

SİNEMADA KADIN: BAŞKA DİLDE AŞK FİLMİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Mustafa Aslan*

ÖZET

Ataerkil düzen içinde erkeğe göre konumlanan kadından; iyi bir eş, iyi bir sevgili, iyi bir anne vb. olması beklenmektedir. Bir kitle iletişim aracı olan sinema, toplumun kadına yüklediği bu basmakalıp anlayışı pekiştirme görevini üstlenmektedir. Eril söylemin egemenliği altında olan sinemada kadın ikincil konumda ve belirli kalıplar çerçevesinde; güçsüz, yardıma muhtaç, erkeği eğleyen, eğlendiren rollerde ve çoğu zaman cinsel bir nesne olarak temsil edilmektedir. Perdedeki kadın imgesi, erkeğin arzularının göstergesidir. Kadının, erkeğin elinde sinema aracılığıyla cinsel bir nesneye dönüşmesinden rahatsız olan feminist eleştirmenler; sinemada kadının kadın olarak var olabilmesinin mücadelesini vermektedirler. Sinemada hâkim eril söylemi kırmaya çalışan filmlere genel olarak feminist film denilmektedir. Türkiye’de son dönemde kadın yönetmenler ve feminist sinemacılar, özgün öyküleri ve farklı anlatı tarzları ile seyirciyi etkilemeyi başarmışlardır. Topluma dayatılan kadın imajının dışına çıkartarak; kadının öz kimliğiyle temsil edildiği filmler üretme çabası içine giren yönetmenlerden birisi de İlksen Başarır’dır. Filmlerinde kadın ve erkek karakterleri ele alış biçimi ile eril egemen söylemin dışına çıkmayı başaran yönetmenin ilk filmi olan Başka Dilde Aşk (2009), feminist teori çerçevesine incelenmiştir. Bir kadın yönetmen tarafından beyazperdeye aktarılan Başka Dilde Aşk, hem söylemi, hem kadına yönelik geleneksel bakışı kırmayı, hem de bu yolla sinemaya güçlü bir kadın imgesi bırakması bakımından önemlidir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, feminizm, toplumsal cinsiyet, film eleştirisi, sinema ve sosyoloji

WOMAN IN CINEMA: A REVIEW ON LOVE IN ANOTHER LANGUAGE

ABSTRACT

The woman, who is positioned according to the man in the Patriarchal order, is expected to be a good wife, a good lover, a good mother etc. Cinema, a medium of mass communication, undertakes the task of reinforcing this stereotypical perception that society imposes on women. In cinema, which is under the domination of the masculine discourse, the woman is in the secondary position and in specific patterns; weak, needy, entertainer of a man, entertaining personality, and often represented as a sexual object. The female image reflected to the silver screen is not the reflection of the woman herself, but the reflection of the desire of the man. Feminist critics who are disturbed by the fact that a woman turns into a sexual object at a man’s disposal through the cinema; are struggling for women to exist as a “woman” in the cinema. The movies trying to break

Dr. Öğr. Üyesi, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi İletişim Fakültesi, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5322-767X>

Makale Gönderim Tarihi: 07.09.2018 - Makale Kabul Tarihi: 05.12.2018

the masculine discourse in the cinema are generally called feminist films. In recent times, female directors and feminist filmmakers in Turkey have succeeded in impressing the audience with different narrative styles and original stories. One of the directors who entered the struggle to produce films which represent a woman's self identity by removing the imposed female image is Ilksen Başarır. The director's first film, Love in Another Language, which has succeeded to get out of male-dominated discourse by processing male and female characters with her style, will be examined within the framework of the feminist theory. Love in Another Language, reflected to the silver screen by a female director, is important both in breaking the discourse and the traditional female perception, and in this way leaving a strong female image to the cinema.

Keywords: Cinema, feminism, social gender, film criticism cinema and sociology

GİRİŞ

Sinema toplumsal cinsiyet kavramının (kadın/dişilik ile erkek/erillik), cinselliğin, mitlerin, tiplerin, temaların, idelerin yeniden üretildiği ve temsil edildiği kültürel bir alandır. Toplumun kadına olan bakışında ve dolayısıyla kadının toplumdaki yerinin belirlenmesinde sinemanın kadını ele alış biçimi önemlidir. Sinemadaki eril egemen görüşün kadını (dişilik) nasıl ele aldığı, nasıl şekillendirdiğini ve görsel hazzı nasıl etkilediğine bakılmalıdır.

Ana akım sinemada kadın karakterler; genellikle güçsüz, zayıf, tek başına ayakta duramayan, erkeğin himayesinde yaşamak zorunda kalan, hayatı ile ilgili kararları kendisi alamayan, kısacası iyi-kötü karşıtlığı içinde sunulan kadınlardır. Siyasal olaylar, toplumsal değişimler, teknolojik gelişmeler ve bağımsız sinemacıların etkisiyle zaman içinde film yapma biçimleri değişse de; kadının, ataerkil toplumdaki ve sinemada temsili (aile içi roller, cinsiyetçi söylemler) sadece form değiştirmiştir. Her ne kadar gittikçe özgürleşen bir toplumdan bahsedilse de, toplumun kadından beklentisi biçim değiştirerek eski formunda devam etmektedir. Modernleşme ile birlikte başlayan endüstrileşme, köyden kente göç gibi kitlesel değişim rüzgârlarıyla birlikte kadının kamusal alana girmesi, sinemada yeni olarak adlandırılacak kadın imgelerini karşımıza çıkarmaktadır.

Türk sinema tarihinde 90'lı yıllarda sinemacılar dönemi ile başlayan, bağımsız yönetmenlerle devam eden özgün anlatılar sayesinde sinemada yeni hikâyeler ve yeni karakterler görülmeye başlanmıştır. Auteur yönetmenler olarak da adlandırılan; Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Fatih Akın, Handan İpekçi, Yeşim Ustaoglu, Onur Ünlü, Derviş Zaim, Reha Erdem, Semih Kaplanoğlu, Pelin Esmer, İlksen Başarır vb. yönetmenler kamerayı kullanma biçimleri yanında hikâye kurgusu ile de özgün bir dil yakalamışlardır. Son dönemde çekilen bazı filmlerde kadın karakterlerin erkeğe bağımlı olmaktan kurtularak, kendi ayaklarının üzerinde duran güçlü bir profil çizdikleri görülmektedir.

Son dönem Türk Sinemasında kadın yönetmen sayılarının giderek artması, sinemada kadının temsiliyeti bağlamında görülen bu olumlu gelişmenin nedenlerinden birisi olarak düşünülebilir. 2009 yılında vizyona giren *Başka Dilde Aşk* (2009), hikâyesini kadın üzerine kurarak güçlü bir kadın profili sunmaktadır. Yönetmenliği, bir kadın yönetmen olan İlksen Başarır tarafından yapılan *Başka Dilde Aşk*, feminist kuram içerisinde kadınlık normlarının inşa edilmesi, sunulması ve yeniden üretilmesi bakımından dikkat çekmektedir.

İlk filmi *Başka Dilde Aşk*'tan sonra, senaryosunu Mert Fırat'la birlikte yazdığı ve yine kadın meselesini merkeze iki film (*Atlıkarınca*, *Bir Varmış Bir Yokmuş*) daha yapan yönetmen; feminist kuram içerisinde kadınlık normlarının inşa edildiği filmlere imza atmaya devam etmiştir. Bu çalışmada İlksen Başarır'ın ilk filmi olan *Başka Dilde Aşk* feminist bakış açısıyla incelenmiştir.

Kadın karakterler hangi rollerle sunulmaktadır? Bu rollerle ortaya koydukları tutum, davranış ve özellikler nelerdir? Kadın, toplumsal yapı içerisinde feminist bakış açısıyla nasıl işlenmiştir? Kadın, "kadın" olarak mı yoksa erkek bakış açısıyla cinsel haz nesnesi, bir meta olarak mı sunulmaktadır? Alışa gelmiş "erkeklik" ve "kadınlık" rolleri filmde nasıl işlenmiştir? Bu sorulara yanıt aranırken feminist kuramdan yararlanılmış, kadının toplumsal ve ideolojik olarak filmde nasıl temsil edildiği tespit edilmiştir. Böylece filmin seyircisine ne tür mesajları iletmiş veya nelere işaret ettiği gösterilerek, kadının temsiliyeti sorgulanmaktadır. Çalışmada, kadın yönetmenlerin sinemada eril söylemleri sürdürüp sürdürmedikleri ve kadının temsilinde, ataerkil toplum anlayışından farklı bir şekilde sunulup sunulmadığı feminist bir perspektiften ele alınacaktır. Çalışma içerisinde, feminist ve psikanalitik kuramlardan, Laura Mulvey'in literatüre kazandırmış olduğu voyoristik ve katmanlı skopofilik kavramlarından yararlanılmıştır. Çalışma aynı zamanda, kadının özne ve nesne olarak konumlandırılışı üzerine bir tartışmayı da sunmaktadır.

1. TOPLUMSAL CİNSİYET VE SİNEMA

Biyolojik özellikler bakımından birbirlerinden farklı olan kadın ve erkek, toplumun temel unsurlarıdır. Biyolojik farkların dışında toplum zaman içinde kadın ve erkeğe bir takım görevler yüklemiştir. Çoğunlukla yazılı olmayan bu görev ve sorumluluklar kadın ve erkeğin biyoloji yönüne değil, sosyal/kültürel yönüne gönderme yapmaktadır. Toplumsal cinsiyet kavramını, bireyin toplumsal görev ve sorumluluklarını tanımlayan bir kavram olarak değerlendirmek mümkündür. Toplumsal cinsiyeti kavramının sosyoloji ile tanıştırarak kavrama popülerlik kazandıran ve Ann Oakley, *Sex, Gender and Society* isimli eserinde toplumsal cinsiyeti, "erkeklerle kadınların rollerine ilişkin toplumsallaşma süreçleri" olarak tanımlamaktadır. Oakley bu tanımlı yaparken erkek ile kadının biyolojik farklarına odaklanmadan, kültürel, psikolojik ve sosyolojik farklılıklar zerinden hareket etmiştir (aktaran, Marshall 1994: 98).

İngiliz sosyolog Judith Butler *Cinsiyet Belası* isimli eserinde (2014: 193) “kişi kadın doğmaz, kadın olur; üstelik kişi dişi doğmaz, dişi olur, daha da radikali, kişi isterse ne dişi ne eril, ne kadın ne erkek olur” diyerek toplumsal cinsiyetin biyolojik değil kültürel olduğundan bahsetmektedir.

Feminist kuramcılar toplumsal rollerin kültürel bir aktarım olduğu kabulünden hareketle kadın ve erkeğe toplum tarafından yüklenen rolleri, değerleri ve kodları tartışmaya açmışlardır. Genel olarak kadınların konumu üzerine yapılan tartışmalar cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ayrımı üzerinde yoğunlaşmaktadır. Feminist kuramcılar göre cinsiyet; kadın ve erkek ikili karşıtlığı üzerinden biyolojik farklılığa işaret ederken, toplumsal cinsiyet ise cinsel kimliğin kadın ve erkekler olarak kültürel, dinsel, ekonomik, ideolojik bağlamda toplumda nasıl kurulduğuna işaret etmektedir (İlbuğa 2018: 295).

Eril bakışın hâkim olduğu sinemada feminist hareket ilk başta görmezden gelinmiş; kadınlar, erkek yönetmenler tarafından kariyer/aşk ya da kariyer/evlilik kalıplarına sıkıştırılmıştır. Feminist eleştirmenler özellikle Hollywood sinemasının kadın karakteri erkeğin arzularının nesnesi ve fetişi olarak konumlandırmasına karşı çıkmışlardır (Ryan ve Kellner 1997: 216-220). Bu dönemde kadın sinemada kendisi olarak değil, erkeğin kendisine yönelik arzularının bir yansıması olarak temsil edilmektedir.

Bir eğlence aracı olan sinema aynı zamanda izleyiciye bir takım hazlar da sunmaktadır. Bakmadaki hazzın aktif (erkek) ile pasif (dişi) arasında bölünmüş olduğunu söyleyen Mulvey, kadınların genellikle bakılasılık mesajının ağır bastığı, güçlü görsel ve erotik etki amacıyla kodlanmış, dış görünümüyle hem bakılan hem teşhir edilen nesne olarak, gösterinin ana unsurunu oluşturduğunun altını çizmektedir (1997: 42). Hikâyenin etrafında şekillendiği ve seyircinin bakmaktan haz aldığı kadın karakter, filmin hem temel taşı, hem de nesnesi konumundadır.

Film izleme ediminin aynı zamanda dikizlemeyi dayatan bir yapısı vardır. Her ne kadar feminist sinema kadını merkeze alarak ve onu anlamaya çalışarak konuya yaklaşıp da sinemanın başlı başına kadını taciz eden yapısı bambaşka bir tartışmanın kapısını aralamaktadır. Toplumun, cinsel yönden kadını sömürdüğü gibi; sinemanın da özü itibarıyla dikizci olduğunu söyleyen Ryan ve Kellner kadının bu kez de sinema aracılığıyla bir kez daha sömürüldüğünü ileri sürerler (Ryan ve Kellner 1997). Sinemada kadının nesneleştirilerek bir haz aracına dönüştürüldüğünü söyleyen Mulvey (1997: 40) bunu skopofili terimi ile açıklar. Skopofili genel anlamıyla, insanları nesnelere gibi ele almaya ve onları denetleyici, meraklı bir bakışa tabi tutmakla ilgilidir. Esasen var olan haz verici bakma arzusunu tatmin edip bu arzuyu daha da öteye taşıyarak narsistik yönün gelişmesi skopofili terimi ile açıklanmaktadır.

Bakmadan duyulan hazla ilgili benzer gözlemlere “Görme Biçimleri” adlı yapıtında yer veren John Berger, kadın ile erkek arasında bedeni algılama biçimlerinde bir takım farklılıklar olduğunu şöyle ifade etmektedir:

“Erkekler davrandıkları gibi, kadınlarsa göründükleri gibidirler. Erkekler kadınları seyredeler. Kadınlarsa seyredilişlerini seyredeler. Bu durum, yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler... Böylece kadın kendisini bir nesneye, (özellikle görsel bir nesneye) seyirlik bir şeye dönüştürmüştür olur” (1995: 47).

Sinemada kadın kahramanın neyi tahrik ettiği ya da neyi temsil ettiğinin önemli olduğunu söyleyen yönetmen Budd Boetticher, erkek kahramanın davranışının temelinde, kadının erkek kahramanda uyandırdığı aşk, korku ya da erkek kahramanın kadın kahraman için hissettiği ilginin yatmakta olduğunu söylemektedir (aktaran Mulvey 1997: 42). Bu çerçeveden bakıldığında varlığı ile gösterinin bir parçasına dönüşen kadın nesneleşmekte ve daha da ötesi “şey”leşmektedir.

Psikanalitik açıdan penis yoksunluğunu üzerinden cinsel farklılığı ortaya koyan kadın; aynı zamanda erkeğe, hadım edilme kompleksini hatırlatmaktadır. Erkek, bilinçdışı bu endişeden kurtulabilmek için iki argüman geliştirmiştir. Birincisi suçlu nesnenin (kadının) değersizleştirilmesi, cezalandırılması ya da kurtarılması; ikincisi onun yerine fetiş nesneyi koymak ya da doğrudan onu fetişe dönüştürmektir (Freud 1989: 74-75). İkinci yol, fetişistik skopofili olarak adlandırılır. Yani nesnesinin fiziki güzelliğini yücelterek onu kendi başına tatmin edici bir şey haline dönüştürmektedir (Mulvey 1997: 43).

İlk dönem feminist film eleştirileri genelde Hollywood filmlerinde kadınların stereotipleşmiş görünümelerini incelerken, 1980’lerden itibaren göstergebilim ve psikanalitik yöntemler feminist film teorisinin egemen yaklaşımları haline gelmiştir. Feminist eleştirmenler film çözümlemelerinde; göstergebilimsel okuma ile sinemanın estetik unsurlarının anlamı nasıl inşa ettiği ve cinsel farklılığı nasıl ortaya koyduğunu, psikanalitik okuma ile de arzunun ve öznelğin yapısını analiz etmeyi öğrenerek film eleştirisine önemli bakış açısı kazanmışlardır (Kabadayı 2004: 97, Öztürk 2011: 660). Son dönem feminist film teorisinin odaklandığı nokta; filmleri ideolojik olarak eleştirmekten, filmlerdeki anlamı üreten mekanizma ve araçlara doğru yönelmiştir. Artık filmlerin anlamı yansıttığı değil, inşa ettiği düşünülmektedir. Gelinek noktada ideoloji nosyonunun yerini bir dizi yeni kavram almıştır; böylece feminist analiz, imgelerin gücü sayesinde daha keskin ve güçlü hale gelmiştir (Smelik 2008: 3-4).

Feminist eleştirmenlerin üzerinde durduğu bir diğer husus; kadınların kamusal alan, özel alan arasındaki konumudur. Cinsiyetler arasındaki iş bölümü (annelik ve ev işleri, rollerin paylaşılması) aynı zamanda otoriter bir dağılımdır. Kamusal alandaki rolü sayesinde erkek; evin reisi, baba, koca olarak ailenin üyeleri üzerinde otorite sahibidir. Erkekler özel yaşamda (aile, cinsellik, ev işi gibi)

kadınların hizmetleriyle yaşarken, aynı zamanda kamusal dünyaya da hâkimdir. Kamusal alanda kadınlara en uygun görülen iş türü ise, statüsü ve içeriği bakımından, ev içi rollerinin bir uzantısıdır. Toplumdaki rollerin sinemaya yansımada kadını, hemşire, sekreter, çocuk bakıcısı olarak çeşitli imgelerle görmek mümkündür (Öztürk 2000: 65).

Sinemada kadın karakterlerin çalışıp çalışmadığı, çalışıyor ise hangi işte ve hangi statüde çalıştıkları toplumun kadına olan bakışının bir yansıması olarak değerlendirilir.

Eser Köker'in Türk sinemasında kadın ve demokrasi ilişkisini, filmler ve filmlerdeki söz ve anlatılar üzerinden çözümlediği araştırmasına bakıldığında birkaç istisna dışında sinemada kadınların uzmanlık gerektirmeyen alanlarda; sekreter, asistan, kasiyer vb. olarak çalıştıkları görülür. Uzmanlık ve emek gerektirmeyen mesleklerde çalışan kadın, çalışırken aynı zamanda çocuklarına bakabilir ya da kocasının isteği üzerine işinden ayrılmasında hiçbir engel yoktur (Köker 1994: 140).

Türk sinemasında 80'li yıllara kadar kadın kendisine neredeyse sadece melodram anlatısı içerisinde yer bulmuştur. Yeşilçam sineması olarak da adlandırılan bu dönemde kadın; "iyi kadın" (eş, anne, komşu vb.) ya da "kötü kadın" (erkekleri baştan çıkararak, çalışan ve bu sayede evini ve eşini ihmal eden kadın vb.) olarak tek boyutlu bir şekilde sunulmuştur. 1980'lerden sonra ülkede yaşanan toplumsal değişimler ile bağımsız yönetmenlerin sinemaya girmesi, kadının sinemada çok yönlü temsilinin önünü açmıştır.

Kadın karakterlerin gündelik yaşantılarının izleyiciye sunumu ve kadınların sinemadaki temsili feminist kuramcılar için tartışılan bir konudur. Smelik'in (2008: 3) özgürleştirici kadın sinemasının nasıl olması gerekir? sorusundan hareketle Türk sinemasındaki yeni kuşak kadın yönetmenler; filmlerinde kadınlara nesne değil özne olarak yer vererek ve kadınları büyüdü bir dünyada resmetmek yerine daha gerçekçi mekanlarda resmederek, toplumda yerleşmiş olan ve kadına atfedilen "fantezi büyüsünü" bozabileceklerdir. Feminist kadın yönetmenler sayesinde ataerkil toplum tarafından ilan edilen yaşam biçimlerinin dışına çıkan kadın "özgür" ve özne olarak seyirciyle buluşacaktır. İlksen Başarır'ın incelemeye konu olan *Başka Dilde Aşk* filminde bunun örnekleri görülmektedir. Bir çağrı merkezinde çalışan, haksızlığa boyun eğmeyen Zeynep ve filmin erkek karakteri Onur'un annesi Kâfide, erkeklerden bağımsız kendi ayakları üzerinde durabilen, sorunlar karşısında kendi mücadelelerini veren ve gerektiğinde yalnız kalabilen güçlü kadın karakterler olarak karşımıza çıkmaktadır.

2. BAŞKA DİLDE AŞK FİLMİNDE KADIN TEMSİLİ

Özel bir okulun kütüphanesinde çalışan Onur ile çağrı merkezinde çalışan Zeynep arasında yaşanan aşkı anlatan film, kadın erkek ilişkilerine farklı bir

yaklaşım sunmaktadır. Aşk filmlerinin klişelerine saplanmadan ana temasına başka toplumsal sorunları da yerleştiren film; hem kadın erkek ilişkilerine, hem de toplumsal bir takım sorunlara yaklaşım tarzı ile dikkati çekmektedir. Örneğin seyircinin ana akım sinemadan alışık olduğu, erkeğin tatlı dili ile kadını ikna ettiği klasik filmlerinin aksine *Başka Dilde Aşk*'ın jönü Onur, hem konuşamaz hem de duymaz.

Onur'un babası başka bir kadınla evi terk ettikten sonra, annesi (Kadife) kendi ayakları üzerinde durmaya çalışır ve evini geçindirmek ve oğluna bakmak için bir kafe (engelli kafe) açar. Filmde Onur'un annesi Kadife, karşısına çıkan tüm zorluklara göğüs gerecek, bir erkeğe muhtaç olmadan hayatını devam ettirecek ve kafeyi işletecektir. Bu açıdan bakıldığında Kadife, filmde görülen ilk güçlü kadındır.

Ataerkil sinemada gösterilen kadın imgeleri; gerçek kadın imgeleri değil, erkeklerin kadınlara yönelik düşüncelerinin, arzu ve korkularının bir yansımasıdır diyen Gül Yaşartürk (2006: 22), kadınların filmlerde daha çok konuştuklarından, eyleme geçmede başarısız olduklarından bahsetmektedir. Filmde Zeynep'in çağrı merkezinde çalışması, geçimini konuşarak sağlaması yönetmenin, toplumda kadınlar hakkında oluşan bu algıya karşı bir gönderme olarak okunabilir. Zeynep, hayatın her alanında aktif, üretken, sorgulayan ve kendine güven sorunu yaşamayan bir karakter olarak tasvir edilmektedir. Dahası toplumda oluşan genel kanaatin aksine Zeynep, konuşamayan ve duymayan bir erkeği ("işte tam aradığım erkek" diyerek aslında nasıl bir erkek istediğini açık etmektedir) seçerek de farklı olduğunu göstermektedir.

Zeynep'in annesi Ayten, eşi ile sorunlar yaşasa da sorunları görmezden gelerek kadınlar arasındaki yaygın davranışı temsil etmektedir. Eser Köker'in John Locke'dan aktarımına göre Locke; kadınların kocalarına itaat etmek için var olduklarını ve kadınların kocalarına boyun eğmeye gönüllü kişiler olduklarını söyler (Köker 1994: 136-137). Locke'un bu tespitini haklı çıkarırcasına Ayten, aldatıldığını bilerek kocasına itaat etmeye meyillidir. Locke, tespitlerinde bir adım daha ileri giderek; tüm insanlarda doğuştan gelen bir takım hakların kadınlarda olmadığını belirtmiştir. Çünkü kadınların "bağımsız akıl yürütme yetilerinin" olmayışı, onları tam bir yurttaş yapmaz (aktaran, Köker 1994: 137). *Başka Dilde Aşk* filmindeki birçok kadın karakterin isimlerini bile bilmeyiz. Çünkü onlar birey olarak zaten var değillerdir. Filmin ilk sahnesi olan gece kulübü sahnesinde yönetmen, kadınları erkeklerle aynı kadrajın içinde göstererek toplumsal yaşamda kadının tek başına var olma sorununa dikkat çekmiştir. Kocasını yanında olmadan bir anlam ifade etmeyen Ayten gibi, gece kulübü sahnesinde de erkekler olmadan kadınlar bir anlam ifade etmezler.

Erkek egemen sinemada kadınlar genellikle; erkeği tamamlayan, erkeğe moral veren ve güzel elbiseleri ile erkeğin yanında süs nesnesi olarak tanımlanırlar. Mohanna *Filmlerde Kadımlar* kitabında, kadınların sadece genç bir vücuda sahip

olduklarını, terk sermayelerinin ise vücutları olduğunu, kadınların varlıklarının erkeğin varlığına ve beğenisine bağlı olduğunu dile getirilmektedir (Mohanna 1993: 18-22). Kocaları ve erkek arkadaşları kendilerini terk etmesin diye hayatlarından feragat eden, terk edildiklerinde ise gözleri kapıda erkeğin döneceği günü bekleyen yine kadınlardır. Yaygın kadın imajının dışında bir imaj çizen Zeynep, filmde birey olarak var olabilen ve kararlarını tek başına alabilen bir kadın olarak dikkat çekmektedir.

Klasik Hollywood filmlerinde ideal erkek güçlü, serüvenci ve tuzağa düşmeyen olarak; ideal kadını ise, yuvasına sonsuza dek bağlı eş ve anne olarak tanımlanır (Öztürk 2006: 72). Filmdeki kadın ve erkek karakterlere bakıldığında, klasik Hollywood filmlerinde tasvir edilen ideal erkek ve ideal kadını görmek mümkün değildir. Erkek güçlü ve serüvenci olsa da kaybeden, pes eden ve yenilen konumundadır. Ailesinden ayrı yaşayarak baba baskısından/yasasından kaçan ve hayatta karşılaştığı sorunlarla tek başına mücadele eden ise kadındır.

“Türk Filmlerinde, Kadın ve Demokrasi İlişkisi” çalışmasında Eser Köker; filmleri seyreden kadınlar için, kadın karakterin büyük anlam taşıdığını belirtir. Bir roman okuyucusunun, roman yazarından bağımsız hikâyeyi kavraması, o hikâye içinde kaybolması ve hatta orada kendi deneyimleri ile yeni hikâyeler üretmesi gibi sinemada da filmler, onları üretenlerden bağımsız olarak izleyicide farklı biçimde algılanabilir. Filmleri izleyen kadınlar, perdede görülen kadın karakterler aracılığıyla kendi dünyasını anlamaya çalışır. Karakter adeta karanlık bir odada kendisine bakan kadın seyirciyle iletişime geçer. Simgeler, jest ve mimikler, giyim ve diğer davranışlarıyla karakterler izleyici için bir rol model konumundadır (Köker 1994: 135). Kadınların, perdeden kendisine seslenen kadın karakterlerden çokça etkilendiği bir sosyolojik ortamda, öykü içinde kadının konumlandırılışı ve öykünün kadına bakışı oldukça önemlidir.

2.1. Erkeğin Bakışı ve Kadın

Sinema; daha önce de belirtildiği gibi bakma, gözetleme ve bundan gelecek hazza dayalı yapısı itibariyle bakışın önemli olduğu bir sanattır. Feminist literatürde önemli bir yeri olan Mulvey “Görsel Zevk ve Anlatı Sineması” çalışmasında sinemada bakışı; yönetmenin/kameramanın bakışı, karakterlerin birbirlerine olan bakışları ve perdede filmi seyreden izleyicinin bakışı olmak üzere üçe ayırmıştır (Mulvey 1997: 46).

Bakılan kadın ve bakan erkek ayrımını net bir şekilde görüldüğü filmde erkeklerin gece kulübünde bir şeyler içerken pistte dans eden kadınları izlemekten zevk aldıkları görülür. Daha önce de belirtildiği gibi Mulvey bu hazza, Freud’un “Cinsiyet üzerine Üç Deneme” çalışmasına dayandırarak skopofili olarak değerlendirilir ve skopofili’nin cinselliği oluşturan bir dürtü olduğunun altını çizer. Erkeğin zevk alması için teşhir edilen ve şeyleşerek ikona dönüşen kadın, aynı zamanda bakışın sahibini de tehdit etmektedir (Mulvey 1997: 40). Zeynep elindeki fotoğraf makinesi ile erkekte bu tehdidin oluşmasına

sebepl olur ki, erkek bu fotoğraf makinası sayesinde konum değiştirerek bakılan konumuna geçmektedir. Dikizleme hissi uyandıran vizörün arkasında bir kadının olması (Zeynep) erkeği rahatsız etmektedir.

Zeynep'in fotoğraf makinesinden çıkan ışığın Onur'un yüzüne patlaması ve yönetmenin sahneyi Onur'un şaşkın yüz ifadesiyle (bu ifade ekranda donar) bitirmesi, izleyicide de güvensizlik hissini uyandırmaktadır. Hadım edilme endişesi duyan erkek, bu tehditten kurtulmak için ya kadını değersizleştirecek ya da gece kulübünde diğer erkeklerin yaptığı gibi kadını fetişleştirecektir (Mulvey 1997: 43).

Kadın, hem film içinde erkek karakterlerin bakışı hem de perdede filmi izleyen seyircinin bakışları arasında sıkışıp kalmıştır. Bu iki bakış arasında izleyicinin duyduğu haz, karakterin duyduğu hazdan daha büyüktür. Tıpkı ayna evresinde çocuğun kendini aynada görmesi ve suretini kusursuz atfetmesi gibi izleyici de karakterin aldığı hazdan daha güçlü bir haz alır. Mulvey (1997: 42-43), kadının bu durumda erkek için erotik bir nesne olmaktan öteye geemediğinin altını çizer. Gül Yaşartürk'ün "Sinemasal" dergisinde yayınlanan makalesinde belirttiği gibi sinema seyircisi; bakışın hazzını duyumsamanın yanında, anlatı içinde özdeşlik kurduğu erkek kahraman sayesinde kadını denetleyerek ona sahip olmaktadır (Yaşartürk 2006: 23).

Ataerkil sistemde erkeğin bakışlarına maruz kalan kadın, kendisini kontrol altına almak isteyen bu eril ve erotik bakıştan kurtulmak için yine başka bir erkeğe muhtaçtır. Filmin ilk sahnesinde bir gece kulübünde arkadaşları ile bir araya gelen Zeynep, yanına gelen bir erkekten (erkeğin bakışından) kurtulmak için, "Ben sevgilime bir bakayım izninizle" diyerek, erkek arkadaşı olmadığı halde varmış gibi davranır. Bir erkeğin bakışından kurtulmak için yine başka bir erkeğe ihtiyaç duyan Zeynep, eski sevgilisi aynı zamanda müdürü Aras'tan kurtulmak için bu sefer de Onur'un yanına gider. Zeynep'in özellikle Aras'tan ayrıldıktan sonra Onur'un evine taşınması ve bir bakıma Onur'a sığınması eleştirilse de; bu durum kadının nesne olduğu bir ilişkiden özne olduğu bir ilişkiye geçişi olarak değerlendirilebilir.

2.2. Suskun Erkek

Sinemada sessizlik bazen bir direnme pratiği, bir erdem olarak kullanılmaktadır. Geleneksel Türk toplumunda erkeğin yanında kadının, büyüğün yanında ise küçüğün sessiz kalması istenirken bu sessizlik "erdem" olmak ile tanımlanmakta ve toplum tarafından ödüllendirilmektedir (Öztürk ve Tural 2001: 105). Kadının aklının tam olmadığı (saçı uzun, aklı kısa), anlayışı, kadınları sessizliğe mahkûm etmekte, çoğu zaman bu sessizlik ataerkil sistemden kaynaklansa da kimi zaman bilinçli bir (direnme) tercihi de olabilmektedir. Yılmaz Güney'in senaryosunu yazdığı, şerif Gören'in yönetmen koltuğunda olduğu *Yol* (şerif Gören, 1981) filminde şerif Sezer'in sessizliği ile *Piyano* (*The Piano*, Jane Campion, 1993) filmindeki Ada McGraft bu sessizliğe örnek olarak gösterilebilir. Zafer Özden

(2000: 177) böylesi kadınların ataerkil düzen dışında var olabilmelerinin ancak sessizlik ve delilikle mümkün olabileceğini söylemektedir. Bu çerçeveden bakıldığında sessizliğin bir haykırış ve bir var olma pratiğine dönüştüğü söylenebilir.

Filmde gece kulübü sahnesinde, Aras'ın Zeynep'i sürekli taciz etmesi Onur'un hoşuna gitmez. Yönetmen sahne boyunca sinemanın estetik öğelerini kullanarak birbirlerini tanımamış olsalar ve aralarında hiçbir diyalog geçmemiş olsa da Onur'un Zeynep'ten hoşlandığını seyirciye anlatır. Onur, hoşlandığı ama henüz tanımadığı Zeynep'in bir başka erkek tarafından rahatsız edilmesine ses çıkarmaz. Acaba sessizlik bu durumda Onur için tavır ya da erdem olabilir mi?

Erkek konuşması ve güzel sözleriyle kadını etkileyerek, iktidarını ilk önce dil aracılığıyla kurar ve yine dil aracılığıyla kadına yasalar koyarak iktidarını devam ettirir. Dahası erkek kadına kadınlığını yine dil yoluyla hatırlatarak iktidarını garanti altına almaya çalışır. Ruken Öztürk ve Nilgün Tural *Sinemada Kadın Karakterin Sessizliği: Sessizlik Bir Direnme Pratiği Olabilir mi?* Başlıklı makalelerinde; kadınların dili iletişime geçmek ve konuşmaktan çok erkeklerle eşit düzeyde ilişki kurmak için kullandıklarını Jennifer Coates'dan aktararak söylerler (Öztürk ve Tural 2001: 104). Dilin eşitlik kurmak için bir araç olduğunu kabul edildiğinde filmde konuşamayan erkeğin iktidarından da söz edilmez. Böylelikle konuşamayan ve duymayan erkek, kadın üzerinde bir iktidar kuramaz, kursa bile iktidarını devam ettiremez.

Gece kulübünden arkadaşları ile eve dönüş sahnesinde tesadüf eseri Onur'un konuşma engeli olduğunu öğrenen Zeynep "*Oley be hayatımın erkeğini buldum*" diyerek, sevincini Onur'a sarılarak gösterir. Çalıştığı çağrı merkezinde müşterilerin sözlü taciz ve küfürlerine maruz kalan Zeynep, Onur'un kendisine dil üzerinden iktidar kuramayacak olmasından dolayı sevinçlidir. Filmde iş yaşamından özel yaşamına kadar hemen her yerde dinlemek ve kendisini anlatmak (konuşmak) zorunda kalan kadının karşısına konuşamayan ve duymayan bir erkeğin çıkması; erkeğin kadın karşısında dilsizleştirilmesi olarak okunabilir.

Ana akım sinemada kadın çoğu zaman "eksik/yarım" olarak sunulurken yönetmen filmde "eksik/yarım" olanı erkeğe yükleyerek bu imgeyi de tersine çevirmektedir. Karakol sahnesinde Zeynep ile annesi arasındaki diyalog ile de,

Ayten: *Ne yaptın kızım sen? Niye bizi üzüyorsun böyle?*

Zeynep: *Ne yapmışım anne?... Hakkımızı aradık, iznimiz de vardı.*

Ayten: *Ben onu demiyorum. Sağır dilsiz çocukla birlikteymişsiniz, memur bey söyledi, doğru mu?*

Ayten: *Zeynep çıldırtma beni cevap ver.*

Salih: *Ahh be kızım! Biz senin neyini eksik ettik de eksik bir adamla birlikte.*

Zeynep: *Ne diyorsunuz siz ya! Onur'un hiçbir eksik tarafı yok, eksik olan sizsiniz aslında,*

“eksik” olmaya karşı bakışı yıkan bir tutum sergilenmiştir.

Sinemada daha çok kadına yüklenen suskunluk imgesi, bu filmde erkek karaktere yüklenmiştir. Filmde erkek (Onur) suskunken kadın (Zeynep) erkeğin eksikliğini tamamlarcasına konuşkandır. Ayrıca filmde kadının erkeği beğenmesi ve ilişkiyi başlatan taraf olması da klasik anlatı sinemasında eşine az rastlanan bir durumdur.

2.3. Şiddet

Türk Sinemasında kadın karakterler genellikle sözüne güvenilmeyen, dışlanan, onuru kırılan, aşağılanan, erkeğin şiddetine maruz kalan ve çaresiz olarak temsil edilmektedirler. *Türk Sineması Üzerine Yazılar* adlı kitabında şiddetle ilgili verilere ulaşan Nilgün Abisel (2005: 319-320), kadının erkeğin istediği gibi davranmaması, başına buyruk hareket etmesi ve söz dinlememesini kadının şiddet görmesinin nedenleri arasında saymaktadır. Sinemada kadının erkek karakter tarafından şiddete maruz kalması, onun sosyal ve bedensel güçsüzlüğünü pekiştirirken, kadının şiddeti hak ettiği yönündeki toplumsal inancı da beslemektedir.

Filmde kadın karakterlerin diyaloglarında erkek arkadaşlarından ve kocalarından şiddet gördükleri anlaşılırken; erkeğin fiziki olarak kadına müdahale ettiği sadece bir sahne vardır. Zeynep'in ev arkadaşlarından ayrılarak Onur'la birlikte yaşama kararının ardından, bu durumu kabullenemeyen Aras, Zeynep'e engel olmak için şiddete başvurmuştur. Sahne iki erkeğin kavgası ile devam etmektedir. Ataerkil toplumlarda erkeğin iktidarın en güçlü simgelerinden birisi de şiddettir. Filmde Aras ile Onur'un kavgası iki erkeğin sıradan kavgası olarak değil, iktidarı elde etmenin bir göstergesi olarak okunmalıdır. Birbirlerinden hoşlanmayan ve aynı kadını seven bu iki erkeğin hikâyenin akışı içinde kozlarını paylaşması beklenmektedir. Zeynep'in çalıştığı çağrı merkezinde yönetici olan Aras, konuşamayan ve duyamayan Onur'u aşağılar ve kendine rakip olarak görmez. Filmde ataerkil bakışı yansıtan Aras, eksik bir erkeğin iktidar olmayacağına inanmaktadır. Aras ile Onur'un kavgası, Onur açısından önemlidir. Kavga, film boyunca iktidarsızlığı sürekli vurgulanan Onur için iktidarını kazanma şansıdır. Aras ile kavgasında başarı elde eden Onur buradan aldığı güç ile Zeynep'e de şiddet uygulamaktan kendisini alıkoyamayacaktır. Abisel (2005: 331), erkek kahramanlar için cinsel güdülerini denetleyememek nasıl “doğalsa”, öfkesini dışa vururken şiddete başvurmamayı başaramamakta o denli “doğal” görülmemekte diyerek, erkeklerin öfke kontrollerinin olmamasının toplumda normal karşılandığını söyler. Erkekler arası iktidar bayrağının simgesi olan şiddet, filmlerde erkeği yüceltmek ve olumlamak için kullanılmaktadır. Şiddetin, erkeğin doğasından kaynaklandığı

yanılsaması yaratılarak, erkeğin toplumsal iktidarı bir kez daha meşrulaştırılmaktadır.

Zeynep, kavgadan sonra moral vermek için Onur'un yanına gittiğinde, Onur eliyle Zeynep'i iter. Abisel'in incelemesinde Türk Sinemasında kadın karakterlerin büyük bölümü uğradıkları şiddetin karşısında ağlar, yalvarır ve sonunda erkeğe teslim olurken (Abisel 2005: 325), Zeynep bu hareketi kendisine yapılmış büyük bir saygısızlık ve şiddet olarak değerlendirerek tepki verir. Kadının şiddete boyun eğmesi kadınlık rollerine uygun bir davranışken, Zeynep bu kalıbın dışına çıkabilen ender karakterlerdendir. Sahnenin devamında Onur'un Zeynep'ten af dilemesi feminist film pratiği açısından önemli bir noktadır. Sadece bu sahne üzerinden okuma yapıldığında bile filmi "kadın sineması" kategorisine değerlendirmek mümkündür.

Filmde erkek şiddetinin görüldüğü bir diğer sahne, Zeynep ile babası (Salih) arasında karakol sahnesinde yaşanır. Salih, karakolda kızına "eve gidiyoruz" der. Zeynep "ben bir yere gelmiyorum sizinle" cevabını verir. İlk önce babaya/yasaya sözel olarak karşı gelen kadın, sonrasında kendisine kalkan eli havada tutarak tepkisini gösterir. Baba ile kızı arasında bunlar yaşanırken, annenin iktidarı yatıştırır görünse de olumlar tavrı dikkat çekmektedir. Bu sahnede annenin tutumu ataerkil düzenin en büyük destekçilerinin yine kadınlar olduğunu hatırlatmaktadır.

Filmde olumsuzlanan ve eleştirilen şiddet eylemi erkeğe atfedilmektedir. Evli olmasına rağmen başka kadınlarla ilişkisi olan ve karısına şiddet uygulayan Salih'in sözü dinlenmediğinde kızına da şiddet uygulamaktan geri durmadığı görülmektedir. Polisin eylem yapan göstericilere şiddet kullanması, şiddetin iktidar ile özdeşleştirilmesi ve olumsuzlanması açısından önemlidir.

Onur'un ev sahibi Kamuran'ın, Onur'a uyguladığı şiddet sahnesi de önemlidir. Dışarıda tek başına Onur'u beklemek zorunda kalan Zeynep'i gören Kamuran, bir kadının sokakta tek başına korumasız ve savunmasız beklemesinin doğru olmadığını düşünerek onu evine davet eder. Dışarının tekinsizliğine inanan Kamuran "Bir daha bu kızı tek başına sokakta yalnız bırakırsan seni öldürürüm, anladın mı? Seni öldürürüm" diyerek Onur'u tehdit eder. Bu sahne evden dışarı çıkamayan, evin dışının güvensizliğine inanan Kamuran ile "kadına bakış" konusunda hastalıklı toplumumuz arasında benzerlikler vardır. Toplum, kadına güvenilir yer olarak evini gösterirken; erkeğe sürekli kadını sokakta/kamusal alanda tek başına bırakmaması uyarısında bulunmaktadır.

2.4. İki Farklı Kadın Temsili

Filmde kadınlar (özellikle karakterlerin anneleri), ataerkil sistemin inşa ettiği kurmaca dünya içinde erkeğin gölgesinde kaybolma veya var olma savaşı vermektedirler. Daha önce de belirtildiği gibi Zeynep'in annesi toplumsal cinsiyet kalıplarına uygun davranırken, Onur'un annesinin dayatılan bu

kalıpların dışına çıkmaya çabaladığı görülmektedir. Toplum kadın olarak anneden rolüne uygun davranmasını, her ne olursa olsun (şiddet, aldatma vb.) erkeğe olan bağlılığını sürdürmesini bekler. Aksi durumda kadına, çocukları ve onca yaşanmış yıllar hatırlatılarak durumu kabullenmesi salık verilmektedir. Aldatıldığını bile bile kocasından ayrılmayan Ayten, içinde bulunduğu durumu kabullenmiştir. Zeynep'in "Neden hala o adamla birliktesin anlamıyorum?" sorusuna "Öyle pat diye nasıl bırakırım babanı bunca yıldan sonra" diye cevap veren Ayten, sistemin ona sunduğu çıkış yolunu tercih etmiştir. Türk Sinemasında kadın karakterler mutluluğu büyük bir adanmışlık psikolojisiyle, sadece kocasının kendisine çizdiği sınırlı mekânlar içinde ararlar. Bu karakterlere göre asıl huzur ve refah cezalandırıcı olsa da koruyucu bir gücün gölgesindedir (Abisel 2005: 297).

Erkek otoritesi olmaksızın hayatına devam eden ve hem sosyal hem de ekonomik olarak ayakları üzerinde duran Kadife feminist sinema açısından olumlu bir profil çizmektedir. Filmde takdir edilen bu anne-kadın kimliği, Köker'in belirttiği gibi hayatını (oğlunun engelinden ötürü) bireysel çıkarlarının ötesinde yine oğluna adanmış görünmektedir (Köker 1994: 156). Freud kadınların çocuklarını fallus'a sahip olma aracı olarak gördüklerinden bahseder (Freud 2015). Ataerkil düzende oğlunu bir direnç nesnesi olarak kullanan Kadife tüm olumlu yanlarına rağmen hayatını yine bir erkeğe (oğluna) adanmıştır. Kadife'nin hayatını Onur'a adamasının iki nedeni olabilir. Bunlardan ilki Freud'un öner sürdüğü gibi iktidar eksikliğini gidermek; diğeri ise Onur'a yardımcı olmak. Film içinde Kadife'nin söylem ve eylemleri birlikte değerlendirildiğinde, Kadife'nin Onur'un engelinden dolayı hayatını Onur'a adadığı anlaşılmaktadır.

2.5. Kadın ve Cinsellik

Yönetmenin filmde kullandığı erotik/sevişme sahneleri kadın erkek ilişkileri bakımından ve feminist sinema açısından bir takım ipuçlarını barındırmaktadır. Zeynep ve Onur ilk tanıştıkları akşam Onur'un evine giderler. Kamera evin içindedir, seyirciye doğru kapı açılır ve ikili içeriye öpüşerek girer. Klasik Amerikan filmlerini andıran bu sahnede bazı farklılıklar dikkat çekmektedir. Ev Onur'un evidir ve kapıyı onun açıp kapatması beklenirken; Zeynep kapıyı kapatarak kilitletler. Ruken Öztürk (2000: 56), cinselliğin sadece biyolojik dürtülerden meydana gelmediğini, onun aynı zamanda çiftlerin birbirleri üzerine kurmak istedikleri iktidar savaşının da bir göstergesi olduğunu Giddens'tan aktararak dile getirmektedir. Kontrolü elinde bulunduran Zeynep'in bu tutumu ikili arasında gücün kimin elinde olduğunun açık göstergesidir ki; sahnenin devamında Zeynep, Onur'u istediği gibi yönlendirecektir. Yeşilçam sinemasında erotik sahneler erkeğin baskın olduğu filmlerle doludur. Kadının tamamen pasif/edilgen konumda olduğu ve hatta cinsel açıdan da tatmin olamadığı örnekler ile karşılaştırıldığında, Zeynep'in bu sahnedeki tutumu daha da anlamlı hale gelmektedir.

Sinemada pornografi ile erotizmin birbirine karıştırılmamasına dikkat edilmelidir. Filmde yer alan söz konusu sahne pornografik değil, erotik bir sahnedir. Öztürk (2000: 56) pornografide güç dengesi gözetilmediğini ve erkeğin iktidarına boyun eğen kadının nesnelleştirildiğini; erotik olanın ise pornografiye göre daha olumlu bir yapısı olduğunu altını çizmektedir. Kısaca erotik olanda kadın özne konumundayken, pornografik olanda nesne konumundadır. Kadının erotik olanda daha özgür olduğu gibi, erkeğin de özgürlüğüne vurgu vardır.

“Sinemada Cinsiyet ve Cinselliğin Sunumu” adlı çalışmasında Jill Nelmes, Freud’a da dayanarak, erkeğin iktidarının fallocentrism (penis merkezci) ile mümkün olduğunu, iktidarını devam ettirebilmesi için erkeğin, gücünü temsil eden bir fallusa sahip olması gerektiğini söyler (Nelmes 1998: 78). Bu bağlamda sinemada kadın karakterin iğdiş edilmesi ve fallusunun olmayışı bir eksiklik olarak hep karşısına çıkmıştır. Filmin başında gece kulübü sahnesinde fotoğraf makinesini ustaca kullanan Zeynep’in diğer kadınlardan ayrı bir yerde olduğu hemen anlaşılmaktadır. Fotoğraf makinesini fallusu gibi kullanarak eksikliğini üzerini örten Zeynep’in bu tutumu *Mürebbiye* filmindeki kadın karakteri akıllara getirmektedir. *Mürebbiye* filminde de Rosina, fotoğraf makinesi vasıtasıyla erkeği iğdiş eder. Parti boyunca fotoğraf makinesini erkeklere bir silah gibi doğrultmaktan çekinmeyen Zeynep de makinesini fallik bir nesne olarak kullanmakta ve iktidarını ilân etmektedir. *Mürebbiye* filminde Rosina, sevgilisinin fotoğraf makinesine ilk dokunduğunda “Sana merceklere dokunma demiştim, onlara dokunma kadın” sözüyle uyarılır. Erkek için iktidarını sarsanın bir “kadın” olması önemlidir. *Mürebbiye* filminin sonunda Rosina, fotoğraf makinesini eline alır ve erkeği hem de çıplak olarak fotoğraflar (Öztürk 2000). *Başka Dilde Aşk* filminde ise Zeynep, objektifini erkek karakterlere cesurca doğrultur ve fotoğraf makinesinin ışığını erkeğin şaşkın suratına patlatmaktan çekinmez.

SONUÇ

Türk sinemasındaki kadın yönetmenler 2000’li yıllarla birlikte, filmlerde üretilen ve devam ettirilen eril bakış açısından, geleneksel aile toplum yapısından, kadına yüklenen cinsel anlamlardan sıyrılarak, alışılmışın dışında yeni imgeleri sinemaya kazandırmayı başarmışlardır. Mulvey’in (1997) de belirttiği gibi feminist filmler, kadınların patriyarkal sinemadan kurtulmalarına olanak sağlayabilir. Hollywood sinemasının baskıcı düzeni böylelikle alaşağı edilebilir (Smelik 2008: 1).

Ana akım Türk sinemasında kadınla özdeşleşen ahlak ve namus kavramlarına farklı bir bakış getiren yönetmen İlksen Başarır, kadına atfedilen “kötü” fiilleri normalleştirmekte ve bu sayede kadını özgürleştirmek istemektedir. Film kalıplaşmış sinema anlatılarını, bu kez kadın yönetmen perspektifinden ele almaktadır. Bu bağlamda yönetmen filmde toplum tarafından inşa edilen

rolleri ve cinsiyetlere bağlı olarak şekillenen tiplerini yıkmaya çabalarını sürdürmektedir.

Filmlerinin senaryosunu da kendisi yazan İlksen Başarır, hikâye anlatma tarzıyla Türk sinemasındaki diğer kadın yönetmenlerden ayrı bir yerde durmaktadır. Başarır filmlerinde kadının bedenine, kadının ikincil konumuna odaklanmak yerine; kadının bizzat kendisine odaklanmakta ve kadını bir birey olarak ön plana çıkartmaktadır.

Türk sinemasında kadın karakterlerin daha çok özel alana hapsedilmelerine rağmen, Başarır'ın kadın karakterlerinin kamusal alanı özgür kullandıkları görülmektedir. İncelenen filmdeki ana kadın karakter; gündelik hayatta varlık göstererek tek başına kendi ayaklarının üzerinde durmaya çalışan, mücadeleci bir karakter olarak resmedilmektedirler. Filmde Zeynep güçlü bir imaj çizerken; Onur cesaretsiz, mücadeleden uzak, korkularına ve endişelerine yenik düşen bir karakter olarak gösterilmektedirler. Kadın kendi hayatı yanında enerjisi ile başkalarının hayatına da yetebilen renkli bir kişilik olarak sunulurken; erkek tek tip, monoton ve sıradan bir yaşam sürmektedir.

Kadın yönetmenlerin filmlerinde 'gerçek' kadınların 'gerçek' hikâyelerine yer vermeleri, sinemada yaygın kadın imgesini ve erkeğin kadın üzerinden kurduğu fantezi büyüsünü bozabilir (Smelik 2008: 3). Ana akım sinemaya hizmet eden erkek yönetmenler, kadını çekerken ekstra ışık ve filtre kullanarak onu olduğundan daha parlak bir dünya içinde resmetmeyi deneyecektir. Feminist film yapan bir kadın yönetmen ise, filmdeki kadının gündelik hayatını doğrudan filme alacak, karakteri bağlamından kopartmadan ve kadının bir özne olduğunu unutmadan çekimini yapacaktır.

Toplumsal düzen içerisinde kadın erkek ilişkilerinde eşitsizliği olumlayan sinema, eril egemen görüşü yansıtarak ve yeniden üretmek için geniş kitleleri etkisi altına almaktadır (Ryan ve Kellner 1997: 32). Feminist yönetmenler ise bu algıyı yıkmak için çalışmaktadırlar. Bu bakımdan Başarır'ın filmlerinde meşrulaşmış kadın erkek eşitsizlikleri değil, kadının "kadın" olarak yer aldığı görülmektedir. Başarır sinemasında kadın; 'erkek olmayan' tanımlamasından kurtularak, "kadın olarak kadın" şeklinde temsil edilmektedir. İncelenen filmde kadın "özgürleşmeci" çerçevede özne olarak gösterilmiştir. Bu yüzden film, izleyicinin kadın ile özdeşleşebilmesine de olanak tanır.

Bağımsız yeni sinemacı kuşak yönetmenlerden olan İlksen Başarır, filmlerinde toplumsal cinsiyet temelinde kadın konusunu ana tema olarak işlemektedir. Bireysel hikâyelerini gerçekçi bir perspektifle ele alan Başarır, seyirciye kadının cinsiyetinden önce birey olduğunu hatırlatmaktadır. Yönetmen zaman zaman modern dünyanın karmaşasında "şeyleşme" tehlikesi ile karşı karşıya olan bireyin iç dünyasına da inerek, filmleri üzerinden psikolojik okumaların kapısını açmaktadır. Başarır'ı diğer yönetmenlerden ayıran en önemli özellik; filmlerinde

eril egemen söylemin aksine kadın, erkek imgelerini filmlerinde tersine çevirmeyi başarmasıdır.

SONNOTLAR

(1) Gözetlemecilik: Skopofili (Scopophilia), bakmaktan alınan haz (Mulvey 1997).

(2) “Kamu alanı ilişkilerin ve mücadelelerin gerçekleştiği bir yaşam alanıyken, özel alan kişinin ailesiyle, yakın çevresiyle, özel işleri ile tanımlanmaktadır. Kısacası özel alanın bir cinsiyeti vardır ve bu da kadındır” (Akyön 2014: 28).

KAYNAKÇA

Abisel N (2005) Türk Sineması Üzerine Yazılar, Phoenix Yayınları, Ankara.

Akyön S (2014) Pedro Almodovar Sinemasında Kadının Temsili: Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar, Annem Hakkında Her Şey ve Dönüş Filmlerinin İncelenmesi, Ankara Üniversitesi İlef Dergisi, 1, 9-36.

Berger J (1995) Görme Biçimleri, Yurdanur Salman (çev), Metis Yayınları, İstanbul.

Butler J (2014) Cinsiyet Belası, Başak Ertür (çev), Metis Yayınları, İstanbul.

Freud S (1989) Cinsel Yasaklar ve Notmaldışı Davranışlar, Muammer Sencer (çev), Ara Yayıncılık, İstanbul.

Freud S (2015) Bilinçaltı, Göksu Birol (çev), Yason Yayınları, Ankara.

İlbuğa E U (2018) Yeşim Ustaoglu Sinemasında Kadın Karakterlerin Özgürlük Arayışları, Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi 11, 292-320.

Kabadayı L (2004) Toplumsal Cinsiyet ve Film 90'lı Yıllarda ABD-İspanya-Hong Kong ve Türk Sinemasında Üretilen Filmlerde Toplumsal Cinsiyet Olgusunun Feminist Yaklaşımla İncelenmesi. Doktora Tezi, Sos. Bil. Enst., İzmir.

Köker E (1994) Türk Filmlerinde Kadın ve Demokrasi İlişkisi, O Onaran, Abisel N, Köker, L ve Köker E (eds), Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 133-165.

Marshall G (1994) Sosyoloji Sözlüğü, Osman Akınhay ve Derya Kömürcü (çev), Bilim ve Sanat Yayınevi, Ankara.

Mohanna C (1993) Filmlerde Kadınlar, Emine Demiray (çev), 25. Kare, 5, 18-21.

Mulvey L (1997) Görsel Haz ve Anlatı Sineması, Nilgün Abisel (çev), 25. Kare. 21. 38-46.

Nelmes J (1998) Sinemada Cinsiyet ve Cinselliğin Sunumu, Ertan Yılmaz (çev), Sinemasal Dergi, 71-94.

Özden Z (2000) Film Eleştirisi, Afa Yayınları, İstanbul.

Öztürk S R (2000) Feminist Film Politikası: Mürebbiye Örneği, *Kültür ve İletişim*, 3, 51-70.

Öztürk S R ve Tural N (2001) Sinemada Kadın Karakterlerin Sessizliği: Sessizlik Bir Direnme Pratiği Olabilir mi? *İstanbul Üniversitesi İletişim Dergisi*, 10, 101-126.

Öztürk S R (2006) Sinemada Kadın Olmak: Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri, Alan Yayıncılık, İstanbul.

Ryan M. ve Kellner D (1997) Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası, Elif Özsayar (çev), Ayrıntı Yayınevi, İstanbul.

Smelik A (2008) Feminist Sinema ve Film Teorisi: Ve Ayna Çatladı, Deniz Koç (çev), Agora Kitaplığı, İstanbul.

Yaşartürk G (2006) Feminist Eleştiri ve Kadının Sunumu, *Sinemasal Dergi*, 14, 17-30.