarını sebebi, İslamın kadının ve erkek ayrışmasına dayanan yapısının erkeği önceleyen ve kadını

⁵⁵Göle, s. 116.

⁵⁶Fatima Mernissi, *La harem politique*, Albin Michel, Paris, 1987, s. 119-20. (aktaran: Göle, s. 127.)

⁵⁷Bouhdiba, s. 43-57. (aktaran:Göle, s. 126.)

baskılayan yönünü ve bu baskıyı içselleştiren kadınların tutumunun feminizme aykırı olduğunu savunmalarındır.

Türkiye’de 80’lerden itibaren başörtüsü meselesinin yanısıra, kadınların cinselliğinin bastırılması konusunun da gündeme geldiğinden kısaca bahsetmiştik. Şirin Tekeli “devlet feminizmi” nin “şizofrenik kimliğe” neden olduğunu ve Cumhuriyet kadınlarının cinsel kimliklerini bastırarak hayatlarını devletçe onlara atfedilen çerçevede sürdürdüklerini belirtmektedir.⁵⁸ Bu nedenle özellikle 80’ler sırasında feminist bakış açısı kadının bastırılmış dişiliğini, bireyselliğini erkek egemen toplum bağlamında eleştirmeye başlamıştır.

1980 sonrasında, özellikle de romanlar, dergiler, filmler aracılığıyla kadının bireyselliğinin ve cinsiyetinin dışa vurulmadığına tanık olmaktadır. ... Özellikle Duygu Asena’nın Kadının Adı Yok adlı kitabında, kadının arzularından ödün vermeden kendi cinselliğine sahip çıkması savunularak, bir anlamda kadına ilişkin “saygınlık” tabusu kırılıyor; dişiliğin gizlenmesi üzerine kurulu olan kadın saygınlığı, kadının en gizli arzuları, cins kimliği pervasızca açığa vurularak yok ediliyor. Kadının bireyselliği “diğer kadınlar” adına değil “önce ben” diyerek, erkeklerden rövanş alırcasına kotarılıyor.⁵⁹

1979’da yayımlanmaya başlanılan ve yirmi yıl varlığını sürdüren, Duygu Asena’nın editörlüğünü yaptığı *Kadınca* dergisi de kadınlar adına önemli bir gelişmedir.⁶⁰ Yine Adalet Ağaoğlu’nun *Ölmeye Yatmak* romanı bu meseleyle derinlemesine ilgilenmektedir; çünkü 80’lerde ve devamında halen “kentsel mekânda olsun, kamusal (eğitim, çalışma, siyaset) alanda olsun, kadının özgürlüğünün bedeli, toplumsal düzeni tehdit olarak algılanan “dişiliğinin”, hatta bireyselliğinin bastırılmasıdır.”⁶¹ Yine de, siyasi ve toplumsal düzlemde Türkiye’de 80’lerden itibaren kadınların hatırı sayılır

⁵⁸Şirin Tekeli, “The Meaning and the Limits of Feminist Ideology in Turkey,” *The Study of Women in Turkey, An Anthology*, yayımlanmamış rapor, hazırlayan Ferhunde Özbay, UNESCO ve Türk Sosyal Bilimler Derneği, 1986. (aktaran:Göle, s. 111.)

⁵⁹Göle, s. 112.

⁶⁰Tekeli, *Aspasia*, s. 165.

⁶¹Göle, s. 109-110.

ilerleme kaydettiği söylenebilir. O dönemdeki feminist eleştiriler Sosyaldemokrat Halkçı Parti'deki kadınları da etkilemiş ki, partideki kadınlar kadının kamusal hayatına ve ataerkil aile yapısındaki durumuna dikkat çektiler. Bu hareketler karşılığında, %25 ile SHP Türkiye'de kadınlar için ilk kota uygulayan parti olmuştur ve Kadın Bakanlığı sözünü vermiştir.⁶² 1973'te ilk kadın bakanımız olan Sağlık Bakanı Türkân Akyol'dan sonra 90'larda Tansu Çiller'in yükselişi ve Türkiye'nin ilk kez bir kadın başbakanı oluşu siyasi hayatta kadınlar için pozitif gelişmeler olduğunu gösterir niteliktedir.

80'lerden itibaren başlayan ve 90'larda etkisini devam ettiren başörtüsü meselesi yanında yakın dönemde Türkiye'de kadınların siyasi tartışmaların odağı olduğu en hararetli tartışmalardan bir diğeri ise "kürtaj yasağı" tartışmasıdır. 2012 yılında Başbakan Recep Tayyip Erdoğan'ın "kürtaj cinayettir" söyleminin ardından başlayan tartışma sonrası Adalet ile Aile ve Sosyal Politikalar bakanlıkları kürtajı yasaklayan yasal düzenleme yapmıştır. Kamuoyundan gelen tepki üzerine, kürtajı sınırlayıcı düzenlemeler bazına indirgenen yasa yürürlüğe koyulmak istenmiş, ancak buna da tepki gelince düzenlemeler askıya alınmıştır. Fakat yine de bu tartışmaların başlamasının ardından toplumda yine kadın bedeni üzerinden kutuplaşmaya giden bir görüş ayrılığı yaşanmış ve bazı hastanelerin yasal olarak kürtaj yasak olmasa da kürtajı yapmayı reddettikleri durumlar ile karşılaşmıştır.

Sağlık Bakanı Recep Akdağ tecavüz sonucu doğan bebeğe gerekirse devletin bakacağını dile getirince, kürtaj tartışmaları üzerine tecavüz ve tecavüzü aklama tartışmaları da eklenmiştir. Türkiye'de kürtaj 1983 yılına kadar yasaktı, öncesinde sadece tıbben gerekli görülürse izin veriliyordu.⁶³ 29 yıldır serbest olan kürtajın 4 haftaya indirilmek istenmesi, eşin rızasına bırakılması gibi sınırlamalarla neredeyse tamamen yasaklanması anlamına gelen yasa talebi, kadın örgütlerini harekete

⁶²Tekeli, *Women's Studies International Forum*, s. 141.

⁶³"Üç İilde 'Kürtaj' Eylemi," Erişim tarihi: 4 Nisan 2017, <<http://www.aljazeera.com.tr/haber/uc-ilde-kurtaj-eylemi>>

geçirmiştir; Türkiye'nin çoğu ilinde “benim bedenim, benim kararım” sloganıyla pek çok kadın sokaklara dökülmüştür. Bu eylemler ve tepkiler sonucu askıya alınan yasa tasarısı, Türkiye’de kadınların mücadele ederek edindiği bir başka ve en çok akılda kalan kazançlardan biridir.

2012 yılında daha bu tartışmalar başlamadan kadın yönetmenler tarafından yapılmış *Araf* (Yeşim Ustaoglu, 2012) ve *Gözetleme Kulesi* (Pelin Esmer, 2012) filmlerine konu olmuş kürtaj meselesi sanat alanında da büyük yankı uyandırmıştır. Bu tez kapsamında tartışılacak olan Türkiye’de kadının konumu, ataerkil yapıyla mücadelesi, sinemada temsili ve kadın yönetmenlerin kadın meselelerini filmlerinde nasıl işledikleri konularını analiz için seçilen üç filmde ikisi *Araf* ve *Gözetleme Kulesi*’nin adeta nokta atışı yapar gibi tartışmaların üzerine gösterime girmeleri elbette ki tesadüfi değil, bu iki kadın yönetmenin Türkiye’de kadınların durumlarının akıbetiyle ilgili deneyime, gözleme ve öngörüye sahip olmalarının neticesidir.

III. SİNEMADA KADIN TEMSİLİ SORUNU

A. Kadın Temsili Sorununa Batı’nın Eleştirel Yaklaşımı

Türkiye sinemasında kadınların temsili sinema tarihimizin başlangıcından beri sorunlu bir şekilde ilerlemiş, kadınlar hikâyelerde genel olarak geride kalmış; hikâyelerin merkezinde oldukları anlarda bile varlık gösterememişlerdir. Kadının Türkiye sinemasında temsili sorunu bu çalışma kapsamında kısaca üç başlık altında aktarılacaktır. Fakat bu soruna Türkiye sineması dönemleriyle bakmadan önce genel hatlarıyla kadın temsili sorununa ve konu ile ilgili feminist yaklaşımlara yer vermekte fayda vardır.

Sinemada kadın temsili sorununa karşılık ortaya çıkan ciddi eleştiriler 60’lı yıllara denk gelmektedir. Kadın hakeretlerinin artış gösterdiği bu dönemdeki fikirler sanata

yansıdığı, “sinema ise kadın hareketi için bir mücadele alanı haline getirilebilecek iletişim araçlarından biri olarak görülmüştür”.⁶⁴

Film erkeklerin egemenliğindeki medyanın sunduğu tek tipleştirilmiş kadın imgelerine karşı koyacak ve kadınların genellikle bağımlı roller üstlendikleri erkek egemen toplumdaki ikincil konumlarının farkına varmalarını sağlayacak ideolojik bir aygıt olarak kullanılabilirdi. Feminist film yapımının ardındaki amacın ve politik mücadelenin ideolojik özelliği de, feminist bir sinema kuramının gelişimini sağladı. İlk dönem feminist sinema kuramı, özellikle cinsellik ve sunumu ile bunun erkek egemen bir toplumda erkek iktidarının egemenliği ile ilişkilerin ana ilgi odağı olarak benimsedi.⁶⁵

Feminist kuramcı Anneke Smelik de sinemanın erkek egemenliğini pekiştirici ve toplumsal cinsiyeti yeniden üretme özelliğine vurgu yapar:

Hollywood’un sakıncalı oluşunun sebebi, yanlış bilinç üretmesi ve bu filmlerin gerçek kadınları değil sadece ideolojik anlam yüklü kadınlığa ait klişe imgeleri göstermesidir. Artık filmlerin anlamları yansıttığı değil, inşa ettiği düşünülmektedir. (...) Geleneksel sinemanın anlatsal yapısı eril karakteri etkin ve iktidar sahibi olarak kurar.⁶⁶

70’lerde anaakım sinemanın genellikle erkek egemen bakışı ve ataerkil düzeni koruması ve yeniden ürettiği kadın temsilleriyle bu anlayışı pekiştirmesine karşı özellikle Laura Mulvey’in kaleme aldığı makaleler, başta eril bakışa hizmet eden sinemayı ele aldığı “Visual Pleasure and Narrative Cinema” makalesi günümüzde de hâlâ önemi göz ardı edilemeyecek bir kaynaktır. Ayrıca Mulvey’in ve diğer pek çok feminist film kuramcılarının çalışmalarında psikanalizin etkilerini görmek çok sık rastlanan bir durum olmuştur.

1970’li yıllarda kadınların erkek dilinden kurtulması gerektiği ve bu yüzden burada asıl odak noktasının kadın yönetmenler olduğuna dair fikirler ortaya atılmıştır. Luce Irigaray, “kadının kendiliğine kavuşabilmesinin yolu olarak kadın özgürleşmesini,

⁶⁴Jill Nelmes, *Sinemada Cinsiyet ve Cinselliğin Sunumu*, Çev. Ertan Yılmaz, Sayı: Ortak kitap-2, 1998, s. 78. (aktaran: Tuğba Elmacı, “Yeni Türk Sinemasında Kadının Temsil Sorunu Bağlamında Gitmek Filminde Değişen Kadın İmgesi,” *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, Güz 2011, Sayı: 33, s. 187. PDF. Erişim tarihi: 5 Nisan 2017, <<http://iletisimdergisi.gazi.edu.tr/arsiv/33.pdf>>)

⁶⁵Nelmes, s. 76. (aktaran: Elmacı, s. 188.)

⁶⁶Anneke Smelik, *Feminist Sinema ve Film Teorisi*, Çev. Deniz Koç, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008, s. 6. (aktaran: Elmacı, s. 188.)

onun erkek dilinden ve dünyasından kendisini bağımsızlaştırabilmesine ve kendi dilini kurabilmesine bağlıdır” der.⁶⁷ Dolayısıyla bazı feminist sinemacılar bu eril dilden kurtulmak için avangarde sinemayı kendilerine uygun görmüşlerdir, fakat Ann Kaplan ve Laura Mulvey ise “egemen film gelenekleri içinde çalışarak” değişime neden olmayı önermişlerdir.⁶⁸ 1980’lere gelindiğinde ise Nelmes, feminist karşı-sinemanın kendi içinde bölündüğünden bahseder; psikanalize dayanan kuramı tüm feministlerin desteklememesi buna bir örnektir.⁶⁹

B. Türkiye Sinemasında Kadının Temsili Sorunu

1. Erken Dönem Sinemamızda Kadın Temsili

Batı’da tüm bu gelişmeler yaşanırken, Türk sinemasında da benzer sorunlar hâkimdir. Cumhuriyet’in kurulduğu 1923’ten önce çekilen filmlerin yarısından fazlası aşk, evlilik ve kadınlar üzerineydi. Restoranların hâlâ ‘aile lokantası’ tabelası astığı ülkemizde “aile kadını” ile cinselliğini özgürce yaşadığından fahişe olarak adlandırılan kadın arasında kesin bir ayrım vardır ve fahişelik Türkiye sinemasını cezbeden konulardan biridir.⁷⁰ Kentle özdeşleşen “kötü kadının” tersi olan “kırsalın iyi huylu kadını” da sinemamızda yine popüler bir konu olmuştur. Bunu sık sık işleyen Türkiye köy melodramları, erkek egemenliği altında ezilmişliğini kırsaldaki kadını “huyu iyi kaderi kötü” şeklinde kodlayarak ve onları “masum, iffetli, sadık ve her şeyden önce ailenin bütün erkek fertleri tarafından ezilen, kaynanası tarafından sömürülen suskun bir varlık olarak yansıtır.”⁷¹ Muhsin Ertuğrul’un *Bataklı Damın Kızı, Aysel* (1934) buna örnektir, dahası bu film tecavüz ve terk edilme hikâyeleri için örnek oluşturmuş ve sonraki yönetmenler de bu konuları sıkça işlemişlerdir. Köy melodramlarının bu

⁶⁷Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2010, s. 564. (aktaran: Elmacı, s. 189.)

⁶⁸Nelmes, s. 77. (aktaran: Elmacı, s. 189-190.)

⁶⁹Nelmes, s. 75. (aktaran: Elmacı, s. 190.)

⁷⁰Gönül Dönmez-Colin, *Kadın, islam ve sinema*, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2006, s. 2.

⁷¹Dönmez-Colin, s. 9.

kadar ilgi çekmesini ise Dönmez şu şekilde açıklıyor:

Oysa tıpkı fahişe filmleri gibi köy melodramları da inandırıcı olmaktan uzaktı. ... Bu kadar popüler olmalarının sebebiyse, kadını ikinci sınıf gören, suskunluğunu ve görünmez oluşunu normal sayan erkek odaklı dini kültürün onayladığı ya da reddettiği kadın modellerini temsil etmelerinde yatar. Film yapımcıları içinse seyircileri ağlatarak elde ettikleri kâr, kadınların çektiği zulüm hakkında toplumun bilinç düzeyini yükseltmekten daha önemliydi.⁷²

Zahit Atam'ın dediğine göre ise Türkiye sinemasında bir kadın oyuncu başrol olsa dahi toplumdaki ikinci karakteri canlandırır ve kadınlar iç dünyasız yaratılmıştı, kadına itaat yakıştırılmış ya da isyan yakıştırılan yegane durumlar ataerkil sistemin bozulan nizamını düzene sokmak içindi, kadınlar sinemada temsilleriyle “namus” için kadınlara sınırlar çizer ve onların hareket alanını daraltan nitelikte eylemlerle temsil edilirdi. Kadın, özellikle iktidar alanından uzak tutulmuş, bu alana girdiğinde ise kimliğini kaybetmekte ve “falluslu etekli bir kimliğe” girmektedir.⁷³ Atam'ın bahsettiği bu noktalardan yola çıkarak denilebilir ki, kadınlar Türkiye sinemasında kendi kimliklerinin ve benliklerinin temsilinin uzağında toplumun onları görmek istediği ya da uygun gördüğü biçimlerde temsil edilmişlerdir. Kadın oyuncuların en çok ön planda olduğu Yeşilçam döneminde dahi, kadınların temsil sorunu bir kaç deneme harici aşlamamış, kadınlar tipleşmekten öteye geçememişlerdir.

2. Yeşilçam'da Kadın Temsili

Yeşilçam sinemasında kadın temsili genellikle toplumsal kodlara uygun şekilde geliştirilmiş, star sistemi içindeki kadın oyuncular da kitlelerini kaybetmemek adına kendilerine atfedilmiş bu yerleşik kodlara uygun rollerde oynamışlardır. Böylelikle, kalıplaşmış kadın temsili devamlılığı sağlanmıştır. 1960'lara kadar kadının sinemadaki konumunda pek bir değişiklik görülemezken, yine de 1950'lerde işgücüne

⁷²Dönmez-Colin, s. 10-11.

⁷³ Zahit Atam, *Yeni Türkiye Sineması'nda Kadın*, 2011, Erişim tarihi: 20 Ekim 2011, <<http://www.birgun.net/haber-detay/yeni-turkiye-sinemasinda-kadin-1-20612.html>>(aktaran: Elmacı, s. 191.)

katılan kadınlar daha farklı rollerde görülebilmiş, fakat bunun dönem sinemasına etkin bir yansıması olmamıştır.⁷⁴ Faruk Kalkan bu dönemde kadınların “faziletli anne” ve “dokunulmamış sevgili” olarak erkek egemen ideoloji tarafından idealize edilmiş temsillerine dikkat çeker ve bunun dışında kalan kadınların “kötü kadın” olarak tek boyutlu temsil edildiklerini ekler.⁷⁵ Kadınların olumlu temsillerinde ise ortak nokta; bu kadınların sadık, kendilerini çocuklarına adanmış ve geleneksel değerleri korumuş olmalarıdır.⁷⁶

Yeşilçam’ın dört yıldızı olarak görülen Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Filiz Akın ve Fatma Girik kendilerine biçilen roller ile sürekli aynı rolleri canlandırmışlardır; Şoray, ezilen ama seksi kadını; Koçyiğit, aseksüel ve ezilen kadını; Akın, burjuva kadını; Girik ise ‘erkek Fatma’ olarak anılmış ve erkeksi kadın rollerinde oynamıştır.⁷⁷ “Onlardan daha genç ve cesur olan Müjde Ar’ın asi bir karakteri vardı. Müjde Ar, seksapeli olan modern zeki kadın imgesini yaratarak tabuları yıkan ilk oyuncudur”.⁷⁸

Yeşilçam dönemi melodramları dışında, kadının merkezde olduğu Fatma Girik’in güçlü kadını canlandığı filmler de vardır; *Toprak Ana* (1973), *Ana Ocağı* (1977), *Meryem ve Oğulları* (1977), *Yılanların Öcü* (1986) bunlara örnektir.⁷⁹ Fakat yine bu filmlerde kadının güce ve saygıya kavuşmasının bir bedeli vardır: cinsel kimliğinden sıyrılmak, bu sebeple aslında bu filmler de sinemanın toplumsal kodlara göre kadın temsilini ürettiği ve bu yerleşik kodları pekiştirdiği anlayışına sahiptir denilebilir. Metin Erksan’ın *Şoför Nebahat* (1959-1960) filmi de benzer bir şekilde şizofren karakterler veya yanlış imgeler yaratarak kadın temsili konusunda yine yanlışla düşmüştür.⁸⁰ Fakat 1980’lere gelindiğinde yükselen feminist hareketin etkisi

⁷⁴Elmacı, s. 192.

⁷⁵Faruk Kalkan, *Türk Sineması Toplumbilimi*, Seçin Yayınları, İzmir, 1992, s. 42. (aktaran: Elmacı, s. 192.)

⁷⁶Atam, 2011.(aktaran: Elmacı, s. 192.)

⁷⁷Dönmez-Colin, s. 13.

⁷⁸Dönmez-Colin, s. 13.

⁷⁹Elmacı, s.193.

görülmektedir; bu yıllarda artık kadının sinemadaki temsili sorgulanmaya başlanmış ve bu temsile eleştiri getiren filmler yapılmaya çalışılmıştır.

3. 1960'lardan İtibaren Sinemamızda Dönüşen Kadın Temsili

1980 darbesi sonrasında gündeme gelen kadın filmleri dönem şartları altında üretim alanı bulabilmiş, kadının toplumsal konumuna ve sinemadaki temsiline eleştiriler getirilmeye başlanmıştır. Erkek yönetmenler tarafından eril bir dil ile anlatılan kadın hikâyeleri pek çok yönden yetersiz görülse ve eleştirilse de, öncesine kıyasla Türkiye sinemasında kadının temsili başlığı altında ayrı bir kategoriye hak edecek kadar farklılık yaratmışlardır.

Atıf Yılmaz'ın filmleri kronolojik olarak incelenerek sinemamızda kadın sorununun işlenişinin ve kadın temsilinin gelişiminin bir haritası çıkarılması mümkündür. *Ah Güzel İstanbul* (1966) ve *Kuma* (1974) 1960'lı ve 1970'li yıllarda hâkim olan genel önermeden yola çıkılarak; toplumsal ve ekonomik sorunların çözülmesiyle kadın sorununun da düzeleceği kanısıyla çekilmiştir. 1980'lerde ise kadın sorunu tek başına önemli görülerek Yılmaz'ın filmlerine yansımıştır.⁸¹ Atıf Yılmaz bu dönemde hatırı sayılır çoklukta kadın filmine imza atmış, *Adı Vasfiye* (1985) ve *Asiye Nasıl Kurtulur* (1985) gibi filmlerle kadının günlük hayatta konumlandırılışına dikkat çekmeye çalışmıştır. Atıf Yılmaz gibi Sinan Çetin, Selim İleri, Şerif Gören gibi isimler de kadın filmleri yaparak bu konuya eleştirel bir bakış getirme denemelerinde bulunmuşlardır. Yalnız bu dönemde de kadın temsili eksik bulunmuştur, Giovanni Scognamillo bu filmlere şöyle bir eleştiri getirir:

Kadın filmi dendiğinde asıl hedef büyük kentteki, İstanbul gibi bir megalopoldeki kadındır. Eski Yeşilçam'ın çokça ve çoğu kez kendince anlattığı kırsal alan ya da kasaba kadını artık pek ilginç değildir, sanki onlara özgü sorunlar çoktan çözülmüştür. Ancak orta yaş ya da dulluk yalnızlığı -ister kırsal alanda ister karmaşık kentte- pek değişmiyor, cinsel

⁸⁰Dönmez-Colin, s. 13.

⁸¹Dönmez-Colin, *Kadın, islam ve sinema*, s. 83.

arayışı ise hiç değişmiyor.⁸²

Tıpkı Atıf Yılmaz'ın filmlerine bakarak sinemamızda kadının temsilinin dönüşümünün haritasını çıkarabileceğimiz gibi, Deniz Bayrakdar'ın da sinemamızın dönemlerine göre kadınların sessizliklerini kronolojik olarak analiz ettiği çalışmasından⁸³ da sinemamızda değişen kadın temsilini anlamlandırmamız mümkündür. Bayrakdar sinemamızda 1960'lara bakıldığında kadınların sessizliklerinde nezaket ve çekingenlik olduğunu ve kadınların sessiz anlarının kaynağının affedemeyişleri ve içine atmaları olduğunu belirtir. 1970'lere gelindiğinde kadınların ses çıkarmalarının toplumsal gerçekçi filmlerde işlenmesinin yanı sıra, bir yandan da kadınların dilsizleştiği filmler varlığını gösteriyor. 1980'lerde kadınların varoluşsal iç ve dış tartışmaları sessiz kadınların tahayyül ve gündüz düşlerinde açığa çıkıyor. 1990'larda ise artık kadınların sessizliği onların silahlarına dönüşmekte; 1960'lardan farklı olarak kadınlar sessizliklerini intikam aracı olarak kullanıyorlar. 2000'lere gelindiğinde ise artık kadınların erkeklerin yaptıklarını sorgulama veya ortaklaşa bir şeyler yapma istekleri kalmıyor, Bayrakdar'ın sözleriyle "ya *Kış Uykusu*'na yatıyorlar ya da *Araf*'ta bekliyorlar".⁸⁴ 2010'lu yıllara gelindiğinde ise artık kadınların eskiye nazaran daha çok seslerinin çıkmaya başladığını ve *Kış Uykusu*'ndan uyanarak bir şeyler yapmaya başladıklarını söyleyebiliriz.

Eksikliklerine rağmen Türkiye sinemasında kadın temsili sorununda yükselen feminist hareket ve bilinç neticesinde toplumdaki eleştirel bakış açısının sinemada yansımalarını görebilmek mümkündür. Tıpkı yeni Türkiye sinemasında da tezin sınırlılığını oluşturan üç filmden ikisi olan *Araf* (Yeşim Ustaoglu, 2012) ve *Gözetleme Kulesi*'nin (Pelin Esmer, 2012) ortak nokta olarak gündemdeki kürtaj tartışmalarının üzerine vizyona girmeleri gibi, 1980 sonrasında da toplumsal hareketlerin ve sıkıntuların birikimlerinin sinemayı nasıl etkilediğini ve bu olayların Türkiye

⁸²Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1998, s. 510.

⁸³ Deniz Bayrakdar (Yay., Haz.), "Farklı Kadınların Sessizlik Eşyaları," *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 13*, der: Ö. Avcı, D. Tüzün, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2017.

⁸⁴Bayrakdar, "Farklı Kadınların Sessizlik Eşyaları," 2017.

sinemasına yön verdiğini görebilmekteyiz.

4. Yeni Türkiye Sineması ve Kadın Temsili

a. Dört Kurucu Yönetmen

“En tehlikeli olan bizim kendimize ket vurmamız.”⁸⁵

- *Yeşim Ustaoglu*

Yakın dönem sinemamızda kadın temsilini analizden önce, öncelikle Yeni Türkiye Sineması'nın kısaca bir haritasını çıkarmak ve kadın temsilini tartışmasını bu zemin üzerine oturtmak faydalı olacaktır. Bu bölümde Zahit Atam'ın dört kurucu yönetmen olarak adlandırdığı⁸⁶ Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim ve Yeşim Ustaoglu üzerinden Yeni Sinemacıların kurduğu dil aktarılacaktır.

Atam, bu dört kurucu yönetmenin tarzını 1978 Kuşağı olmaları üzerinden yorumlar; “bütün Yeni Sinemacıların bu kuşakla, bu kuşağın başına gelenlerle, bu kuşağın idealleriyle ilişkisi sabittir-, iktidara meydan okumak ve alternatif araniş hayati bir özellik gösterir”.⁸⁷ Atam bu aşamada Nuri Bilge Ceylan'ı, Demirkubuz'u ve Zaim'i ayrı bir yere, Yeşim Ustaoglu'nu ayrı bir yere koyar ve Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, ve Derviş Zaim için: “... onların bu kuşakla ilişkileri ve bu kuşakla, onun isyanıyla, iktidar karşısındaki tutumuyla hesaplaşması sancılıdır. Daha açık söylersek, belirli bir kaçış öyküsü üzerine kurulmuşlardır”⁸⁸ der. Nuri Bilge Ceylan

⁸⁵Karin Karakaşlı, “En tehlikeli olan bizim kendimize ket vurmamız,” 2017, Erişim tarihi: 5 Mayıs 2017, <<http://www.agos.com.tr/tr/yazi/17423/en-tehlikeli-olan-bizim-kendimize-ket-vurmamiz>>

⁸⁶Zahit Atam, *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması Dört Kurucu Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaimağaoğlu*, Cade Yayınları, İstanbul, 2011.

⁸⁷Atam, *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması Dört Kurucu Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaimağaoğlu*, s. 662.

aynı görüşü paylaşmakla beraber, aktif olarak 1978 Kuşağı içinde olmamıştır; ancak 78 kuşağının yenilgisine tanık olmuş ve bu sebeple Türkiye toplumuna ve genel olarak hayata karşı pesimist bir yaklaşım içindedir. Bu tavrın Nuri Bilge Ceylan ve sineması üzerinde hayatın içinde yer almamak gibi bir yansıması olmuştur. Demirkubuz “iktidarın/fallusun söylemini görmüş, tehdidini yaşamış, hayatın içine sinen “çiftinliliğe” fazlasıyla maruz kalmıştır, ... Bu nedenle Demirkubuz’a göre insan ikiyüzlüdür, ahlâksızdır, kendinden kaçır: sonuç olarak “kötü”dür.”

Derviş Zaim ise Kıbrıslıdır; güçlü bir aidiyet duygusu hissetmemiştir ve Atam’a göre bunun bir nedeni de adalı olmasıdır. Diğer taraftan ise “fallusun toplumun üzerinde sallandığını görecekle denli uyanıktır”.⁸⁹ Yeşim Ustaoglu için ise durum biraz daha farklıdır: 78 kuşağının aktif üyesi olmasına karşın fiziksel şiddete maruz kalmamış, bekleyiş içinde yer almış, bu dönem onrasında ise kendini sinemacı olmak için hazırlamıştır. Sinemacı olarak ismi öne çıktıktan sonra ise içindeki “geçmişin siyasal insanı tekrar ortaya çıkmış ve filmlerine doğrudan yansımaya başlamıştır. Kendini bulma süreci zaman içinde kuşağının değerleriyle, siyasal idealleriyle barışma biçimine bürünmüştür”.⁹⁰

Atam’a göre Ustaoglu bir yandan 78 kuşağının değerlerine sadık kalmıştır, bir yandan da iktidara karşı tavrını koruyabilen tek sinemacıdır.⁹¹ Siyasal açıdan net bir çizgiye sahip tek yönetmen olması ve bu çalışmanın kapsamında incelenen üç filmde *Araf*’ın yönetmeni olması sebebiyle, Yeşim Ustaoglu’nun sinemasal haritasına daha yakından bakmak, *Araf*’ı analiz ederken bize daha sağlam bir arka plan sağlayacaktır. Ustaoglu’nun uzun metrajlarında iki özellik ortakır: “1. Filmlerinde muğlak bir kayıp vardır, 2. Kendini bulmak için çıkılan bir yolculuk vardır.” Sonradan devreye giren iki

⁸⁸Atam, *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması Dört Kurucu Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaimağaoğlu*, s. 662.

⁸⁹Atam, *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması Dört Kurucu Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaimağaoğlu*, s. 662.

⁹⁰Atam, *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması Dört Kurucu Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaimağaoğlu*, s. 662-663.

⁹¹Atam, *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması Dört Kurucu Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaimağaoğlu*, s. 662.

belirgin özellik ise: “3. Baba kimliği temsil edilmez, daha doğrusu “iyi baba” temsil edilmez, erki temsil eden baba ise şefe dönüşmüştür. 4. Su, suret, akis belirgin temalardır”.⁹² Bunlar sonucunda karşıya çıkan tema ise şudur: “hayatın insana kendisini sorgulattığı, kendiyile cebelleştiği anı içeren, ... bir arayış olarak çıkılan yolculuk.”⁹³ Atam’ın buradan vardığı sonuç ise yönetmenin filmleri ile olan ilişkisini ortaya koyar niteliktedir: Ustaoglu’nun filmleri kendisi için bir keşif sürecidir; karakterlerini adım adım tanıyan, karakterler üzerinde uzun mesailer harcayan, ele aldığı gerçekliği kendi içinde yeniden keşfeden ve hikâyeyi yaşayan hale getiren yönetmenin karakterleri hayatın içinde keşfetmesi filmlerinin karakteristik özelliğini oluşturur.⁹⁴ Ustaoglu sonuç olarak iktidara ve sisteme karşı belirli bir siyasal tavır olan, oldukça gerçekçi hikâyeler aktarmayı başaran ve filmlerinin üretim aşamasında kendisini fazlasıyla sürece dahil ederek filmlerine benliğini katan bir yönetmendir.

Öte yandan Ustaoglu muhalif tavrı ile “Türkiye’de merkezde duranlar ve resmi ideoloji için tam bir “sorun kaynağına” dönüşmüştür. Bunun bir nedeni de kadın olmasıdır”.⁹⁵ Kadın olduğundan ötürü cinsiyetçiliğe maruz kalarak, “muhalifliğin yakıştırılmadığı” Ustaoglu’nun kendisi de kadın yönetmen olarak adlandırılarak “cinsiyetçi ağız ile” kendisinden kadın hikâyeleri anlatmasıyla ilgili bir beklenti içinde olduğundan ve kendisi için belirlenmiş bu göreve karşı durduğundan ve çizgisini bozmadığından bahseder.⁹⁶

⁹²Atam, *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması Dört Kurucu Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaimağaoğlu*, s. 661. Belirtmekte fayda var ki Atam bu analizleri yaptığı zaman henüz *Araf* yapılmamıştı. Alıntılar ise Atam’ın kitabından alınmıştır, fakat bunları ondan önce Mizgin Müjde Arslan *Yeşim Ustaoglu: Su, Ölüm ve Yolculuk* kitabında yazmıştır. (Mizgin Müjde Arslan, *Yeşim Ustaoglu: Su, Ölüm ve Yolculuk*, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2010.)

⁹³Atam, *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması Dört Kurucu Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaimağaoğlu*, s. 661.

⁹⁴Atam, *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması Dört Kurucu Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaimağaoğlu*, s. 661.

⁹⁵Atam, *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması Dört Kurucu Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaimağaoğlu*, s. 663.

⁹⁶Atam, *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması Dört Kurucu Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaimağaoğlu*, s. 663.

b. Yeni Türkiye Sineması'nda Kadının Temsili

Yeni Türkiye Sineması'nda, sinemamızda ilk örneklerini 1980'li yıllarda gördüğümüz kadın filmleri artmıştır, dahası kadın yönetmenler artık sahaya girmişlerdir ve yıllardır eleştirilen kadınların eril dil tarafından yeniden üretilen sorunlu temsilleri, artık kadınlar tarafından resmedilmeye başlanmıştır. Bu dönemde kadınlar Yeşilçam'ın ahlâkçı ve yargılayan, güçlü kadını ise cinsiyetsizleştiren temsili dışında alternatifler bulabilmişlerdir. Fakat yine de yeni sinemada eril hikâyelerin merkezde olduğu görülmektedir, bu da kadınları yine görünmez bir alana sürüklemektedir.⁹⁷

Yeşilçam ile yeni sinema arasında kadın temsili üzerinden karşılaştırma yapıldığında, kadınların evvelki sorunlu temsilleri bir yana yeni sinemada neredeyse tamamıyla görünmez oldukları yönünde eleştiriler var:

Yeşilçam'da melodramın klasik özellikleri işler; yani aşırı zıtlıklar, tesadüfler, yüce bir aşk ilişkisi; filmdeki gerilim kadın ve erkeğin kavuşup kavuşamamalanna dayanır. Genellikle mutlu sonla biter filmler. Ama bu sürece gelene kadar kötü kadınlar cezalandırılır, iyi kadınlar yola getirilir, genellikle şiddet uygulanarak bunlar gerçekleşir ve sonunda kötü talihlerini yener karakterler. Genellikle evlenirler, ölseler bile birlikte ölümlerini öte dünyada kavuşacaklarına dair inancımızı pekiştirirler. Günümüzdeki popüler sinemada artık kadınlar bile yer almamakta neredeyse, sadece erkekler var, erkekler arası dayanışma ve erkekler arasındaki ilişkiler yüceltiliyor, erkekliğin yüceltilmesi son dönem filmlerde çoğu zaman milliyetçilikle de kol kola giriyor.⁹⁸

Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet* (1997) ve *Kader* (2006) filmlerinin kadın karakteri Uğur, Tuğba Elmacı'ya göre "karakteri çok güçlü ve istediğinin peşinden koşan bir figür olmasına rağmen"⁹⁹ hikâye evrenindeki tüm erkeklerin sonunu getiren kötü bir karakterdir. Yine Demirkubuz'un *Kor* (2016) filminde yer alan Emine karakteri,

⁹⁷Elmacı s.195.

⁹⁸Ruken Öztürk, Sabri Büyükdüvenci, "Yeni Türk Sineması'nda Estetik Arayışı", *Felsefe Dünyası Dergisi*, Sayı: 46, 2007, s. 40. (aktaran: Elmacı, s. 195.)

⁹⁹Elmacı s. 195.

filmin merkezinde olmasına karşılık, sadakatsiz, hayatındaki erkekler için sorun teşkil eden bir karakterdir. Nitekim yaptıklarının cezasını çekercesine ölümün eşliğine gelen Emine'yi yine bir erkek hayata döndürür, fakat artık Emine'nin hiçbir değeri kalmamıştır. Elmacı'ya göre bu cinsiyetçi yaklaşım Nuri Bilge Ceylan filmlerinde de kendini göstermektedir; “*İklimler*'deki (2006) sadakatsiz eşe tahammüle zorlanan, *Üç Maymun*'daki (2008) yaşadığı yasak ilişki ile ailesini kötülüğe iten kadın karakterler bu bağlamda değerlendirilebilir”.¹⁰⁰ Yine de belirtmek gerekir ki burada Elmacı'nın yaptığı yorumun aksine asıl kadının hayatına yön veren ailedir.

Kadınlar 1990'lı yıllarla birlikte yeni sinema olarak adlandırılan dönemde kendilerine geçmişten çok farklı bir konum bulamamışlardır. Hatta kadınlar üzerine inşa edilen anlatılar yeni sinema içerisinde yok denecek kadar azalmıştır. Kadının toplumsal konumlandırılışındaki görece değişim ya da gelişim kültürel üretim alanındaki görünümleri ile paralellik göstermemektedir. Bu da yerleşik zihniyetin hâlâ kültürel alanda devam ettiğinin en önemli göstergesi gibi durmaktadır. Ataerkil yapıyı olağanlaştıran ve devamlılığına hizmet anlayışının hâkim olduğu bir yapıda bulunan sinema için derinlikli kadın hikâyelerine odaklanmak oldukça zordur. Konjonktürün yükselen milliyetçilik dalgasından etkilenmesi ise daha fazla eril hikâyeyi sinemaya kazandırmakta sessiz, kimliksiz kadınlar ve ulusun namusu faziletli anneler olma durumuna daha da yaklaştırılmaktadır. Anlatılarda, kadınlar ikincil konuma çekilmekte, biyolojik fark ataerkil yapı tarafından ideolojik olarak da dayatılmaktadır.¹⁰¹

2000'ler ve sonrasına gelindiğinde ise Türkiye'de kadın yönetmenlerin sayısında belli bir artış görülmektedir, buna paralel olarak da kadın filmlerinin artışı ve kadınların sinemamızda temsilindeki yanlışlıkların ve eksikliklerin ters orantılı olarak azaldığı söylenebilir. Yeşim Ustaoglu, Pelin Esmer ve Deniz Gamze Ergüven yakın dönemde yaptıkları eleştirel filmleriyle ön plana çıkan kadın yönetmenler olmuşlardır.

¹⁰⁰Elmacı s. 195.

¹⁰¹Elmacı s. 196.

İKİNCİ BÖLÜM

ÜÇ FİLM ÜZERİNDEN KADIN TEMSİLİ VE YAKIN DÖNEM ATAERKİL YAPI: *ARAF*, *GÖZETLEME KULESİ* VE *MUSTANG*

*Bazen gözetlenmek de o kadar korkunç bir şey olmayabilir.*¹⁰²

- Pelin Esmer

I. ÜÇ FİLMİN ANATOMİSİ

Araf, *Gözetleme Kulesi* ve *Mustang* söz söyledikleri konu itibarıyla birbirine yakın filmler, kadın filmleri, gibi görünse de biçim olarak ve yönetmen tavrı bakımından birbirinden ayrı üç filmidir. İlk bakışta en belirgin olarak ortaya çıkan ortak özellikleri ise yakın dönem Türkiye sinemasında kadın yönetmenler tarafından yapılan, kadın hikâyeleri anlatan filmler olmalarıdır.

Yeşim Ustaoglu izleyiciyi hikâyenin tam içine bir hortumun ortasında kalmışçasına çekerek kelimenin tam manasıyla her anlamda arafta bırakırken, Pelin Esmer de filmin ismini tümüyle filme işler ve seyirci ile film evreni arasındaki mesafeyi koruyarak izleyiciye panoramik bir bakış açısı sunar; filmin izleyicileri gözetleme kulesinde ellerinde dürbünle filmi izler gibidir. Deniz Gamze Ergüven ise *Mustang*'de hikâyelerini anlattığı beş kız kardeşi de mustang adına paralel bir şekilde Batı'ya ait imgelerle betimler; mustang atları Amerika Birleşik Devleti'nde sahipsiz, başıboş gezen atlar olarak bilinirler, kızlar da bu atlar gibi evcilleştirilemeyen “yabani” olarak sahnelenir. Deniz Gamze Ergüven'in bu beş kızın sindirilmesi ve dönüştürülmesi operasyonunu fazlaca görsel ve eleştirel bir şekilde anlatırken, aynı zamanda onları cinsel obje olarak sergilemesi kadın temsili açısından oldukça sorunlu bir örnek ortaya koyar.

¹⁰² “Pelin Esmer: Hayattaki Duraklama Anları,” 2013, Erişim tarihi: 5 Mayıs 2017, <<http://www.altiyazi.net/soylesiler/pelin-esmer-hayattaki-duraklama-anlari/>>

Araf, *Gözetleme Kulesi* ve *Mustang* filmlerinin kadın yönetmenler tarafından kadın hikâyeleri anlatan filmler olmalarının yanı sıra bir çok benzer yanları ve elbette bir o kadar da birbirinden ayrıldıkları noktalar vardır. Çalışmanın bu bölümünde bu üç yönetmenin farklı anlatım biçimlerinin ve tavırlarının derinlerine inmek ve bu çıkarsamalar ışığında kadın temsillerini analiz etmek amacıyla üç film karşılaştırılmalı olarak analiz edilecek; mekân, zaman, sinematografi, kurgu ve ses başlıkları altında yönetmenlerin tercihleri ile filmlerin türlerine ve kadın temsillerine nasıl yön verdikleri yorumlanacaktır.

A. Mekân

Aynı dönemlerde üç kadın yönetmen tarafından gerçekleştirilen üç film *Araf*, *Gözetleme Kulesi* ve *Mustang* filmler hakkındaki bilgiler araştırıldığında Karadeniz Bölgesi'nde çekilmiş oldukları ortaya çıkıyor. *Araf* Karabük'te, *Gözetleme Kulesi* ve *Mustang* ise ona komşu olan Kastamonu'da geçiyor. *Gözetleme Kulesi* daha iç kesimde olan Tosya'da çekilirken, *Mustang*'de deniz kıyısında olan İnebolu tercih ediliyor. Görüldüğü üzere bu üç film de Karadeniz'de geçiyor ve mekânlar birbirine oldukça yakın, buna rağmen mekânların film evrenine yansıyan halleri birbirinden apayrı yerler gibi hissettiriyor.

1. *Araf*

Araf'ta Yeşim Ustaoglu'nun tarzına paralel bir şekilde mekânlar “neo-liberal ekonominin yerel ve küresel ürünlerin tüketimini pompalayan hizmet sektörüne yoğunlaşıyor”.¹⁰³ Bir yandan köy yoğurdu ya da ekmeği satılan yerlerde, Çin malı plastik kutular, büyük kentlerde üretilen binbir adlara sahip lokumlar, şekerlemelerin satıldığı bu yerlerde bir kenarda eski benzin istasyonları lokantalarının kafeteryaya evrilmiş halleri köy, kasaba, kent arasında sıkışan; yani yer olmayan mekânlar

¹⁰³Deniz Bayraktar, tez kapsamında görüşme, İstanbul, 9 Mayıs 2017.

kullanılıyor.¹⁰⁴ Karabük'te insanların yol üzerinde belki uğradıkları, işçilerin 24 saat vardiyalı çalıştıkları, hiçliğin ortasında olma hissini uyandıran bir tesis, Zehra'nın etrafında başka hiçbir ev yokmuş izlenimi veren şehirden ve hayattan izole olarak konumlandırılmış evi dikkat çekiyor. Erkeklerin mekânı olarak kodlansa yanlış olmayan hâl, kullanıldığını görmediğimiz demiryolları, Mahur'un kamyonu ve uçsuz bucaksız yollar, filmin açılışında adeta alevler fişkirtan bir fabrika... Yeşim Ustaoglu bu fabrika için "1930'larda kurulduğunda fabrikanın bir ihtişamı varmış, 'taze gelin' olma hali varmış. Ama şimdi üzerine kaç tane kuma alınmış, hiç forsu kalmamış. Unutulmuş, bir 'eski gelin'e benziyor. Karabük de öyle" diyor.¹⁰⁵ Ustaoglu'nun bu yorumunu göz önünde bulundurursak, filmin mekânlarının içerisinde sıkışıp kalmış hayatlarla pek çok paralelliğinin olduğunu söyleyebiliriz. Nitekim insanların hayatlarına teğet geçilen bu yol üstü dinlenme tesislerinden birinde çalışan Zehra ve Olgun, aynı Karabük ve benzeri bir çok kasaba gibi kendi içinde döngüsü olan ve mekânsal düzlemde birbirlerini etkileyen karakterler; Mahur oraya yoldan geçerken uğrayan, onların hayatlarına teğet geçen fakat yine de her şeyi değiştirmeye yeten bir dış etkenken, Zehra ve Mahur tıpkı tesislerde çalışan diğer tüm işçiler gibi günün sonunda yine birbirlerine kalıyorlar. Bu filmin tümü göz önüne alındığında aslında bir "kaderine terk edilmişlik" durumunun yansıması ve bu film karakterleri kadar Karabük için de geçerli.

Araf'ta mekânlar karakterlerin yaşayışları ve hikâyeleri hakkında çok şey söylüyor. Nitekim Müjde Arslan'ın belirttiği gibi Ustaoglu'nun tüm filmlerinde mekânlar kişiye özel tasarlanmıştır, bunda yönetmenin muhtemelen mimar olmasının ve tez konusu olarak restorasyon alanını seçmesinin de etkisi büyüktür. Ustaoglu "mekânın sosyolojisi, ruhu, zamanı üzerine seyirciyi düşünmektedir".¹⁰⁶ *Araf*'taki mekânlar ise yine kişiye has olmaları yanında bir de şu şekilde kategorize edilebilirler: 1. Karakterlerin sıkça buldukları mekânlar, 2. Karakterlerin fark edilir bir şekilde bulunmadığı veya bulunamadığı mekânlar, 3. Karakterlerin bulunmalarının yasak

¹⁰⁴Bayrakdar, tez kapsamında görüşme.

¹⁰⁵Fırat Yücel, "Yeşim Ustaoglu: Ölü Zamanlar ve Araf," 2013, Erişim tarihi: 24 Nisan 2017, <<http://www.altiyazi.net/soylesiler/yesim-ustaoglu-olu-zamanlar-ve-araf/>>

¹⁰⁶Mizgin Müjde Arslan, s. 118.

olduğu ya da orada olmalarının uygun görülmediği mekânlar. Karakterler hakkında bu şekilde mekânlar üzerinden bilgi edinmek mümkündür. Örneğin, Mahur hep yollardadır ve buradan seyirci onu köksüz bir karakter olarak tanır veya Zehra'nın gitmesinin yasak olduğu mekânlar sayesinde izleyici karakterin üzerindeki aile ve toplum baskısını, karaktere çizilen sınırları ve sıkışmışlığını görür. *Araf*'ın mekânlarının bu özelliğiyle de seyirci ile karakter ilişkisini kurma anlamında filme büyük katkısı vardır.

Zehra'yı sürekli ev ve iş ikilisinde görüyoruz; o hem geleneksel bir şekilde evinin kızı, hem de sürekli çalışıp ve sömülürüp ataerkil yapıya yine de hizmet eden bir karakter. Zehra'yı fabrika yakınında yöresinde ya da hal civarında hiç görmüyoruz, çünkü o mekânlar klasik olarak erkek mekânı olarak kodlanmış, orada kadının yeri yok denilebilir. Zehra'yı gördüğümüz, fakat orada olmasının doğru olmadığını, toplumca uygun bulunmayan bir şey yaptığını hissettiğimiz mekânlar ise Olgun ile gittiği disko, ailesine yalan söyleyerek sosyalleştiği, gönlünce eğlendiği ve toplumsal görünürlük kazandığı düğün salonu ve yine toplumca onaylanmayan bir şekilde evlilik dışı ilişki yaşayan Derya'nın evi. Zehra bu evde Mahur'la aynı odada kalıyor, yasak ama bir o kadar çekici kıpkırmızı ve parlak olan elmayı ısırıyor, Derya ile bilgisayar başında ilk kez penis görüyor, internetten iş olanaklarına bakıp kabuğunu kırmayı, baba evinden uzaklaşmayı hayal ediyor ve yine o evde hamilelik testi yaparak hayatını değiştiren o haberi alıyor. Derya'nın evi Zehra için onun adına çizilmiş yasak kelimesinin somutlaşmış hali; oraya hep ailesinden habersiz gidiyor ve o evde yaşadığı her şey Zehra'nın hayatını daha da belirsizliğe itiyor.

Zehra'nın bulunmaması gereken bir başka mekân ise Mahur'un kamyonu ve yine Mahur'la buluştuğu hiçliğin ortasındaki oda. Kamyon, *Araf*'ı hem bir yol filmine bağlıyor, hem de fallik sembol olduğundan Zehra, Olgun ve Mahur üçlüsünün içiçe geçmiş hikâyesine bir derinlik katıyor, çünkü Zehra'nın Mahur'u seçmesinin nedeni o kamyon; gücü, erki ve onun Karabük'ten çıkış bileti olabilecek bir aracı temsil eden kamyon. Mahur'un Zehra ile kaldığı ev ise nerede olduğunu bilmediğimiz, Mahur'un

belirsizlik ve gizem dolu karakterini daha da pekiştiren ve çevreyle ve hayatla ilişkisinin yok olması bağlamında yer yön duygusundan uzak bir şekilde yansıtılarak, Zehra'nın zihinsel kopuşunun habercisi bir mekân haline geliyor.

Zehra'yı yalnızca bir sahnede sokakta tek başına dolaşırken görebiliyoruz, dünyadan kopmuş ve oraya ait değilmiş hissini aktarır nitelikte boş gözlerle amaçsızca sokakta yürürken kendisine bir elbise beğenip alıyor. Fakat bu Zehra'nın tüketim özgürlüğünden değil, hamile olduğu ve bunu herkesten sakladığı için daha büyük bir elbise giyme zorunluluğundan doğan bir alışveriş, bu sahne dışında da Zehra'nın tek başına sokakta görünürlüğü yok. Zehra'nın ataerkil taşranın parçalanmış mekânlarında boy gösterdiği yerler bu kapalı mekânlar, onu özgürce dolaştığı meydanlarda, kırlarda göremiyoruz.

Olgun'un bulunduğu mekânlar ise yine onun sınırlarını ve yükümlülüklerini hatırlatır nitelikte; evde oturup televizyonda yarışma programı izleyerek popüler kültürün ona hayal aşılmasına olanak veriyor, evde bulunduğu süre boyunca baba baskısından ve korkusundan muzdarip sessiz sakin bir halde, fakat annesi evi terk ettikten sonra önceden bir nebze yuva özelliğini sürdüren ev, bu sefer hapishaneyi andırır bir şekle bürünüyor, nitekim oradan çıkıp hapse giriyor. Bu durumda denilebilir ki *Araf'ta* mekân olarak ev, içinde anne varken farklı, anne yokken farklı olmakta; çünkü kadının görevi olan ev işleri erkekler için hayatı kolaylaştıran görevler iken, kadın gittiğinde ev tekinsizleşiyor, evin aile idaresine dayalı sistemi işlemiyor. Evden gidişleri mecburiyetler nedeniyle de olsa, terketme haklarının olmayışı nedeniyle suçlu görülen, kadınlar ve anneler oluyorlar.

Sonuç olarak *Araf'ta* kullanılan mekânların gerek aile içi hiyerarşik ilişki bakımından, gerekse toplumsal baskı ve kadın erkek sınırını çizen ataerkil yapı bakımından kadın ve ataerkillik ilişkisini vurgulayıcı ve gözler önüne serici nitelikte olduğunu söyleyebiliriz. Tüm bu mekânlar arasındaki karakter döngüsü de göz önüne

alındığında filmin mekânlarının, özellikle hapishanede oldukça somutlaşan ve belirginleşen arafta kalma, sıkışma ve çaresizlik halini pekiştirmeye hizmet ettiğini; bu yoldan hikâyeyi ve karakterleri destekleyerek filmin melodramatik yapısını temellendirdiğini ve güçlendirdiğini söyleyebiliriz.

2. Gözetleme Kulesi

Gözetleme Kulesi'nin mekânları *Araf*'a nazaran daha ferah ve geniş; bunun nedeni Nihat'ın büyük bir ormanın içinde hatta en tepesinde her şeyden uzak ve dürbünüyle her yeri görebilecek bir pozisyonda, gözetleme kulesinde konumlanmasının etkisi oldukça yüksek. Seher ise Zehra'ya benzer bir şekilde bir yol üstü tesisinde bulunuyor; başta otobüste muavinlik yaparak aslında toplumca erkek işi olarak kodlanmış bir meslekte, yollarda görünse de, onun da bebeği karnında büyüdükçe yollardan ayrıldığına ve tesiste yemek yapmaya başladığına şahit oluyoruz. Seher film boyunca yalnızca bir kere evine gidiyor. Filmin ortalarına gelen bu zamana kadar Seher'in ailesine dair bir fikrimiz yok, yalnız ya da yalnızlaştırılmış bir karakter olarak temsil ediliyor, fakat eve gittiğinde tıpkı *Araf*'taki gibi onun da evinin uzak ve hayatın akışından uzak bir yerde görülüyor. Bu durum, kadınların aileden kopuşunu simgeliyor. Aynı zamanda da kadın hikâyelerini mekânsal bağlamdan kopararak, izleyicilere bu tür sorunların her gün gözlerinin önünde olmasa bile, benzeri olayların bir yerlerde sürekli yaşandığını hatırlatıyor.

Önce Nihat'ı, daha sonra Nihat ve Seher'i, nihai olarak da Nihat, Seher ve bebeğini gördüğümüz gözetleme kulesi, filme adını vermekle kalmaz, filmin fiziksel ve düşünsel düzlemde temelini oluşturur. Alabildiğine yeşil, doğayla içiçe ama bir o kadar da ona tepeden mesafeli bir şekilde bakan bu mekân aslında seyirciler için bir konumlandırma olsa da, gözlemeleme özelliğini karakterlere de atfeder. İlk aşamada bu gözlem Pelin Esmer'e aittir, onun filmine bakış açısını temsil eder, bu filmde Esmer'in yorumlamaktan çok gözlemde bulunup aktaran bir yönetmen tavrı vardır. İzleyici ise yine filmde katılımcı olarak değil, gözlemci olarak mesafeli bir şekilde filmle iletişime geçtiğinden mekânın bu özelliği seyirciye de aktarılmış olur. Son

olarak da başta Nihat'a ve yer yer Seher'e bulaşan gözlemcilik ve film evreninde olanlara mesafeli olma hali *Gözetleme Kulesi*'nin hemen her yerine nüfuz etmiştir. Bunu Nihat'ın mesleki olarak ormanı ve çevresini gözetlemesiyle başlayan eylemi sonrasında Seher'i gözetlemeye başlaması örnektir. Aynı zamanda Seher de yaşadıklarının içinde, *Araf*'le kıyaslayacak olursak, Zehra gibi kaybolmaz. Seher olup bitenlerin farkındadır, olaylarla arasına mesafe koyarak gözlemlemeyi ve yorumlamayı başardığından daha eleştirel bir tavrı vardır. Bu eleştirel tavır ise ailesine, dayısına, Nihat'a ve nihayetinde hayatın düzenine karşı öfkesini haklı olarak başkaldırışı ve yükselen sesi ile açık etmesine ve seyircinin de yüzüne tokat gibi vurmasına neden olur. Tüm bu karakter yapısının temeli filmin adını aldığı gözetleme kulesinden başlar, yönetmenin seçimleri ve tarzı ile üstüste koyarak filmin tümünü sarar.

Denilebilir ki *Araf*'a kıyasla, *Gözetleme Kulesi*'nde mekânın filmin ilerleyişine ve seyirciye etkisi daha fazladır, fakat bu demek değildir ki *Araf*'ta kullanılan mekânların film için önemi azdır, yalnızca bu bir derece meselesidir. Bu iki filmin de birbirine çok yakın zamanlarda, 2012 yılında, kürtaj meselesinin üzerine denk gelen benzer hikâyelerle birbirine çok yakın mekânlarda kadın yönetmenler tarafından aktarılmış olması, Türkiye sinemasında kadının temsili ve ataerkil yapıyla mücadelesini konu alan bu tezde karşılaştırılmalı analiz yapma gerekliliğini doğurur ve hatta zorunlu kılar. Kaldı ki iki filmde de sıkça kullanılan mekânlar olan Zehra'nın evi ve gözetleme kulesinin yerleşim yerlerinden kopukluğu, toplumdan uzak ve izole edilmiş gibi görünen hayatların aslında tezat bir şekilde ne kadar yaygın ve Türkiye'nin içinden hikâyelere sahip olduğunu gösterir.

Mustang'in *Gözetleme Kulesi* ile aynı şehirde ayrı uçtaki bir kıyı kasabasında çekilmiş olması, iki filmi görsel olarak neredeyse tamamen farklılaştıran etkenlerden biridir. Tosya'da geçen *Gözetleme Kulesi*'nde şehir hayatından iyiden iyiye uzak, doğayla içiçe bir atmosfer varken, İnebolu'da geçen *Mustang*'de toplumla, mahalle sakinleriyle daha sıkı ilişkiler, içiçelik söz konusudur. Seher ve Nihat'ın mekânsal ve

zihinsel olarak izole oluşuna karşın, İnebolu’da beş kız kardeşin kasaba sakinleriyle içiçe oluşlarından ve her daim gözlerin üzerinde olmaları nedeniyle aile büyükleri tarafından izole edilmekten çok hapsedilmeleri söz konusudur.

3. *Mustang*

Mustang’de kız kardeşleri en sık gördüğümüz mekân, annesi babası olmayan bu kızların babaanne ve amca ile yaşarken onlar tarafından kapatıldıkları evdir. *Araf*’ta Zehra için olduğu gibi, *Mustang*’de de kızlar için orada olmalarının uygun olmadığı, hatta yasak olduğu mekânlar söz konusudur. Bu mekânlar ve kızların o mekânlara gitme ısrarı filmin anlatısının isyan ve bastırılma duyguları arasında gidip gelen akışını fazlaca etkiler. Kızlar İnebolu’da deniz kıyısında yaşarlar, deniz özgürlüktür, doğal olandır. Ancak deniz bu nedenle de tehlikelidir. Okulda erkek arkadaşlarıyla oynamaları ellerinden özgürlüklerinin alınmasına neden olur. Bedenlerini ve cinsiyetlerini keşfetme yaşlarında olan kız kardeşler, aile büyükleri tarafından cezalandırılır, bunun sembolü de okuldan ve denizden uzaklaştırılıp eve kapatılmalarıdır. O evin pencerelerine dışarıdan ulaşmak veya kızların içeriden kaçmasını engellemek için ilerleyen zamanlarda demir parmaklıklar sağlamlaştırılır. Ev iyice hapisane havasına sokulur. Deniz Gamze Ergüven aşamalarla bir esaret mekânına dönüştürülen bu evi – aslında taşrada ve kentte çoğu kez bir çok kadın için bu anlamı taşıyan evi – filmin öznelinden biri haline getirir.

Mustang’de yine *Araf* ile paralel olarak yol kızlar için yasaklı mekânlardan biridir. Kızların yeri “onları evden ayıracak” yollar değil, “ailenin ve toplumun gözünün önünde denetim altında durmaları gereken” evleridir. Nasıl ki Zehra’nın Mahur’la kamyonunda olması “uygun değilse”, kızların da kendi başlarına arabalarla maçlara gitmesi “uygun değildir”. Araba, araba kullanmak, yola çıkmak ve gitmek erkeklere aitmiş gibi kodlanan kavramlardır; bu yüzdendir ki ailenin direnişte başarılı olan en gözlemci ve asi hem de en küçük üyesi Lâle, ataerkil yapıyla olan bu mücadelesinde yine “erkeklere ait olan” arabayı yasak bir şeyken ele geçirerek amcasının temsil ettiği

ataerkil yapıyı adeta kendi silahıyla vurmıştır. Yollar kızlara yasak olan bir mekânken, filmin sonunda onların kurtuluşu olan bir mekân, araba da bir kurtuluş aracı haline gelmiştir. Lâle'nin araba kullanmayı öğrendiği ve onu özgürleştiren çocuk ise bir mültecidir.

4. Taşra Yollar ve Yer Olmayan Yerler

Üç filmin de taşrada geçtiği göz önünde bulundurulursa, filmlerdeki taşra temsili ve bunun filmlerde yine sıkça kullanılan yer olmayan yerlerin kullanımıyla ilişkisi ve filme etkisi yadsınamayacak kadar önemlidir. Yer olmayan yerler boş ve tarihsellikten yoksun, gelip geçiciliğin ve transittliğin tüketicisi olan kişilerin bilinmezlik içine saplandıkları konumlardır.¹⁰⁷ Üç filmde de yer olmayan yerlerin kullanımı, bu filmlerin taşra temsili ile ilgili fikir vermekle kalmaz, sık sık bu yer olmayan yerlerde bulunan karakterleri hakkında da daha derinlikli bilgi verebilmektedir.

Yeşim Ustaoglu'nun yaşamı ve geçmiş filmlerine bakıldığında, *Araf*'ta olduğu gibi taşrayı içinde yaşamış biri olarak temsil ettiğini söyleyebiliriz. Kendisi de taşrada büyümüş biri olarak filmlerindeki taşra temsiliinde bunu yansıtıyor olsa da, taşraya aidiyetten ziyade, onu tarihsel bağlamından uzaklaştırıp köksüzleştirdiğini söyleyebiliriz. Pelin Esmer de taşrayı doğa ile özdeşleştirip yine yer olmayan yer olarak temsil etmektedir. Deniz Gamze Ergüven için "taşra ev"dir. *Mustang*'de ev ve mahalle fazlasıyla mekân olarak kullanıldığından yer olmayan yerler pek olmasa da, *Araf* ve *Gözetleme Kulesi*'nde buna çok sık rastlarız; Augé'nin tanımladığı gibi son zamanlarda kapitalizmin yarattığı ve insanların kimliklerinden bağımsız "yolcular" ya da "müşteriler" olarak gelip geçtiği alışveriş merkezi, tren istasyonları, dinlenme

¹⁰⁷Sandra Ponzanesi, "The Non-Places of Migrant Cinema in Europe," in *Third Text*, Vol. 26, Issue, 6, November 2012, s. 684.

tesisleri, havaalanları gibi yer olmayan yerler¹⁰⁸ bu filmlerde taşrayı köksüzleştirilen ve mülkiyet ve aidiyet kavramlarından sıyrılan niteliktedirler.

Öte yandan *Mustang*'de kız kardeşlerin bindiği kamyonet, dolmuş, Lâle'nin kullandığı araba ve Lâle ve Nur'un İstanbul'a giderken bindikleri otobüs; *Araf*'ta Mahur'un kamyonu, Olgun'un bir gece arkadaşıyla gizlice kullandığı tren, Derya'nın Zehra'ya bebeğinden vaz geçmesini söyledikten sonra bindiği tren, Zehra ve Olgun'un işe gidip gelirken her gün bindikleri dolmuş; *Gözetleme Kulesi*'nde ise Seher'in muavinlik yaptığı otobüs, ailesine giderken bindiği dolmuş gibi taşıtların varlıkları ve bu taşıt kullanımının çokluğu göze çarpmaktadır. Augé bu taşıtlar için beklemenin ve gelip geçiciliğin mekânı diyerek, taşıtları direkt olarak modern hayatta yer olmayan yerlerin arasına katmaktadır ve bu şekilde taşıtlara ve içindekilere kimliksizlik atfetmektedir.¹⁰⁹

Üç filmde de yer olmayan yer kabul edilen taşıtların fazlaca kullanımı, hikâyedeki rollerinin fazlalığı ve karakterler ile ilişkilendirilmeleri göz önüne alındığında denilebilir ki üç film de taşrada geçerken yer olmayan yerler aracılığıyla hem taşrayı tarihsel bağlamından uzak temsil etmişlerdir, hem de taşrada yaşayan ve bu yer olmayan yerler ile özdeşleşen karakterleri de “kopuk”, “köksüz”, “aidiyet kavramından uzak” ve “kimlik bunalımı içinde” karakterler olarak yapılandırmışlardır. Buradan hareketle filmlerin bu yer olmayan yerleri kullanımı mekânsal olarak hikâyeye etki ettiği kadar, karakter yaratımı anlamında da son derece etkin rol oynamıştır.

¹⁰⁸Marc Augé, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, Verso, London, 1995, s. 103. (aktaran: Ponzanesi, s. 677.)

¹⁰⁹Marc Augé, s. 103. (aktaran: Ponzanesi, s. 677.)

B. Zaman

Bu üç filmi zaman kavramı altında değerlendirecek olursak denilebilir ki *Araf* çok belirgin bir şekilde seyirciyi hikâyenin şimdiki zamanına çekmektedir. Zehra ve Olgun'un hikâyesine mesafesiz bir şekilde karışan, yer yer empati kurup, yer yer yargılayan seyirci filmin zamanıyla paralel anı yaşamaktadır. Aynı zamanda *Araf*'ta gelecek adeta yok gibidir, belirsizlik ve çaresizlik geleceğin fikrini pek akla getirmeye fırsat tanımamaktadır. *Araf* zaman konusunda da hakkını vermekte; ne cennet ne cehennem, ne geçmiş, ne gelecek, yalnızca şimdide sıkışan hayatların hikâyesidir *Araf*.

Gözetleme Kulesi'nde de zaman pek kendini hissettirmemekle beraber, her günün bir öncekiyle aynı olması zaman kavramını unuttururken, Seher'in gitgide büyüyen karnı ve Seher ve Nihat'ın geçmişle hesaplaşmaları, geçmişten gelen ve şimdiye tezahür eden sancıları filmi daha geniş bir zamana yaymaktadır. Öte yandan, yönetmenin filmle arasına ve filmin de seyirciyle arasında koyduğu mesafe, film evrenine girişi etkilediği gibi zamansal olarak da izleyiciyi "şimdiye" odaklamaz, bunun yerine geçmiş, şimdi ve gelecek kavramları hep geniş zamanda gibidir.

Mustang'de zaman kavramı, filmin daha çok evrensel düzeyde seyirciye geçmesiyle alakalı stratejiye paraleldir. Beş kız kardeşin başına gelenler, Türkiye tarihinde kadınların ve kız çocuklarının gördüğü tüm baskıların bir arada toplanıp tek bir nefeste anlatılışdır. Mekânsal ve zamansal olarak olması pek de mümkün olmayan eylemler filmde olur; kızların İnebolu'dan günübürlük Trabzon'a gidip gelmesi hayatın olağan akışı içinde mümkün değildir, dolayısıyla bu zamansal anlamda Türk seyirciyi filminden koparabilmektedir, fakat iki şehir arası uzaklığı tahmin edemeyecek olan yabancı izleyiciler için bu bir sorun teşkil etmeyecektir. Bu durum Türk izleyicilerde bir yadırgama, filmin gerçekliğinden koparak anlatılan hikâyeye karşı inancı kaybetmek gibi durumlara neden olabilir. Bunun dışında kız kardeşlerin geçmişten, eski evlerinden, anne babasından bahsettiğine şahit olmayız. Kızların geçmişine dair

bir bilgi yoktur, bu bilgisizlik kızların zaman zaman şehirli tavırlarının seyirciyi filmde koparmasına neden olmaktadır. Kızların geçmişe dayanan bir travmaya sahip oldukları ya da bir hesaplaşma içinde oldukları bilgisini vermez bize Ergüven, kızlar için önemli olan “şimdi”dir. İstedikleri çocukluklarını, genç kızlık ve kadınlığa geçiş dönemlerini gönüllerince yaşamak ve geleceklerine müdahale ettirmemektir. Fakat bu her kız karakter için aynı derecede değildir; Lâle geleceğe dair fikir verir, zaten filmin geçmiş zamanla konuşan anlatıcısı da odur, bu yüzden gelecek ile ilgili seyircide en azından Lâle’nin hikâyesinin devamının olduğu fikri başından beri verilir. Öte yandan Ece karakteri filmin büyük çoğunluğunda zaman ve mekân kavramını yitirmiştir, filmin sonuna doğru ise ani bir şekilde intihar edip ölmesiyle Ece, filmin sonrası için kardeşlerine geçmişi hatırlatan bir karakter misyonunu üstlenir, kızlar üzerinde büyük bir travma yaratır. Sonay ve Selma içinde buldukları durumu kabullenip evlenirler, onlar için hayat “şimdi”dir. Lâle ise geleceği temsil eder, Nur’u da ikna ederek kendisine dayatılan geleceğe, ataerkil yapıya meydan okur ve geleceğini değiştirmek için yola çıkar. Fakat filmde zamansal olarak en dikkat çekici unsurlardan biri de kuşkusuz kızların nispeten özgürce yaşadıkları ve modern zamana ait yaşayışları sonrası “namus” öne sürülerek, babaanne ve amcaları tarafından, hatta komşuların ve mahalle sakinlerinin de el birliğiyle Türkiye’de geçmişten günümüze sürdürülmeye ayakta tutulmaya çalışılan “ataerkil yapının geleneklerine uygun” ve gerici bir şekilde eve kapatılmaları, günümüzden geçmişin gelenekleriyle koparılmaya çalışılmalarıdır. Kızlar toplum tarafından bir zaman tüneline sıkıştırılıp, geçmişe gönderilmiş gibidirler, bu da bize “Türkiye’de Kadın Hakları ve Hareketleri” başlıklı bölümde de belirttiğimiz gibi, kadın hakları ve yaşayışı anlamında kırsaldaki zamanın aslında şehirlerden ne kadar geride olduğunu ve yasaların teoride var olup, pratikte her zaman işlemediğini ve kişiler ve cinsiyetlerarası hiyerarşi konusunun yasaları ne kadar ilgilendirmediğini hatırlatır.¹¹⁰

¹¹⁰Engels, *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*, s. 70.

C. Sinematografi

Baudry filmin, montaj dahil, sinema perdesinde izlenen ana kadar geçirdiği işlemlerin film izleme deneyimi esnasında ifşa edilmesinin, izleyicilerde farkındalık yarattığını ve izlenilenin ideolojik olarak sorgulanmasına yol açtığını belirtir.¹¹¹ Örneğin, filmde kurguda atlama yapıldığında veya oyuncu kameraya bakarak seyirciye birileri tarafından çekilmiş, kurgulanmış bir ürün izlediğini hatırlatacak bir harekette bulunduğu artık izleyen bu bilinçle filme yaklaşır ve gördüklerini, duyduklarını ve hissettiklerini filmle arasında oluşan belli bir mesafe ile yorumlar. *Araf* ve *Gözetleme Kulesi*'nde çok daha fazla olmakla beraber, *Mustang*'de de böyle anlar mevcuttur; böylece üç filmde de farklı seviyelerde seyirciler uyarılır ve hikâyelere bilinçle ve eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşmaları sağlanır.

Mustang'de düğün sahnesinde beş kız kardeşi birbirlerine sarıldıkları anda alt açılı ile görürüz ve bu sırada kızlardan birkaçı kameraya bakar. Bu bakış kızlara yeni elbiseler dikilip çeşme başında görücüye çıkarıldıklarında tekrarlanır ve seyircinin gözetleme hazzını yok eden¹¹² bir işlevi vardır. *Araf*'ta ise Zehra'nın görüldüğü ilk sahnede, tesiste kameraya bakışı vardır, bunun haricinde Ustaoglu'nun kamera hareketlerini sık sık açık ettiğine tanık oluruz; bu anlardan biri Zehra tesis penceresinden bakarken Mahur'un bir anda netleşmesidir. *Gözetleme Kulesi*'nde ise Pelin Esmer'in sık sık tekrarladığı yatay kaydırmalar kameranın varlığını seyirciye hissettirir. Bu tarz anlatım biçiminin kullanımı üç filmin de hikâyesini seyirciye sorgulatma amacını taşıdığını göstermektedir.

Araf, siyah beyaz film estetiğiyle kara filmi andıran gölgeli kadrajlarıyla filmin melodramatik atmosferini pekiştirirken Karadeniz'in karlı, soğuk ve soluk olarak betimler. Ustaoglu, chiaroscuro aydınlatmasını daha önceki filmlerde olduğu gibi

¹¹¹ Jean-Louis Baudry, Alan Williams, "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus," *Film Quarterly*, Vol. 28, No. 2, Winter 1974- 1975, University of California Press, s. 39-47, PDF, Erişim tarihi: 11 Mayıs 2017 <<http://www.jstor.org/stable/1211632>>

¹¹²Mulvey, 2009.

yoğun bir biçimde kullanmakta ve ışık ve gölgeler ile resim çizer gibi kareleri oluşturmaktadır.¹¹³ *Mustang* ise fazla sıcak renklidir. İki filmin ışık ve renk tercihlerinden yola çıkarak anlattıkları hikâyeleri nasıl iki ayrı uçta seyirciye aktardıklarını görebiliriz; *Araf* oldukça kasvetli görseller sunup karakterlerin çaresizliğini ve hayatlarındaki belirsizliği puslu ve soluk tonlarla izleyicisine aktarırken, *Mustang* tam tersine Karadeniz'in geneline hâkim yağışlı ve kapalı havaya rağmen Lâle'nin umudunu ve kız kardeşlerin tümünün gençliğinin baharında olmalarını görselleştirircesine sıcak renklerle masalsi bir atmosferi andırır.

Gözetleme Kulesi ise ne *Mustang* gibi sık kullanılan yapay ışıklarla olağanın dışında sıcak bir atmosfer yaratır, ne de *Araf* gibi gölgeli ve soluk bir manzara çizer. *Gözetleme Kulesi*'nde Pelin Esmer'in filme olan mesafesini, genellikle geniş planlarda gördüğümüz Karadeniz coğrafyasına fazla dokunmadan natüralist bir biçimde çoğunlukla manzara resimlerini andırarak aktarmasıyla filmdeki tavrını pekiştirdiğini görürüz.

Gözetleme Kulesi'nin sinematografisi bahsettiğimiz gibi seyircinin filme olan mesafesini, içine çok girmeden gözlemci olarak katılımını pekiştirecek şekilde tasarlanmıştır; filmde geniş planlar ağırlıktadır ve filmin çekildiği coğrafyaya uygun renkleri ve doğal ışıkları yönetmenin hikâye üzerinde fazla yorumda bulunmadan, olayların içine girmeden hikâyeyi dışarıklı olarak anlatıyor olmasını destekler niteliktedir. *Gözetleme Kulesi*'nde durağan kamera, seyirci karakterlerin hayatlarının bir bölümüne tanıklık ediyormuş hissini güçlendirir ve filmin gerçekçiliğini pekiştirir, ancak yine de kamera hareketleri varlığını hissettirerek izlenilenin film olduğunu fark ettirir. Pelin Esmer belgesel estetiğini bu anlatsal filme yoğun biçimde katmıştır. *Mustang* için ise yine denilebilir ki bu durum neredeyse tam tersidir. *Mustang*'de yakın planlar *Gözetleme Kulesi*'ne nazaran fazla, *Araf*'a kıyasla daha azdır; izleyici kız kardeşlerin hikâyesiyle ne Zehra'ya kurabildiği yakınlıkta olur, ne de Seher'e olan mesafesini korur. *Mustang*'de yapay ışık kullanımının yoğunluğu ise mekânlar ile bağlantılıdır; *Gözetleme Kulesi*'nde daha çok dış mekânlar ağırlıktayken, *Mustang*'de

¹¹³Deniz Bayrakdar, tez kapsamında görüşme.

hikâye genellikle evde geçmektedir, bu da yapay ışık kullanımı gereğini doğurmaktadır.

Araf'ın sinematografisi, nasıl *Gözetleme Kulesi*'ndeki sinematografik tercihler Pelin Esmer'in filme olan mesafesini gösteriyorsa, burada da Yeşim Ustaoglu'nun filmle ilişkisinin içiçeliğini yansıtır niteliktedir; sık sık kullanılan yakın planlar yönetmenin film evreni ile ne kadar yakından ilişki kurduğunu ve filmdeki yorumunun gözetlemekten ya da sadece aktarmaktan daha ileri boyutta olduğunu gösterir. Özellikle çoğunlukla Zehra'nın bakışlarına ve bekleyişine vurgu yapan yakın planların fazlalığı da seyirciyi onun iç dünyasına çekmekte ve diğer iki filme oranla *Araf*'ta seyircinin kendisini filme daha çok müdahil hissetmesine olanak vermektedir. Özellikle kadın seyirci filmde ters bir özdeşleşme yaşıyor; bir yandan Zehra'nın yerinde olmadığı için rahatlar ve Zehra'ya acırken, diğer yandan da karakterin ve yaşadıklarının gerçekliğiyle empati kuruyor. Dahası, kamera hareketleri *Araf*'ta *Gözetleme Kulesi*'nde olduğu gibi fakat çok daha fazla kamerayı görünür kılmaktadır. Bu duruma örnek anlardan biri, Zehra'nın düşünceli bir şekilde tesiste pencereden dışarıya bakarken, kameranın onun bakış açısından Mahur'un gelişini geniş planda bulanık gösterirken görüntünün nete kaydığı plandır. Bu seyirci her ne kadar filmin içine girse de, onu bir an olsun duraksatan ve izlediğinin film olduğunu aklına getiren bir andır, çünkü Ustaoglu'nun *Araf*'ta yaptığı her ne kadar izleyicisinin karakterler ve yaşadıkları ile empati kuracak kadar filmin içine girmesini sağlamaksa da, aynı zamanda seyircinin izlediğini eleştirmesine ve Türkiye'nin geçmişten bugüne var olan sorunları aklına getirmesini tetikleyecek bu tarz esler vermesi sonucu izleyiciyi sorgulamaya itmektir.

D. Kurgu

Araf, *Gözetleme Kulesi* ve *Mustang*'in kurgulanma biçimleri, bu filmlerin kadın temsili konusundaki duruşlarını ortaya koyar niteliktedir. Bu nedenle bu üç filmin kurgusunu filmde kadın temsili konusu ile ilişkilendirerek analiz etmek, bu tezin sınırlılığı açısından doğru olacaktır.

Araf'ın açılış ve kapanış sahnelerinde görüntü üzerine düşen jenerik, film başladıktan sonra araya anlatı dışı unsur girmesiyle kurguyu görünür kılarak seyirciye çekilmiş, kurgulanmış bir materyal izlediğini hatırlatarak film ile arasına mesafe koymasına olanak verir ve izlenen anlatımın sorgulanmasına neden olur. Bunun dışında filmin genelinde yakın planlara ortalama üzerinde uzunlukta yer verilmiştir, detay planlar sıkça ve klasik Hollywood kurgusundan alışık olunan biçimin aksine uzun tercih edilmiştir. Bu, Ustaoglu'nun film ile olan ilişkisinin ve hikâyeye yorumunun fazlalığını gösterdiği gibi, aynı zamanda izleyicinin de filmin içine daha çok girmesine; karakterlere olan mesafenin azalarak kaybolmasına ve film evrenine dahil olmasına olarak vermektedir. Bunun dışında film genelinde çoğunlukla uzun planlar dikkat çeker; karakterlerin hayatlarının ve kasabanın zamanının gerçekliğine uygun bir biçimde yansıtılan zaman kavramı izleyiciyi "şimdiki zamana" çağırır ve bu da seyirciyi hikâyenin içine girmeye teşvik edebilecek olan bir başka kurgu stratejisidir. Zehra gözü yollarda Mahur'u beklerken bu sahnelerin uzunluğu nedeniyle seyirci de onunla birlikte beklemektedir ya da Zehra devlet hastanesinin tuvaletinde bebeğini kanlar içinde tuvalet kağıdına sararak pencereden dışarı atarken nasıl o an bir an önce bitsin istiyorsa, seyirci de sahnenin uzunluğundan rahatsızlık duyarak Zehra'nın duygularına ortak olabilmektedir.

Filmin girişindeki paralel kurguda peşpeşe görünen önu görünmeyen karlı yollar, 24 saat vardiya ile çalışan Zehra ve Olgun, belirsizliğin içinde kaybolmuş Mahur görüntüleri ile seyirciye baştan itibaren hikâyeye hakkında bilgi verilmiştir ve hikâyenin farklı hayatları birbirine bağlayan alt yapısı bu paralel kurgu ile hazırlanmıştır. Bu şekilde yoldan geçen bir hayatın, o kasabada yaşayan Zehra'ya, Olgun'a ve hatta Derya'ya temas edeceğinin ipucu verilmiş ve seyirci bu şekilde kurulmuştur. Mahur'u görmememize rağmen onun bakış açısı planları sayesinde daha karakteri görmeden hakkında, örneğin "gizemli" olduğuna ve "önünü göremeyen bir karakter" olduğuna dair, bilgiler edinir ve karakter ile özdeşleşme aşamamız başlamış olur. *Araf*'ın ilk dakikalarındaki paralel kurgu bu sebepler ile filme fazlaca hizmet eden bir stratejidir denilebilir.

Gözetleme Kulesi, *Araf*'a benzer bir kurgu stratejisine sahiptir. Farklı olarak, *Gözetleme Kulesi*'nin açılışında jenerik görüntü üzerine değil siyah ekran üzerine düşer ve arka planda filmin sesini duyarız. Filmin sonunda ise son sahnedeki sessizlik devam ederken siyah ekran üzerine jenerik gelir, fakat klasik Hollywood geleneğinden alışkın olunan biçimde film müziği duyulmaz; jenerik akarken son sahnelerdeki sessizlik korunur. Bu sessizlik seyirciye verilen bir “es” olarak yorumlanabilir; aynı zamanda filmin bir sona ulaşmadan belirsizlik ortasında bitmesine paralel olarak yönetmenin “yorumsuz” tavrı burada da sürmektedir, çünkü müzik duygu uyandırır ve yönetmen film sonu mutluluk, hüznün, heyecan ya da çaresizlik gibi duygular uyandırma amacında olmadan yalnızca seyirciye az önce izlediklerini düşündürecek olan sessizliği sunmuştur. Bunun dışında *Gözetleme Kulesi*'nde zaman *Araf*'ta olduğu kadar “şimdiki zaman” değildir, bunu sağlayan da kurgu aşamasında yakın planlara az ve *Araf*'a nazaran daha kısa yer verilmesidir ve planlar genellikle geniş olduğundan her planın ekranda kalma süresi *Araf* ile yakın olsa da, filmde zaman kavramı *Araf*'ta olduğu kadar “uzun” ve “yoğun” hissedilmeyebilir. Bu da yine Pelin Esmer'in seyirciyle film arasına koyduğu mesafenin göstergesidir ve filmdeki kurgu tercihleri de bu amaca hizmet eder biçimde yapılmıştır.

Mustang'in kurgusu ise daha çok klasik Hollywood sinemasında görmeye alışık olduğumuz biçimde görünmez ve dinamiktir. *Araf* ve *Gözetleme Kulesi*'nde hissedilebilmekte olan “ağırlık” ve kasvet, *Mustang*'de yoktur denilebilir. Bu *Mustang*'de hızlı sahne ve plan geçişleri ile pekiştirilen bir durumdur. *Araf* ve *Gözetleme Kulesi* ile benzerliği ise, *Mustang*'in açılışında siyah ekran üzerinde film adı görünürken film boyunca hikâyeyi anlatacak dış sesin sahibi Lâle'nin hikâyeyi anlatmaya başlanmasıdır. Filmin sonunda ise son sahnenin ardından kararın ekran üzerine jenerik başlar. Filmin açılışında ve sonunda film müziği kullanılmıştır, ki bu seyirciyi mental olarak hikâye öncesi ve sonrası duygusal olarak manipüle edebilmekte olan bir yöntemdir ve bu klasik Hollywood sinemasını andıran bir gelenektir. Tüm bunları düşündüğümüzde Deniz Gamze Ergüven'in hem bağımsız bir

film tavrında hem de Hollywood geleneklerine bağı bir film yaptığını söylemek yanlış olmayacaktır. Zira yönetmenin tavrındaki bu ikilik kadın temsili konusunda da filmde mevcuttur; ensesti, bekâret testini, çocuk gelinleri, kadına şiddeti ve baskıyı eleştiren *Mustang*'de aynı zamanda eril bakışa ve kadını nesneleştiren ve baskılayan ataerkil sisteme hizmet edecek bir biçimde beş kız kardeş cinsel obje olarak temsil edilmiş ve bu yönüyle eleştirilere maruz kalmıştır.

E. Ses

*Sinemada ses, frekanstır, görüntüdür, kurgudur, düşüncedir, hikâyedir, insanlardır, toplumlardır. Hem fiziksel olarak bir unsurdur, hem de düşünceyi somutlar, anlamı açığa çıkarır. Her şeyden önce ses, sessizliği tamamlayandır. Sesi var eden, sesin olmayışdır, yani sessizliktir. Sessizlik de sesin ta kendisidir.*¹¹⁴

Robert Bresson sesli filmlerin sessizliği mümkün kıldığını söyler. Chion ise bu yorumun bir ikilemi aydınlattığını belirtir.¹¹⁵ Bahsedilen bu ikilem sesli filmlerin diyalog, efekt ve müzik ile ses dolu olabilmesinin yanında sessizliği de bir ses olarak kullanabiliyor olmalarından kaynaklıdır.¹¹⁶ Chion'a göre sessizlik nötr bir boşluk değil, tıpkı fotoğrafın pozitif ve negatif hali gibi, sessizlik de sesin karşıtı ve onunla bütünlenendir.¹¹⁷

Béla Balázs sessizliğin de akustik bir efekt olduğunu, ama bu efektin ancak seslerin bulunduğu yerde duyulabileceğini ve alımlanabileceğini söyler. Sessizliğin temsili Balázs'a göre sesli filmin en özgül dramatik efektlerinden biridir. Sessiz film de dahil olmak üzere hiçbir sanat dalının

¹¹⁴Deniz Bayrakdar (yay.haz.), "Giriş," *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 13*, Der: Ö. Avcı, D. Tüzün, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2017.

¹¹⁵Michel Chion, *Audio-Vision. Sound on Screen*. Columbia University Press, New York, Chichester, West Sussex, 1994, s. 56. (aktaran: Bayrakdar, "Giriş", 2017.)

¹¹⁶Bayrakdar, "Giriş," 2017.

¹¹⁷Chion, 1994, s. 56. (aktaran: Bayrakdar, "Giriş", 2017.)

- resim, heykel veya edebiyatın - sessizliği yeniden üretmeyeceğinin altını çizer. Balázs sesin estetiğine “ses ve mekân” açısından da bakar; “baktığımızda farklı gördüğümüz şeyler, sesi emdiğinde daha da farklı gözükürler... Ses görünen şeyleri birbirinden ayırır, sessizlik onları birbirlerine yaklaştırır ve farklılıklarını azaltır”.¹¹⁸

Sessizliğin bu özelliğinden yola çıkılarak denilebilir ki *Araf*ta farklı hayatlar yaşasalar da aynı sistemin içinde sıkışıp kalmış, çaresiz hayatların sessizlik içinde aynılaşmasında Ustaoglu'nun sessizliği bu şekilde ön plana çıkarmasının etkisi büyüktür. Nitekim Balázs söylemine şu şekilde devam eder ve sessizlik ile karakter ilişkisini kurmamızı kolaylaştırır: “Sessiz bir bakış, yüksek sese eşit bir anlatıma sahip olabilir. Sessizlik anı, o sahneyi daha da güçlü kılar, ... o sessizliğin ağırlığını hissetmemize, içindeki tehdidi, gerilimi anlamamıza neden olur.”¹¹⁹ Zehra'nın bekleyişleri, çaresizliği, hayattan izleyicinin gözleri önünde kopuşu ve suskunluğu böylece bu sessizlik ile izleyicide ağır bir etki bırakabilmektedir. Deleuze'e göre ise: “söz ve iletişim kokuşmuştur... Sözü kaçırmamız gerekir. Yaratma her zaman iletişim kurmaktan farklı olmuştur. Asıl mesele iletişim olmayan ve devre kesici boşluklar yaratmaktır, böylece denetimden kurtulabiliriz”.¹²⁰ Ustaoglu'nun *Araf*ta yarattığı “devre kesici” boşluklar, sözsöz iletişimin ötesinde karakterler ile izleyici arasında daha derin bir bağ kurabilmektedir. Bu boşluklar *Gözetleme Kulesi*'nde de sık sık kullanılır, fakat hikâye düşünöldüğünde *Gözetleme Kulesi*'ndeki sessizlikler *Araf*ta olduğu gibi devre kesici olmaktan çok, karakterlerin yalnızlığından kaynaklı sessizliklerdir; Seher de Nihat da konuşacak kimseleri olmayan yalnız karakterlerdir, dolayısıyla Zehra ve Mahur'un bir arada oldukları halde konuşmadıkları anlar kadar ironik bir etki yaratmaz. Nitekim Seher ve Nihat bir araya geldiklerinde çoğu zaman diyalog halindedirler, sessizlik anları ise asıl gerilimin tırmandığı anlardır; Nihat bebek ağlarken Seher'e bebeği susturmasını söylemez, bunun yerine kapıyı sertçe çarparak sessizlik içinde daha dikkat çekici bir şekilde tepkisini koyar ve sessizlik o

¹¹⁸Béla Balázs, *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*, Çev. Edith Bone, Dennis Dobson Ltd., London, 1953, s. 205-206. (aktaran: Bayrakdar, “Giriş,” 2017.)

¹¹⁹Balázs, s. 207. (aktaran: Bayrakdar, “Giriş,” 2017.)

¹²⁰Gilles Deleuze, *Conversation with Toni Negri. Negotiations 1972 – 1990*, Çev. Martin Joughin, Columbia University, New York, 1995, S. 169-176.

kapı çarpmasıyla bir anlam kazanır. *Mustang*'de ise Ece'nin ölümüyle gelen sessizlik, devre kesici bir an olarak nitelendirilebilir. Onun ölümü hikâyedeki kırılma noktasıdır ve o ana kadar film müzikleri ve sürekli diyaloglar ile hemen hemen sessizliğin hiç hissedilmediği filmde Ece'nin intiharıyla yankılanan silah sesinden sonra gelen sessizlik hikâyenin devamındaki gerilimin habercisi olmak gibi bir işleve sahiptir ve o andan itibaren her şeyin değişeceğini hissettirir.

Araf'ta sessizliğin hüküm sürdüğü zamanların aksine Zehra'nın rutinini gördüğümüz ilk sahnede tesisteki ortam sesinin karakterin sesini nasıl bastırduğu hemen fark edilir, bu daha önce Buñuel ve Godard'dan aşına olduğumuz bir tarzıdır. Bu "bastıran" ses sistemin sesidir ve Zehra ve Zehra gibilerin hayatını yaşamasına izin vermeyen, onları ezerek içinde kaybolmalarına sebep olan yapının; kadını bastırmak üzerine kurulu sistemin sesidir bu. Hayatın olağan akışı içinde rahatsız edici, sekteye uğraticı, parazit gibi bir sestir bu. Aynı şekilde Zehra'nın da içinde sıkışıp kaldığı hayatta kayboluşu, tesisteki bu haddinden fazla duyduğumuz çatal bıçak sesi içinde kaybolan benliğini vurgular.

Filmin başındaki sahneden örnek verdiğimiz üzere de Ustaoglu'nun filminde sesi ve sessizliği kontrast olarak kullanmasına Deniz Bayrakdar ise şöyle bir yorum yapar: "Yönetmenin 'ses tasarımı' görüntüsünde ve aydınlatmasında da kullandığı 'chiarascuro' tekniğinde olduğu gibi aydınlık ve karanlıkların karşıtlığı üzerine kuruludur".¹²¹ Her ne kadar bu analiz Yeşim Ustaoglu'nun *Bulutları Beklerken* (2003) filmi için yapılmış olsa da, *Araf* için de geçerli bir yorum olduğu oldukça açık ve bu durum yönetmenin tavrının anlam yaratma aşamasında kendisini nasıl gösterdiğini kanıtlar niteliktedir; Ustaoglu hem filmleri içinde görüntü ve ses arasında tutarlı ve paralellik gösteren bir anlatım tarzına sahiptir, hem de filmleri arasında aynı tarzın devamlılığından bahsetmek mümkündür.

¹²¹Bayrakdar, "Giriş," 2017.

Bayrakdar “*Farklı Kadınlar ve Sessizlik Eşyaları*” makalesinde “farklı dönemlerdeki farklı kadınların sesleri olan bu eşyaların da nasıl farklılaştığını, tarihsel bir okumayla anlatıyor”.¹²² Türkiye sinemasında 2000’lere gelindiğinde kadınların sessizliğinin öncekinden farklı bir okumaya olanak verecek biçimde karşımıza çıktığından bahsederek Yeşim Ustaoglu’nun ilk filminden bu yana sessizliği negatif bir ses olarak kullanan ve bunu hikâyelerinin karakteri yapan öncü bir yönetmen olduğunu belirtir.¹²³ *Araf*’ta ise kadınların yanı sıra erkekler de sessizlik mekânlarında, köy, kasaba ve şehirler arası yollarda resmedilmiş, kadınların sessizlik mekânlarında ise sessizliği kıran nesne olarak televizyon yer almaktadır.¹²⁴

Gözetleme Kulesi de *Araf* gibi sessizlik mekânlarında geçer; ormanın ortasındaki kule, köy ve kasaba yolları, yol kenarı lokantası bu mekânların başında gelir. Seher de film genelinde sessiz bir karakterdir, ancak yer yer sessizliğini öyle bir bozar ki, işte o zaman *Araf*’tan farkı ortaya çıkar *Gözetleme Kulesi*’nin; Seher’in sessizliğini kıran herhangi bir nesne değil, kendisidir.

Mustang ise Lâle’nin dış sesi ile başlar, ara ara geçmiş zaman ile kızların hikâyelerine yorum yapar. *Mustang*’de sessizliğe yer yoktur; gerek kızların sesinin her zaman çınlamasıyla, gerekse film boyunca sık sık film müziği kullanılmasıyla izleyiciye sessizlik ile es verilmez ya da karakterlerin iç dünyalarına girmelerine olanak vermeden diyaloglarla betimlemeler fazlaca kullanılmıştır. Yalnızca Ece’nin intiharının ardından bir kaç dakika boyunca ev ve kızlar sessizliğe gömülür; bu sessizlik ise hem kızların travmasını vurgular hem de arkasından gelecek kaçış planının habercisi niteliktedir. Filmde sessizliğin hüküm sürdüğü bu bir kaç dakika aslında fırtına öncesi sessizliktir; Ece’nin intiharı olan kırılma noktasına ve sonrasında

¹²²Bayrakdar, “Farklı Kadınlar ve Sessizlik Eşyaları,” 2017.

¹²³Deniz Bayrakdar, “The Sound of Silence,” Yayımlanmamış Tebliğ, NECS – The London Conference Sonic Futures: Soundscapes and the Languages of Screen Media, London, 2011.

¹²⁴Bayrakdar, “Farklı Kadınlar ve Sessizlik Eşyaları,” 2017.

yükselecek nabza işaret eder. Zaten artık o noktada sese de ihtiyaç yoktur, çünkü kızlar artık “sözün bittiği yerdedirler”.¹²⁵

II. ÜÇ FİLMDE AİLE

Araf, *Gözetleme Kulesi* ve *Mustang*'de kadınların temsiline bakmadan önce, aile temsillerini analiz etmekte ve yorumlamakta fayda vardır. Nitekim, toplumun en ufak yapı taşının aile olduğunu göz önünde bulundurursak, ataerkil toplum ve yapının da çıkış noktası ve cinsiyetler arası hiyerarşiyi gözlemleyebileceğimiz en küçük birim olması, bu filmlerdeki kadın temsilleri ve ataerkil yapıya karşı mücadelelerini incelerken işe aile temsilleri ve kadınların aile ile ilişkilerinden başlamak hiç de yanlış olmayacaktır. Üç filmde de kadınların konumları aile ile bağlantılı olduğundan ve aile yapısı topluma ayna tutar biçimde betimlendiğinden hikâyelerin merkezinde de aile kavramı yatmaktadır. Bu hususta ise ilk bakışta üç film arasında en belirgin benzerliklerden biri de ana karakterlerin aile ile kopuk olmaları, fakat yine de iç filmde de ailenin toplum yapısına hâkim “erkek egemenliğinin ve kadın emeği ve doğurganlığı üzerindeki denetimleri”¹²⁶ üzerine kurulmuş olmasıdır. Bu analizler yapılırken Laura Mulvey'in de dediği gibi eril dilin hâkim olduğu ataerkil sistem içinde kadının gerçek dışı temsilinin değiştirilmesi için ataerkil sistemin sağladığı psikanaliz bu amaçla kullanılabilir bir araç¹²⁷ olduğu kanaatine varıldığından psikanalitik çözümleme ihtiyacı duyulmuştur. Bu sayede en başından çizdiğimiz ataerkil yapı ve bu yapı içinde kadının konumu ve temsilinin seçilen üç film üzerinden yapılan analize daha derinlikli olacaktır.

Araf'ta Zehra, ev ve iş döngüsüne hapsolmuş genç bir kadındır ve saatlerce çalışsa da kazandığı parayı kontrol eden yine ailedir. Zehra'nın babasını sadece bir sahnede görürüz; Zehra işten eve döndüğünde maaşını babasına verir, konuşmazlar bile ve

¹²⁵Deniz Bayrakdar, tez kapsamında görüşme.

¹²⁶Kandiyoti, s. 10.

¹²⁷Mulvey, s. 15.

onun dışında baba baskısı ve korkusunu Zehra'nın hemen hemen her hareketinde hissetsek de baba kayıptır. Zehra'nın annesine yalan söyleyip çalışma bahanesiye Derya'ya gitmesinin ya da Derya ile vakit geçirmesinin sebebini filmde açık olarak babadan ya da anneden gelen bir yasak şeklinde görmeyiz; bu yasağın fiziki yokluğu babanın filmdeki yokluğu gibi, toplumsal baskıların karakterler üzerindeki etkisinin de gözle görülmesi de orda olduğunun bilinmesi ile paraleldir. Zehra bebeğini devlet hastanesinde düşürüp tuvalet kağıtlarına sararak pencereden dışarı attıktan sonra bile ve hatta kapıya jandarma geldiğinde ya da annesi terapistle Zehra'nın durumu hakkında konuştuğundan önce veya sonra da Zehra'ya karşı ne annesi ne de babasından en ufak bir azar, baskı ya da Zehra'yı sindirecek zarar verecek bir hareket görmeyiz. Öyleyse Zehra bebeğini neden öldürmek istedi, onu buna iten neydi, bütün bunlar Zehra'nın kuruntusu muydu? Hayır. Annesi Zehra'yı elinde sigara paketiyle gördüğünde ona bir kaç fiske vurur, filmde Zehra ile aile arasında gördüğümüz çok az etkileşimden birisi budur. Sigara fallik bir semboldür, kadınların elinde bulunmaması gereken gücü temsil eder, Zehra için sınır orada annesinin tokatlarıyla netleştirilir. Ustaoglu filmde buna paralel olarak sigara paketiyle Mahur'u özdeşleştirmiştir; Zehra onu beklerken, onu düşünürken elinde yakın planda o sigara paketi vardır.

Zehra'nın kayıp babası bir yana, Zehra ile benzer geçmişi yaşamış Derya'nın da ailesi yoktur, bahsi dahi geçmez. Olgun'un evi terk eden annesi, babasıyla iletişimsizliği yanı sıra, Mahur'un da ailesinden bir haberizdir.

Mustang'de aile *Araf*'taki gibi gizlenmiş değildir, *Gözetleme Kulesi*'nde olduğu gibi boşvermişlik ve kontrolcülük arasında da kalmamıştır, *Mustang*'de babaanne ve amcanın kızlar üzerindeki baskısı tüm mahalle ile birleşik bir şekilde işler ve filmde bu durum imalar ötesinde fazlasıyla belirgindir. Filmde ailenin tavrının, Mernissi'nin "kadınların denetim altına alınışını, kadın cinselliğini güçlü, etkin ve bu nedenle de

erkek düzenini yıkıcı bir güç olarak gören”¹²⁸ olarak tanımladığı İslamcı tavra son derece yakın olduğu görülebilmektedir.

Öncelikle kız kardeşlerin anne ve babasına ne olduğu bilgisi seyirciye verilmez, belli ki ölmüşlerdir, fakat ölmeden önce kızları ile ilişkileri ve aile yapıları nasıldır bilinmez. Kızlar film boyunca ailesi olan babaanne ve amca ile birlikte yaşarlar. Amcanın ise annesinden başka ailesi yoktur ve orta yaşlarında olmasına rağmen annesi ile beraber yaşar. Geleneklerine son derece düşkün olan bu ailede; kadın erkek ayrımına, kadının eve kapatılıp ev işleriyle alakadar olmasına, erkeğin kadın üzerinde hegemonya kurmasına ve kadının bu durumu kabullenmesine dayanan bir işleyiş vardır. “Türkiye’deki ataerkilliğin kadınların emeğinin ve doğurganlığının doğrudan atasoyu tarafından denetlenmesine”¹²⁹ dayalı olduğu gerçeği *Mustang*’de apaçık gözler önüne serilmiştir. Yaşadıkları mahalle de bu şekilde bir hayat tarzını benimsemiştir, babaanne ve amca komşuların ne dediğini önemser, komşular da ailenin hayatına son derece müdahildirler. Nitekim kızların hikâyesi de okul çıkışı özgürce denize girmeleri üzerine komşuların kızların bu özgürce tavrını “ahlâksızca” bulan komşuların aile büyüklerine durumu aktarmaları ile başlamıştır. Bu durumda Göle’nin şu sözünün geçerliliğini görebiliriz: “Kentsel mekânda olsun, kamusal (eğitim, çalışma, siyaset) alanda olsun, kadının özgürlüğünün bedeli, toplumsal düzeni tehdit olarak algılanan “dişiliğinin”, hatta bireyselliğinin bastırılmasıdır”.¹³⁰ Kızların da denizde özgürce kendilerini ifade etmelerinin bedeli aile tarafından eve kapatılmaları olmuştur, zira toplumda kadınların özgürlük ve namusu ters orantılı olarak değerlendirilmektedir.¹³¹ Aile kızları eve kapatmakla kalmaz, toplumun önerdiği şekilde kızları “topluma uygun kalıba sokmak” için işe öncelikle kıyafetlerden başlarlar; Tanzimat’tan günümüze kadınların özgürleşmesi nasıl ki kıyafet ile başlamışsa, kapatılması da elbette ki tam terzi olan örtünme ile başlamak durumundadır. Denilebilir ki *Mustang*’de giysi, Nilüfer Göle’nin dediği gibi “ahlâki

¹²⁸Mernissi, *Beyond the Veil: Male-Female Dynamics in a Modern Muslim Society*, s. 12. (aktaran: Kandiyoti, s. 72)

¹²⁹Kandiyoti, s. 68.

¹³⁰Göle, s. 109-110.

¹³¹Göle, s. 109.

bir işleve” yani “kadın namusunun korunması işlevine”¹³² sahiptir. Aslında babaanne komşularla el birliğiyle evde kızlara kapalı ve soluk renkli elbiseler dikerken, onların geleceklerini, kimliklerini bastırarak şekillendirir, bir nevi kızların hayatını eline iğne iplik alıp dikmeye yeltenir.

Mustang'de bir başka sarsıcı olan kızlara “zorla yaptırılan bekâret kontrolü” konusudur. Filmde kızların ne kadar özgür ruhlu ve dizginlenemeyen mustang atları gibi olduğu yansıtılsa da, kızların bu zorla götürüldükleri bekâret kontrolüne hiçbir tepki vermemeleri izleyicinin zihnindeki karakter kurulumu açısından çelişkilidir. Filmde hemen hemen babaanne ve amcadan gelen her aksiyona ve söze fazlaca tepki veren, çılgık atan, evden kaçan kızlar, bu durumda farklı bir isyan, içe dönme haline geçerek bu olayı ve sebep olan kişileri yok sayma aşamasına geçmişlerdir. Babaanne ise bunun onların korunması ve iyiliği için olduğunu söyler, babaanne tıpkı başka bir alternatifi olmadığını düşündüğü için kendisini koruduğuna inanmayı seçen diğer tüm ataerkillik destekçisi kadınlar gibidir. Nitekim babaanne en büyük iki kızı küçükçük yaşlarında evliliğe ne yapıp edip bir şekilde ikna eder, kızlardan ikisi de bu duruma razı olurlar.

“Cemaatin birliği erkeğin “şerefine” bağlıdır ki bunun da ölçüsü kadının mahrem alanında korunan namusudur.”¹³³ *Mustang*'deki baba ikamesi olarak ailedeki erki temsil eden amcanın kızlar üzerinde kurmaya çalıştığı hegemonya buna dayanır. Ancak *Mustang*'de bekâret, çocuk gelinler, kız çocukların okuldan alınması ve eve kapatılması gibi konuların göze sokulurcasına işlenmesine karşın, amcanın içinde olduğu ensest ilişki karanlıkta bırakılmış, deyim yerindeyse üstü kapalı anlatılmıştır. Yine de ensest gibi, çocuk gelinlerin varlığı gibi konuları işlediği, bu insanlık ayıplarını hiçbir şekilde meşrulaştırmaya çalışmadığı ve kadının Türk toplumundaki yeri hususunda tartışmalara yol açıp izleyiciyi sorgulamaya ve eleştirmeye ittiği için

¹³²Göle, s. 126.

¹³³Göle, s. 128.

bir Türk kadın yönetmen tarafından çekilen *Mustang* yakın dönem Türkiye sinemasına büyük katkı sağlamış ve bir adım öteye taşımıştır.

Sonuç olarak denilebilir ki *Mustang*'deki aile yapısı son derece iki yüzlü, çürümüş bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır, bu aile mahalleden, “cemaatten” bağımsız değildir. Bu aile yapısı şehirlerde yaşayan “modern” kişilerce zaman zaman yok sayılsa da, görmezden gelinse de Türkiye'nin büyük çoğunluğunda sürmektedir. Aynı zamanda *Mustang*'de aile içinde ataerkilliğe bağlı kadınların temsili dikkat çeker; Kandiyoti şu sözleriyle böyle düşünen kadınların motivasyonunu açıklar: “...erkek egemenlik sistemlerinin de hem koruyucu, hem baskıcı öğeleri vardır ve her sistem içinde kadınların da kendi güç ve özerklik kaynakları mevcuttur. ...onları eziyormuş gibi görünen sistemlere kadınlar da erkekler kadar bağlı olabilir”.¹³⁴ Buna karşın filmde kız kardeşlerin birbirine olan bağlılıkları ve iletişimlerinde masumiyet yattığını ve yasakların içinde birbirleriyle açıkça cinsellik hakkında konuşabildiklerini görürüz. Onlar arasında ataerkil yapıya karşı mücadelede birlik ve kadın dayanışması vardır, fakat böyle bir ilişki kuşaklar arasında yoktur; babaanne ya da “komşu teyzeler” kızların özgür iradelerine kulak vermektense onları susturmaya yeltenirler ve onları dayanışma ile korumaya değil de, dayatma ile dizginlemeye çalışırlar. Bu üst kuşak kadınlar tıpkı Kandiyoti'nin bahsettiği gibi ataerkil yapıya bağlı ve savunucusu olmuş kadınlardır.

Gözetleme Kulesi'nde aile ne *Mustang*'de olduğu kadar görünürdür, ne de *Araf*'ta olduğu kadar pasif kalmıştır. Seher İstanbul'da üniversite okumak için Karadeniz'deki evinden ayrılmış, ailesi tarafından İstanbul'da ailesi ile yaşayan dayısının yanına yerleştirilmiştir. Ailesi, Seher İstanbul'da “onunla bununla düşüp kalkmasın”, “namusuna leke gelmesin” diyerek arkadaşlarıyla eve çıkmasına müsaade etmemişken, Seher dayısı tarafından tecavüze uğramış ve o evden ayrılıp kimseye söylemeden karnında bebeği büyürken seyahat acentasında çalışmaya başlamıştır. Seher okuldan kız arkadaşlarıyla ayrı eve çıkmak istediğini ailesine söylemek için

¹³⁴Kandiyoti, s. 15.

evine gidene kadar, ailesiyle ya da yaşadıklarıyla ilgili bir bilgimiz yoktur. Onu o ana kadar ailesinden kopmuş ve yalnız bir karakter olarak algılarız, ki bu da aslında doğrudur.

Seher eve döndüğünde, evin *Araf*'taki ve *Mustang*'deki ev gibi bir kasabada, nispeten izole bir yerde konumlandığını görürüz. Bu durum, evin yani ailenin Seher'e uzaklığını vurgular. Seher eve geldiğinde annesiyle olan iletişiminden aralarındaki mesafeyi hemen hissederiz; o sahnede kucaklaşma ya da bağlılık belirtisi bir eylem yoktur. Konuşmaya başladıklarında Seher'in talebi üzerine anne, "namus" nedeniyle Seher'in dayısında kalmasında diretince Seher iyice belirginleşmiş karnını açıp annesine haykırır ve dayısının ona tecavüz ettiğini söyler. O sırada anneden beklenen tepki izleyiciden izleyiciye değişkenlik gösterecek olsa da, şu açıktır ki anne sadece ağlar ve baba eve girdiği an olayı örtbas eder. Burada dikkat çekici olan Seher'in aktifliği, sesini yükseltişidir. Seher Zehra gibi pasif değildir, öfkesini dışavurmaktan çekinmez. Annesi babasına ayrı eve çıkma talebinden bahsettiğinde ise baba konuya ekonomik açıdan bakar; buna güçlerinin yetmeyeceğini söyleyerek Seher'den maddi beklentilerinin de olduğunu açık eder. Burada ailenin tavrı, kızları evden ayrılıp çalışmaya başlasa bile maddi olarak onu kontrol altında tutmaya devam etmek yönündedir, zira Seher'in kardeşi de annesinin söylediği üzere çalışıp "eve ekmek getiriyordur". Elbette ki babanın ensest ilişkiden, tecavüzden haberi yoktur; ya da ters bir durum olduğunu anladığı halde inkâr ediyor ve görmezden geliyordur, tıpkı Türkiye'de ensest ilişkilerin çokluğunun üstünün örtülmeye çalışıldığı gibi.

Pelin Esmer filmde dayının hiç olmaması ve ailenin de çok az olmasıyla ilgili "onların olmadıklarında görülen baskı, çok daha ağır bir suçluluk duygusuna ve vicdan azabına dönüşebiliyor" yorumunu yapmıştır. Ona göre bu şekilde baskı çok daha fazla kendisini hissettiriyor.¹³⁵ Esmer'in bu sözleri *Araf*'ta göremediğimiz ama baskısını bir hayli hissettiren baba için de geçerli olabilir, fakat yine de Zehra ile

¹³⁵ "Pelin Esmer: Hayattaki Duraksama Anları," 2013.

karşılaştırıldığında Seher de her ne kadar baskıyı fazlaca hissetse de onun karşısında Zehra gibi tepkisiz ya da pasif veya boyun eğen bir tavır içinde olmaktan çok, özellikle filmin sonlarına doğru hissettiği baskının ve bu baskının neden olduğu suçluluk duygusunu oldukça sorgulayan ve isyankâr bir tavır içinde tepki gösteriyor. İki filmde de ailenin az görünür olmasının, aile ve toplum tarafından karaktere yansıyan baskının benzer bir biçimde görünürlüğü artırırken, karakterlerin bu duruma verdiği reaksiyonlar iki kadın karakteri, yönetmenlerin bu karakterlere biçtiği rolü ve dolayısıyla iki yönetmenin tavrını birbirinden farklılaştırmaktadır.

Pelin Esmer, Seher'in ailesi özelinde, *Gözetleme Kulesi*'nde Türkiye'deki büyük sorunlara işaret etmiştir: kadına şiddet, tecavüz, ensest, kadınların ekonomik olarak sömürülmesi, namus adı altında kadınların bastırılması ve kürtaj meselesi. Tüm bunlar ataerkil yapı içinde üreyen ve türeyen, zehirli sarmaşık gibi toplumu aileden itibaren saran, fakat bir kanser gibi sinsi ilerleyen ve sürekli Seher'in büyüyen karnı gibi örtülüp gizlenen gerçeklerdir. Seher ise bunu daha fazla gizlemeye niyetli değildir. Nihat ile tartışması sırasında bebeği kabullenmeyişi haykırışı, başına gelenlere karşı öfkesini, ailesinin onu nasıl yalnız bıraktığını avaz avaz bağırışı artık o eski pasif ve ataerkil yapının zehrini yutup "kızılılık şerbeti içtim" diyen kadın temsilinin kırıldığını haykırır. Seher anne olmak zorunda değildir, bebeğini emzirmek ya da ona bakmak zorunda değildir, tecavüze uğradığı için suçlu hissetmek, utanmak ya da gizlenmek zorunda değildir, Seher başına gelenleri kabullenip susmak zorunda değildir: o güçlü bir kadındır ve haykıracağı, izleyicinin yüzüne tokat gibi çarpacağı gerçekler vardır. Bu, Türkiye sinemasında ancak bir kadın yönetmenin gözünden böylesi ataerkil sisteme başkaldıran bir biçimde aktarılabilirdi, yargılamadan ve bastırılmış kadın temsilinden alabildiğine uzak, sadece gözetlercesine.

A. Yok Olan Babanın Erki

*Ölümü keşfediş üzerine bir film yaptım
ve babamı kaybettim.*¹³⁶

- *Yeşim Ustaoglu*

Mitscherlich, sanayi devriminden bu yana babaların artık çocukların hayatında daha az görünür olduğunu savunur. Ona göre kırsalda tarımla geçinen ve baba ile birlikte çalışan çocukların oluşturduğu aile yapısı, babanın merkezi otorite figürü oluşu etrafında bütünleşmekteydi. Aynı zamanda devletin erkini temsil eden bu baba figürü, toplumlar için ahlâkı ve adaleti temsil eden figürdü. Sanayi devrimiyle babanın çalışmak için evden uzaklaşarak fabrikaya gitmesi, çocukların hayatında otorite anlamında bir yoksunluk yarattı. Mitscherlich'e göre bu durum çocukların hayatında babayı yabancılaştıracak bir etki yarattı ve çocuklar fabrikalarda çalışan babaların insanlıktan çıkmış hallerine tanık oldukça babaları gözlerinde aciz bir konuma oturdu. Bu sebeple babalar ailedeki ahlâki merkez olma durumlarından yoksun kaldılar; sanayileşmenin babalar ve oğullar arasında yarattığı bu uçurumun, aile içi eğitim yokluğunda bencil ve hukuksuz bir toplum yarattığı kanısı Mitscherlich'in "babasız toplum" teorisini oluşturdu. Ona göre, sanayileşmenin nihayetinde ise toplumda baba erki yoksunluğundan kaynaklı dejenerasyon başladı.¹³⁷

Mitscherlich'in teorisi her ne kadar baba-oğul ilişkisi üzerinden ilerliyor olsa da babanın ailedeki otoritesini ve çocuklar ile olan eğitim üzerine kurulan iletişiminin yoksunluğu ya da zarar görmüş olması durumu erkekler kadar kız çocukları da ilgilendiren bir durum. Mitscherlich'e göre her ne kadar toplumun akıbeti ataerkil sistemin devamlılığı ile eş tutulup; baba figürünün yokluğunda toplumda ahlâki değerlerin dejenerasyonu ve bencil bireylerin yetişmesi gibi karamsar bir tablo çizilmiş olsa da, *Araf*, *Gözetleme Kulesi* ve *Mustang* filmlerinde babanın

¹³⁶ Arslan, *Yeşim Ustaoglu: Su, Ölüm ve Yolculuk*, s. 130.

¹³⁷ Alexander Mitscherlich, *Society Without the Father: A Contribution to Social Psychology*, Translated by Eric Mosbacher, HarperPerennial, New York, 1993.

görünmezliği, yokluğu durumu fazlasıyla dikkat çekici olduğundan bu teoriyi üç film içinde değerlendirek tartışmak, filmleri daha derinlikli olarak ve farklı bir perspektiften analiz etmeye yardımcı olacaktır.

Öncelikle sanayileşme ile evden uzaklaşan yalnızca babalar olmamıştır, kadınların da iş hayatına atılarak evden uzaklaşma durumunu daha önceki bölümde “Ataerkil Yapının Dönüşümü” başlığı altında açıklamıştık. Yani Mitscherlich’in bahsettiği gibi sanayileşme ile babaların fabrikaya gitmesiyle yok olan değil, şekil değiştirip yine de kendisini sürdürmeye devam eden bir ataerkil yapının varlığından bahsetmiştik, zira kadınların da fabrikaya girmesiyle aslında kadınlar için yeni bir sömürü alanının oluşumundan da bahsetmiştik. Bu durumda yalnızca babanın aileden uzaklaşmasıyla ailede çocuklar ile iletişimin kopuşu söz konusu demek biraz eksik kalacaktır, ancak yine de babanın otoriteyi simgelediği ve ataerkil yapının gücünü koruduğu ve kadınların veya annelerin hâlâ kent yaşamına nazaran daha çok evde bulunduğu taşrada babanın yokluğunun ya da çocuklar ile uzaklaştığı gerçeğinin varlığı yadsınamaz bir gerçektir. *Arafta*, *Gözetleme Kulesi*’nde ve *Mustang*’de bunu çok açık bir şekilde görebilmekteyiz. Bu filmlerde çizilen taşra profilinde anneler, yaşı büyük olan kadınlar halen iş hayatına atılmamıştır, evde çalışan babadır ve kız çocuklar çalışıyor olsa da yine de bu ortalıkta görünmeyen babanın erkine; yani temsil ettiği otoriteye bağlılıkları kendini gösterir.

Üç filmde babasız toplum temsili birbirinden farklılık gösterir. *Arafta* Zehra’nın babasını yalnızca bir iki saniyeliğine görürüz ve o anda da Zehra ile bir iletişimi yoktur; bu durumda Zehra’nın sürekli olarak evde bulunan annesiyle iletişimine ve izinleri anneden alışına tanık oluruz. Olgun’un babası ile ilişkisi ise tam olarak Mitscherlich’in bahsettiği baba-oğul ilişkisidir; Olgun babasına saygı duymaz, iletişimleri hiç yoktur, ancak yine de Olgun’un babanın temsil ettiği otoriteye karşı gelişine tanık olmayız; yani burada olmayan babanın erki söz konusudur. Tıpkı Zehra’nın babadan gelen bir aksiyon olmamasına rağmen, babanın temsil ettiği otoritenin farkında olarak bağımsız bir birey olamaması gibi. Öte yandan, Gülseren

Güçhan da babanın yok edilmesinin otoriteye ve yasaklara bir başkaldırı olduğunu belirtir.¹³⁸ Üç filmde de babanın yokluğunu göz önünde bulundurursak, babanın temsil ettiği ataerkil yapıya karşı ortak bir tavır olduğu söylenebilir.

Mizgin, Müjde Arslan Yeşim Ustaoglu'nun tüm filmlerini analiz ettikten sonra yönetmenin kısa filmleri de dahil olmak üzere çoğu filmde babanın görünür olmadığından bahseder: *Magnafantagna*'da (1987) dede olmasına karşın babadan söz edilmez, *Düet*'te (1987) baba korkulandır ama gözükmez, *Otel*'de (1992) babaya dair hiçbir bilgi yoktur, *İz* (1994) filmde ise filmin başında ölen ölü bir baba vardır, *Bulutları Beklerken*'de (2004) Mehmet'in babası yine görünmezdir, *Pandoranın Kutusu*'nda (2008) ise yine hiç görünmeyen ve *Düet*'te olduğu gibi gizli kahramandır ve bırakıp gitmesiyle hayatları alt üst eden karakterdir. Arslan bu tespitlerinin sonuna bu durumun sebebi olarak Ustaoglu'nun genç yaşta kaybettiği babasının ölümünü kabullenmeyişi ve bu durumu varlığını ya da yokluğunu kabul etmediği baba figürleri ile sinemasına yansıttığını ekler.¹³⁹ Ustaoglu, Arslan ile görüşmelerinde ise babasının ölümünü hâlâ kabul edemeyişini şu sözleriyle anlatır:

Babamı yirmi beş yaşından sonra kaybettim, ama benim için genç bir ölümdü, o da gençti, elli sekiz yaşındaydı, hâlâ eksikliğini hissederim... Hâlâ beni ona ikna etmek zor... Benim bunu hâlâ şey yapmam... Ölümü ve gidişini kabul ettiğimi söyleyemem... İkinci filmime başladığım dönemde öldü, ben o dönemde ölümle ilgili, ölümü keşfediş üzerine bir film yaptım ve babamı kaybettim.¹⁴⁰

Gözetleme Kulesi'nde ise Seher'in hiçbir zaman babası ile aynı karede olduğunu görmeyiz. Seher annesine dayısının ona tecavüz ettiğini söyleyerek baş kaldırdığında bile hemen arkasından baba eve girince Seher yok olur. Baba ile Seher yerine iletişime geçen kişi ise yine annedir. Buradaki baba profili, "iktidara sahip olması

¹³⁸Gülseren Güçhan, "Metz'in Göstergibilimsel Psikanalitik Yaklaşımı ile Bir Film Çözümleme Denemesi: Bez Bebek," *Kurgu Dergisi*, 1992, PDF, Erişim tarihi: 20 Mayıs 2017, <<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/150218>>, s.115.

¹³⁹Arslan, *Yeşim Ustaoglu: Su, Ölüm ve Yolculuk*, s. 109-110.

¹⁴⁰Arslan, *Yeşim Ustaoglu: Su, Ölüm ve Yolculuk*, s. 130.

gereken ancak olamayan” babadır. Babanın kızının hayatında hiçbir etkisi ya da yaptırımını yoktur ya da Seher’in isyanı ile söylesek, baba aileyi koruyamamış, çocuğunun yanında durmamıştır. Lâkin bu durumun Seher üzerinde bir ahlâksızlığa ya da bencilliğe sebep olduğunu söylemek güçtür, Seher babasından daha çok erke sahip bir kadın olarak başına gelenlere sessiz kalmaz ya da düzeni kabullenip de boyun eğmez. Buradaki baba sisteme boyun eğmiş, çocuklarının da eğmesini isteyen “hükümsüz baba”dır. Ancak yine de *Gözetleme Kulesi*’ndeki baba, tıpkı *Araf*’taki baba gibi, kızları ücretli işlerde çalıştığı ve hâttâ bunun için göç ettikleri halde yine de kazançlarını denetlemeyi sürdüren babaları, dahası kadınların emeği ve doğurganlığı üzerinde atasoyu denetimine dayalı ataerkil yapıyı¹⁴¹ temsil eden figürdür.

Mustang’de ise baba figürü daha farklıdır; kızların öz babaları ölmüştür, ancak baba figürü amca özelinde temsil edilir. Öz baba ne kadar “yok” olsa da, amcanın temsil ettiği baba figürü tüm baskısıyla fazlasıyla görünürdür. Kızların da filmde amca ile iletişimine tanık olunur; burada babaanne aciz, amca ise otorite kabul edilir. Yalnız bu babanın sahip olması gereken aileyi koruyucu bir otorite değil, ona zarar veren, çürüten bir erk olarak temsil edilmiştir. Amcanın kızlarla ensest ilişkisi ve babaannenin de durum karşısında kayıtsızlığı aile kurumunun tümünden yozlaşmış bir profilini karşımıza çıkarır. Buradan yola çıkarak diyebiliriz ki, Mitscherlich’in “babasız toplum” teorisine karşı olarak; ataerkil yapının zayıflamasıyla değil, asıl varlığından dolayı bir yozlaşma ve dejenerasyon söz konusudur.

III. ÜÇ FİLMDE KADININ TEMSİLİ VE ATAERKİL YAPIYLA MÜCADELESİ

Araf, *Gözetleme Kulesi* ve *Mustang* filmlerine ayrı ayrı bakmadan önce, bu üç filmde de kadının temsilinde benzerliklere dikkat çekmek gerekir. Üç filmde de aile yapısı ve kadının konumu ile ilgili bağlantı kurulabilecek Engels’in deyimiyile kadının

¹⁴¹Kandiyoti, s. 68.

“başhizmetçi”¹⁴² olma durumu mevcuttur. Engels’e göre önceki toplumsal durumlardan miraz kalan kadın-erkek eşitsizliği kadının ekonomik anlamda baskı altında olmasının nedeni değil, bir sonucudur. Kadınların önceden komünel ev ekonomisinde evi idare etme görevi bir kamu hizmeti niteliğindedir, ataerkil aile yapısı ile birlikte bu özel bir hizmet haline geldi ve kadınlar toplumsal üretime katılmayan “başhizmetçi” konumuna geldiler. Sanayi iyi kadına toplumsal üretim yolu açılınca da kadın aile özel hizmetini yerine getirecekse toplumsal üretime katkı sağlayamaz ve kazanç elde edemez, eğer toplumsal üretime katılmak ve gelir edinmek isterse de kendisine biçilen aile hizmetini yerine getirmekten uzak bir hale gelir.¹⁴³ Engels bu yorumlarının üzerine şöyle bir çıkarsamada bulunarak kadının modern zamandaki konumuna şöyle bir betimlemeyle açıklık getirir: “Modern karı-koca ailesi, açık ya da gizli, kadının evsel köleliliği üzerine kurulmuştur ve modern toplum, salt karı-koca ailelerinden -moleküller gibi- meydana gelen bir küttür. ... Aile içinde, erkek, burjuvadır; kadın, proletarya rolünü oynar”.¹⁴⁴ Buradan hareketle *Araf*, *Gözetleme Kulesi* ve *Mustang*’de kadının toplumdaki bu konumunun yansıtıldığını söylemek doğru olacaktır. *Araf*’ta Zehra’nın annesi ve Olgun’un annesi, *Gözetleme Kulesi*’nde Seher’in annesi, *Mustang*’de babaanne ve mahalledeki diğer kadınlar bu tanımlamaya uyan karakterlerdir. Bu karakterler ve ataerkil yapı tarafından yine bu başhizmetçi kalıbına sokulmak istenen karakterler ise Zehra, Seher, Derya ve *Mustang*’deki beş kızdır. Engels’in bakış açısına göre bu üç filmde de kadının toplumca köleleştirilmesi sorununa değinilmiştir.

A. *Mustang*: Mulvey Ne Derdi?

Eğer *Mustang*’i izlediyseniz ve Karadeniz’in bir kasabasında hayatın işleyişi hakkında kulaktan dolma biraz fikriniz varsa, büyük ihtimalle aklınızda kalan sorulardan biri muhakkak ki evin içinde kilit altında olmalarına rağmen yarı çıplak dolaşan beş kız kardeşin nasıl olup da bunu yapabilecek bir ortama sahip oluyor olmalarıyla

¹⁴²Engels, s. 71.

¹⁴³Engels, s. 71.

¹⁴⁴Engels, s. 71.

alakalıdır. Denize girdikleri için bekâret kontrolüne zorla götürülen bu kızlar, nasıl oluyor da evde pembe sütyen ile koşabiliyorlar ya da onları eve hapseden parmaklıklara bacaklarını dayayarak “özgürce” iç çamaşırlarıyla güneşlenebiliyorlar? Bunlar o sahneleri ilk gördüğüm andan beri kafamı kurcalayan sorular ve bu başlık altında Deniz Gamze Ergüven’in kızları bu şekilde temsil etmek ile ilgili seçimini sahneyi ilk okuduğum andan itibaren aklımdan çıkmayan o makale ile yorumlayacağım: “*Visual Pleasure and Narrative Cinema*”.¹⁴⁵

Kızların İnebolu kasabası ve o denli geleneksel bir aile içerisinde yaşadıkları gerçekliğine uymayacak şekilde resmedilmesinin seyircide film evreninin gerçekliğinden koparacak etki yaratacağı sorununun yanı sıra, kızlar bu biçimde cinsel obje ve arzu nesnesi olarak temsil edilmelerini bir “talihsizlik” olarak adlandırmak mümkündür. Laura Mulvey *Mustang*’i izleseydi söyleyecek çok sözü olurdu.

Mulvey “*Visual Pleasure and Narrative Cinema*” adlı makalesinde psikanalitik bulgulardan ve terminolojiden yararlanarak makeleyi yazdığı 1975 yılına dek süregelen ana akım Hollywood sinemasını, kadını cinsel obje olarak temsil ettiğinden ve bu filmlerin kadınları erkek bakışına ve elbette ataerkil yapıya hizmet eden, özne olmaktan uzak varlıklar olarak kodladığından dolayı eleştirmiş ve bu eleştirilerini psikanalitik kuramlarla ilişkilendirerek derinleştirip geliştirmiştir.¹⁴⁶ Kadının bu şekilde temsil edildiğini Türkiye sinemasında da sıkça görmekteyiz, lâkin bu tezde öne sürüldüğü gibi son dönem sinemamızda kadın yönetmenlerin artmasıyla birlikte filmlerimizdeki eril dil hâkimiyeti bir nebze kırılmış, artık kadınların temsilinin sorunlarından haberdar kadın yönetmenlerimizin konuya el atmasıyla Türkiye sinemasında kadın temsili farklı yönlerde gelebilmiştir. Bu, sinemamız için büyük bir adım olmakla beraber, Mulvey’in 1975 yılında yakındığı durum hâlâ devam etmektedir. Özellikle *Mustang* filminde Ergüven’in enseste parmak basıp, çocuk gelinlerin olduğu çürümüş bir ataerkil yapıyı eleştirmek niyetindeyken, beş kız

¹⁴⁵Mulvey, s. 14-27.

¹⁴⁶Mulvey, s. 14-27.

kardeşi cinsel obje olarak temsil etmesi filmin derdi ile son derece çelişen bir anlatım biçimidir. Mulvey'e göre eril dilin hâkim olduğu ataerkil sistem içinde var olan sinemada kadının bu gerçek dışı ve oldukça sorunlu temsilinin değişmesi öyle çok da kolay olmayacaktır, ancak ona göre ataerkil sistemin sağladığı psikanaliz bu amaçla kullanılabilir bir araçtır. Mulvey'e göre bu aşamada "hazzın yok edilmesi" radikal bir silah olarak kullanılabilir. Bu da izleyiciye perdedeki karakterleri gözetlediğini karanlık bir oda ile gizleyerek konfor sağlayan ana akım sinemanın aksine, filmlerin izleyiciye film izlediğini hatırlatarak onu bir anlamda rahatsız etmesi ve gözetleme hazzını yok etmesiyle mümkündür.¹⁴⁷ Fakat *Mustang*'de tercih edilen anlatım stratejisi ana akım Hollywood sinemasının yöntemi olan görünmez anlatım stratejisi olduğundan, hazzın yok edilmesi yerine kadın bedeni üzerinden izleyiciyi "hazza teşvik" söz konusudur. Bu, *Mustang*'in kadın temsili ve kadının ataerkil yapı ile mücadelesinin sinemada temsili konusunda çelişkili bir tavır ortaya koyduğunu göstermektedir, nitekim filmde Türkiye'de kadının konumu ile ilgili çok açık ve doğrudan radikal eleştiriler yer almaktadır.

Deniz Gamze Ergüven ise *Mustang*'de kızların bedeninin fazlaca gösterildiği yönünde eleştirilere şu şekilde yanıt vermiştir:

Türkiye'de kadınlara muhafazakâr gözle bakıldığında, onların her hareketinde, ciltlerinin her santimetresinde cinsellik gören bir bakış ortaya çıkıyor. Mesela bir okul müdürü "Kızlar ve erkekler derslere ayrı merdivenden çıkmalı, bunun için iki ayrı merdiven yaptıracağım," dediğinde, o merdiven birden cinsel bir anlam kazanıyor. Muhafazakâr arkadaşlarımızın bakışlarını aslında cinselliğe çok odaklanmış buluyorum. Karakterlerimin bedenlerini ve iç dünyalarını, bu her şeyi cinselleştiren filtre olmadan filme çektim. Cinsellik var mı? Biraz var. Ama bir kadının hayatında olduğu kadar, her saniyede değil, hiç değil.¹⁴⁸

¹⁴⁷Mulvey, s.15-16.

¹⁴⁸ "Deniz Gamze Ergüven Röportajı," 2015, Erişim tarihi: 5 Mayıs 2017, <<https://www.timeout.com/istanbul/tr/film/deniz-gamze-ergueven-roeportaji>>

Ergüven'in bu açıklamalarından yola çıkarak şunları da eklemek de fayda vardır; kadınların kız çocuklarının cinsel obje olarak temsil edilmesi ne kadar yanlışsa, kadın bedeninin ve cinselliğinin toplumlarda tabu olarak kalması da bir o kadar tehlikelidir. Ergüven'in bu tabuyu yıkma amacını ve bu yolda yöntemi sorgulamaya eleştiriye her zaman için açık olsa da, bu duruma bir de yönetmenin perspektifinden bakmak ve cinselliğin tabu olarak kalmasının toplumlara verdiği zararı da göz ardı etmemek gereklidir.

B. Araf: Zehra İçin Geç, Olgun İçin Erken.

İletişim, her zaman çok erken veya çok geç devreye girer; konuşma da, yaratılacak olana kıyasla her zaman fazla gelir.¹⁴⁹

- Deleuze

Araf kadını Yeşilçam döneminden aşına olunan biçimde melodram içerisinde temsil eder, fakat bu temsil Yeşilçam'da olduğundan bir hayli farklıdır. Filmin Yeşim Ustaoglu gibi tecrübeli bir kadın yönetmen tarafından yönetilmesinin etkisi hissedilir; yönetmenin geçmiş filmlerini de göz önünde bulundurduğumuzda filmlerinde kadın hikâyelerine gerçekçi bir şekilde sıkça yer verdiğini görmekteyiz, *Pandora'nın Kutusu* (2008), *Bulutları Beklerken* (2003), *Sırtlarındaki Hayat* (2004) bunu örnekleyen filmleridir.

Araf'ı izlemeye koyulup bakıldığında, daha ilk dakikalardan görüldüğü üzere filmin biçimsel olarak klasik Hollywood anlatımından farklılık gösterdiği fark edilebilmektedir; filmde kamera hareketleri ve kurgu kendini açık eder, Zehra'yı gördüğümüz ilk dakikalarda karakterin dönüp kameraya bakması hem izleyicide

¹⁴⁹GillesDeleuze, FélixGuattari, *Felsefe Nedir?*, Çev. Turhan Ilgaz, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1995, s.34.

kamera farkındalığı yaratır, hem de Zehra'nın kamerayı umursamayan bakışları karakteri hakkında bilgi verir: Zehra içinde sıkışıp kaldığı hayatta oradan oraya savrulmaktadır, dış dünyaya ilgisini kaybetmek üzeredir.

Araf'ı izledikten sonra aklımda kalan rahatsız edici derecede uzun olan düşük yapma sahnesi dışında, Zehra'nın sıkça izleyiciye gösterilen yakın plan bakışlarıdır. Bu durumda Mulvey'in "bakış" konusunda yazdıklarına dönerek bu anları ona göre yorumlamanın filmin analizine farklı bir boyut getireceği kanaatindeyim. "*Visual Pleasure and Narrative Cinema*"adlı makalede kadınların sinemada haz veren görsel olarak nesne olmaktan ileriye gidemediği ve bakışın taşıyıcısının erkek olduğundan bahsedilirken, *Araf*'ta izleyiciyi kadın karakterin iç dünyasına sokmaya, onun öznelliğine vurgu yapmaya yarayan bu yakın plan bakışların Mulvey'in eleştirilerinin görselleştirilmiş tepkisi olduğunu söylemek hiç de yanlış olmayacaktır. Yeşim Ustaoglu'nun filmle olan "mesafesiz" ilişkisinin yansıması olan bu sık sık tekrar eden yakın planlar, bu mesafesizliği izleyiciye sıçratır niteliktedirler; aynı zamanda filmin melodramatik atmosferi de seyirci-karakter-film ilişkisini pekiştirmektedir.

Zehra film süresince suskun bir karakter, Olgun "karı" dediğinde verdiği tepkiyi başka bir olayda göremiyoruz. Yalnız Zehra kadın olarak toplumda var olmanın zorluğunun da farkında olan bir karakter; Olgun Derya için cinsiyetçi ve seviyesiz kelimeler kullandığında Zehra tepkisini koyuyor, aslında o ataerkil yapı içinde kadınların ne gibi bir konumda olduğunun farkında, annesine de "evde oturup babasının donlarını ütilediği" için laf çarpıtabilen bir kadın. Fakat içinde bulunduğu şartlar dahilinde ev ve iş kapanına kısılmış ve toplum ve aile baskısı onu bir şekilde sıkıştırmış ve o bunun farkında. Zehra gitmek istiyor. Gitmek istemesi, hayatın bu düzenini kabullenmek istemeyişinden, fakat daha sonra gitme hayallerine dahil ettiği Mahur da bu ataerkil yapıya dahil olduğundan, o kasabadan uzaklaşıp tek başına var olma isteği yine bir şekilde ataerkil yapı içinde hapsolmasına varıyor. Bu Zehra'nın arafıdır. O hem bu düzeni istemiyor, hem de kendisini toplumun kadınlara dayattığı evlenme ve anne olma hayali içinde buluyor. Bu arada kalmışlık onu sonu belli olmayan bir ilişki ile sona getiriyor, nitekim filmin sonunda "hapishanede" evlenerek yine bir esarete

maruz kalıyor. Esaret kelimesinin kullanılma uygunluğunun nedeni, Engels'in bahsettiği üzere *familia* kelimesinin tek bir adama aile köle¹⁵⁰ manasına gelmesidir.

Araf'ta Zehra haricindeki kadın karakterlerden biri olan Derya'nın geçmişi Türkiye'de bunu yaşamış ve yaşayan pek çok kadın gibi Zehra ile benzerdir, doğurduğu bebeğini "vermek zorunda" kalmıştır. Derya'ya göre, o aile ve toplum tarafından bunu yapmaya mecbur bırakılmıştır ve Zehra bunu yapmak istemediğini söylediğinde onu tek seçeneğin bu olduğuna ikna etmeye çalışır. Derya Zehra'ya bunları kasabayı terk etmeden önce söyler. Oradan gitme nedeni ise Olgun'un "Zehra'yı yoldan çıkardığı" için Derya'yı "kötü kadın" olarak nitelendirerek evini basıp dövmesi ve bu süreçte Derya'nın yanında olmayan sevgilisini terk etmesidir. Aslında Derya yenilen bir kadın karakter gibi yorumlanabilecek olsa da, onda terk edip gidebilecek cesaret vardır. Sonuç olarak Derya da derinliği olan, pasif ve özne olmaktan uzak kadın karakterinin ötesinde iç dünyasını anlayıp izleyicinin ilişki kurabileceği bir kadındır. Başarısızlıkları vardır, gidecek cesareti vardır, belki de kalacak cesareti yoktur, fakat Derya tam anlamıyla bir öznedir. Tıpkı seyircilerin filmde kısa süre de olsa evi terk etmeden önce tanıdığı ve özdeşleşebileceği bir kadın karakter olan Olgun'un annesi gibi. O da içinde bulunduğu minimal ataerkil yapıyı terk etmiş, daha fazla boyun eğmeyi reddedip kendisini arada kaldığı kocası ve oğlu arasından, yani içinde sıkıştığı araftan kurtarmış bir kadın karakterdir.

Araf'ta her ne kadar "terk eden" ve "ataerkil yapıya sırtını dönen" kadınlar varsa da, Zehra bunlardan biri değildir; Zehra ülkemizde birçok kadının yaşadığı hayatı yaşamaya devam eder, çünkü herkesin yaşadıkları karşısında davranış biçimi farklı olmakla beraber, şu kesindir ki Türkiye'de her kadın az ya da çok, fiziki ya da manevi baskı altında kalıyor ve kimi yaşadıklarını arkasında bırakabilirken kimi de uzun yıllar ataerkil yapı içinde ezilmeye ve sıkışmaya devam ediyor. Bu anlamda *Araf*, bu çeşitli kadın deneyimlerini yansıtarak hikâyesinin gerçekliğini daha da pekiştirmiş ve Türkiye'de kadın olmayı, bunun getirdiklerini ve kadınların ataerkil yapıyla başka başka mücadelelerini başarılı bir şekilde yansıtan bir filmidir.

¹⁵⁰Engels, s. 56.

C. Gözetleme Kulesi: Kule'den Seher'e: "Bağır ki Duyalım!"

*Sesli sinema, eylem yapan bir etkileşimci sosyolojidir.*¹⁵¹

- Deleuze

Gözetleme Kulesi'nin analizinin bu kısmında en sonda olmasının sebebi, Seher karakteri ile temsil edilen kadın karakterinin *Mustang* ve *Araf*'a nazaran çok daha "sesini çıkaran" özelliğinin olmasıdır. Seher'in filmdeki tepkilerine film evreninde "minimal bir kadın hareketi" denilebilir; o ataerkil toplumun ona dayattığı "tecavüzden utanç duyma" duygusunu yaşamıyor, bunun onun değil dayısının suçu olduğunun farkında ve annesinin bunu örtbas etmesinin yanlışlığının ve bu olayın hiçbir şekilde meşrulaştırılıp onun suçuymuş gibi gösterilemeyeceğinin de farkında ve Seher susmuyor. Onun yanında olup destek vermesi, onu koruması gereken ailesine ataerkil toplum normlarına uyarak onu yalnız bıraktıkları için öfkesini haykırıyor. Seher'e göre annelik yapmak bir "zorunluluk" değil, bebeğini emzirmeyi, ona bakmayı reddediyor, bu onun zalim bir karakter oluşundan değil, tecavüzü ve onun sonucu sahip olduğu bebeği kabullenmeyişinden kaynaklanan bir tepki. Seher yanlış olana tavrını koyan bir karakter, yine de Zehra gibi o da istemediği bir hamilelik yaşıyor ve akla 2012 yılında gündeme gelen "kürtaj meselesini" getiriyor. İşte kürtaj yasaklandığı ya da çeşitli kısıtlamalarla zorlaştırıldığı takdirde kadınların yaşayacakları bu gibi durumlar var diyerek karşımıza çıkıyor; *Gözetleme Kulesi* ve *Araf*. Aynı zamanda *Araf*'ta ve *Gözetleme Kulesi*'nde görebileceğimiz "modernleşme sürecinde kadınların evvelce sahip oldukları bazı güç ve ayrıcalık kaynaklarından dahi mahrum kaldığı"¹⁵² gerçeği bu iki filmde de kadın karakterler için Kandiyoti'nin şu sözleriyle özetlenebilecek bir durum yaratır: "Sonunda kadınlar kendilerini beceri gerektirmeyen, makineleşmemiş ve ücretsiz işlerde, kenara itilmiş buluyorlar..."¹⁵³ Bu iki film de kadınların modernleşme ile karşı karşıya kaldığı bu sorunu da benzer şekilde işliyor olmasıyla dikkat çeker. Özellikle Zehra karakteri fazlasıyla bu

¹⁵¹Deleuze, 2009, s. 218.

¹⁵²Kandiyoti, s. 9.

¹⁵³Kandiyoti, s. 10.

makineleşmiş işçi kalıbına uyduğu, dahası kenara itilmişlik ve arada kalmışlık ötesinde gitgide “hiçlik ötesi bir ruh hali”ne¹⁵⁴ büründüğü gözleniyor.

Araf’tan farklı olarak, *Gözetleme Kulesi*’nde izleyici Seher ile fazla bir özdeşleşme yaşamayabilmekte, bu Pelin Esmer’in hikâyeyi dramatize etmeden, melodramdan uzak bir biçimde anlatmasından kaynaklanan bir durum. Esmer sanki o kuleden gözlüyor Seher ve Nihat’ın hayatlarını, sadece gözlüyor; yorum yapmıyor, fazla yaklaşmıyor ve seyirciye de bu mesafeyi kazandırarak filme eleştirel bakışın yolunu genişletiyor. Bu şekilde Mulvey’in bahsettiği ataerkil yapı tarafından yapılandırılan eril dil¹⁵⁵ içerisinde “kadın diline” yer açıyor ve bu eril dilin ve yapının sorgulanmasına olarak tanıyor.

Seher annesine dayısının ona tecavüz ettiğini haykırırken eliyle elbisesini kaldırıp şişen karnını gösteriyor. Filmin kadın temsili konusunda durduğu yeri ve yönetmenin tavrını anlamak açısından bunu iki farklı perspektiften yorumlayabiliriz: 1. Bu şekilde Mulvey’in dediği gibi sinemada kadın bedeni üzerinden sağlanmaya çalışılan hazzın yok edilişi¹⁵⁶, 2. Kadının ve kadın bedeninin gizlenmesine dayanan ataerkil yapı¹⁵⁷ stratejisinin yıkılışı. İlki aslında Mulvey’in makalesinde yazdığı üzere filmin film olduğunu seyirciye hissettirmekle mümkünken, Pelin Esmer hem kamera hareketlerini yer yer filmde “görünür” kılmıştır, hem de Seher’in bedenini cinsel hazzın prim vermeyecek şekilde resmetmiştir. Seher’in bedenini her gördüğünde seyirci üzerinde hazzdan çok rahatsızlık verici etki yaratabilecek tercihler ile kadın bedeni temsil edilmiştir; Seher’in karnının ilk görüldüğü sahnede yakın planlarla parçalanmış kadın temsili yerine onu orta ölçeklerde ve geniş planlarla görürüz ki bu o anı ve kadın bedenini sıradanlaştıran bir tercihtir. Bu tarz sahnelerde filmin bütününde olduğu gibi hızlı ve dinamik bir kurgu tercih edilmemiş, kadının bedeni belli bir mesafeden, “rahatsızlık verecek kadar uzun” süre gösterilmiştir. Seher annesini karnını açıp

¹⁵⁴Deniz Bayrakdar, tez kapsamında görüşme.

¹⁵⁵Mulvey, s.15.

¹⁵⁶Mulvey, s.15.

¹⁵⁷Bouhdiba, s. 43-57. (aktaran:Göle, s. 126.)

gösterirken, tesiste tek başına acılar içinde doğum yaparken, bebeğini emzirirken ya da yıkanırken de bu böyledir. Yönetmen bu gibi sahneleri Seher'in bedenini göstermekten çok, onun deneyimlerini ve iç dünyasını izleyiciye aktarmak için kullanmıştır ve her çıplaklık olan sahnede aynı zamanda karakterle ilgili önemli bir bilgi ve gelişme vardır. Tüm bunlardan çıkan sonuç olarak *Gözetleme Kulesi*'nde hem anlatı hem de anlatım bakımından kadının sadece beden olarak değil, karakteriyle var olduğu bir temsil yaratılmıştır. Seher yaşadıklarını, öfkesini, gerçekleri bağırarak ve ataerkil yapıya asla boyun eğmek istemeyen bir kadındır ve kendinden emindir.

Pelin Esmer'in filmin sonunda bir kapanış yapmayı, hem film üzerinde fazla yorum yapmadan "olanı aktarır gibi" tavrından kaynaklıdır, hem de Seher ile benzer deneyimleri yaşayan pek çok kadının varlığını vurgular niteliktedir. Bu tercih kadınların ataerkil yapı içinde maruz kaldığı sorunların; ensest, tecavüz, kürtaj meselesi gibi konuların ülkemizde hâlâ devam etmekte olan sorunlar olduğunu ve bunların bir film sonu ile son bulmayacak olmasını ve kadınların Seher gibi sesini çıkarması ile açık edilmesi üstünün kapatılmaması gereken bu olayların hâlâ devam ettiğini akla getirmektedir. Tüm bu yönleriyle *Gözetleme Kulesi*, sinemamız adına bir kadın yönetmen tarafından hâlâ güncelliğini koruyan meselelerin eril dil dışına çıkılarak nasıl anlatılabileceğine dair umut verici bir yapıdır.

D. Üç Filmde Geçiş Nesnelere

Mustang Lâle'nin "anne ikamesi" olarak gördüğü öğretmeninin vedası, yani "anneden ayrılış" ile başlar. Lâle orada "anneden" ayrıldığı için ağlarken, diğer dört kız kardeş ona gülerler, onlar için aynı durum söz konusu değildir, yani bu demek oluyor ki burada Lâle üzerinden analize devam edilecektir.

Lacan'ın “*Mirror Stage*” makalesinde bahsettiği üzere bebek için anneden ayrılma aşamasının nasıl acı verici ve travmatik olduğunu biliyoruz. Ayna evresi bebeğin kendisini ilk kez aynada gördüğü ve anneden bağımsız olduğunu fark ettiği andır; o andan itibaren bebek sen-ben ayrımını kavramaya adım atmış olur ve artık asla anne ile bir olamayacağını da anladığından fazlasıyla travmatik bir andır.¹⁵⁸ Melanie Klein ise bebeğin doğumdan itibaren anne ile ayrılışından ve daha sonra annenin emzirmeye son vermesiyle de bu ayrılmanın tamamlanmasından ve bebeğin artık hiçbir zaman tam anlamıyla tatmin olamayacağından bahseder.¹⁵⁹ Winnicott ise Lacan'a paralel bir şekilde anne ile bebek arasındaki bu ayrılığın geçiş nesnesi gerektiren zor bir süreç olduğundan bahseder. Geçiş nesnesi Winnicott'ın tabiriyle kullanılan ilk ben olmayan şeydir.¹⁶⁰ Bu nesne “bebeğin çocukluğa geçiş aşamasında annesi ile bağını koparmak için kullandığı ‘nesne’dir.”¹⁶¹ Bu nesnelere olan ihtiyaç çocukluğun sonraki yaşlarında yeniden bir yoksunluğa maruz kalmasıyla yeniden ortaya çıkabilir ve tekrar bir geçiş nesnesi arayışı olabilir ve bu geçiş nesnelere seçilmesinde kızlar ya da oğlanlar arasında hiçbir fark yoktur.¹⁶²

Diyebiliriz ki *Mustang*'de Lâle'nin araba tutkusu, geçiş nesnesi olabilmektedir; anne ikamesi olarak gördüğü öğretmeninin gidişi ondaki anne yoksunluğunu tetiklemiş ve tekrar bir geçiş nesnesine ihtiyaç duymuştur. Winnicott'a göre eğer duygusal gelişim sırasında fazla örselenilmişse bu geçiş durumu yaşanamayabilmektedir.¹⁶³ *Mustang*'de Lâle dışındaki diğer kız kardeşlerde bahsedilen örselenme ve geçiş nesnesi bulamama durumunu gözlemleyebiliriz. Lâle'nin geçiş nesnesi olan araba ise burada Winnicott'ın bahsettiği gibi anneden ayrılma aşamasında yardımcı bir nesne olmakla beraber, Lâle'yi anne ikamesi olan Dilek öğretmenine ulaştıran nesne de olmuştur. Dahası, filmin sonunda tekrar öğretmenine dönen Lâle'nin kurtuluşu onu yine sisteme

¹⁵⁸ Jacques Lacan, “The Mirror Stage,” *Contemporary Film Theory*, Ed. Anthony Easthope, Longman, London, 1996, s. 33-39.

¹⁵⁹ Melanie Klein, “Regarding The Emotional Life of the Infant,” *Developments in Psychoanalysis*, Karnac Books, 1989, s.198-200.

¹⁶⁰ Donald Woods Winnicott, *Oyun ve Gerçeklik*, Çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul, 2013, s. 23.

¹⁶¹ Bayraktar, “Farklı Kadınlar ve Sessizlik Eşyaları,” 2017.

¹⁶² Winnicott, s. 23.

¹⁶³ Winnicott, s. 23.

geri döndüren ve anne ile yeniden birleşmeyi simgeleyen bir sonla mümkün olabilmıştır.

Araf'ta ise Zehra'nın geçiş nesnesi olabilecek olan Mahur'un kamyonu, Zehra'nın ergenlikten kadınlığa ve sonrasında anneliğe olan geçiş dönemi için gerekliyken, Zehra bu nesneye sahip olamamış; süreçte fazlaca örselenerek sonraki aşamaya geçememiş ve kelimenin tam manasıyla arafta kalmıştır. Bayrakdar'a göre ise *Araf*'ta “yatak olan kanapeler ise yer olmayan yerlerin – Augé'nin¹⁶⁴ tanımıyla – geçişlilik hallerini ifade etmeye yarayan, tam bir sessizlik hali olan uykunun ve zaten hep uyurgezer gibi yaşayan insanların eşyasıydı”.¹⁶⁵

Gözetleme Kulesi'nde Seher anneliğe geçişte fazlasıyla gelgit yaşar; bebeğini terk etmekle, yani anneliği reddetmekle, o aşamaya geçerek bebeği kabullenme arasında gidip gelir. Onun da geçiş nesnesi diyebileceğimiz filmin başlarında çalıştığı otobüs ile ilişkisi sürekli olamamış, hamileliği; kadınlıktan anneliğe geçiş aşaması onu geçiş nesnesinden alıp hiçliğin ortasında bir yer olmayan yere: ormanın içinde bir gözetleme kulesine atmıştır.

Mustang'de akılda fazlaca kalan o oyun sahnelerine gelince yine Winnicott'ın oyunla ilgili şu sözleri Lâle'nin hikâye süresince gözlem yapan karakterden, zaman içinde aksiyona geçen ve kontrolü ele alan karakter olmasına yorumda bulunur niteliktedir: “İnsanın dışarıda olanları denetleyebilmesi için düşünmek ya da istemekle kalmayıp bir şeyler yapması gerekir ve bir şeyler yapmak zaman alır. Oyun oynamak yapmaktır”.¹⁶⁶ Winnicott'un bu sözlerinden yola çıkarak, üç film içinde Lâle'nin geçiş nesnesi ile kurduğu ilişkinin sağlıklı olarak tamamlayabilen tek karakter olduğunu göz önünde bulundurursak, Zehra ve Seher'in bir şey yapmama halinin hayatları ve benlik

¹⁶⁴Sandra Ponzanesi, “The Non-Places of Migrant Cinema in Europe,” in *Third Text*, Vol. 26, Issue, 6, November 2012.

¹⁶⁵Bayrakdar, “Farklı Kadımlar ve Sessizlik Eşyaları,” 2017.

¹⁶⁶Winnicott, s. 61.

oluşumları üzerindeki denetimi kaybetmelerine ve dahası bu durumun böyle devam etmesine sebebiyet verdiğini söyleyebiliriz.

SONUÇ

*Elbet değil nasibi mezellet kadınlığın
Elbet sefil olursa kadın alçalır beşer.¹⁶⁷*

-Tevfik Fikret

Bu çalışmanın başında Engels'in aile kavramının üzerinden tarif edilen sömürüye dayalı ataerkil yapı içindeki konumu sürekli olarak dönüşüm geçiren, fakat ataerkil yapının dönüşüm geçirse dahi kendini sürekli koruyan devamlılığı karşısında mücadele etme durumunda kadınların temsil sorunundan bahsedilmiştir. İlk yankıları Batı'da duyulan bu eleştiriler zamanla Türkiye'de de duyulur hale gelmiş, çeşitli eleştiriler ve kadın hareketleri neticesinde sinemamızda kadın temsili yıllar boyunca değişim geçirmiştir. Bu dönüşümün haritasını çizmeyi ve yakın dönem sinemamızda kadın temsili konusuna kavramsal ve tarihsel bir zemin oturtmak amacını taşıyan ilk bölümde genelden özele konu ile alakalı kavramlar açıklanmış ve kadının toplumumuzdaki yerini günümüze kadar sinemamızda nasıl temsil edildiğiyle ilgili tespitlere yer verilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise tezin sınırlılığını oluşturan üç film; *Araf*, *Gözetleme Kulesi* ve *Mustang*, hem biçimsel hem de içerik olarak analiz edilmiş, neticesinde üç kadın yönetmenin kadın temsili konusunda farklılaşan tercihleri ve yer yer birbirine benzeyen anlatım biçimleri tespit edilmiştir. Bu analizlerin neticesinde şu çıkarsamalara varılmıştır:

1. *Mustang*: Türkiye'de kadının konumuna ve sorunlarına dair ensest, çocuk gelinler, bekâret kontrolü gibi çarpıcı konulara değinmiş, fakat bunu yaparken eril bakışa

¹⁶⁷T. Taşkırın, s. 49. (aktaran: Göle, s. 59.)

hizmet eden bir biçimde kızları cinsel obje olarak temsil etmiş bir yapımdır. Film ana akım Hollywood sineması biçiminde yapılmış, fakat içerik itibarıyla ülkemizdeki kadın sorunlarını cesurca işlemiş ve bu durumu taşrayı köksüzleştirerek evrenselleştirmiştir.

2. *Gözetleme Kulesi*: Pelin Esmer'in belgesel geçmişini hatırlatan gözlemci tavrının ve karakterlere mesafeli duruşunun filmin her detayına sindiği; geniş planların sık sık kullanıldığı bir filmidir. Aynı zamanda kadının mağduriyetini gözler önüne seren, fakat kadın bedenini nesneleştirmeyen, dahası çıplak kadın bedenini normalleştiren ve yıllarca sinemamızda üzerine yapışan sessizliğini bozarak kadına sesini yükseltiren; filmin sonunu bir yorumla kapatmayarak yönetmenin gerçekçi tavrını pekiştiren ve bu anlatım biçimi ile fark yaratan, ataerki yapıya hizmet eden eril dile karşılık kendi dilini oluşturmayı başarmış bir filmidir.

3. *Araf*: Ustaoglu'nun onuncu yönetmenlik deneyimi ve beşinci uzun metraj filmidir ve yönetmenin tecrübesi ve oturmuş film dili kendini belli eder; önceki filmlerine benzer bir şekilde *Araf*'ta da karakterler ile yakından ilişki içindedir ve bunu izleyiciye de deneyimletir. Ustaoglu'nun kadını sessizdir, hayatın içinde sıkışıp kalmış, nihayetinde hayattan kopmuş ve sisteme hapsolmuştur; Zehra için her şeyi düzeltecek bir umut, sihirli bir değnek yoktur. Her ne kadar kadın yönetmen olarak anılmaktan pek hoşnut değilse de¹⁶⁸, Ustaoglu'nun bir kadın ve Karadeniz'de büyüyen biri olarak kendisinin de belirttiği üzere¹⁶⁹ kendisiyle taşradaki hayatlar ve Zehra arasında bağ kurarak yaptığı bu filmin, onun muhalif tavrı ile birleştiğinde, neden böylesine güçlü bir hikâye yaratabildiği ve eril dile alternatif nasıl kendine özgü bir dil yarattığını açıklar niteliktedir. Ustaoglu'nun sessizliği karakterlerin iç dünyasına

¹⁶⁸bkz. Alin Taşçıyan-Yeşim Ustaoglu görüşmesi, 2008. (aktaran: Zahit Atam, *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması Dört Kurucu Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaimağaoğlu*, s. 665.) daha fazlası için bu kitapta Atam'ın Yeşim Ustaoglu bölümünde s. 569-703 arası yazdıklarına bakınız. Yine konu ile alakalı Ustaoglu'nun söylemleri için bkz. Müjde Işıl, "Ben de Zehra gibi gitmek istedim," 2012. Erişim tarihi: 2 Mayıs 2017, <<http://www.yesimustaoglu.com/yesim-ustaoglu/soylesiler/>>

¹⁶⁹Mizgin Müjde Arslan-Yeşim Ustaoglu söyleşisi, 2 Haziran 2010. (aktaran: Atam, *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması Dört Kurucu Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaimağaoğlu*, s.569.)

erişim sağlayacak bir biçimde etkin kullanışı, sinematografisine hâkim siyah beyaz estetiği ve adeta kendisinin film ile ilişkisini vurgularcasına sık sık yakın planlara yer verışı *Araf* ta öne çıkan ve filmin dilini oluşturan unsurlardır.

Yakın dönem sinemamızda artık dişil sese ulaşılmış, bunun da görüntüye ve sese yansımaları olmuştur. Bu çalışmadaki çıkarsamalardan hareketle erkek auteurlere kıyasla, kadın yönetmenlerimiz taşrayı ve kadını farklı temsil etmişler; taşra ve kadın temsillerini zaman ve mekândan sıyırmışlar diyebiliriz. Kadın sorununu da bu yöntemle tüm zamanların ve Türkiye'deki tüm kadınların problemi olarak kristalleştirmişlerdir. Erkek karakterler ise erkek auteurlerin filmlerinde “hâkim olan bir erkeklik söyleminin yanı sıra ezilen, ikincil, bastırılan erkeklikler”¹⁷⁰ olarak temsil edilmiş ve *Kış Uykusu*'ndaki gibi ezilen karakter iken; kadın yönetmenler erkekleri imgeleştirmişler, varla yok arası temsil etmişlerdir. Bu üç filmin de ortak noktası erkeklerin yokluğudur; tecavüzcü, varlıklarını kabul etmeyeceğimiz ve hatta varlıkları hiçlenmeye çalışılan erkek figürleri yokluklarıyla dikkat çekmeye başlamıştır. Kadın karakterler ise bu yeni dönemde kadın yönetmenler tarafından taşra gibi köksüz resmedilmişlerdir. Artık oluşan bu dişil dilde kadın karakterler daha feminist ve anti karakterlerdir. Bu alternatif kadınlar kadın olarak kendilerini aramaktadırlar, mekânın bu aşamada çok da önemi yoktur. Bu yüzden de kadınların bu temsiliyle taşranın köksüz temsili arasında üç filmde de bu anlamda bağlantı vardır. Bu kadınlarla özdeşleşme ters olarak kurulur; çünkü hem onlar gibi olmak istemiyoruz hem de içimizde bir yerde varlar. *Mustang* tüm bu dişil sese ulaşma yolunda hikâyesini sloganlaştırır gibi politik bir şekilde anlatırken, *Araf* ve *Gözetleme Kulesi* konularının parodisi yapılmayacak kadar ağır olduğunun farkında olan ve sinemamızı alışılan kadın seyirinden kurtarmak isteyen filmlerdir. Kandiyoti'nin bahsettiği gibi basmakalıp ve içeriksiz olan “kadınlar, kadın oldukları için ezilirler”¹⁷¹ formülünün ötesinde, bu yönetmenler daha çok boyutlu ve derinlikli bir kadın sorunu haritası çizmeyi başarmışlardır. Sonuç olarak, bu çalışmada son dönem Türkiye sinemasından *Araf*, *Gözetleme Kulesi* ve *Mustang* filmleri üzerinden yapılan analiz ve

¹⁷⁰Kandiyoti, s. 19.

¹⁷¹Kandiyoti, s. 15.

çıkarsamalardan hareketle, Cixous'un dediği gibi kadını en gerçekçi şekilde yine kadınlar anlatabilmektedir¹⁷² diyebiliriz.

¹⁷²Cixous, s. 875.

KAYNAKLAR

Adıvar, H. E. 1982. *Yeni Turan*. İstanbul: Atlas Kitabevi.

Arslan, Mizgin Müjde. 2010. “Yeşim Ustaoglu söyleşisi”, 2 Haziran, İstanbul.

Arslan, M. M. 2010. *Yeşim Ustaoglu: Su, Ölüm ve Yolculuk*, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Atam, Z. 2011. “Yeni Türkiye Sineması’nda Kadın.” *Birgun.net*. Erişim tarihi: Ekim 2011 <http://www.birgun.net/haber-detay/yeni-turkiye-sineması-nda-kadin-1-20612.html>.

Atam, Z. 2011. *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması Dört Kurucu Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaimağaoğlu*, İstanbul: Cadde Yayınları.

Augé, M. 1995. *Non Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London: Verso.

Balázs, B. 1953. *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. E. Bone (Çev.). London: Dennis Dobson Ltd.

Baudry, J., Williams, A. 1974- 1975. "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus." *Film Quarterly*. Vol. 28. No. 2. Winter. University of California Press. s. 39-47. PDF. Erişim tarihi: 11 Mayıs 2017
< <http://www.jstor.org/stable/1211632> >

Bayrakdar, D. "The Sound of Silence." Yayınlanmamış Tebliğ. London: NECS- The London Conference Sonic Features: Soundscapes and the Languages of Screen Media.

Bayrakdar, Deniz. 2017. Tez kapsamında görüşme, 26 Nisan, İstanbul.

Bayrakdar, Deniz. 2017. Tez kapsamında görüşme, 9 Mayıs, İstanbul.

Bayrakdar, D. 2017. "Giriş." *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 13* içinde. Der. Avcı, Ö., Tüzün, D. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Bayrakdar, D. 2017. "Farklı Kadınlar ve Sessizlik Eşyaları." *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 13* içinde. Der. Avcı, Ö., Tüzün, D. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Behar, C., Duben, A. 1991. *Istanbul Households (Marriage, Family and Fertility 1880-1940)*. Cambridge: Cambridge University Press; 1996. *İstanbul Haneleri (Evlilik, Aile ve Doğurganlık)*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Berkes, N. 1973. *Türkiye'de Çağdaşlaşma*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Bouhdiba, A. 1975.*La sexualite en Islam*. Paris: Quadrige Presses Universitaires de France.

Büyükdöveci, S., Öztürk, R. 2007. "Yeni Türk Sineması'nda Estetik Arayışı." *Felsefe Dünyası Dergisi*. 46.

Caporal, B. 1982.*Kemalizmde ve Kemalizm Sonrasında Türk Kadını*.Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.

Cevizci, A. 2010.*Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Chion, M. 1994.*Audio-Vision. Sound on Screen*.New York: Columbia University Press.

Cixous, H. 1976. "The Laugh of the Medusa." *Signs: Journal of Women in Culture and Society*.Cohen, K., Cohen, P. (Çev.). Vol. 1. No. 4. Summer. Chicago: The University of Chicago. s. 875-893.

Colin, D. G. 2006.*Kadın, islam ve sinema*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Deleuze, G. 1995.*Conversation with Toni Negri. Negotiations 1972 – 1990*. Joughin, M. (Çev.). New York: Columbia University. s. 169-176.

Deleuze, G., Guattari, F. 1995.*Felsefe Nedir?*.T. Ilgaz (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Deleuze, G. 2009. *Cinema 2: The Time-Image*. Tomlinson, H., Galeta, R. (Çev.). London: Continuum.

Deniz Gamze Ergüven Röportajı. 2015. *Timeout.com*. Erişim tarihi: Mayıs 2017
<https://www.timeout.com/istanbul/tr/film/deniz-gamze-ergueven-roeportaji>.

Diken, B., Laustsen, B. C. 2008. *Filmlerle sosyoloji*. S. Ertekin (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. PDF. Erişim tarihi: 20 Mayıs 2017

<http://docplayer.biz.tr/23225388-Filmlerle-sosyoloji-bulent-diken-carsten-b-laustsen.html>.

Eisler, R. 1995. *The Chalice and the Blade: Our History, Our future*. New York: HarperSanFrancisco.

Elmacı, T. 2011. "Yeni Türk Sinemasında Kadının Temsil Sorunu Bağlamında Gitmek Filminde Değişen Kadın İmgesi." *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*. PDF. Erişim tarihi: Nisan 2017

<http://iletisimdergisi.gazi.edu.tr/arsiv/33.pdf>.

Engels, F. *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*. PDF. Erişim tarihi: Mart 2017

<https://docs.google.com/file/d/0B4HO5r4WOpdzRmJUcHlsV196SVU/edit>.

Goldberg, S. "The Logic of Patriarchy." Erişim tarihi: Nisan 2017

<http://www.goldberg-patriarchy.com/logic.html>.

Göle, N. 2011. *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme*. İstanbul: Metis Yayınları.

Güçhan, G. 1992. "Metz'in Göstergibilimsel Psikanalitik Yaklaşımı ile Bir Film Çözümleme Denemesi: Bez Bebek." *Kurgu Dergisi*. PDF. Erişim tarihi: 20 Mayıs 2017 <<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/150218>>

Güzel, M. Ş. 1984. "1908 Kadınları." *Tarih ve Toplum* 2(7): 6-12.

Işıl, M. 2012. "Ben de Zehra gibi gitmek istedim" Erişim tarihi: 2 Mayıs 2017
<http://www.yesimustaoglu.com/yesim-ustaoglu/soylesiler/>.

İlerici Kadınlar Derneği (İKD) Yeniden! *İlericikadınlar.org*. Erişim tarihi: Nisan 2017
www.ilericikadınlar.org.

İleri, N. C. *Kadınlarımız*.

Kalkan, F. 1992. *Türk Sineması Toplumbilimi*. İzmir: Seçin Yayınları.

Kandiyoti, D. 2011. *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar*. İstanbul: Metis Yayınları.

Klein, M. 1989. "Regarding the Emotional Life of the Infant." *Development in Psycho-analysis*. Karnac Books.

Karakaşlı, K. 2017. "En tehlikeli olan bizim kendimize ket vurmamız." *Agos.com.tr*.
Erişim tarihi: Mayıs 2017
<http://www.agos.com.tr/tr/yazi/17423/en-tehlikeli-olan-bizim-kendimize-ket-vurmamiz>.

Lacan, J. 1996. "The Mirror Stage." *Contemporary Film Theory*. Ed. Easthope, A.
London: Longman.

- Melia, J. 1929. *Mustafa Kemal ou la renovation de la Turquie*. Paris.
- Mernissi, F. 1975. *Beyond the Veil: Male-Female Dynamics in a Modern Muslim Society*. New York: John Wiley.
- Mernissi, F. 1987. *La harem politique*. Paris: Albin Michel.
- Mitscherlich, A. 1993. *Society Without the Father: A Contribution to Social Psychology*, Translated by Eric Mosbacher, New York: HarperPerennial.
- Morgan, H. L. 1877. *Ancient Society*. London.
- Mulvey, L. 2009. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Visual and Other Pleasures*. New York: Palgrave Macmillan.
- Nelmes, J. 1998. *Sinemada Cinsiyet ve Cinselliğin Sunumu*. Çev. Yılmaz, E. Sayı: Ortak kitap-2.
- Pelin Esmer: Hayattaki Duraksama Anları. 2013. *Altyazi.net*. Erişim Tarihi: Mayıs 2017
<http://www.altyazi.net/soylesiler/pelin-esmer-hayattaki-duraklama-anlari/>.
- Ponzanesi, S. 2012. "The Non-Places of Migrant Cinema in Europe." *Third Text* 26(6): 675-690.
- Scognamillo, G. 1998. *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul:Kabalıcı Yayınevi.
- Smelik, A. 2008. *Feminist Sinema ve Film Teorisi*. Çev. Koç, D. İstanbul: Agora Kitaplığı.

- Taşçıyan, Alin. 2008. "Yeşim Ustaoglu görüşmesi", *Zeitgenössische Künstler aus der Türkei* içinde, Çev.Taşçıyan, A. s. 93-101.
- Taşkıran, T. 1973.*Cumhuriyetin 50. Yılında Türk Kadın Hakları*. Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı: Başbakanlık Basımevi.
- Tekeli, Ş. 1982.*Kadınlar ve Siyasal Toplumsal Hayat*.İstanbul: Birikim Yayınları.
- Tekeli, Ş. 1982. "Türkiye'de Kadının Siyasal Hayattaki Yeri." *Türk Toplumunda Kadın*. Der. Unat, A. N. İstanbul: Ekin Yayınları.
- Tekeli, Ş. 1992. "Europe, European Feminism, and Women in Turkey." *Women's Studies International Forum* 15(1): 139-143.
- Tekeli, Ş. 2012. "Women's and Gender History in Turkey." *Aspasia* 6(1): 165-171.
- Tekeli, Ş. 1986. "The Meaning and the Limits of Feminist Ideology in Turkey." *The Study of Women in Turkey, An Anthology*. Yayımlanmamış rapor, UNESCO ve Türk Sosyal Bilimler Derneği.
- Toprak, S. B. "Türk Kadını ve Din." *Türk Toplumunda Kadın*.
- Tunaya, Z. T. 1960.*Türkiye'nin siyasi Hayatında Batılılaşma Hareketleri*.İstanbul: Yedigün Matbaası.
- Üç İlde 'Kürtaj' Eylemi.*Aljazeera.com*. Erişim tarihi: Nisan 2017.
- <http://www.aljazeera.com.tr/haber/uc-ilde-kurtaj-eylemi>.

Winnicott, W. D. 2013.*Oyun ve Gerçeklik*.Çev. Birkan, T. İstanbul: Metis Yayınları.

Yücel, F. 2013. “Yeşim Ustaoglu: Ölü Zamanlar ve Araf.” *Altyazi.net*. Erişim tarihi:
Nisan 2017

<http://www.altyazi.net/soylesiler/yesim-ustaoglu-olu-zamanlar-ve-araf/>.

FİLMOGRAFI

Yeşim Ustaoglu:

Tereddüt (2016)

Araf (2012)

Pandora'nın Kutusu (2008)

Bulutları Beklerken (2004)

Sırtlarındaki Hayat (2004) – Belgesel

Güneşe Yolculuk (1999)

İz (1994)

Otel (1992) – Kısa film

Düet (1987) – Kısa film

Magnafantagna (1987) – Kısa film

Bir Anı Yakalamak (1984) – Kısa film

Pelin Esmer:

İşe Yarar Bir Şey (2017)

Gözetleme Kulesi (2012)

11'e 10 Kala (2009)

Oyun (2005) – Belgesel

Koleksiyoncu (2002) – Belgesel

Deniz Gamze Ergüven:

Kings (2017)

Mustang (2015)

A Drop of Water (2006) – Kısa film

Mon trajet préféré (2006) – Kısa film