

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KADIN ÇALIŞMALARI
ANABİLİM DALI

**TÜRK SİNEMASININ SUSTURULMUŞ
KADIN KARAKTERLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

Aslı SOYUMERT

Ankara-2008

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KADIN ÇALIŞMALARI
ANABİLİM DALI

**TÜRK SİNEMASININ SUSTURULMUŞ
KADIN KARAKTERLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

Aslı SOYUMERT

Tez Danışmanı
Doç.Dr. S. Ruken ÖZTÜRK

Ankara-2008

İÇİNDEKİLER

Giriş.....	1
I. Ataerkinin Kadın İnşası: Teslimiyetçilik ve Sessizlik	14
A. Erkek Konuşur Kadın Susar	14
B. Dilin Gücünün Keşfi	21
C. Türk Sinemasında Ataerkinin İzleri	24
C1. Yerli Melodramlarda Kadın	28
C2. 80'lerde Değişim	31
II. Türk Sinemasının Susturulmuş Kadınları	35
A. Senaryonun Sessiz Kurucuları	35
A1. Erkek Rüyası: Sessiz ve İtaatkar Fahişe	36
A2. Erkek Dünyasında Kadının Hikayeleştirilmesi : “Olmayan Kadın”	41
B. İktidara Karşı Sessiz Başkaldırı	45
B1. Son Silah Sessizlik	46
B2. Ölümüne Direniş	59
Sonuç	68
Ek	74
Kaynakça	77
Özet	84
Abstract	85

GİRİŞ

Erkek egemenliğine dayalı ataerkil düzen, kültürün bir parçası olarak geleneklerden, din, ahlak ve sanattan beslenerek yaşamakta, nesilden nesile aktarılmaktadır. Bu devamlılığı sağlayan en önemli araç ise, dildir. Kültürü taşıyan dil, onun bir parçası olarak ataerkil düzenin yaşamasına da katkıda bulunmaktadır. Bu sebeple, dilin çok yönlü bir şekilde çözümlenmesi ve anlaşılması, kadınların ataerkil düzenle mücadele sürecinde bilinçlenmesini ve güçlenmesini sağlayacaktır.

Dil, kişinin algıladığı gerçekliği yansıtan bir araçtır. Bu nedenle söylem çözümlenmesi, o söylemi yaratan toplumsal, kültürel ve politik unsurları; ayrıca kişiye ait yaş, eğitim, meslek, etnik köken, sınıf ve toplumsal cinsiyet gibi pek çok özelliği ortaya koyabilmektedir. Bu noktadan bakıldığında zaman, dili sadece bir iletişim aracı olarak düşünmek yanlış olacaktır. Dil, iletişimi sağlarken, aktardığı değer yargılarıyla, toplumsal gerçekliklerin üretilmesinde etkili olmaktadır.

Dilin sınırlarını belirleyenler, yaratılan sınıflandırmalar, değerler ve yargılar ile toplumun geri kalanının düşüncelerini etkileyebilmekte ve kurguladıkları dil aracılığıyla kendi fikirlerini ortak fikirlermiş gibi yansıtabilmektedir (Cameron, 1985: 91-92). Egemen eril düzenin, dil aracılığıyla kadınlarla ilgili yarattığı, aslında kendi çıkarına hizmet eden pek çok kalıp yargı bulunmaktadır: Çocuklara kadınlar daha iyi bakar söyleminin her iki cins tarafından kabul görmesi, doğallaştırılması gibi. Burada olduğu gibi egemen topluluğun fikirleri, ortak fikir olarak kabul edildiği zaman, bu sınıfın ideolojik hedefleri gerçekleşecektir. “Ortak duyuya gösterilen rıza anlık bile olsa

hegemonyanın zaferidir” (Fiske, 1996: 226).

Toplumsal süreçlerin dil aracılığıyla şekillendirilebileceğinin keşfi, feminist hareketin dille ilgili araştırmalara yönelmesini sağlamıştır. Dil ve toplumsal cinsiyetin yan yana düşünülmesi 1970’lerin başında ortaya çıkan feminist dilbilim ile başlamıştır (Crawford, 1995: 22). Feminist dilbilim, kadınların mevcut dil sisteminde nasıl temsil edildiklerini, kadın ve erkek grupların dilbilimsel alışkanlıklarının birbirinden hangi açılardan farklı olduğunu incelemektedir (Wodak, 1997: 7). Böylelikle feminist dilbilim, kadınların etkin dil kullanımından nasıl dışlandıklarını, dili şekillendirmede erkeklerin ön planda olduğunu ve dilin kadınlara karşı cinsiyetçi semboller içerdiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Dilin belirleyiciliği, yani gerçekliği dilden bağımsız mı yoksa dilin bize sunduğu sınırlar içinde mi algıladığımız, olayları bize aktaran kelimelerin yönlendirme gücünü anlamak açısından önemli bir hareket noktasıdır. Deborah Cameron’ın bir tecavüz haberinin aktarılışı üzerine yaptığı inceleme kelimelerin etkisini açıkça ortaya koymaktadır (1990: 17):

Dün erken saatlerde Kent/Beckenham’daki evine zorla giren iki kişi tarafından uğradığı saldırıda başından yaralanan adam, karısına sırayla tecavüz eden iki saldırgan tarafından yatağa bağlandı. (*Daily Telegraph*)¹

¹ “A man who suffered head injuries when attacked by two men who broke into his house in Beckenham, Kent, early yesterday, was pinned down on the bed by intruders who took it in turns to rape his wife.”

Korku içindeki 110 kiloluk koca, iki kişi karısına tecavüz ederken yanında yatmaya zorlandı. (*Sun*)²

Seçtikleri sözcükler ve anlatı yapısı nedeniyle, bu gazetelerde yer alan haber, kadına yönelik bir tecavüz söz konusu olmasına karşın, mağdur olanı tecavüze uğrayan kadının kocası olarak yansıtmaktadır. Olayı sadece izlemek zorunda bırakılarak acı çektiği iddia edilen erkek, özne konumuna oturtulurken; tecavüze uğrayan kadın sadece cümlenin sonunda bir ayrıntı olarak kendine yer bulabilmiştir. Haber, erkeği önemseyen, kadını ikincil plana iten diliyle, cinsiyetçi bir bakış açısı üretmektedir. Bu şekilde kadınların dil aracılığıyla değersizleştirilmesi, gündelik hayatımızda sürekli karşılaştığımız ve bu nedenle kanıksadığımız bir durumdur.

Dilin dinamik yapısı, aynı olayın birbirinden oldukça farklı anlamlarda yansıtılabilmesine olanak sağlamaktadır. Bu iki alıntıdan hareketle dilin, kullanıcısının bakış açısı ile ne kadar yakından bağlantılı, esnek, şekillendirmeye müsait olduğunu anlamak mümkündür. Cinsiyetçilik, kelimelere yüklenen anlamlar üzerinden gelişmekte ve yüklenen anlamlar kullanıcının dünya görüşünü doğrudan yansıtmaktadır (Graddol ve Swann, 1989: 98).

Dil, cinsiyetle ilgili olarak üç ayrı bağlamda incelenmektedir. Birincisi kadınlar ve erkekler farklı bir dil mi konuşmaktadır, eğer öyleyse bu ne anlama gelmektedir? İkincisi dildeki cinsiyetçilik nasıl giderilecektir ve son olarak kullandığımız dil,

² “A terrified 19-stone husband was forced to lie next to his wife as two men raped her yesterday.”

kadınlarda yabancılaşmaya sebep olan, kadınların kendini rahatça ifade edemediği dil, egemen olanın dili midir? (Cameron, 1985: 6-7).

Kadın ve erkek konuşması arasındaki farklılaşmanın sebepleri konusunda, iki temel bakış açısı söz konusudur: Özcüler (*essentialism*) ve sosyal yapılandırmacılar (*social constructivism*). Özcüler için beden saf, sosyalleşme öncesi, söylem öncesi bir yer oluştururken; sosyal yapılandırmacılar, bedenin ilk andan itibaren toplumun izlerini taşıdığına; hiçbir zaman saf, kültürel kodlanmanın dışında olmadığına inanmaktadırlar (Fuss, 1997: 254). Bedene bakıştaki bu temel farklılık, dil algısını da etkilemektedir: Özcüler, tüm kadınların doğuştan beraberinde getirdiği farklı bir dile sahip olduğunu; sosyal yapılandırmacılar ise dilin toplumsallaşma sonucu oluştuğunu savunmaktadır.

Özcü teori, zaman ve mekandan bağımsız olarak biyolojik temelli bir varsayımdır. Bu teoriye göre kadınlar erkeklerden farklıdır ama tüm kadınlar birbirine benzemektedir. Kültürü dışlayan özcü teori, biyolojik indirgemecilik yaptığı eleştirisiyle karşı karşıya kalır. Sosyal yapılandırmacılar ise, kültürü ve sosyal çevreyi insanın gelişimini etkileyen tek sebep olarak görür. Sosyal yapılandırmacı feministlere göre, kadınlar ve erkekler arasında anatomik farklılıklar hariç hiçbir fark yoktur; eğer kadın ve erkek sosyal açıdan eşitlenirse, kadın ve erkek arasında hiçbir fark olmadığı ortaya çıkacaktır. Bu konudaki tartışmalar günümüzde de sürmektedir. Feminist dilbilimde, kadın ve erkek dilinin birbirinden farklı olduğu konusunda fikir birliği olsa da, farklılığın temel sebebi konusunda henüz fikir birliğine varılmamıştır.

Toplumsal cinsiyete bağlı olarak dilin farklılaşabileceği tezinden hareketle yapılan ilk çalışmalarda, erkek dili olması gereken olarak algılanmış (Wardhaugh, 2003: 313), kadınların dilinin, bu dilden ne kadar saptığı ve bu dile hangi noktalarda benzediği araştırmalar için temel belirleyici olmuştur. Kadınların erkeklerden farkı temeline dayanan bu çalışmalar, kadınları egemen erkek diline göre sadece nereye koyacağımızı belirlemeye yönelik olmuş, kadın dilini çözümlenme ve anlama amacı taşımamıştır.

Kadın dili ile erkek dili arasındaki biçimsel farkları ortaya koyan ilk kapsamlı araştırma, Robin Lakoff'un 1975 tarihli *Language and Women's Place* (Dil ve Kadınların Yeri) alışmasıdır. Lakoff, erkeklerden farklı bir dil olarak kadın dilini kibar, kararsız, kuralcı, kendini onaylatmaya yönelik eklenti sorularının sık kullanıldığı bir dil olarak tanımlar (1975: 53-56); ancak bu özellikleri bir eksiklik olarak sunmaz. Araştırmanın detayları kadın ve dil ilişkisini anlamak için değerli olsa da, Lakoff'un kadınları homojen bir topluluk olarak ele aldığını; sınıf, eğitim, ırk gibi pek çok değişkeni göz ardı ettiğini de unutmamak gerekir.

Lakoff'a göre kadınlar dildeki ayrımcılığı iki farklı şekilde yaşarlar: Onlara öğretilen dili kullanma şekli ve dildeki temsil edilişleri. Toplumsallaşma süreci ile kız ve erkek çocuklarının dil edinimi etkilenir ve farklılaşır. Bu süreçte kız çocuklarına kaba kelimeler içermeyen, kibar "hanımefendi" (*lady*) bir dil öğretilirken, erkek çocuklar dil edimlerinde bir müdahale ile karşılaşmazlar. Bununla birlikte, kız çocukları öğretilen bu dili başarıyla konuştuğu zaman, toplumda saygın bir yer edinemez; aksine konuştuğu dil onun ciddiye alınan bir insan olmasını engeller. Kadınlar onlara öğretildiği şekilde,

hanımefendi gibi konuşmazsa erkek gibi olmakla eleştirilirken, konuşurlarsa ciddi bir konuşmanın parçası haline gelemeyen, eksik insan olarak değerlendirilirler (1975: 4-8). Her iki durum da kadınların aleyhinedir. Kadınlar kendilerinden beklenen davranışları uygulasa da uygulamasa da sürekli bir eleştiriye maruz kalmaktadır.

Kadın konuşmasının erkek konuşması yanında eksik ve değersiz olarak nitelendirilmesinin cevabını yine Lakoff'un araştırmasından almak mümkündür. Lakoff, kadınların erkeklere göre renkler için daha detaylı bir tanımlama yaptıklarını, erkeklerin kullanmadığı bej, camgöbeği, lavanta gibi adlandırmalarda bulduklarını belirtir ve ekler: "Kadınların önemli konularda inisiyatif almasını istemeyen erkekler kendileri için önemsiz, egolarını sarsmayacak konularda kadınların inisiyatif almasına izin verir" (1975: 8-9). Bu tespit ile kadınların bir engelleme ile karşılaşmadıkları alanlarda anlam yaratabilen konuşmacılar olduğunu görebiliriz.

Kadınlardan bahsedilirken kullanılan dil Lakoff'un üstünde durduğu diğer bir önemli noktadır. Öncelikle kadın yerine Türkçede "bayan" kelimesinin kullanılması gibi İngilizcede de "lady" kelimesinin kullanıldığını, bu örtmecenin kadınların ciddiye alınmamasıyla sonuçlandığını söylemektedir. Dilsel temsilde erkekler, yapıp ettikleriyle, kadınlar ise ilişkide oldukları erkeklere göre tanımlanmaktadır. Ayrıca aynı kavramlar, benzetmeler, durumlar, konular ve kelimeler kadınlar için olumsuz anlamlar içerirken, erkekler için olumlu sonuçlar yaratabilmektedir; örneğin bekarlık erkekler için hiçbir sorun yaratmaz, tersine özgürlüğü ve kendine güveni temsil ederken; kadınlar için tercih edilmeyen, beğenilmeyen anlamına gelmektedir (1975: 19-35). Burada olduğu gibi aynı

durumu tanımlayan kelimeler, cinsiyete göre değişen gizli anlamlar taşımaktadır.

Dildeki cinsiyetçilik üzerine yapılan teorik araştırmalar özellikle, eril ve dişil özneleri ayrı kelimelerle ifade eden Hint Avrupa dil ailesine odaklanmıştır. Hint Avrupa dillerinde kadın ve erkek özneleri tanımlamak için ayrı ayrı (İngilizcede *he-she*, Fransızcada *il-elle* vb.) kelimeler bulunmakta, insana dair genel ya da tarafsız kullanımlarda erkek için kullanılan özneler tercih edilmektedir. Feminist dilbilimciler, bu kullanımı değiştirmeyi, ne sadece kadınları ne de sadece erkekleri işaret eden, genel “onlar” (*generic they*) kelimesiyle aşmaya çalışmışsa da bu sorun halen varlığını sürdürmektedir.

Öte yandan Türkçede kelimeler gramer yapısının bir gereği olarak, cinsiyeti işaret eden biçimsel farklılıklar göstermese de, yine de kelimelerin işaret ettiği cinsiyetçi ayrımlar oldukça yaygındır. “İnsanoğlu”, “bilim adamı”, “adam gibi davranmak” gibi terim ve deyimleri de düşündüğümüzde, dilimizde de insanlık için genellenen kullanımların erkekleri dikkate alarak yaratıldığını görebiliriz.

Türkçede, kadınlardan söz edilirken kullanılan dil, sık sık olumsuz çağrışımlara yol açmaktadır. Kadınlar için kullanılan *eksik etek*, *kahpe*, *kaltak*, *evde kalmış* gibi pek çok kelime ya da deyim sadece kadınları işaret ederken (König, 1992: 26); bu kelimelerin erkekler için karşılıklarında yine kadın vurgusu söz konusudur. Tam aksine erkekleri aşağılamak için onların olduğunu söylemek yeterlidir. Her toplumun kendine ait kelimeleri, deyimleri, sözdizimsel yapıları olsa da, kadınları tanımlayan dilsel

örnekler incelendiğinde, pek çok dilde “erkek üretimi dil”in kadınları aşağılayıcı kelimeler üretmiş olduğu görülmektedir.

Lakoff’un araştırmasına, William O’Barr ve Bowman Atkins 1980 yılında yeni bir açılım getirmiştir. O’Barr ve Atkins, mahkeme oturumları süresince yaptıkları araştırmanın sonucunda, kadınların konuşmasında tespit edilen özelliklerin aynısını, mahkemedeki güçsüz tarafta da gözlemlemişlerdir. Lakoff’un kadın dili olarak tanımladığı dilin, “güçsüzlüğün dili” olarak genellenebileceği tespitinde bulunmuşlardır (O’Barr ve Atkins, 1998: 377-378). “Kadın dili” olarak tanımlanabilecek konuşmanın özellikleri cinsiyetten çok sosyal güçsüzlükle ilişkilendirilmiştir (O’Barr ve Atkins, 1998).

Joan Swann, aynı durumun işçiler ve siyahlar için de geçerli olduğunu söyleyerek; sorunun toplumsal ve ekonomik boyutunun olduğunu ortaya koymuştur (1992: 59). Bu durum, kadın dilinin sosyal ve ekonomik güçsüzlükle şekillendiğini, toplumda diğer ezilenler gibi, kadınların da az ve dikkatli konuşarak kendilerini korumaya aldıklarını göstermektedir.

Robin Lakoff’un ardından günümüze kadar geçerliliğini koruyan bir diğer önemli araştırma, Dale Spender’in 1980 yılında yayınlanan *Man Made Language* (Erkek Üretimi Dil) kitabıdır. Lakoff’un yukarıda değindiğimiz tespitlerine de değinen Spender, çalışmasında özellikle erkek kontrolündeki anlam yaratma sürecine ve dilin şekillenmesine odaklanır.

Tarihe baktığımız zaman, kadınlar kültürel yapıların üretiminden dışlanmışlardır ve dil bu yapıların en önemlilerinden biridir. Kaba tabiriyle bu durum dilin erkekler tarafından üretildiği ve erkeklerin dili kendi amaçları için kullandığı anlamına gelmektedir. Meşru dilin üretiminde kadınlara yer olmadığı için, kadınlar kendi sembollerinin dilde önemsenmesini ve kadınların geleneklerinin devam etmesini sağlayamamışlardır (Spender, 1980: 52).

Deborah Cameron, Spender'in özetlediği bu sürecin, "dile karşı yabancılaşma" ile sonuçlandığını öne sürmektedir. Cameron'a göre, kelimeler, erkek tecrübelerini dile dökmek için, yine erkekler tarafından yaratılmıştır. Kendi deneyimlerini ifade edecek "yeterli" kelimeleri bulamadıkça, kadınlar dilden uzaklaşmakta, kendilerini çaresiz hissetmektedir (1985: 5-6). "Erkek üretimi dil" kadınlara iki yol bırakmaktadır, Cameron'ın vurguladığı yabancılaşmayı göze alarak onlar gibi konuşmak ya da sessizlik (Spender, 1980: 81). Burada değinilen sessizlik fiziksel olarak konuşmaktan yoksun olan anlamında değildir. "Sessizlik, küçük düşme, reddedilme, görmezden gelinme, aşağılanma korkusu yüzünden kendini sansürlemek demektir" (Cameron, 1990: 4).

Konuşmaya başlamadan kelimelerle yapılan bu mücadelenin ardından, kadınlar konuştuğu zaman da, eril ön kabullerle mücadele etmek zorunda kalmaktadır. Kadın sözü, tıpkı büyüklerin çocuklara yaptığı gibi, erkekler tarafından sürekli bir bölünme ve değersizleştirmeyle karşı karşıyadır. Kadınların gündelik hayatları içinde yaptıkları konuşmalar, özellikle dedikodu; erkeklerin biçtiği değerler karşısında "boş" olarak nitelendirilmektedir. Bu değersizleştirme yanında, erkeklerle aynı ortamda olduklarında kadınların susması bir saygı işareti olarak kadınlara dayatılmaktadır. Tüm

bu baskılar sonucunda, ne kadar az konuşsalar da kadınların çok konuştuğu izlenimi erkekler arasında yaygındır. Spender'a göre kadınlar her halükarda çok konuşacaktır, çünkü kadınların konuşmasının kıyaslandığı sessizliktir, erkekler değil (1980: 42).

Eril özne, kadınları konuşmasının değersizliğine inandırarak baskı altında tutmakta, sessizliğin kadın için daha değerli olduğuna dair mitler yaratmaktadır. Sessizliği değerli kılan, bir erdem olarak niteleyen eril-yasa, kadına bir kez daha boyun eğdirmiş olur. Erdem olarak tanımlananın aslında bir susturma olduğunu anlayabilmek, eril bakış açısından sıyrılıp bakabilmeyi gerektirir (Öztürk ve Tural, 2001: 105).

Sessizlik, ataerkil ideoloji tarafından kadınlara olması gereken olarak sunulur. Bu baskının yanında, değinilen dilsel etkenler nedeniyle kendini rahatça ifade edemeyen kadınlar, sessizliği bir tercih olarak da görebilmektedir. Feminist dilbilimcilere göre “sessizlik, dilin bir parçasıdır ve en az ses kadar iletişim ve düşünmede önemlidir. Sessizlik kullanıcısına göre değişik anlamlar içerebilmektedir: efendi/köle, genç/yetişkin, erkek/kadın” (Key, 1975: 127). Eril kavramlarla konuşma ya da sessiz kalma seçeneklerine feminist dilbilimciler bir üçüncü seçeneği, kendi anlam ve dilini yaratma seçeneğini eklemişlerdir.

Dilin şekillendirici gücü olarak, kadınları kendi belirlediği anlamlar içine hapsedmeye çalışan eril iktidar; sinemanın üretiminde de karşımıza çıkmaktadır. İlk bakışta sinema filmleri, içinde bulunduğu dış dünyayı doğrudan ve yalın olarak yansıtıyor gibi görünse de, dilin kullanımında olduğu gibi yaratıcısından izler

taşımaktadır. Öykü ve karakterler gibi temel unsurların yanında, çekim açıları, ölçek, kullanılan ışık, sahnelerin dizilişi gibi teknik özellikler yönetmenin fikirlerini yansıttığı araçlardır. Filmler bilinçli olarak tasarlanmış bir çeşit söylevdir. Sinemanın dili, kelimeler yerine sahneleri kullanarak tıpkı konuşmalar gibi yapılandırılmaktadır.

Kurmaca filmler, yönetmenin bakışını yansıtması ve/veya olması gerekeni konu edinmesiyle, çoğu zaman nesnellikten ve objektiflikten uzaktır. Etkin bir sanat olarak sinema, yarattığı imgeler aracılığıyla olanın yanında, olmasını istediği durumları da izleyicisine ulaştırabilmektedir. Böylelikle gerçek yaşamın yeniden üretiminde etkili olabilmektedir.

Türk sinemasında, toplumsal cinsiyetin yansıtılışı, olanı mı olması gerekeni mi konu aldığı noktasında izleyicide bir algı karmaşasına sebep olmaktadır. Türk sinemasında özellikle melodramlar kadınlığı örtük olarak istediği gibi tasarlamakta ve çoğunluğu kadın olan izleyicilere olması gerekeni, olanmış gibi benimsetmektedir. Dilin oluşumu ve kullanımı sürecinde olduğu gibi, kadınlar sinemanın üretiminde de etkin roller üstlenemediklerinden, onlara düşen dilde olduğu gibi var olanı kabul etmek ve yaratılan anlamın içinde bir oyuncu olarak belirlenen rolü üstlenmektir. Kelimelere sinmiş cinsiyetçi bakış açısı, film dilinde de kadın bedeninin yansıtılışıyla, kendisine biçilen rollerle ve söylenen kelimelerle kadınlara karşı yine başroldedir.

Anlaşılaçağı gibi hem konuşma dilinin hem de sinema dilinin yaratılışı, aynı eril iktidarın kontrolündedir. Bu durum, dilde ve sinemada kadına bakışın, kadınları

dışlamak ve aşağılamak için yaşanan süreçlerin, kullanılan araçların benzer olmasına sebep olmaktadır. Bu benzerlikten hareketle, kadınların dilsel sessizliğini çözümlmeyi amaçlayan bu çalışmada, Türk sinemasındaki suskun kadın karakterler araç olarak kullanılacaktır. Sessizliğin neden, nasıl ortaya çıktığı, kadınların sessizliği hangi amaçla seçtiği; bir anlamda “sessizliğin dili” sinemanın dili aracılığıyla sorgulanacaktır. Temel soru, kadınların sessizliğinin, sadece susturulmayı, baskıyı ve dolayısıyla bir teslimiyeti mi; yoksa feminist dilbilimcilerin de savunduğu gibi söz kadar değerli farklı bir anlam yaratma sürecini mi temsil ettiği.

Feminist politikanın sağlam temeller üzerine oturtulması sürecinde, dilin ve dille ilişkide olan çeşitli yaklaşımların öneminin keşfi, dil üzerinde yapılacak çalışmaların değerini artırmaktadır (Cameron, 1985: 5; McConnell-Ginet, 1980: xii). Feminist bir bakışın benimseneceği, sinemada sessizlik özelinde yapılacak bu inceleme, dil üzerinden yürütülen feminist çalışmalara katkıda bulunmaya, egemen toplumsal cinsiyet ilişkilerini sinema aracılığıyla sorgulamaya çalışacaktır.

Ülkemizde Türk sinemasının tüm filmlerini barındıran bir arşive sahip olmayışımız sebebiyle; araştırmada Ankara Üniversitesi film arşivinden, kişisel arşivlerden ve Türk filmleri üzerine yazılmış sözlüklerden yararlanılmıştır. Konusuna ulaşılan ve izlenen filmler içinde, başroldeki ve etkin yan rollerdeki kadın karakterlerin çevreleriyle kurdukları iletişim biçimine ve yoğunluğuna bakılmış; konuşmayı reddeden ya da dışardan gelen bir baskı ile susturulan kadın karakterleri barındıran 8 film seçilmiştir. Amaç kadınlar üzerinde ataerkinin kurmak istediği sessizleştirmenin,

kadınlar tarafından farklı biçimlere sokulup sokulamayacağını ortaya koymaktır.

Bu hedef doğrultusunda birinci bölümde ataerkil ideolojinin sessiz ve teslimiyetçi kadınlığı dil ve sinema aracılığıyla nasıl kurguladığı araştırılmakta; ardından ikinci bölümde Türk sinemasında karşımıza çıkan susturulmuş kadın karakterlerle tartışmanın derinleştirilerek somutlaştırılması amaçlanmaktadır. Bu amaçla incelenecek filmler “Senaryonun Sessiz Kurucuları” ve “İktidara Karşı Sessiz Başkaldırı” olmak üzere iki ana başlığa ayrılmıştır. “Senaryonun Sessiz Kurucuları” başlığı altında incelenen filmlerde kadın karakterler, buldukları erkek egemen çevre içinde değersizleştirilmekte, anlatıdan dışlanarak susturulmaktadır. “İktidara Karşı Sessiz Başkaldırı” bölümünde ise kadın karakterler yine bir erkek baskısıyla fakat nihayetinde kendi istekleriyle susmakta, erkek egemen düzene karşı bir tavır geliştirmeye çalışmaktadır. Ulaşılabilen filmler içinde araştırma kapsamına alınan filmler şöyledir: *Sürü* (Zeki Ökten, 1978), *Adı Vasfiye* (Atıf Yılmaz, 1985), *Asılacak Kadın* (Başar Sabuncu, 1986), *Eşkıya* (Yavuz Turgul, 1996), *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz, 1997), *Gemide* (Serdar Akar, 1998), *Laleli’de Bir Azize* (Kudret Sabancı, 1999), *9* (Ümit Ünal, 2002).

I. Ataerkinin Kadın İnşası: Teslimiyetçilik ve Sessizlik

A. Erkek Konuşur, Kadın Susar

Ataerkil düzen, erkeklerin kendi aralarındaki farklılıkları bir yana bırakarak kadınlar üzerindeki egemenlik ilişkilerini paylaşmak için birleştikleri; toplumun tüm alanlarında iktidarın tartışmasız olarak eril elde olduğu bir sistemdir. Erkekler arasında bir hiyerarşi olmasına rağmen, her erkeğin hükmedebileceği bir kadının oluşu düzenin devamlılığını sağlamaktadır (Hartmann, 2006: 29-30). Devlet, ordu, iş dünyası, üniversiteler vb. eril iktidarın egemen olduğu kurumlarken; bu kurumsal var oluşun yanında kültürel ve toplumsal düzeni de eril iktidar belirlemektedir.

Ataerkil düzenin egemen olduğu toplumlarda, erkek deneyimleri hayatın şekillendiricisidir; değerli olan erkek deneyimleri ve bakış açısıdır, aslolan eril olandır. Dişil değerler esas olmayan, norm dışıdır. Bu düzende toplumu her anlamda yönlendiren erkeklerken; kadınlardan beklenen, erkek iktidarını kabul ederek, onlar adına erkekler tarafından biçilmiş rollere uygun davranmalarıdır. Tüm bu boyun eğdiriş ve dışlanmanın sebebini George Balandier, kadının “tehlikeli yarı” olarak görülmesine bağlamaktadır (Tutal, 2008: 19). Kadına atfedilen bu tehlike, zaman içinde ikinci cins olmayı, öteki ve değersiz olmayı beraberinde getirmiştir.

İktidarın ve egemenliğin paylaşım şekli, Türk toplumunun ataerkil olduğunu ortaya koymaktadır. Ataerkil gelenekleri sürdüren toplumumuzda, kadınlar anne ve eş rolleriyle anılmakta ve özel alana ait görülmektedir. Yapmakla yükümlü görüldüğü ev

işleri ve çocuk bakımı kadınları evde tutmakta; bununla birlikte kadının yerinin evi olduğu ataerkil ideoloji tarafından dayatılmaktadır. Kadınlar için tasarlanan ev eksenli düzen, kadınların tüm hayatına yayılacak kısıtlamaların başlangıcıdır. “Ev kadınları, hiçbir yaratıcı, aşkın uğraş olmadan, yaşamlarını steril bir tekrara adanmışlardır. Yaşamları, kocalarının projeleri aracılığıyla dolaylı olarak yaşanır” (Donovan, 2005: 235). Ücretsiz ev emeği, kadınların ücretli işgücünden dışlanmalarına ve dolayısıyla ekonomik olarak, erkeğe bağımlı olmalarına sebep olmaktadır. Kadınların, erkek egemenliği altındaki ücretli çalışma alanlarına girebilmesi için, o işin kadın işi olarak tanımlanması ve erkek işlerinden ayrılması gerekir. Böylelikle kamusal alan içinde yapılan ayırımla yine sınırlar belirlenir ve kadınlara ait olan bölüm değersizleştirilir (Derman, 2001: 82).

Ataerkil düzende tanımlanmış kadınlık ve erkeklik halleri, kadınlardan itaatkar, teslimiyetçi, uyumlu ve fedakar; erkeklerden güçlü, iktidar sahibi ve mücadeleci olmalarını beklemektedir. Bir kadın kendini erkek kontrolüne bıraktığı ölçüde kabul görürken; bir erkek de çevresindeki kadınları koruyabildiği ölçüde “erkek” sayılmaktadır. Kadınlık ve erkeklik, birbirinden farklılaştığı ölçüde güçlenir, zıtları var olduğu sürece toplumdaki var oluşları meşrulaşır (Connell, 1998: 245). Cixous, *Sorties* makalesinde kültür/doğa, kafa/kalp, biçim/madde, konuşma/yazma gibi birtakım karşıtlıkları kadın/erkek karşıtlığıyla ilişkilendirerek ortaya koyar. Cixous’a göre Batı düşüncesi bu karşıtlıklar üzerine kuruludur. Bu karşıtlıklardan biri her zaman diğerine göre daha üstün tutulmakta, aralarında şiddetli çatışma ikisini bir arada var etmektedir

(Sarup, 2004: 159-160). Erkeğin norm olarak kabul edilen davranışları, onu kadından farklılaştırabilmek üzerine kuruludur.

Her iki toplumsal cinsiyet için “doğru” davranışları, ataerkil düzende eril iktidar belirlemekte ve bunlara uyulması için pek çok toplumsal baskı aracını kullanmaktadır: Gelenekler, dilsel kodlar, toplumsal roller gibi. Ancak eril iktidarın tek yaptığı baskı kurmak değildir bununla birlikte olması gerekeni de belirlemekte, gizliden gizliye bir yönlendirme içine girmektedir. Sarup’un da belirttiği gibi, “İktidar yasayı koruyup ileriye taşıyabilmek için engel koyar, sınırlar, reddeder, yasaklar ve sansürler” (2004: 111); fakat “Foucault’a göre iktidarı yalnızca bir bastırma, sınırlama ya da yasaklama olarak anlamak yetmez: İktidar ‘gerçekliği üretir’, ‘nesne alanlarını’ ve ‘doğruluk ritüellerini’ belirler” (Sarup, 2004: 112). İktidar olması gerekeni belirtir, ona tabi olanlara bunu benimsemek düşer.

Kadınların, onlara sunulan kadınlığı içselleştirme süreci, Kevin Robins ve Asu Aksoy’un “derin millet” kavramını anlamaya çalışırken başvurdukları kavramlar ile açıklanabilir. Robins ve Aksoy “grubun birlikte var olmasını sağlayan ve grubu bir arada tutan şey”in ne olduğunu anlamaya çalışır. İki bağlayıcı mekanizma söz konusudur:

İlki Daniel Sibony’nin “sessizlik noktası” olarak tanımladığı bastırma mekanizmasıdır. Grubu bir arada tutan şey, kendi sembolik kuruluş - oluş - şeklinin şiddete dayalı ve rastlantısal doğası hakkında sessiz kalmaya yeminli olmasıdır: Grup aynı şey hakkında

sessiz kalmaya - o şeyi korumaya, böylelikle de kendilerini ondan korumaya- karar vermiş insanların bir araya gelmesiyle varlık kazanır (Robins ve Aksoy, 1999: 182).

Kadınlar için düşündüğümüzde de bu mekanizmanın işlediğini görürüz. Kadınlar, içinde buldukları durumları konuşmayarak, bastırarak yok saymakta ve yaşadıkları bazı sorunların bu şekilde geçeceğini ummaktadır. Yaşananları inkarın yanında, söylenemeyenleri dile getiren kadınların dışlanması, değişimi ve iyileşmeyi de engellemektedir.

“İkinci mekanizma, grubun kendine olumlu değerler atfetmesidir, çünkü grup kendisini ait olunmaya ve sadık kalınmaya değer bir grup olarak görmek zorundadır” (Robins ve Aksoy, 1999: 182). Kadınlar toplum tarafından tanımlanan rollerine kendilerini inandırarak “ideal kadınlığa” ulaşmaya çalışır ve bu idealize edilmiş roller sayesinde ayakta durur. Temiz, sadık, fedakar vb. olmak kadınlar için yeterli hedeflere dönüşür.

Erkeklerin, kadınlar üzerinde egemen olmalarını sağlayan bu toplumsal düzende kadınlar hem geleneklerle, baskıyla, şiddetle, korkuyla erkeğe bağımlı bir hale gelmiş hem de kendisinden beklenen davranışların doğruluğuna, yaşadıklarının “olması gereken” olduğuna inandırılmıştır. Kadınlara biçilen roller ve özel alana ait görülmeleri, onları tartışma alanının dışına itmektir. Ataerki düzen, kadının sessiz bir hizmetkar olması için iktidarını kullanmaktadır. Sosyal sessizlik, ataerkinin kurmak istediği, kadın kimliğinin inşasında önemli bir yer tutmaktadır (Kaplan, 2001: 236).

Dilin eril elle şekillendiği, cinsiyetçi bir yapıya sahip olduğu ve toplumsal cinsiyete bağlı biçimsel farklılıklar barındırdığı yapılan teorik araştırmalarla ortaya konmuştur (Lakoff, 1975; Spender, 1980). Bununla birlikte, Irigaray ve Kristeva cinsiyet farklılığı ve dil arasında karşılıklı bir ilişkiyi vurgulayarak; cinsiyet farklılığının, sadece doğal ve biyolojik bir olguya indirgenemeyeceğini belirtir. Cinsiyet farklılığı dili belirlediği gibi, dil de bu farklılığı yaratmaktadır (Irigaray, 2006: 18; Durudoğan, 2007: 59). Kadın ve erkek dilinin toplumsallaşmayla farklı şekillenen biçimi, erkek iktidarı tarafından iyi ve kötü olarak sınıflandırılmaya çalışılmıştır. Toplumsal cinsiyetten kaynaklı farklılıklar, erkeği norm olarak belirleyen eril egemen düzen içinde, kadına ait dilsel özellikleri ikincil ve eksik olarak tanımlamakta; erkekler yazma ve konuşma alanında kuralları ve gelenekleri belirlediğinden, kadınlar marjinal ve değerersiz bir noktaya itilmektedir (Swann, 1992: 58-59).

Tarihsel olarak, kadınlar kamusal alanda, diğer bir deyişle eril iktidarın değerli gördüğü alanda, yapılan konuşmalara çok az katılabilmiştir. Cameron'a göre, kamusal alanda kurulan iletişim ve konuşabilme özgürlük belirtisiyken, sessizlik de baskının sembolüdür (1985: 5). Kadınlar kamusal alandaki "değerli" konuşmalardan dışlandıkları ölçüde, özel alanda da eril baskıyla susturularak, bir kez daha sözleri engellenmektedir.

Susturulmuş gruplar (*muted groups*) üzerine çalışan Shirley ve Edwin Ardener, kadın erkek çatışmasına uyarlanabilecek tespitlerde bulunur. Toplum içinde güçlü olan grup, anlamı yaratmakta ve kontrol etmektedir. Susturulmuş grup ise kurulan bu hakimiyet yapısıyla sessizleştirilmekte ve kendilerini ifade etmek istediklerinde baskın

tarafın kavramlarını ve ideolojilerini kullanmaya zorlanmaktadır. Bu şekilde sessizleştirilen ve dilsizleştirilen tek grup kadınlar değildir, çingeneler, çocuklar ve suçlular gibi kadınlar dışında daha pek çok susturulmuş grup mevcuttur (aktaran Moore, 1988: 3). S. ve E. Ardener'in özenle üzerinde durduğu bir nokta susturulmuş grupların hiç konuşmamak üzerinden tanımlanmaması gerektiğidir. "Bu kişiler fazlasıyla konuşuyor olabilirler. Önemli olan söylemek istediklerini, istedikleri zamanda ve istedikleri yerde söyleyip söyleyemedikleridir" (aktaran Cameron, 1985: 103). Kadınlar, susturulmuş bir gruptur, çünkü nerede, ne zaman, ne konuşacaklarına eril iktidar karar vermektedir. Bu karar, çoğu zaman kadınların hiç konuşmamasıdır.

Dilin alanından dışlanma, kadınlar için rastlantısal değildir. "Duras'a ve birçok Fransız feministine göre kadınları baskı altına almak için başvurulan ana silah, erkek egemen dil ve buna dayalı olarak erkek merkezli kültürdür" (Kaplan, 1988: 102). Dilsel kısıtlama, daha genel anlamda düşünülebilecek sosyal bir kısıtlamanın dayanaklarından biridir. Eril iktidar, kendini ifade etme aracı olan konuşmayı kadınların elinden alarak, özgüven eksikliği yaratmak ve böylelikle kadınların kontrolünü kolaylaştırmak amacındadır.

Ataerkinin, kadınları dil dışına itme mücadelesindeki en önemli öğretilerden biri, kadınların erkeklerle birlikteyken, bir topluluk içinde susmasının saygı işareti olduğudur. Kadına sessiz kalması öğretilirken bir yandan da sessizlik eril dil tarafından kadına ait bir erdem olarak tanımlanmakta (Öztürk ve Tural, 2001: 105), sessizliğe olumlu bir anlam yüklenmektedir. Böylelikle kadının "saygı" adı altında sözünün

engellenmesi mümkün olmaktadır. Cameron'un da vurguladığı gibi; dil, güçlü olanın kendisine tabi olanları baskı altına almak için kullandığı bir silah olarak karşımıza çıkmaktadır (1985: 1). Dil eril değerlerle biçimlendiğinde kadınlar için bir baskı aracı iken, kadın tecrübesiyle şekillenışı, özgürleşmenin aracıdır. Irigaray'a göre "özgür bir dişil özne olmak" için dil gerekli bir araçtır (2006: 75).

Erkeklerin yanında susmanın saygı işareti olarak tanımlanması gibi, kadın sessizliği pek çok farklı koldan eril yasa tarafından inşa edilmektedir: Dinin gereği olarak sus, dul kalınca sus, sen anlamazsın sus, yabancıların yanında sus... Eril iktidar, kendi çıkarına hizmet eden kadın sessizliğini; din, gelenek-görenekler ve namus kavramları üzerinden kadınlara dayatmakta; kadınların kendine ait bir sesi olmasına engel olmaktadır.

'Söz dinlemek' ifadesindeki kadından dinlenilmesi beklenen söz, eril-söz'dür. 'Sessizlik'teki, kadının sahiplenemediği ses ya da yoksun bırakıldığı ses, erkeğin sesidir. Erdemin, terbiyenin, terbiye edilmişliğin, söz dinlemenin aslında suskunluğa mahkum edilmek olduğunu söylemek için 'yasa'nın baktığı yerden bakmamayı becerebilmek gerekir (Öztürk ve Tatal, 2001: 105).

Eril yasa, sessizliği doğallaştırarak ve yücelterek kadınlara sunmakta, böylelikle kadınları kolay denetlenebilecekleri, çevrelerindeki erkeklere tabi olacakları kısıtlayıcı bir sessizliğe hapsedmek istemektedir. Feminist dilbilimciler ise Öztürk ve Tatal'ın vurguladığı gibi egemen bakış açısından sıyrılarak, kadın sessizliğine farklı bir bakış ile yaklaşmakta, yeni bir anlam kazandırmaktadır.

B. Dilin Gücünün Keşfi

Humm'un belirttiği gibi, "her türlü feminist teori üç temel varsayımı paylaşmaktadır: Toplumsal cinsiyet sosyal bir inşadır ve kadınları erkeklerden daha fazla baskı altına almaktadır; ataerkillik bu inşaya şekil vermektedir; kadınların deneyimlerinden gelen bilgi cinsiyetçi olmayan bir toplum tahayyülünde en önemli yardımcıdır" (1997: 5). Kadınların deneyimlerini aktarmada en önemli araç ise dildir. Bu sebeple dil alanında yapılan çalışmalar feminist hareket içinde önemli bir yer tutmaktadır.

Dilin, insanlar arası iletişim biçimleri içinde en önemlisi oluşu, insanların dil edinimi ile sosyal varlıklar haline gelişi, söylediğimiz sözcüklerin toplumsal cinsiyetimiz ve sınıfımız konusunda ipucu verışı; kısaca dilin kim olduğumuzu belirliyor oluşu, dilbilimsel çalışmaların feminizm için önemini artırmaktadır (Kaplan, 2001: 230-231).

Connell'ın da belirttiği gibi, kadınlar ve erkekler, yaradılışları, karakterleri, dış görünüşleri, düşünüş biçimleri, yetenekleri ve hatta tüm kişilik yapıları açısından birbirinden farklıdır (1998: 225). Bu farklılıklar, özellikle toplumsallaşma ile ortaya çıkar ve belirginleşir. Yapılan araştırmalar kadın toplumsallaşma sürecinin eşitlik temelinde ilerlediğini gösterirken; erkeklerde aynı sürecin statü kazanma amacı ile ilerlediğini göstermektedir (König, 1992: 31). Davranış biçimlerindeki bu temel fark, dil edinimi ve konuşma süreçlerini de farklılaştırmaktadır. Swann, okul çağında kız çocuklarının dilbilgisi konusunda erkeklere göre daha başarılı olduğunu, fakat bu

başarının ilerleyen yaşlarda gerilediğini, sosyal ve profesyonel hayatta bir artışa dönüşmediğini belirtmektedir (1992: 56). Toplumsallaşma ile gelen bu başarısızlık, kadınların konuşma alanında baskı ve engellenme ile geçirdikleri değişime işaret etmektedir. Zamanla, “az konuşmak” kadınlar için bir başarı haline dönüşürken, erkekler için başarı “etkili konuşma” haline gelmektedir (König, 1992: 29).

Tarihsel süreç içinde, kadınlar değersiz görüldükleri, iktidardan ve kamusal alandan dışlandıkları için anlam yaratma sürecinden de dışlanmışlardır. Eril iktidarın ürettiği dil, erkek tecrübelerine göre kurgulanmış, anlamı, bilgiyi kontrol eden erkek dili olmuştur (Spender, 1980). Bunun sonucu olarak kadın tecrübeleri ve duyguları dilsel ifadede kendine yeterince yer bulamamıştır. Cameron, kadınların kullandığı kelimelerin gerçekte kendilerine ait olmadığını; hatta “sizden alınıp size karşı kullanıldığını” hissetmenin kolay olmadığını savunmakta; eril iktidarın, kadınlara ataerkil toplumda sadece bir gölge gibi yaşayabilecek kadar alan tanıdığını belirtmektedir (1985: 6).

Kadın konuşması biçimsel olarak değersizleştirilirken, kadın sessizliğinin yüceltilmesi ataerkil baskının kadınları iki koldan susturma ve dışlama hedefinin araçlarıdır. Ataerki, kadınlardan sessizlik ve görünmezlik ister ya da istediğini duymak ve görmek. Bununla birlikte ne kadar az da konuşsalar kadın sözünün değersizleştirilmesi, kadın sözünün dedikodudan ve boş konuşmadan ibaret sayılması yaygındır. Burada Spender’ın tespiti daha önce de belirtildiği gibi oldukça önemlidir: Kadınlar her zaman çok konuştukları için eleştirilirler, çünkü onların konuşması sessiz kalmakla, hiç konuşmamakla kıyaslanır (1980: 42). Ataerkinin yarattığı kadınlık,

sessizlikle o kadar ilintilidir ki, sessizliği kırmaya çalışan her kadın, eril bakışın gözünde gereksiz ve çok konuşmaktadır.

Feminist dilbilimcilerin üzerinde durduğu önemli bir nokta susturulmaya karşı direnirken karşılaşılan güçlüklerdir. Bu bağlamda Cameron, kadınların eril tecrübelerle kurulmuş dili kullanırken iki farklı süreçten geçtiğini belirtir. Birincisi kadın tecrübesini erkek deneyimlerini yansıtan kelimelerle anlatmaya çalışmak, dolayısıyla kullandığı dile karşı yabancılaşmak; ikincisi ise kadınca anlatmaya çalışırken dilin eksikliğini hissetmek, kendini yeterince ifade edememek (1985: 93). Cameron'un yabancılaşma olarak tanımladığı bu süreci, Irigaray da vurgulamaktadır. Irigaray'a göre eril kimlikle şekillenen tek bir dil olduğunda, kadınların bu dili kullanmak için ötekiyle-erkekle özdeşleşmek dışında bir alternatifi yoktur. Bu özdeşleşme ile kadın kendi cinsini terk etmek zorunda kalmaktadır (aktaran Öztürk ve Tural, 2001: 106-107). Bu iki örnekte de vurgulandığı gibi, sessizliği kırmak, eril dilin aracılığıyla olduğu zaman dile ve kadın olmaya karşı yabancılaşmayı da beraberinde getirmektedir.

Ataerkinin doğallaştırarak yaptığı sessizleştirme, erkek anlamlarının dili ele geçirmesiyle daha etkin hale gelir. Kendini ifade etme yollarını bulan kadınlar olsa da, çoğu kadının konuşmak için çaba gösterirken, dile yabancılaşma ve güvensizlik yaşadığı görülür. Bu noktada, sessizliği konuşmaya alternatif bir anlam yaratma olarak gören, feminist bakış açısıyla karşılaşılır: Sessiz kalmak, değişimi beraberinde getirmese de, kadınlara kendilerini korumaya alacakları bir alan yaratabilecektir. Key'in belirttiği gibi, sessizlik dilin bir parçası ve iletişimde ses kadar önemli bir araç olarak algılanırsa (1975:

127), tercih edilen bu sessizliğin sadece baskıya teslim olmak anlamına gelmediği düşünülebilir.

Susarak direnme, erkek egemen dile teslim olmamak için bir araç iken, bu davranış kadınlara ait bir dilin keşfiyle daha ileri taşınabilir. Suskunluğu pasif direnişten çıkarmak için Cixous'nun belirttiği gibi sessizliğini yırtmak isteyen kadın, erkeğin dilini dönüştürerek, kendi dili haline getirmelidir (1986: 95). Cixous, dil konusunda geçirilecek bir bilinçlenme süreci ile sessizliğin kırılacağını belirtirken, Irigaray, kadının üzerinde baskıyla yaratılacak bir sessizleştirmenin tam anlamıyla başarıya ulaşamayacağını belirtmektedir. Irigaray'a göre kadınları susturma amacı eninde sonunda başarısız olacaktır (1985: 73), çünkü kadın sesi bir çığlık ya da anlamsız sözcükler olarak dışarı çıkacaktır.

C. Türk Sinemasında Ataerkinin İzleri

Ataerkinin ideolojinin, dil aracılığıyla kadınlar üzerinde kurduğu toplumsal baskı ve bu baskının sonucu olarak değinilen sessizleştirme Türk sinemasında da söz konusudur. Ataerkinin, kadınlar üzerinde kurduğu baskının izlerini, Türk sinemasında iki farklı yoldan takip edebiliriz: Birincisi kadınların, film üretiminde etkin bir rol üstlenememeleri dolayısıyla karar mekanizmalarından dışlanması; ikincisi erkeklerin elinden çıkan filmlerin kadınlardan beklenen itaatkar ve suskun tavrı olması gereken olarak yansıtması.

Erkeklerin denetlediği bir sektörün ürünleri olarak popüler filmler, kadın-erkek ilişkilerindeki gerginlikleri giderme konusunda, hem ataerkil kuralların geçerli olduğu dünyanın olağanlığını ve doğallığını kanıtlamaya çalışarak, hem de cinsiyetçi yaşam tarzının sivriliklerini törpüleyerek önemli bir işlev görür (Abisel, 1994: 126).

Erkek bakış açısıyla tasarlanan filmler, eril egemen düzenin yeniden üretildiği bir alan olarak ataerkil topluma hizmet etmektedir. Abisel'e göre, toplumumuzdaki ahlak anlayışı, filmlerimizde en ufak bir değişikliğe rıza gösterilmeksizin adeta savunulmaya çalışılır (1994: 91).

Üretim mekanizmalarına hakim olan gücün erkekler olması, Türk sinemasının ataerkiye hizmet eden yapısıyla mücadeleyi zorlaştırmaktadır. Kadınların sinema ile olan ilişkisini üç ana başlıkta incelemek mümkündür. Kadınlar tarafından yapılan, kadınlara seslenen ve kadınlarla ilgili olan filmler (Butler, 2002: 1). Türk sinemasında bahsedilen üç alanda da kadın sesinin, yetersiz kaldığını söylemek mümkündür. 1896'dan bu yana Batı'da film üreten kadın yönetmenler olduğu düşünülürse, Türkiye'de ilk kadın yönetmen Cahide Sonku'nun ilk filmini 1951'de çekmiş olması oldukça geç bir tarihtir. Bu geç başlangıcın ardından kadın yönetmenlerin yönettiği filmler, en yüksek sayıya ulaştığı yıllarda bile, toplam filmlere oranlandığında %6'yı geçememiştir. 2002 yılına dek üretilen toplam film sayısı 6035 iken, bu sayı içinde kadınların yönettiği film sayısı sadece 96'da kalmıştır (Öztürk, 2004: 33-34). Kadınlar tarafından yapılan filmlere baktığımız zaman sayıca çok az olmalarının yanında, içerik olarak da kadın bakış açısını ne kadar yansıttıkları tartışmalıdır. Kadın yönetmen tarafından yapılmış olması bir filmin kadın filmi olarak değerlendirilmesi için yeterli

değildir. Bu sebeple bir kadın yönetmenin yaptığı filmde çok, “kadınlara seslenen” ve “kadınlarla ilgili olan” gerçekçi filmler feminist literatür açısından daha dikkate değer filmlerdir.

Kadınların filmlerin üretim sürecinde etkin görevler üstlenememeleri, kadın bakış açısının filmlere yansımaları ve kadın tecrübesinin filmler aracılığıyla dile getirilmesini engellemektedir. Erkeklerin ürettiği filmlerde oyuncu olmaktan öteye gidemeyen kadınlar, erkeklerin kurduğu kalıp yargıların taşıyıcıları olmuşlardır.

Sinemada, erkekler ve kadınlar arasında yapılan işbölümünde, erkeklere görmek ve aktarmak, kadınlara ise seyredilmek düşmüştür. Erkekler bakmanın hazzını yaşarken, kadınlar da seyredilmeyi ve kendilerini seyretmeyi öğrenir (Berger, 2005: 47). Kadın ve erkeğin filmlerde farklı ele alınışı, kadının özellikle bedensel varlığıyla ön plana çıkarılışı, tüketimi belirleyen etkin seyircinin her zaman erkek olarak kabul edilmesinden ve filmler aracılığıyla erkek izleyicinin gururunun okşanmak istenmesinden kaynaklanmaktadır (Berger, 2005: 64). Irigaray’a göre erkeğin egosu dünyayı o kadar sarmıştır ki, her nereye bakılırsa bakılsın erkeğin kendini görmesini sağlayan bir aynaya dönüşmüştür (Sarup, 2004: 171). Berger’in değindiği kadının kendini seyretmeyi öğrendiği ayna, aynı zamanda Irigaray’ın erkeğin egosunu yansıtan aynasıdır.

Berger’in belirttiği, filmler aracılığıyla kadınlar seyredilmeyi erkekler seyretmeyi öğrenir tezine, ilk dikkatleri 1975 yılında Laura Mulvey çekmiştir. Mulvey’in *Görsel*

Haz ve Anlatı Sineması adlı (*Visual Pleasure and Narrative Cinema*) makalesi, klasik sinemanın anlatı yapısının erkeği önemseyen, filmi etkin ve güçlü erkek karakterler üzerine kuran yapısını ortaya koymuştur. Erkek izleyicinin isteklerine göre biçimlenen filmlerde, kadın karakterler erkeğe tabi birer arzu nesnesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Kamera izleyiciye erkek bakışının görmek istediklerini yansıtmakta, erkek karakterle özdeşleşmektedir (Mulvey, 1997).

Mulvey ve Berger'in, sinemada etkin erkek bakışının sonucu olarak şekillenen kadınları, Türk sinemasında iki temel kadın tiplmesi ile karşımıza çıkmaktadır. Bu iki kadın birbirine oldukça zıt ve filmsel anlatı içinde asla bir araya getirilmeyen özellikler barındırır. Öncelikli olarak, bir insandan çok, üstün bir varlık olarak tasarlanan kadınlarla karşılaşılır. Bu kadınlar, çevresindeki erkekler onun için mücadele ederken bir köşede müdahale etmeden, fikrini söylemeden bekleyen; anne olduktan sonra değerini kat kat artıran kutsal varlıklardır. İkincisi ise anne olmayı, bir erkeğin koruması altında yaşamayı hak etmeyen; sadece göze hitap etmesi yeterli değersiz bedenlerdir.

Sinemamızda tasarlanan bu iki zıt kadın, ataerkil bakışın gördüğü/görmek istediği iki kadındır. Ataerkil erkek düşüncesinde kadın bu iki zıt noktadan başka bir yerde tahayyül edilmez; bu kadınların değişimi hep erkeklerin istediği yönde olur. Kadınların da kendini bu "iyi" ve "kötü" sınıflandırma içinde görmesi ataerkinin kadın üzerinde kurduğu önemli baskılardan biridir. "İyi" ve "kötü" arasındaki temel farklardan biri de, iyi kadınların her zaman az konuşan, söz dinleyen, itaatkar kadınlar olmalarıdır. Ataerkinin sessizleştirme vurgusu sinemada da devam etmektedir.

C1. Yerli Melodramlarda Kadın

Türk sinemasında tür olarak baskın duran melodramlar, ataerkinin görmek istediği kadın karakterlerin bir yansımasına sahiptir. Dilek Kaya Mutlu, yaptığı detaylı çalışmada yerli melodramların anlatı özellikleri ve izleyicide yarattığı “ruhsal boşalım” üzerinde durmuştur. Mutlu’ya göre, melodramlar rasyonellikten yoksun ve gündelik hayat mantığından uzak filmlerdir. Asıl hedefi duygusal yoğunluk yaratmak ve içgüdüleri harekete geçirmektir. Olay örgüsü entrikalar, tesadüfler ve yanlış anlamalar üzerine kuruludur (1998: 61-63). Karakterlerin başına gelenler, gündelik hayattan kat kat fazladır; hem yaşanan duygular hem de olayların rastlantısallığı ve onlara verilen tepkiler abartılıdır (Suner, 2006: 185). Hedef izleyicisi kadınlar olan bu filmlerde yaratılan duygusal atmosfer, kadınların etki altına alınmasını ve ataerkil düşünce ile şekillendirilmiş kadın karakterlerle özdeşleşme kurmalarını kolaylaştıracaktır. Böylelikle filmlerdeki kadın karakterler aracılığıyla kadın izleyicilere olması gereken kadınlık halleri gösterilebilecektir.

Mitsuhiro Yoshimoto, melodramların önemli bir unsuru olan “negatif olarak kurulmuş” özne durumunu tanımlar. “Seçim yapan, karar alan, harekete geçen, olaylara yön veren etkin özne konumunun aksine, ‘negatif olarak kurulmuş’ özne edilgen, kendini silen, olaylar tarafından yönlendirilen bir konumu ifade eder” (Suner, 2006: 187).

“Negatif olarak kurulmuş” özne konumu tam da 1950 ve 60’ların klasik Yeşilçam melodramlarında tasarlanmış kadın karakterlere denk gelir. Bu filmlerde, etkin

erkek özneye karşı, edilgen kadın özne; erkeklerin iktidarını güçlendirmek için bir araç olmuştur.

Suner'in ifadesindeki "kendini silen" tanımına özellikle dikkat edilmelidir. Bu niteleme, sadece dışarıdan bir yönlendirmeyi değil, aynı zamanda içselleştirilmiş bir durumu da ortaya koyar. Türk sineması deyince akla gelen melodramlar, kadın erkek ilişkilerini, aile, namus, annelik gibi kavramları, sürekli kadını baskı altına alacak şekilde kodlayarak kadınlara ataerkil düzeni kabul ettirmenin yanında, onları bu düzenin savunucuları haline de getirmiştir. Kadın seyirciler, hem kendileri için hazırlanmış pasif kadınlık rolünü benimsemekte hem de bu rollerden keyif alıyormuş gibi davranmaktadır.

Türk sinemasında melodramlar, kadın kimliğinin inşasında erkek egemen ideolojinin destekçisi, bir aracı olmuştur. Melodramlarda aile kutsal, korunması gereken bir kurum olarak kurgulanmakta; yuva bir mutluluk kaynağı olarak yansıtılarak, izleyicide aile kurma, çocuk sahibi olma özendirilmektedir (Abisel, 1994: 72-73). İzleyicisi özellikle kadınlar olan bu filmlerde aileye dair özendirici öğeler rastlantı değildir. Filmler aracılığıyla kadınlara asli görevlerinin eş, anne olduğu alttan alta benimsetilmektedir.

Melodramlarda, ailenin önemine ek olarak ailenin nasıl kurulması ve korunması gerektiğine dair de "dersler" verilmektedir. Bu filmlerde kadın için erkek tek mutluluk kaynağı iken, onunla yapılacak bir evlilik en büyük ödüldür (Akbulut, 2008: 349). Aile için birinci şart evlenmekken, ikincisi de "kadının kocasına vereceği bir çocuktur". Bu

filmlerde çocuk yapmak kadınların kocalarına karşı yerine getirmek zorunda oldukları bir görevdir. Bu görevden kaçmak, görevi yerine getiremeyecek kusurlara sahip olmak, kadının eş olma statüsünün kaybına sebep olacak kadar önemlidir. Böyle bir durumda kadının yerine bir başkasını koymak, diğer bir deyişle üzerine kuma getirmek olağandır.

Bu filmlerde kurgulanan fedakar kadınlar “ne olursa olsun sonunda yuvasına dönen kocayı affetmek” (Abisel, 1994: 72-73) zorundadır. *Vesikalı Yarım*, ne olursa olsun kocasını tekrar evine kabul eden kadın için önemli bir örnektir. *Vesikalı Yarım*'de (Lütfi Akad, 1968), Halil (İzzet Günay), Sabiha'ya (Türkan Şoray) aşık olur, evi terk ederek onunla bir süre beraber yaşar. Bu süre boyunca karısını izleyici hiç bilmez, görmez; ta ki bir süre sonra Halil evine geri dönünceye kadar. Halil, bir akşam sanki her akşam geliyormuş gibi eve döner, kapıyı çalar, içeri girer ve köşesine oturur; yine aynı doğallıkla karısı onu karşılar. Kadına “Neredeydin?”, “Niye geldin?” sorularını sorma hakkı, “İstemiyorum seni, git” deme hakkı sağlanmaz. Kadın, hiç sorgulamadan kocasının hizmetine kaldığı yerden devam eder. Kadının konuşma hakkını elinden alan bu film, kadının erkek eliyle susturulmasında çarpıcı bir örnektir.

Melodramlarda, kurgulanan kadınlık, ataerkinin görmek istedi kadınlığın bir yansımasıdır. Bu filmlerde, aynı olay ve durumlar karşısında, kadın karakterle erkek karakterin yapması “gereken” davranışlar farklıdır. Kadınlar, genellikle kocası olan bir tek erkeği, her ne pahasına olursa olsun sonsuza dek sevmeye, ondan başkasını da asla sevmeyeceğine inandırılır. Kurduğu ailenin devamlılığını, bildiklerini ve rahatsızlıklarını dile getirmeyerek sağlamak zorundadır. Filmlerde, çeşitli sebeplerle

mutsuz olan, özellikle aldatılan kadınlara sorunu büyütmemesi, sıkıntılarını dile getirmemesi öğütlenir, aldatan erkeğin ise erkeklığı kanıtlanır, takdir görür. Kocasını ölen kadının çocuklara “hem anne hem baba” olma mücadelesine karşın, karısını ölen erkek en kısa zamanda tekrar evlenerek çocuklarının bakılmasını sağlamak, kendi ihtiyaçlarını gidermek zorundadır. Filmlerde cinsiyet ayrımcılığı, anne gibi ablanın da fedakar olmasıyla, baba gibi ağabeylerin de namus korumasıyla tekrar tekrar karşımıza çıkar.

Kadının itaatkar ve sessiz bir varlık olarak ele alınışına, bir alt tür olarak köy melodramlarında da rastlanır. Bu filmlerde kadın; masum, iffetli ve sadık olduğu kadar; ailenin bütün erkek fertleri tarafından sömürülen suskun kişidir (Dönmez-Colin, 2006: 9). Dönmez-Colin bu filmlerin eksik araştırmalar, başarısız kostümler sebebiyle inandırıcılıktan oldukça uzak olmalarına rağmen, bu kadar popüler olmalarını ise, “kadını ikinci sınıf gören, suskunluğunu ve görünmez oluşunu normal sayan” erkek egemen bakışın bir sonucu olarak değerlendirir (2006: 9). Kadın sessizliği bir filmin izlenme oranını yükseltmektedir.

C2. 80’lerde Değişim

Melodram kadınları, oluşturulmuş iyi ve kötü kalıpları içine sıkışmıştır; ne o yaşadıklarını sorgulamakta ne de ona fikri sorulmaktadır. Melodramların ardından 70’lerde seks filmlerine ağırlık veren Türk sinemasında, kadınlar bu kez beden olarak kullanılmış, ataerkil düzene görsel haz nesnesi olarak hizmet etmiştir. 70’lere damgasını vuran bu filmlerin ardından, feminist hareketin etkinliğini artırdığı 80’ler Türk

sinemasında yeni kadın karakterlerin ortaya çıktığı yıllar olmuştur. 80'lerle birlikte etkinliğini artıran feminist hareketin ilk hedefi kadınlar üzerinde kurulmuş toplumsal baskıyı görünür kılmak ve değişim için çözüm önerileri sunmaktır.

Ataerkin erkek egemen düzenin, itaatkar, soru sormayan, hizmetkar, sadık ve fedakar kadınları, 80'lerde feminist hareket ortaya çıkana dek gerçekliği tartışılmadan filmlerde varlığını sürdürmüştür. Bu kadın karakterlerin gerçekliğini sorgulamak onları üreten ya da izleyen erkekler tarafından yapılmazken; onların sadık izleyicileri, kadınlar tarafından da yapılmamıştır. Filmlerde izlenenler, olması gereken olarak kabul edilmiş ve ataerkinin aracı olarak topluma ulaşmıştır. Cinsiyetçi kalıplarla dünyaya bakan erkek yönetmenler kadınlara kadınlığın nasıl olması gerektiğini öğretmiştir (Akbulut, 2008: 353).

Toplumsal hayatta bir kırılmaya sebep olan 80'ler, sinemada karşılığını çok geç bulmuştur. Erkek yönetmenler, uzun süre suskun ve boynu bükük kadın karakterlerin, toplumdaki çok çeşitli kadınlık hallerini yansıtmadığını kabullenmeyi reddederek, gerçeklikten uzak kalmıştır (Dönmez-Colin, 2006: 27). Kadınlar, toplumda tartışılırken, sinemada bu tartışmaların gerçekçi yansımalarına rastlamak pek mümkün olmamıştır. Örneğin, seksen sonrasında kadınların iş hayatına atılması ve bunun onların güçlenmelerinde bir araç oluşu; Türk sinemasında sadece ekonomik koşullar gerektirdiğinde ve yine belirli işlerde (hizmetçi, hemşire, öğretmen vb.) çalışan kadınlar olarak yansımaları bulmuştur. Bu dönemde yapılan filmlerde, şehirli kadınların ataerkiye karşı gelişleri seçtikleri yeni eşleri üzerinden anlatılıyordu. Özgür kadın demek

feminist olmak demektir ve bu özgürlük filmin sonunda da ortaya çıkacağı gibi yanıltıcıydı. Sonuçta kadın özgür olabilirdi ama yalnız ve dışlanmış olarak karşımıza çıkmaktaydı. Bu kadınlar, o dönem bir yana, günümüz için bile abartılı ve gerçeklikten uzak karakterlerdi (Derman, 2001: 86).

Değişime karşı direnişe ve görmezden gelmeye rağmen feminist hareketin yarattığı hareketlilikle Türk sinemasında 80'lerde gerçeklikle daha fazla örtüşen kadın karakterlerin işlendiği 'kadın filmleri' üreilmeye başlamıştır. Kadın filmi derken tam olarak ne kastedildiğini Öztürk'ten ödünç alarak açıklayabiliriz: "Kadın deneyiminden çıkan, kadın karakterin ya da kadın sorunsalının (nitekim kadınsız feminizm de olabilir) odakta olduğu, eril söylemi az çok kıran, hatta yapı bozumuna uğratan ya da dişil söylemi bir biçimde öne çıkaran filmler kadın filmlerdir" (2004: 12). Kısaca kadın filmleri, ataerkil düzene alternatif, melodramların aksine ezildiği sistemi içselleştirmeyen, mutsuzluğunun çözümünü yine ona sunulan sistem içinde aramayan kadınlar yaratma hedefindedir (Suman, 2001: 184).

Kadınların sessizleştirilmesine dair verilen bilgilerin ışığında ikinci bölümde, ataerkil sessizleştirilmenin Türk sinemasında cisimleşmiş hallerine bakılacaktır. Öncelikli olarak incelenecek dört filmde, kadın bedeninin sesten ayrılarak nasıl nesneleştirildiği, sinema anlatısı içinde bu kadınların sadece anlatı aracı olarak var olduğu ortaya konmaya çalışılacaktır. İkinci incelenen grupta ise cinsel nesne olarak ortaya çıkmayan, suskunluğunda kendi tercihinin de etkisi olan, feminist dilbilimcilerin belirttiği gibi

nispeten değerli bir sessizliğin var olup olamayacağını ortaya koyacak filmler incelenecektir.

II. Türk Sinemasının Susturulmuş Kadınları

A. Senaryonun Sessiz Kurucuları

Ataerki kadının toplum içindeki etkinliğini en aza indirerek, iktidarını pekiştirme, kadınları yok sayma amacındadır. Ataerkinin istediği kadın, bilinçli, üretken bir bireyden çok; söz dinleyen ama söz üretmeyen bir hizmetçidir. Benzer bir yok sayma, Türk filmlerinde de karşımıza çıkar. Burada da, kadın gündelik hayatın devamında olduğu gibi, anlatının kurulmasında bir araçtır sadece. Ataerkinin baskıyla dayattığı sessizlik, filmlerde de yönetmenler tarafından yeniden üretilmektedir.

Senaryonun kuruluş biçimi sebebiyle kadınların sessizleştirilmesine, yok sayılmasına, yeni Türk sinemasında oldukça sık rastlanmaktadır. 80'lerde yükselen kadın filmlerinin ardından, yakın dönemde kadınları merkeze alan, onların hikayelerini kadın gözüyle anlatan filmlere rastlamak pek mümkün değildir. Erkek dünyasını konu alan, bu dünyayı aktarırken kadın var oluşunu göz ardı eden filmler, kadın temsiline eksik kalmasına sebep olmaktadır.

Ulusay'a göre fahişelik ve dilsizliği kadınlar için başlıca uygun durum olarak gören "erkek filmleri"nin, "kadın filmleri"nin sonrasına denk gelmesi rastlantı değil, aksine kadına odaklı filmlere bir yanıttır. Ulusay, *Gemide* ve *Laleli'de Bir Azize*'yi de kapsayan erkek filmlerinin en çarpıcı metaforunu, konuşmayı reddeden ya da yabancı oldukları için bilmedikleri bir dilde konuşamayan kadınlar olarak belirler. Kadınların "dilsizleştirilmesinin" yanı sıra, baba-oğul ilişkisine odaklanma, ailesiz, güvensiz ve

gariban erkeklerin konu edinilmesi, “erkek filmleri”nde kadınların görünür olmayışını pekiştirmektedir (2004: 154-157). Bu filmlerde hakim olan bol küfürlü erkek dilidir, kadınların bu dünyada ve bu dilde yeri yoktur.

Suner, yeni Türk sinemasının kadınlara özne konumunu vermeden ama kadınları kullanarak erkek hikayeleri anlatmaya odaklandığını belirtir. Suner’e göre “yeni Türk sineması kadın sessizlikleri üzerinden konuşur. Filmlerin merkezinde tekrar tekrar susturulmuş, sesi kesilmiş, dilsiz kadınlarla karşılaşırız” (2006: 309).

A1. Erkek Rüyası: Sessiz ve İtaatkar Fahişe

Kadının sinemada cinsel nesne olarak sunulmasının tarihi sinemanın icadının ilk yıllarına kadar dayanır. Meliés, *Aya Yolculuk*'ta (*Voyage Dans La Lune*, 1902) bilim toplumuyla alay ederken, kadınlar hakkındaki fikirlerini de ortaya koymuştur. Filmde, erkekler uzaya gidecek gemiyi inşa eder ve uzaya bir yolculuk gerçekleştirir. Uzaya gerçekleştirilen bu seyahat sırasında yıldızı anımsatan, işveli, albenili, erkeklere göz kırpan kadınların önünden geçerler (Mohanna, 1993: 18). Meliés'in filminde kadın ve erkeğe biçtiği roller günümüze dek varlığını sürdüren cinsiyetçi bakışın başlangıcını oluşturmaktadır.

Birbirinin devamı olan *Gemide* (Serdar Akar, 1998) ve *Laleli'de Bir Azize* (Kudret Sabancı, 1999), kadınların sadece görsel malzeme olarak kullanıldığı, adeta bir

eşya gibi oradan oraya taşındığı, kadınların erkek dünyasında etkisiz varlıklar olarak tasarlandığı filmlerdir³.

Laleli'de Bir Azize ikinci çekilen film olmasına rağmen bizi *Gemide*'de yaşananların öncesine götürür. İki filmin ortak karakteri Romen bir fahişedir. *Laleli'de Bir Azize*'de fahişe, bir grup kadın satıcısının elinde iken; *Gemide*'de aynı kadın bir grup gemi çalışanının eline geçer.

Hem *Gemide*'de hem de *Laleli'de Bir Azize*'de iki farklı erkek grubuyla karşılaşırız. İkisinde de üç-dört kişilik gruplardan oluşan bu erkekler, aynı yerde yaşamakta, birlikte ama hiyerarşik bir düzen içerisinde çalışmaktadır. Bu iki filmdeki erkek toplulukları, filmin başında da vurgulandığı gibi devlet ve toplum prototipi gibidirler, birbirlerine karşı her daim güvensiz ama hiyerarşiye boyun eğmeği bilen karakterlerdir. *Gemide* yaşayan erkek grubunda bir kaptan, kaptanın sağ kolu bir kıdemli tayfa ve ayak işlerine bakan iki genç tayfa vardır. Kaptan, iktidarın tartışmasız sahibidir. O, sürekli kadınlarla ilgili anılarını anlatmakta, diğerleri hayranlıkla ses çıkarmadan dinlemektedir. Bir sahnede kaptan, biz bir aile gibiyiz der: Kaptan baba, deneyimli yardımcısı anne, diğerleri de çocuklar. Kaptanın anne benzetmesini yaptığı kişi, bütün evrak işlerini yapan, ortalığı toparlayan, bir tartışma sırasında “yıllardır senin kahrını çekiyorum” diyen mahcup, sessiz yardımcısıdır. Bir tartışma üzerine gemiyi terk etmeye

³ *Gemide* ve *Laleli'de Bir Azize* filmleri yönetmenleri farklı olsa da kendilerine “Yeni Sinemacılar” adını veren, çoğu Mimar Sinan ve 9 Eylül Üniversiteleri'nin sinema bölümlerinden mezun, 1990'ların ikinci yarısından itibaren birlikte film yapmaya başlayan bir gruba mensuptur. Bu iki film de aynı teknik ekibin ortak çalışmasının ürünüdür.

kalkan “anne”ye “baba” “Nereye gideceksin? Git!” der. “Anne”nin gideceğini anlayınca da, “Sinirli anıma geldi gitme, kal” diyerek onun gönlünü alır. Erkeklerin kendi aralarında kurduğu hiyerarşik ilişkide güçsüz karakter, anne rolünü üstlenmektedir. Annenin yerini tutan itaatkar erkek, grubun bakım işlerini üstlenerek diğer erkeklere hizmet etmektedir. Annelik rolüne soyunduğu ölçüde diğer grup üyeleri tarafından hor görülmektedir.

Güçlü olan güçsüze emir vermekte, güçsüz ise kendinden güçlüye boyun eğerken, bir yandan da diğerlerinden kurtulup tek başına iktidarı ele geçirmeye çalışmaktadır. Özellikle, *Laleli’de Bir Azize*’de toplu paralar kazanılmakta, parayı ele geçiren erkek parayı pantolonunun içinde, diğer bir fallik nesnenin üzerinde taşıyarak kendi egosunu güçlendirmektedir.

Bu filmlerdeki erkek gruplarını kesiştiren araç kadındır. Kadın, filmdeki erkekler için nasıl sadece bir para kazanma aracı ise, senaryo için de hikâyeyi birleştirici bir öğeden ibarettir. Kadın bedeniyle, çıplaklığıyla izleyicinin dikkatini çekmelidir. Berger’in dediği gibi hedef kitlesi erkek izleyici olan filmlerde, kadın bedeninin sunumu yine erkek beklentilerine göre şekillenmektedir (Berger, 2005: 64).

İki filmin odağında da kadın olmasına rağmen, kadın bu erkekler için etkisiz bir varlıktır. Kadın alınır satılır, kesilir biçilir, tecavüze uğrar ama hiçbir tepki vermez. Tek yaptığı başına gelen her şeye razı gelmektir. Türkçe bilmemesi bir yana, dil dışı ifadelerle bile çevresindekilerle iletişim kurmaya çalışmaz (iki sahnede işaret ederek su

istememesi dışında). Suner'in yeni Türk sineması için tespit ettiği gibi bu iki filmde “kadınlar, erkeklerin dünyaya ilişkin sözlerini söylemesinin, kendi hikayelerini anlatmalarının, birbirleriyle karşılaşmalarının, çatışmalarının, uzlaşmalarının zeminidir” (2006: 309).

Kadın, inanılması güç bir teslimiyet ve kabullenmişlik içerisinde kendini çevresindeki erkeklere bırakmıştır. Ona zulüm eden erkeklere karşı gelmek, kaçmaya çalışmak, acıya ve şiddete direnmek kadına seçenek olarak sunulmaz. Kadın tüm bu şiddete rağmen, bütün olup bitenler sanki ona hiç zarar vermeyen bir oyunmuş gibi davranmaktadır. Bu filmlerdeki Romen fahişe, ataerkinin kadınlar üzerinde kurmak istediği tüm baskılara boyun eğmekte, itaatkar ve teslimiyetçi bir cinsel obje olarak filmdeki karakterlere ve erkek izleyiciye hizmet etmektedir.

Rıza Kıraç, *Şiddet, Oryantalizm ve Minimalizm* isimli yazısında özellikle *Gemide* için, “feminizm gibi dar bir alanda” değerlendirilmesinin şansızlık olduğunu söyler. Kıraç'a göre film kadın erkek ilişkilerinden soyutlanarak, filmin başında da vurgulandığı gibi devlet ve toplum düzeyinde değerlendirilmeliydi (2000: 11). Kıraç'ın kadınlara film boyunca uygulanan cinsel şiddeti metafor olarak görmesine karşın, Fatma Okumuş Ergül bakışımızı metafordan kurtardığımızda, bir kadına tecavüzün söz konusu olduğunu vurgulamaktadır (2001: 154). Metafora dayalı bir anlatım olduğu iddia edilse de, cinsel şiddet olarak tecavüzün varlığı tartışmasız karşımızdadır.

Laleli'de Bir Azize filminin en şaşırtıcı sahnesi kadının, içinde bulunduğu durumun sorumlularından biri ile iş birliği yapmasıdır. İzleyicinin tanık olmadığı anlaşmada, kadın diğerlerini dolandırması için adamlardan birine yardım eder. Planın başarılı olması için kadının kılık değiştirmesi gerekmektedir. Böylelikle daha önce satıldığı bir adama farklı biriymiş gibi pazarlanabilecektir. Film boyunca, başına gelenlere karşı kadından gelen tek olumlu ya da olumsuz tepki pazarlanacağı adama güzel görünmesi için ona verilen giysilere sevinmesidir. Giysileri alır, giyer, yakışmış mı diye bakar; bir de makyajını özenle yapınca çok mutlu olur! Bu sahne, filmdeki kadının gerçek dışı varlığının son noktasıdır.

Erkek erkeğe dostluk filmlerinde her zaman erkekler arasındaki alışverişin aracı olarak anlatıda yer alan kadınlar (Ryan ve Kellner, 1997: 237), diğer karakterlerin dikkatini ve ilgisini çekmezler. Burada da Romen fahişe, erkekler için o kadar sıradan bir nesnedir ki; bir gün sarışınken ertesi gün esmer olunca hiç kimse onun aynı kadın olduğunu anlamaz.

Nejat Ulusay, kadınları tamamıyla anlatının dışında bırakamayan bu tip erkek filmlerinin, konuşmayı reddeden ya da çevrelerinde konuşulan dili bilmedikleri için konuşamayan kadınlar kullanarak, kadınları “dilsizleştirdiğini” söylemektedir (2004: 154). Bu iki filmde kadının Türkçe bilmemesi, Romen oluşu, iletişim kurmayı reddedişi bu dilsizleştirmenin araçlarıdır. Silverman'a göre kadınlar egemen sinemada öznenen çok nesne olarak kullanılmaktadır. Kadınların anlatıdan dışlanmasıyla konuşan özne konumu erkeklere kalmaktadır, böylelikle beyaz perdede kadın bedeni cinsellikle yüklü

edilgen bir nesneye dönüştürülebilmektedir (1990: 309). Kadınlar susturuldukları ölçüde nesneleştirilmekte, cinsel bir nesne olarak sunulabilmektedir.

Yabancı olduğu için bir anlamda mecburi bir sessizliğe gömülen, vücudu sergilenen, istenildiği an cinsel ilişkiye girilebilen, tepkisizliği ve inanması güç kabullenışı ile sorun çıkarmayan kadın, belki de erkeklerin gerçek dünyadaki kadın hayalinin, Türk sinemasındaki bir yansımasıdır.

A2. Erkek Dünyasında Kadının Hikayeleştirilmesi :“Olmayan Kadınlar”

De Lauretis’e ait “olmayan kadın” (*non-being of woman*) kavramı, çeşitli zıtlıkları aynı anda barındırır, temsil eder. Sürekli ondan söz edilmesine rağmen, o yoktur; herkes onu anlatmasına rağmen o kendisini anlatamaz buna fırsat verilmez. Bedensel varlığı bir teşhir nesnesinden öteye gidemez. Varlığı hem dayatılır hem reddedilir, yalanlanır. (Suner, 2006: 307). Türk sinemasında *Adı Vasfiye* (Atıf Yılmaz, 1985) ve *9* (Ümit Ünal, 2002) “olmayan kadın”ı barındıran iki örnektir. İkisinde de adı sürekli geçen kadın karakter, senaryoyu taşıyıcı bir unsur olmaktan başka filmin anlatısı içinde hiçbir öneme sahip değildir.

Adı Vasfiye, erkeklerin bakış açısından anlatılan Vasfiye’nin (Müjde Ar) öyküsüdür. Vasfiye’nin hikâyesinin peşine düşen erkek yazar, karşısına çıkan farklı erkeklerden Vasfiye’yi dinler. Ancak film boyunca Vasfiye asla kendi hikâyesini anlat(a)maz. Övgü Gökçe’nin de belirttiği gibi Vasfiye’nin mi yazarın mı asıl kahraman

olduğu belli değildir. Bu belirsizlik, yazarın arayışına seyircinin de katılmasına olanak sağlar (2004: 249). 9'da ise amaç İstanbul'un görünüşte sakin bir mahallesinde, bir süredir eski bir sinagog civarında sokakta yaşayan, genç bir kadının (Kirpi) nasıl öldüğünün bulunmasıdır. 9, cinayeti araştıran polis sorgusu sırasında geçmektedir. Sorgu odası ekranı bölen sorgu kamerası görüntüleriyle, soğuk ışığıyla, tepeden çekilen yakın planlarıyla, sıkışık ve karanlık bir yerdir. Filmin tamamına yakını sorgu sırasında geçmesine rağmen bir süre sonra (son sahneye kadar) polisin varlığı izleyiciye unutturulur, film mahallelinin izleyiciye bire bir iç dökmesine dönüşür.

Böylece “olmayan kadın” Vasfiye ve Kirpi, yokluklarıyla filmin merkezi olur. Bu iki film anlatıya bir gerilim unsuru olarak katılan Kirpi'nin katilinin ve Vasfiye'nin kim olduğunu çözme bilmesidir. İzleyici gördüklerinin gerçekliğini sorgulamakla birlikte, herhangi birine de hemen inanmaya hazırdır (Gökçe, 2004: 250). Herkes onları anlatır, onları konuşur ancak aslında herkes onların üzerinden kendi hikâyesini anlatır, kendini var etmek için onların yokluğunu kullanır.

9'un sorgu odasındaki açılış sahnesinde duyulan diyalog, filmin hikaye anlatmak üzerine kurulu olduğunun ipucunu verir:

Polis: Anlat!

Salim: Tamam, anlatayım, her şeyi anlatayım... Yalnız baştan söyleyeyim; ama bu pis bir hikaye...

Bu diyalog sorgu odasında polis duydugu tek diyalogdur. Polis “Anlat” diyerek, bütun karakterlerin hikayesinin ard arda akacağı uzun monologu başlatır ve susar. Anlatılanlar ilerledikçe, başta huzur ve barışın hakim olduğu, herkesin herkesi sevip saydığı ideal mahalle ortamının aslında gerçekte hiçbir ilgisinin olmadığı ortaya çıkacaktır.

Adı Vasfiye filminin önemli sahnelerinden biri, kocası Emin’in (Aytaç Arman), Vasfiye’yi dövdüğü sahnedir. Dayak yediği esnada Vasfiye, hiç ses çıkarmaz. Vasfiye’nin sessizliği kocasını daha da çıldırtır. Emin, Vasfiye’nin ses çıkarmasını, bağırmasını ister, sessiz kaldıkça daha çok vurur. Sessizlik bu noktada bir inat halini alır. Vasfiye sonunda acıya dayanamaz, susmamacasına çığlık atmaya başlar. Bu var olan zemini yırtan, anormal bir çığlıktır.

İngilizcede “sözsüz feryatlar” (*wordless cries*) için türetilen kelimelerde cinsiyet bazlı bir farklılık dikkat çeker. Kadınlar için ‘çığlık atmak’ (*scream*) kullanılırken, erkekler için ‘bağırarak’ (*shout*) tercih edilmektedir. Bu basit görünen ayırım, içinde kadın ve erkeğin farklarına dair önemli ipuçları barındırmaktadır. Erkeğin bağırışında gücünü gösterme, isteklerini yerine getirme, kendi alanının sınırlarını çizme isteği varken; kadının çığlığı sınırların, sözcüklerin, anlamın bittiği yerde başlar. “Çığlık noktası, konuşmanın aniden tükendiği yerdir, bir kara deliktir, varlığın sonudur” (Chion, 1999: 78-79). Vasfiye’nin çığlığı, kendi yokluğu üzerine kurulmuş hikâyeyi yırtan, var olan anlamın altını oyan bir ses olarak karşımıza çıkar. Bu çığlık, sözcüklerin anlamsızlığını ve kifayetsizliğini ortaya koyma aracıdır.

9, öldürülen Kirpi (Esin Pervane) hakkında bir soruşturma olarak tanımlansa da, izleyici film boyunca onun hakkında hiçbir tutarlı bilgi edinemez. Mahallelinin, Kirpi hakkında anlattıkları sadece tahminlerden ve varsayımlarından ibarettir; mahalleli adını bile bilmediği için saçlarından dolayı ona Kirpi demektir. Tek bilinen mahalleye sonradan geldiği, sokakta yaşadığı ve taktığı kolye yüzünden Yahudi olabileceğidir. Bir kişi hariç kimse onunla sohbet etmemiştir. Burada da *Gemide*'de ve *Laleli'de Bir Azize*'de olduğu gibi dil bilmeme problemine sığınılır. Onunla konuşan kişi, İngilizce sohbet ettiklerini ama bu dili tam olarak bilmediğini, anadili olmadığını iddia eder. Kirpi'nin kimliğine dair karmaşa giderek artmaktadır, nerden geldiği, nereli olduğu, adı, etnik kökenine ek olarak anadili de sorulara karışır.

İki film de, jeneriğini kadın çıplaklığı üzerine kurmuştur. *Adı Vasfiye*'de çıplak bir kadın biblosu, 9'da Kirpi'nin el kamerasıyla özensizce çekilmiş, yarı çıplak görüntüleri jenerik olarak kullanılır. 9'un tamamında Kirpi'nin yaşadığı zamana geri dönüşler yapılır fakat bu geri dönüşler izleyiciye Kirpi'nin çıplak bedenini göstermekten öteye gitmez; onun kim olduğu hakkında yeni bilgiler sunmaz. Sorgu esnasında ortaya çıkan ve doğruluğu tartışılır bilgilere birincil ağızdan bir katkı gelmez.

9'da, Kirpi'nin ölümü sebebiyle sorguya çekilen altı mahalleliden sadece biri kadındır. Bu kadın hariç diğerleri Kirpi hakkında, hepsi birbirinden farklı olsa da, olumlu görüşler bildirmekte, onun zararsız kendi halinde bir sokak kızı olduğunu söylemektedir. Mahalleli kadın umursamaz tavrıyla, sorgu sırasında sarf ettiği “erkeği rezil de eden vezir de eden kadındır”, “kadın halimle ne yapabilirdim” gibi ifadelerle

tam bir ataerkil ideoloji savunucusuna dönüşmektedir.

Filmin sonunda Kirpi'nin kim olduğu, nereden geldiği, nasıl öldürüldüğü öğrenilemez. Polis de mahallelilerden birine suçu yıkarak, sorguyu bitirir. Sonuçta Kirpi, mahallelinin hikâyesini anlatmak ve çıplak görüntüleriyle dikkat çekmek için kullanılan bir araçtan öteye geçmez. Yaşarken de öldükten sonra da kimse onu anlamaya çalışmaz, ona dair hiçbir şeyi merak etmez. Film aslında onun hikayesi olarak görünse de onun varlığına dair tek gerçeklik sadece ara ara mırıldandığı yabancı dilde bir şarkıdır. Kirpi de “olmayan kadın”lardan biridir. Tıpkı *Adı Vasfiye*'deki gibi soru işaretleriyle gelir, başkalarının sorularının kaynağı olur ama kendi sorularına cevap almadan gider.

Adı Vasfiye'nin sonunda elimizde Vasfiye'nin kim olduğuna dair tutarsız hikayelerden başka hiçbir bilgi yoktur. Film ilerledikçe gerçeğe yaklaştığımızı hissedeceğimize aksine gerçek olarak kabul ettiğimiz bilgilerden de tereddüt etmeye başlarız. Her bir erkeğin anlattığı hikayede Vasfiye birbirinden farklı karakterler ve hayatlarla karşımıza çıkar. Her biri Vasfiye'yi kendi gördüğü ya da görmek istediği gibi anlatmıştır. Vasfiye, erkekler arası çatışmanın, meydan okumanın ve iktidar kavgasının bir aracı olarak kalır. Bir varlıktan çok ele geçmez bir hayal, bir imgedir.

B. İktidara Sessiz Başkaldırı

Dilin, kadınların özgürleşmesi ve güçlenmesinde önemli bir araç oluşunun keşfi feminist çalışmalarda dil üzerine tartışmayı beraberinde getirmiştir. Bu alanda öncelikle

kadın ve erkek konuşmasının arasındaki farklılıklara dikkat çekilmiş, ardından kadın tecrübesinin erkek iktidarı tarafından belirlenen dilden dışlandığı ortaya konmuştur (Lakoff, 1975; Spender, 1980).

Kadınların, dilin alanından dışlanmaları feminist dilbilimcilerden Cameron'un ifadesiyle kadınlar için zorlu bir sürecin başlangıcıdır. Cameron'a göre kadınların erkek kelimeleriyle konuşmaları dile karşı bir yabancılaşmayı, kendini yeterince ifade edememeyi beraberinde getirmektedir. Erkek deneyimleriyle şekillenmiş bir dili kullanmak zorunda olan kadınları iki seçenek beklemektedir: kadın tecrübelerini erkek bakış açısıyla oluşturulmuş bir dil içinde anlatmaya çalışarak yanlışa düşmek ikincisi ise kadınca anlatmaya çalışarak uygun bir dilin eksikliğini hissetmek ve sessizliğe gömülmek (Cameron, 1985: 93). Kadınlar için uygun bir dilin olmayışı sonucunda sessizlik kaçınılmaz olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sessizlik gerek kendini anlatamayıp konuşmaktan vazgeçmek gerekse erkek kelimeleriyle konuşmaya razı olup kendini eksik ifade etmek olsun iki şekilde de kadınların karşısına bir engel olarak çıkmaktadır. Sessizliğin bu mecburi var oluşu noktasında bu sessizliğin nasıl kullanıldığı ayrıca önemli bir noktadır.

B1. Son Silah Sessizlik

Eşkîya'da (Yavuz Turgul, 1996) ve *Masumiyet*'te (Zeki Demirkubuz, 1997) erkek dili ile konuşmaktansa sessizliği tercih eden, bu sözel sessizliğe iletişimsizliği de ekleyen kadın karakterlerle karşılaşılır. Konuşmamanın yanında çevrelerinde onları

mutsuz eden erkekleri beklentilerinin hiçbirine cevap vermeyerek, kendilerinden beklenen hizmeti ve güler yüzü kocalarına göstermeyerek sessizliklerini bir direniş dönüştürürler. Bu iki kadın, sessizliğe itaat ve teslimiyetin tam tersi bir anlam yüklemektedir.

Eşkıya'da Baran (Şener Şen), 35 yıl hapis yattıktan sonra ne köyünü ne de sevgilisi Keje'yi (Sermin Hürmeriç) bıraktığı yerde bulur. Baran'ın arkadaşı Berfo (Kamran Usluer) önce Baran'a ihanet ederek onu hapse düşürmüştü, ardından da Keje'yi ailesinden satın alarak onunla evlenmiştir. Keje, iki erkek arasındaki iktidar ilişkisine araç olmuştur⁴. Keje sevmediği biriyle evlendirilmesine ses çıkarmamış gözüke de o günden sonra sessizliği tercih edecek; 35 yıl hiç konuşmayacak ve çocuk da doğurmayacaktır. Bunun karşılığında şiddete uğramış, evden kovulmuş hatta yerde sürüklenmiştir. Ancak sessizliğini korumuştur. İçine düşürüldüğü durumu görmezden gelmemiş ve değiştiremeye de erkek iktidarına karşı sessizliğiyle başkaldırmıştır. Kocasına itaatle karılık etmek yerine, kocasını kendisine hükmetmekten suskunluğuyla alı koymuştur.

Baran, hapisten çıktıktan sonra Keje'nin Berfo ile evlenip İstanbul'a gittiğini öğrenince, onların peşinden İstanbul'a gider. Trende, tanıştığı Cumali (Uğur Yücel) ile aralarında adeta bir baba oğul ilişkisi doğar. Sonuçta Baran, Keje'yi bulmasına rağmen

⁴ Bu filmdeki Keje karakteri, Yılmaz Güney'in *Seyyit Han*'ındaki aynı isimli karaktere gönderme yapmaktadır. *Seyyit Han*'da Keje, sevgilisinin yokluğunda onu ağabeyinden isteyen, yine ağabeyinin isteğiyle evlenen ve daha sonra sevdiğinin geri dönüşüyle bu iki erkek arasındaki intikam mücadelesinde hayatını kaybeden bir kadındır. İki erkeğin mücadelesinde araç olması bakımından, *Eşkıya*'daki adaşıyla benzer bir hayatı paylaşmaktadır.

Cumali'ye yardım etmek için Keje'ye kavuşma umudunu feda eder.

Baran'ın hiçbir zaman sahip olmadığı baba-oğul ilişkisi, Cumali ile kurulur ve film boyunca adım adım ilerler. Cumali de aynı şekilde Baran'ı babasının yerine koyar ve sahiplenir. Erkekler arasındaki ilişki yabancı olmaktan başlayıp en yakınlığa doğru örülürken; Baran'ın Keje'ye kavuşma ideali de yerini bir babanın oğlunu kurtarma hikayesine bırakır. Keje artık çocuk doğuramayacak yaştadır ve kavuşmalarının erkek açısından değeri idealize bir aşktan ibarettir. Kadın, 35 sene hayal edilen bir nesneden öteye geçemez, erkek dünyasının değerleri içinde geri plana itilir.

Berfo, Baran ile ilk karşılaşmalarında tüm yaptıklarını aşkının büyüklüğünden yaptığını; ama Baran'ın onun kadar cesur olmadığını söyler. Keje, Berfo ile hiç itiraz etmeden evlenmiş; ancak 35 yıl boyunca ne onunla ne de başkasıyla hiç konuşmamıştır. Berfo, konuşması için ona yalvarıp yakarmış, dövmüş hatta sokağa atmıştır. Bütün bu şiddete rağmen Keje'nin konuşmasını sağlayamamıştır. Berfo bütün bu sessizliğin üstüne, Keje'nin ona bir çocuk bile "vermemesine" rağmen ondan vazgeçmediğini söyler.

Baran ve Berfo, Keje'nin gıyabında yaptıkları bu konuşmanın sonunda Keje'nin Baran'la konuşup konuşmayacağı üzerine adeta pazarlık ederler. Berfo, Keje'nin "hayata küsüp küsmediğini" anlamak için Baran'ın onunla görüşmesine izin verir. Baran'ın da Keje onunla konuşursa istekleri olacaktır.

Baran ve Keje'nin ilk karşılaştıkları sahnede, Keje'yi, başında beyaz örtüsü, dışardan sızan gün ışığı altında sakince nakış işlerken görürüz. Baran'ın yanına gelmesiyle yine aynı sakinlikte ayağa kalkar ve oldukça zorlanarak Baran'ın "Senin için yıllarca hapiste ölüme direndim. Şimdi bana dediler ki kimse sesini duyamıyormuş. Susmuşsun. Benimle de konuşmayacak mısın Keje? Sesini duyamayacak mıyım?" sözlerine cevap verir: "Eşkıyalar ölünce hâlâ yıldız olur?" Bu sözleri kayan yıldız bakarak Baran'ın öldüğünü anlayacağı son sahnenin de habercisidir. Keje, susarak hep Baran'ı beklemiştir. Baran, Keje'ye gelip onu alacağını, yine beklemesini söyler.

Yıllar sonra Keje'nin Baran'a konuşması "tamamen hayata küsmediğini", bilinçli olarak konuşmadığını ortaya koyar. Keje'nin suskunluğu bir direnme biçimi olarak karşımıza çıkar. Sevmediği bir adamla evlenmek zorunda kalan Keje, suskunluğu ona karşı bir tepki olarak kullanır. 35 yıl boyunca susmak ve sevdiği kişiyi beklemek Keje'nin hem kararlılığını hem de sevgisinin büyüklüğünü gösterir. Ancak Öztürk ve Tural'ın da belirttiği gibi Keje'nin sessizliği "teslimiyetçi bir sessizliktir". Keje, Berfo'nun peşinden tepkisizce gider, Baran'a kavuşmak için kılını bile kıpırdatmaz, sadece Baran'ın gelmesini bekler (2001: 122). Böylece Keje güçlü, ancak gücünü de "kadınca" bir sıfat olan sabırdan alan bir karakter olarak karşımıza çıkar, edilgenliğiyle güçlü olur. Gücü ve sessiz direnişi, içinde bulunduğu durumu değiştirmeye yönelik değildir.

Keje'yi ikinci kez kocaman bir gül bahçesinde gülleriyle ilgilenirken görürüz. Baran, ona "Şehirden gideceğim benimle gelir misin?" diye sorar. Keje "Gelirim." diye

cevap verir, Baran ona beklemesini söyler. Keje, bekleyecektir beklemesine ama Baran Cumali'yi kurtarmak için para karşılığında Keje'yi Berfo'ya bırakır. Baran yine de bir gün çıkıp gelebilirim dediğinde; Keje “Ben susarım Baran, sen dönene kadar” diye karşılık verir. Onlar kavuşmadan Baran ölür, Keje kayan yıldızlarda Baran'ın ölüm haberini alır; geri kalan hayatında çaresizliği ve sessizliği ile baş başa kalır.

Benzer bir pasif direnişe *Masumiyet*'te de rastlarız. *Masumiyet*, görsel olarak alışılmış kodlara hiç uymayan bir hapisane sahnesiyle başlar. Hapiste son günlerini geçiren ve çıktığı zaman nereye gideceğini, ne iş yapacağını bilemeyen Yusuf (Güven Kıraç), hapisane müdürüne içerde kalmaya devam etmek için bir dilekçe yazmıştır. Yusuf, hapisten çıkarsa, tekrar suç işleyip geri döneceğini söyleyecek kadar çaresizdir. Mekanın bir hapisane odası olduğu, müdürün yüksek sesle okuduğu mektuptan anlaşılır. Daha bu ilk sahnede hapisane, ev, masumiyet ve suçlu kavramlarının ters yüz edileceğinin işareti verilir.

Yusuf, hapisten çıkar ve bir otele yerleşir. Otel lobisinde televizyon karşısında yüksek ateşten baygın düşen Çilem'i (Melis Tuna), ailesi otelde olmadığı için otel görevlisi ile birlikte hastaneye götürür. Bu sayede Çilem'in annesi Uğur (Derya Alabora) ve Uğur'un sevdalısı Bekir'le (Haluk Bilginer) yolları kesişmiş olur. Bir gece önce şehre gelirken bindiği otobüste de Uğur'la Bekir vardır. Bu rastlantısal anlatım film boyunca devam eder, satır arasındaki bilgiler filmin ilerleyen sahnelerinde birleşerek sona ulaşır.

Hapishanedeki ilk sahnede eniştesi ve ablasıyla yakın bir ilişkisinin olmadığını ve onların yanına gidemeyeceğinin ipucu verilmiş fakat nedeni belirtilmemiştir. Aslında hapiste oluş sebebi tam da ablası ve eniştesiyle ilgilidir. Yusuf'un ablası ve en yakın arkadaşı birbirlerini sevmektedir, fakat kadın evli olduğu için kaçarak bir araya gelmeyi planlarlar. Yusuf, “namuslarını temizlemek” için onları bulup, öldürmeye mecburdur. Onları bulur ve ikisini de vurur, arkadaşını öldürür fakat ablası ölmez, ağzına isabet eden kurşunla dilsiz kalır. Bu olaydan sonra abla kocasının yanına geri döner, onunla yaşamaya devam eder, Yusuf ise hapse girer.

Yusuf, otele yerleştiği gecenin sabahında gidip eniştesini iş yerinde bulur ve ikisi beraber eve giderler. Enişte için Yusuf önemli bir misafirdir, onu gördüğüne çok sevinir. Yusuf'un ablası, kapıyı açıp ikisini karşısında görünce olumlu ya da olumsuz hiçbir tepki vermez. Ardından kadını, mekanik hareketlerle sofraya hazırlarken görürüz. Sofrayı hazırlar ama kendine tabak koymaz, onlar yemek yerken içerdeki odada tek başına oturmayı tercih eder.

Masada otururlarken, enişte kadının ve küçük oğullarının onunla hiçbir iletişim kurmamasından yakınmaya başlar:

-İnsan bu kadar yabani olur mu Yusuf? Çocuğu da kendine benzetti. Her gece biri geçiyor televizyonun başına biri de odaya. Ses yok seda yok.(...) Gelin bir hatır sorun, hürmet edin. Aç mısın, hasta mısın? Yok. Ha köpek ha ben. Sen biliyorsun ne yaptım ben bunlara?(...) Soruyorum sana nedir suçum? İnsanlık etmek mi? Sahip çıkmak mı? Ne yaptım ki düşman gibi davranıyor bana!

Bu serzenişin ardından karısını dövmeğe başlar. Enişteye göre kendisinin hiçbir suçı yoktur; aksine “namussuz” bir kadını evine alarak fazlasıyla büyük bir iyilik yapmıştır. Karısından, güler yüz ve ilgi beklemeyi halen kendine bir hak olarak görmektedir. Bunun intikamını da karısını sistemli olarak döverek almaya çalışmaktadır. İçerde dayak sürerken Yusuf, hiçbir müdahalede bulunmadan oradan hızlıca ayrılır. Övgü Gökçe, Yusuf’un bu kaçışını onun yazgısını kabullenmiş, kaybetmeye mâhkum, korunmasız hâliyle ilişkilendirerek açıklamaktadır (2001: 75). Sıralanan bu özellikleriyle Yusuf, bastırılmış ve korkutulmuş bir kadın karakteri andırmaktadır.

Yusuf’un ablası sadece nefes alıyor gibidir. Fiziksel eksikliğinin dışında, kocasıyla ne mimikleriyle ne de baş hareketleriyle iletişim kurmaktadır. Onunla yaşamak zorunda olmasının intikamını onu sessiz varlığıyla, tepkisizliğiyle cezalandırarak alır. Kocasından dayak yediğinde bile ne bir karşı duruş ne de bir inilti ile varlığını ortaya koyar. Kadın, göreceği şiddeti bile bile kocasını huzursuz ederek sessiz direnişini sürdürmektedir. Gidecek yeri olmadığı için o evde, o adamın yanındadır ama kocasından gördüğü şiddete bile aldırmadan, onu memnun etme çabası içerisine girmez. Siz beni dilsiz bıraktınız o zaman bu sessizlik size de ceza olsun der gibidir. “Kadının dilsizliğinde yalnızca susturulmuşluğu değil, aynı zamanda gizli bir direncin, sessiz bir meydan okumanın izlerini gözlemek de mümkündür” (Suner, 2006: 201).

Diğer yandan filmin esas kadın karakteri Uğur, Yusuf’un ablasının aksine bağıarak, tartışarak mücadele etmektedir. Hem Bekir’le hem de Yusuf’la olan

ilişkisinde kararları veren Uğur'dur. O sevdiğinin peşinden şehir şehir dolaşacağı bir hayat istemektedir ve bu yolda her şeyi yapmaktadır.

Bekir, bir kavga sırasında Uğur'u durdurmak için ona silah çeker. Uğur silaha ve Bekir'e aynı anda meydan okur: "Sık ulan, sıksana ulan! Sık ulan puşt! Bu iş böyle, ya bunu çekersin ya da siktirir gidersin! Sana dediğim saatte dönerim." Çevresindeki erkeklerden korkmadığı gibi, fallık bir sembol olan silahtan da korkmaz. Silahtan korkmayışı "dişli"liğini pekiştirir (Koç, 2004: 192). Daha da ileri gider; ilerleyen bir sahnede silah bu sefer Uğur'un elindedir ve Bekir'e doğrultulmuştur.

Yusuf, şehrin sokaklarında gezinirken Uğur'u görür ve onu takip etmeye başlar. Yusuf'un, Uğur'un hapishaneye ziyarete gidişini görmesi, hikayenin bir diğer katmanını daha ortaya çıkarır. İlerleyen günlerde Yusuf, Bekir'e hapishanedekinin kim olduğunu sorduğunda, Uğur'un sevgilisinin hapishanede olduğunu ve yıllardır bir hapishaneden bir hapishaneye sürülürken, Uğur'un onun peşinden, Bekir'in de Uğur'un peşinden şehir şehir dolaştıklarını öğreniriz. Filmin tek açık hava sahnesi, ferah mekanı Bekir ve Yusuf'un uzun uzun birbirlerine geçmişlerini anlattığı bu sahnedir. Mekanın iç açıcılığının aksine ikisinin de anlattıklarında hiç mutlu bir olay yoktur.

Görüntülerde genel bir karanlık, kasvet ve ağırlık hakimdir. Otelde ve ablanın evinde, hapishanede hissedilmediği kadar çok sıkışmışlık hissedilir. Görsel kodlarla da bu durum desteklenir. Filmin hâkim mekanının dışarının ışığıyla beslenen karanlık otel

odaları ve lobisi olması da filmin geneline yayılmış karanlığı ve film karakterlerinin yersiz yurtsuzluğunu pekiştirir (Gökçe, 2001: 74).

Bekir'in intiharıyla, Yusuf her anlamda onun yerini alır. Uğur'la, Çilem'le olan ilişkisi, hareketleri Bekir'in kopyası gibidir. Uğur'un da ölmesi ile filmin sonunda Yusuf ve Çilem baş başa kalırlar. Yusuf cezaevinden çıkarken giydiği elbiseleri yeniden giymiştir.

Uğur ve Yusuf'un ablasının kadın olarak birbirlerine pek çok benzer yönleri söz konusudur. İkisi de hayatlarındaki erkekten dayak yerler, biri bu esnada "nankör orospu" diğeri "dilsiz orospu" diye aşağılanır, adları silinir. İkisi de sevmediği adamlarla birlikte ve sevdiklerine ulaşmak için mücadele etmiştir/etmektedir.

Hem Uğur hem de Yusuf'un ablası annedir ama iki kadın da, ataerkinin dayattığı fedakar, kendinden önce çocuğunun hayatını düşünen annelerden değildir. Ayşegül Koç'un da vurguladığı gibi Uğur, kesinlikle şefkatli, sevecen ve anaç değildir (2004: 187). İkisi de kendi varlığını öncelikli tutan alışılmamış annelerdir. Alışılmış kalıplarda Yusuf'un ablasının evde huzursuzluk çıkmasın diye kocasının "gönlünü hoş tutmaya" çalışması, Uğur'un ise sevgilisinin peşinde şehir şehir gezmekten kızı için düzenli, sakın belki bir erkeğin koruması altında kurulmuş bir hayatı tercih etmesi beklenirdi. Bununla birlikte ikisinin de çocuklarına karşı ilgisiz anneler oluşu dikkat çekicidir.

Çevrelerindeki erkeklerle mücadelede biri çıldırtıcı sessizliğini kullanırken, diğeri çığlıklarını kullanmayı seçmiştir. Filmin sonlarına doğru Uğur'un "Bok mu var sus otur, inadına kışkırtıyorum." diye günah çıkarması ataerkil ideolojinin kadınlardan beklediği suskun ve itaatkar kadın modelini de ortaya koymaktadır.

Yusuf'un ablası filmde üç kere, üçünde de içi içe geçmiş odalarda tek başına otururken karşımıza çıkar. Birincisi Yusuf'un eniştesiyle eve ilk gelişi, ikincisi Yusuf'un tek başına ablasına gidişi fakat konuşamaması, üçüncüsü ise ablasının ayaklarına kapanıp ağlamasıdır. Yusuf pişmandır ama ablasının duruşunda hiçbir yumuşama yoktur. Hep aynı sıkıntılı, tepkisiz duruşu; hep aynı kasvetli odada görürüz.

"Çerçeve içinde çerçeve"lerle kadının sıkıntısı bize de kat kat artarak geçer. Onu hayata bağlayan hiçbir davranışına tanık olmayız; ne izlediği bir televizyon ne bir el işi ne de başka el oyalayıcı uğraşı vardır. Kadının içinde bulunduğu klostrufobik mekan, bize kadının kapatılmışlık halini ve içinde bulunduğu durumun boğuculuğunu anlatır. Yusuf'un tahliyesinde olsun, Uğur'un ziyaretlerinde olsun hapishane sürekli filmin içinde kendine yer bulur fakat Demirkubuz, film boyunca hiçbir hapishane hücresi göstermez. Filmde, hapishaneyi ablanın evinde hissederiz. Aynı biçimde Uğur kasvetli otel odalarında ya da karanlık bir pavyonda görülür. Kadınlar aslında kapatılmış olanlardır.

Masumiyet'te gördüğümüz tek ev şiddet dolu, kasvetli, yoksul bodrum katıdır. Bu ev, alışılmış huzur, güven ve korunma ortamının aksine, evde yaşayan kimseye

mutluluk vermemektedir. Kadın için ise sadece gidecek hiçbir yeri olmadığı için “içinde durduğu” dört duvardır. Kadınlar için alışlageldik kalıplar içinde ev ne kadar güvenli olarak tasarlanırsa, burada da tam tersine bir insanın şiddet karşısında çaresiz kaldığı yerdir.

Kadınla bir anlamda özdeş düşünülen namus kavramı bu filmin tüm karakterleri için belirleyicidir. Yusuf, namus yüzünden işlemek zorunda kaldığı bir cinayete hem 10 yıl hapis yatar hem de ailesiyle ve dış dünyayla olan tüm bağı kopar. Enişte, karısı başkasına kaçtığı için çevreden erkekliğiyle dalga geçilmesini hazmedemez. Yusuf'un ablası tüm hayatını sevmediği bir adamla bir bodrum katında geçirmek zorunda kalır. Uğur, sevdiği adamın peşinden gidebilmek için kendini satarak para kazanmak zorunda kalır.

Fakat burada kadın karakterler açısından önemli bir nokta biri namus yüzünden cezalandırılırken, diğerinin “namussuzluğuyla” istediğini yapabilmesi, çevresinden saygı görmesidir. Uğur'un ‘düşüşü’ onu özgürleştirirken, Yusuf'un ablasının ‘namus’u onun için bir lanettir (Dönmez-Colin, 2006: 34).

Filmde Yusuf'un ablasıyla birlikte sessiz bir karakter daha vardır: Uğur'un kızı Çilem. Çilem, annesinin karnında babasından yediği dayak yüzünden, sağır ve dilsiz dünyaya gelmiştir. Doğuştan getirdiği sessizliğinin yanı sıra Çilem, annesinin ölüm haberine bile tepki vermeyecek derecede çevresiyle ilgisiz, tamamıyla büyüklere tabi, edilgen bir hayat sürer. Varlığı yalnızca hastalandığında hissedilen Çilem; Yeşilçam

filmlerini duymadan izlerken, televizyonun karşısında huzurla uyuya kalır. Uyuyakaldığı yerin bir otel lobisi olduğu düşünülürken, umursamazlığının ne kadar yüksek boyutta olduğu fark edilebilir. Etrafında, annesinin hayatındaki erkeklerden başka bir arkadaşı ya da tanıdığı yoktur. Çilem'in sessizliğine erkekler aynı sessizlikle karşılık verirler. Bu masum halleri karşısında etrafındaki erkekler ona saygı ve sevgiyle yaklaşır. Ondan hiçbir talepleri yoktur. Uğur'un erkeklerden beklediğini, Çilem alır. Bu ilişkiler çerçevesinde bakıldığında, Çilem annesinin dillendiremediği yanı sıra diğer bir deyişle masumiyetidir. Oysa Uğur etrafındaki erkeklerle onların "dilinde" konuşmak zorundadır.

Masumiyet'in (Zeki Demirkubuz, 1997) öncesi olarak çekilen ve Uğur'un gençlik yıllarını gördüğümüz *Kader* (Zeki Demirkubuz, 2006) filminde, Uğur'un pavyon şarkıcısı olarak gözüktüğü afişlerdeki takma adı Çilem'dir. Çilem, Uğur'un geçmişidir. Çektiği bütün azabı kızına verdiği isimle özetler. Kız çocuğu, Uğur'un isteyip de elde edemediği hayallerinin ve acılarının bir simgesi olarak karşımızdadır. Bizim melodramları seyredişimiz gibi o da bizi seyreder. Ancak onların birer film olduğunu bilir gibi tepkisizdir. Ne kadar etkilenirsek etkilenelim "Masumiyet"i seyrettikten sonra unutacağımızı bilir gibi umursamaz görünür. Annesinin kavgasının sonunu baştan bildiğini iddia eder gibi kayıtsızdır. Yabancı bir adamın karşısında yemek yerken televizyonda annesinin resmini gördüğü halde, otelde melodramları izler gibi sessizliğini korur. Uğur'un, zaman içinde dönüştüğü kavgacı ve mücadeleci insanın aksine Çilem, annesinin bunları yaşamamış küçüklüğü gibidir.

Keje'nin sessizliği bir direnme biçimi olarak kurması, belirtildiği gibi incelenen filmler arasında en çok *Masumiyet*'teki Yusuf'un ablasıyla benzerlik gösterir. İki kadın da sevmedikleri adamlarla evlendirilir. Yusuf'un ablası ağzından vurulduğu için konuşamıyor olsa da konuşmanın dışında kocasıyla hiçbir iletişim kurmayarak, ona hiçbir biçimde ilgi göstermeyerek, Keje'nin Berfo'yu cezalandırdığı gibi kocasını cezalandırır. Ancak iki kadın arasında önemli farklılıklar vardır. Bunlardan ilki sınıfsaldır. Keje'yi film boyunca, sesinin yerine koyduğu bir takım uğraşlar içinde görürüz. Keje'nin evinin güzel bir bahçesi, bahçesinde gülleri vardır. Keje onlarla uğraşır, nakış işler. Keje'nin görüntüsü hep ışıklı ve huzurludur. Bunun karşısında Yusuf'un ablası, kocasıyla birlikte karanlık bir bodrum katında yaşamaktadır. Kadının kaçıp sığındığı tek yer dört duvar bir odadır. Görüntüler de kadının hayatı gibi karanlık ve boğucudur. Ait oldukları sınıflar, hayatlarında belirgin bir farklılığa sebep olmaktadır.

“Özel bir kast ayrımcılığına tabi her sınıflı toplumda, bu toplumun en alt kastına mensup kadınlar, sınıfsal sömürü ve kast sistemi baskısının yarattığı maluliyetlerin çok daha keskin biçimde yoğunlaştığı, daha da ezilmiş bir alt-kast oluştururlar” (Spivak'tan aktaran Suner, 1997: 127).

İki kadın arasındaki bir diğer fark ise umut ile ilgilidir. Keje, Baran'ın ölmediğini bilir, onun geleceği güne dek susar, yani Keje'nin suskunluğunun bir sonu vardır. Oysa Yusuf'un ablası için herhangi bir umut görülmez, ne çıkıp gelecek bir sevgilisi, ne de başka bir beklentisi vardır. Kadının susmak için güç aldığı şey geleceğe dair bir umut değil, geçmişe ait bir öfkedir.

B2. Ölümüne Direniş

Asılacak Kadın'da (Başar Sabuncu, 1986), Melek (Müjde Ar), ses çıkarmak anlamında bakıldığında sessiz bir karakter değildir. Çevresindekilerle az da olsa bir iletişimi vardır, biz onun düşüncelerine, hatta birkaç cümleden ibaret Fransızca konuşmasına bile tanık oluruz; fakat Melek'in sessizliği kendini anlatmaktan sıkılmak ve bundan vazgeçmekle ilgilidir. Burada daha önce de değinilen Cameron'un düşüncelerini hatırlayabiliriz: "Sessizlik, küçük düşme, reddedilme, görmezden gelinme, aşağılanma korkusu yüzünden kendini sansürlemek demektir" (1990: 4).

Filmde Melek, doğduğu günden itibaren cinsiyeti ve yoksulluğu yüzünden acı çeken bir karakterdir. Babası bir kan davası sonucu öldürülmüş, çok sevdiği dedesi de ölünce, annesi ve üvey babasıyla İstanbul'a göçmüştür. İstanbul'da üvey babası tarafından zengin bir konağa besleme olarak verilir. Konakta yaşlı ve huysuz bir kadın olan konak sahibi ve onun ruh hali dengesiz oğlu Hüsrev Bey (İsmet Ay) ile yaşamaya başlar.

Bu konakta büyüyen Melek, sürekli itilip kakılır, evin hanımı ve kalfası tarafından sürekli aşağılanır. Konaktaki çalışmasının karşılığı bile Melek'e değil, üvey babasına ödenir. Yaşlı kadının ölümüyle Melek, Hüsrev Bey'le baş başa kalır. Hüsrev Bey cinsel açıdan iktidarsız bir adamdır ve yıllar önceki sevgilisi Fransız Joset'i ve özellikle kendisini aldatışını unutamamıştır. Sonunda Hüsrev Bey Melek'i Joset'in yerine koyar. Melek'e annesinin gençlik kıyafetlerini giydirir, makyaj yapar, Fransızca

kelimeler öğreterek, onu sokaktan bulduğu adamlarla sevişmeye zorlar, onları izleyerek tatmin olur.

Filmin devamında, konağın kalfasının oğlu olan Yalçın (Yalçın Dümer) önce diğer tüm erkekler gibi Melek’le sevişir, daha sonra ise onu kurtarmak için Hüsrev Bey’i öldürür. Sonuçta, Melek ve Yalçın mahkemeye çıkarılırlar. Melek savunma yapmaz ve sessiz kalırken, Yalçın, her şeyi kendisinin planladığını ve Melek’in bu cinayetle bir ilgisi olmadığını söyler. Onun bu itirafına rağmen, Melek’in sessizliği onun da suç ortağı olduğu fikrini güçlendirir. Sonuç olarak, kadın hâkimin itirazına rağmen diğer iki erkek hakimin kararıyla Melek idama mahkûm edilir.

Asılacak Kadın, Melek’in çocukluğundan bu yana nasıl ezildiğini, nasıl yalnız bırakıldığını ve sömürüldüğünü anlatır. Melek’in sesi kimse tarafından önemsenmez. Bu durumu anlatan önemli sahnelerden biri, Melek’in parasını almak için konağa gelen üvey babanın Melek’le konuştuğu sahnedir. Adam içeri girip konağın sahibinden parayı alır, çıkarken Melek’i görür. “İyi misin?” diye sorar, sonra da kendi kendine cevap verir: “İyisin, iyi...” Kapıya doğru yönelir, sonra tekrar arkasını döner ve “Anana bir diyeceğin?” der, sonra tekrar kendi kendine cevap verir: “İyi...” ve çıkar gider.

Filmde, Melek’in kendini savunduğu tek bir sahneye rastlarız. Hüsrev Bey, onu Joset sandığı için ona iyi davranmakta, annesinin güzel giysilerini giymesine izin vermektedir. Melek’in üzerinde ipek elbiseleri gören kalfa, onu hemen azarlar ve

üstündekileri çıkarmasını söyler. Melek ilk ve son defa kendini güvende hissettiği için kalfaya karşı gelir ve hakkını savunur, onları çıkarmayacağını söyler.

Melek tüm film boyunca başına gelen her şeyin karşısında son derece ezik, çaresiz ve kabullenmiş bir karakter olarak karşımıza çıkar. İlk tecavüze uğradığı gecenin ardından ölmeyi dener ancak yapamaz, kendini öldüremez. Böylece Hüsrev Bey'in her dediğini sesini çıkarmadan yapmaya başlar. Melek için isyan etmek, kaçmak diye bir seçenek yoktur. Ya kendini öldürecek ya da başına geleni çekecektir.

Melek'in eril dille ve sessizlikle ilişkisi, sarf ettiği Fransızca sözcüklerle çarpıcı bir hale gelir. Melek her tecavüze uğradığında bir de üzerine Hüsrev Bey'in kendisinden duymak istediği birkaç Fransızca sözcüğü tekrarlamakta, bunun dışında ise büyük bir sessizlikle sevişmelerin bitmesini beklemektedir. Böylece Melek'in zaten olmayan dili, diğer her şey gibi, Hüsrev Bey'in fantezilerine göre düzenlenir.

Melek hayatı boyunca kendi hayatına dair bir karar veremez, hayatına yön veren noktalarda söz sahibi olamaz, ancak filmin sonunda kendisinden sorulara yanıt vermesi, kendini savunması beklenir. Artık Melek'e göre çok geçtir. Melek konuşmaz, konuşamaz çünkü konuşsa da hiçbir şeyin değişmeyeceğini, kendisini kimsenin dinlemeyeceğini bilir. Bu fikrini de film boyunca kendi kendine “konuşsam ne değişecek ki” diyerek bize aktarır. Cameron'ın bahsettiği yabancılaşma ile Melek küçüklüğünden beri sürekli karşılaşmış, ne söylemek istediklerini söyleyecek fırsatı ne

de kelimeleri bulabilmiştir (1985: 93). Melek için kendini ifade etmek artık bir seçenek değildir.

Mahkeme sahnesinde de, hayatı boyunca eril dilin tahakkümü altında yaşamış bir kadının, bu eril dili konuşmayı beceremediği için suçlu olduğuna karar verilir. Erkek hâkimlere göre Melek'in kendini savunmaması suçlu olduğunu göstermektedir. Oysa kadın hâkim bu sessizliği başka biçimde okur, karar verilmeden önce Melek'le yalnız konuşmak ister. Ancak Melek'in sessizliği öyle derindir ki, hâkime de derdini anlatamaz, birkaç cümleden sonra odadan çıkar.

Erkekler dünyasının susturulmuş kadınları, yalnızca Melek gibi yapayalnız ve yoksul kadınlardan ibaret değildir elbette. Mahkeme sahnelerinden birinde kadın hâkim de diğer hâkimler tarafından susturulur, böylece dile sahip olabilmek için iyi bir statünün de yetmediği görülür. Zaten filmin sonunda da kadın hâkimin itirazına rağmen Melek idama mahkûm edilir, yani tam da Melek'in film boyunca kendi kendine dediği gibi “kadınlar konuşsa da hiçbir şey değişmez”.

Sürü'de (Zeki Ökten, 1978), Berivan tıpkı Melek gibi ölümüne susar. Berivan, Melek'in sürekli tekrarladığı “Konuşsam ne değişecek ki!” sözlerinin farklı bir temsilcisi olarak karşımıza çıkar.

Sürü kırsal kesimde göçebe olarak yaşayan ve hayvancılıkla geçinen aşiretlerin, dönemin değişen koşullarıyla birlikte geçirdiği değişimi konu alır. Yapıldığı dönemde

benzerlerine kıyasla değişen devlet - toplum ve aşiret içi ilişkileri gerçek karakterlerle anlatmasıyla, farklı bir yerde durmaktadır.

Her koşulda (ataerkil) kurallara biat eden, “cahil” ve “feodal” köylüler gibi, yüzeysel ve kalıplaşmış tanımlara sıkıştırılmış karakterler yerine, film Güneydoğu’daki tek gerçekliğin töre olmadığını hatırlatan, buna karşı durabilecek, bir çözüm bulabilecek insanlar ortaya koyar (Güleryüz, 2008: 64).

Hikaye, Şivan (Tarık Akan) ve Berivan (Melike Demirağ) üzerinden anlatılır. Şivan ve Berivan, kan davalı iki aşiretin çocuklarıdır ve barışı sağlamak için evlendirilmişlerdir. Ancak Berivan üçüncü çocuğunu da kaybettikten sonra bir daha hiç konuşmamak üzere susar. Eser Köker’in ifadesiyle bu “sözünü dünyadan saklayıştır”. Bu saklayış, filmin ana temalarından biri olarak, Berivan’a yönelik yüksek sesli aşağılamalarla bir zıtlık içerisinde gösterilmiştir (1994: 154-155). Berivan hastadır ama Şivan’ın babası Hamo Ağa (Tuncel Kurtiz), Berivan’ın çocuklarını kan davası yüzünden bilerek öldürdüğüne ve onun lanetli olduğuna inanmaktadır. Bu yüzden Berivan’ı ve Şivan’ı sürekli aşağılamaktadır. Şivan, karısının hasta olduğuna inanır, ona konuşması için yalvarır, ağlar, “madem konuşmuyorsun o zaman bağır” diyerek onu döver; ama Berivan sesini çıkarmaz; derdini anlatmak için hiçbir çaba göstermez. Şivan’ın Berivan’ı Ankara’da tedavi ettirme umudu, orada satacakları sürünün yolda telef olmasıyla yıkılır. Berivan, bir şantiyede ölür.

“Berivan, bir yandan kan davası nedeniyle düşman iki aşiret arasında kalmış, bir yandan da çocuk sahibi olamadığı için kayınbabası tarafından sürekli aşağılanmış,

uğursuz sayılmıştır. Bu çifte kısıtılmışlık Berivan'ın ölümüne neden olur" (Öztürk ve Tatal, 2001: 120-121). Berivan'ın hasta bedeninden pek çok beklenti söz konusudur. Çocuk doğurması beklenir ama anne olamaz; çocuklarının ölmesi yetmezmiş gibi Hamo Ağa tarafından onların ölümünden de sorumlu tutulur. Hamo Ağa'ya göre yolda telef olan sürü bile Berivan'nın uğursuzluğu yüzünden bu hale gelmiştir. Dünyaya getiremediği çocuk yüzünden, barışı sağlayamaz. Kocasını babasından şiddet görürken onu izlemek zorunda kalır, onun çaresizliğine üzülür. Diğer yandan aynı şiddeti, bu sefer kocasını onu konuşurmak için ona uygular.

Kısacası, Berivan'ın bedeni üzerindeki baskı çok katlıdır ve tüm bu baskının altında kalan Berivan susar, konuşmaz, konuşamaz. Odağında olmasına rağmen kendi kontrolü ve isteği dışında gelişen bunca olayda hiçbir söz hakkı yoktur. Ona söz hakkı tanımayanlara cevabını tamamen susarak verir.

Ankara'ya vardıklarında Şivan, Berivan'ı sırtında taşır. Şivan, doktora giderek Berivan'ı tedavi ettirmek amacındadır. Bu sahnede Şivan'dan "Ankara, Ankara, güzel Ankara, seni görmek ister her bahtı kara..." türküsünü duyarız. Bu devletten medet uman sıradan bir vatandaşın sesi, aynı zamanda Berivan'ın duyulmayan sesidir.

Şivan, devlet hastanesinde sıra alamaz. Hamo Ağa'dan zar zor aldığı parayla özel doktora götürdüğünde ise daha önce köydeki gibi Berivan tedavi olmayı reddeder, doktoru kendisine yaklaştırmaz. Aşiret kurallarıyla erkek otoritesinin yoğun baskısı altında yaşayan kadınların akrabaları dışında erkeklerle konuşmasının kesinlikle

“namussuzluk” olarak nitelendirildiği ve cezalandırıldığı bir ortamdan çıkan Berivan’ın doktorla neden rahat iletişim kuramadığı, konuşamadığı ayrıca üzerinde düşünölmeye değerdir. Berivan bir doktorun karşısında ne yapmak gerektiğini bilmediğı ve yabancı birinin gözleri önünde soyunmaktan utandığı için hastalığının ne olduğı anlaşılamayarak ölü.

Berivan’ın iki ayrı kafeste duran iki keklığı ile, Berivan ve Şivan’ın görüntüleri arasında kesmeler yoluyla bağlantı kurulur. İkisi de bu dünyada kapatılmış bireylerdir. Toplumsal baskı ve aşiret reisi, hem kadının hem de erkeğin üzerinde etkin bir güç olarak karşımıza çıkar. Hamo Ağa ne derse koşulsuz herkes tarafından kabul edilmek zorundadır. Şivan, babasından, Berivan da Şivan’dan karşı koyamadan dayak yer. İkisi de çaresiz ve sıkışmıştır. Hamo ağa Berivan ve Şivan’ı döverken araya girenlere “Biri oğlum biri gelinim istersem vururum, istersem öldürürüm” diyerek kendinde gördüğü hakkı ortaya koyar.

Yine benzer bir bağlantı koyunların trende birer birer ölmesi ile Berivan’ın giderek fenalaşması arasında kurulur.

Filmin bir sahnesinde Şivan “çok sevdiği keklilikleriyle bile konuşmaz oldu,” der. Böylece Berivan’ın suskunluğu, ataerkilliğin ve yoksulluğun kısıkvrak yakaladığı ve bu tutsaklığı bitirmeye sevginin de yetmediğı bir yaşam karşısında, Berivan’ın yaşadığı çöküntünün ifadesi olarak karşımıza çıkar. Berivan, filmin çoğunda utangaç bir tavırla, sürekli başı yerde, kocasının peşinden yürür. Kocasının tüm ısrarlarına rağmen

konuşmayan, konuşamayan Berivan, ağabeylerinin kocanı istiyor musun sorusuna başını sallayarak cevap verir. Berivan'ın sesinin duyulduğu tek yer ise bir çatışmada kayınbiraderinin vurulduğu anda attığı çığlıktır.

Film, kırsal, dağlık bölgeden uçsuz bucaksız ve göçebe hayattan görüntülerle beslenmektedir; ama bu görüntülerin aksine filmdeki kahramanların dünyası bir o kadar dar ve sıkışmıştır.

Asılacak Kadın ve Sürü'de incelenen kadın karakterler uzun süreli ve yoğun bir baskı altında çaresizliğe itilmiş karakterlerdir; fakat bu karakterlere teslim olmuş veya hayattan vazgeçmiş demek tartışmalıdır. Berivan bir yandan sessizliğe bürünürken bir yandan da hiç ağaç olmayan bir coğrafyada çadırının önüne ağaç dikmiştir ve ona su verir. Bu hayata küsmemiş ve beklentilerinin olduğuna işaret eder. Baktığı ağacı, onun hayatla olan bağını temsil eder. Sessizliği sadece onun üzerinde baskı kuran aşirete ve erkeklere yöneliktir.

Berivan'ın ölümünden sonra Şivan babasının yanına gider ve ölümü haber verir. Etraflarındaki erkeklerden biri, bir kadının ölümünün önemsiz olduğunu söyleyince, Şivan onu boğarak öldürmek ister. Buna tepki olarak da diğer erkekler Şivan'ı linç etmeye kalkışırlar. Şivan konuşmak yerine adama saldırmıştır. Berivan'ın aşağılanmasına ilk kez gerçek tepkiyi gösterdiği anda, diğer güçlü erkekler tarafından susturulur. Erkekler kendi iktidarını korumayı bir araya gelerek başarırlar.

Kadınların mücadele etmeyişleri, ölümü seçişleri bir teslimiyet gibi görünse de feminist dilbilimcilerin ısrarla üzerinde durduğu erkek dili ile konuşmanın da bir yabancılaşma ve kimliğini kaybetme süreci olduğu hatırlanmalıdır. Melek ve Berivan'a, erkek kurallarını kabul etmektense, onların kurallarıyla var olmaksızın konuşmamayı hatta ölümü seçmiş kadınlar olarak bakmak daha anlamlıdır.

SONUÇ

Feminist hareket, 20. yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte sadece kadınlığı ve erkekliği değil, bu bağlamda erkek egemen dili, sanatı vb. sorgulamış; sorgulamakla da kalmamış yenilikçi ve sağlıklı çözümler getirmeye çalışmıştır. Bu dönemle birlikte, kadınların dilde ve sinemada temsili de çok yönlü olarak tartışılmaya başlanmıştır. Temsilin sadece filmlerde görünmekten; konuşmanın sadece söz söylemekten ibaret olmadığı; esas önemli olanın sözcüklere ve film karakterlerine sinmiş cinsiyetçiliğin ortaya çıkarılması olarak görüldüğü yeni bir döneme girilmiştir.

Feminist bakış açısı sinemaya bakışta soru işaretleri yaratmış, olması gerekenin perdede var olan olmadığını göstermiştir. Sanılanın aksine Türk sinemasında kadın sorunu, kadınların sadece filmlerde var olmayışlarıyla ilgili değildir, bu bir temsil sorunudur. Kadın karakterlerin, ataerkil ideolojiye hizmet eder şekilde tasarlanmaları ve içselleştirilmiş cinsiyetçi sembollerle donatılmış olmaları, üzerinde durulması gereken temel noktadır. Bu amaca ulaşmak için takip edilen yol, kadınların baskıyla dilin alanından dışlanmasıdır. “Ataerkil ideolojiler kadınların var oluşunu mahremiyet, sessizlik, doğallık, gizem gibi kavramlarla tanımlayarak kadınları dil ötesi, daha doğrusu dil öncesi bir alana hapseder, kamusalın karşıtı olarak kurgular” (Irzık ve Parla, 2004: 7). Böylelikle kadının dille ilişkisini daha kurulmadan engellemeye çalışır.

Kadın ile erkek arasındaki ilişki temelde bir iktidar ilişkisidir. Ataerkil sistemin devamlılığı için bir bütün olarak ulusal, sınıfsal, dinsel, etnik, cinsel ezilmişlikler üstünden yürütülmektedir. Kadınlar için ataerki tarafından planlanan hayat, kamusal

alandan dışlanmış, ataerkinin kararıyla değersiz olduğuna karar verilen özel alanla sınırlıdır. Bu sınırlı hayat beraberinde, sosyal güvensizliği, fakirliği, ücretsiz ev işçiliğini ve cinsel köleliği getirecektir. Bu anlamda Semih Sökmen'in de belirttiği gibi "kadın sorunu" olarak anılan toplumsal cinsiyet eşitsizliği, aslında erkek sorunudur. Durumun "kadın sorunu" olarak anılması, sorunu yaratanın kadınlarmış gibi algılanmasına sebep olmakta, dikkati erkeklerin kurduğu bu baskıcı düzenden uzaklaştırmaktadır (2004: 6).

İncelenen filmlere bakıldığında kadınların hep tek başına evde, gemide, otele veya çadırda ama sonuç olarak dışardan soyutlanmış kapalı mekanlarda olduklarını görürüz. İş hayatına, hatta kadınların gündelik hayatının bir parçası olan komşuluk ilişkilerine, başka kadınlarla bir araya gelerek toplumsallaşmalarına bu filmlerin hiçbirinde rastlanmaz. Bu filmlerde kadınlar hep yalnız ve dış dünyadan yalıtılmıştır. Hepsinin ciddi sorunları olmasına rağmen dertleşecek kimseleri yoktur. Kendi deneyimlerini anlatıp, yaşadıklarını belki daha kolay atlatmalarını, çözmelerini sağlayacak bir toplumsallaşma yaşamamaktadırlar. Daha önemlisi kadın tecrübesinin devamlılığını ve paylaşımını sağlayacak bir alan, incelenen filmlerdeki kadın karakterlere sunulmamıştır. Tüm kadınlar yalnız ve dış hayattan yalıtılmıştır. Filmsel tekniklerle de pekiştirilen yalnızlık, bu kadınlar için filmler boyunca fazlasıyla baskın bir duygu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu yalnızlaştırmanın ardından, kadın karakterler çevrelerindeki erkeklerin baskı ve yönlendirmelerine karşı daha güçsüz hale gelmektedirler. İncelenen tüm filmlerdeki kadın karakterlerin hayatları, çevrelerindeki erkeklerin bire bir etkisi altındadır. Erkekler

ister *Sürü*, *Eşkiya* ve *Asılacak Kadın*'daki gibi sevgi ve iyi niyetle, ister *Adı Vasfiye* ve *9*'daki gibi önemsemeyen, isterse de *Masumiyet*, *Gemide* ve *Laleli'de Bir Azize*'deki gibi fiziksel şiddet uygulayarak olsun kadınların hayatına doğrudan müdahale etmektedir.

Eril şiddet tüm kadın kahramanların hayatında söz konusudur. Kadınlar *Eşkiya*, *Sürü*, *Adı Vasfiye* ve *Masumiyet*'te konuşmaları için psikolojik ve fiziksel şiddetle; *Gemide*, *Laleli'de Bir Azize*, *Asılacak Kadın* ve *9*'da cinsel şiddetle karşılaşmaktadırlar.

Bu noktada *Masumiyet*'teki çocuk karakter Çilem, erkek şiddetinin bir kadının hayatında ne kadar erken var olabileceği ve nelere mal olabileceğini açıkça ortaya koymaktadır. Çilem, daha annesinin karnındayken, babasının annesini dövmesiyle sakatlanmış, dünyaya sağır ve dilsiz olarak gelmiştir. Çilem, incelenen filmlerdeki tüm kadın karakterlerin çocukluğu gibidir. Hayatı ilk andan itibaren erkek şiddetinin etkisi altında kalmıştır.

Konuşmaları için yapılan bütün psikolojik ve fiziksel baskılara rağmen, bu kadınların sesi ya hiç çıkmaz ya da *Sürü* ve *Adı Vasfiye*'deki gibi güçlü bir çığlık, *Asılacak Kadın* ve *9*'daki gibi belli belirsiz bir mırıldanma olarak duyulur. Silverman'a göre sessizlik, mırıltı ve çığlığın bir arada oluşu rastlantı değildir. Sinemada eril sesin bedenden ayrı kullanılması durumuna çok sık rastlanırken; dişil ses, onu söylemin dışında tutan beden hudutları içine kapanmıştır. Bu yolla dişil sesin dilde, anlamda ya da iktidarda 'gösteren' konumuna geçmesi çok zordur ve bu nedenle dişil ses, egemen sinemada çok kolayca çığlığa, mırıltıya ya da sessizliğe indirgenebilmektedir (Smelik,

2008: 15). Kadın sesinin değersizleştirilmesi ve Silverman'ın belirttiği gibi sessizliğe, mırıltıya ve çığlığa indirgenmesi noktasında, mırıltı ve çığlığı sessizliği kıran unsurlar olarak görebiliriz. Ataerki kadın sesini bastırarak yok etmeye çalışsa da, bu ses belki kelimeler aracılığıyla değil ama en beklenmedik anlarda ve şekilde varlığını hatırlatmaktadır (Irigaray, 1985: 73).

Sürü ve Asılacak Kadın, Melek ve Berivan'ın ölümü ile sona erer. Bu iki kadın, kendilerini erkeklere anlatmaya çalışmaktansa sessizliği tercih etmiş, bunun sonucunda da ölümle karşılaşmıştır. Seçtikleri sessizlikle erkek egemen dile karşı bir direnişten bahsetmemiz mümkünken, bu direnişin değişime yönelik bir hareket olmadığı da belirtilmelidir. Melek, mahkeme kararıyla idam ettirilirken, Berivan da hastalık sebebiyle hayatını kaybetmiştir. Bu kadınlar kendi ölümlerinde bile pasif kalmakta, bu sürecin işleyişine yön vermemektedirler. *Masumiyet ve Eşkya* ile birlikte “İktidara Karşı Sessiz Başkaldırı” bölümünde incelenen bu dört filmde, erkek baskısına karşı direnişçi bir sessizlikle karşılaşılır. Bu dört kadın da var oluşlarını erkek isteklerine teslim etmeyerek, en azından ataerkinin sunduğu kalıplar içine girmemiştir. Ataerkinin dilini kullanmayarak çevrelerindeki erkekleri onların silahıyla cezalandırmıştır; fakat kullandıkları sessizlik silahı dönüştürücü bir etki yaratmamakta, kaybedişin son noktasında sadece eril düzene dahil olmamayı sağlamaktadır. Bu kadınların direnişi bireysel bir çabadan öteye gidememektedir.

“İktidara Karşı Sessiz Başkaldırı” bölümünde, iktidarın var oluşunu sarsmasalar da sessizlikleriyle iktidarı şaşırtan, iktidarın beklentilerini karşılamayan bu kadınlar,

ataerkinin görmek istediği teslimiyetçi ve itaatkar kadınlığı sürdürmemişlerdir. Düzeni değiştirmese de akışını bozan, ezberi şaşkırtan çıldırtıcı sessizlikleri, çevrelerindeki erkeklerin kendilerine her anlamda hizmet eden kadınlara sahip olmalarını engellemiştir. İktidarda yarattıkları bu rahatsızlık açısından, direnişleri oldukça önemlidir.

Daha önce de tartışıldığı gibi ciddi dönüştürücü etkisi olmayan “sessizlik silahı”, kadınların eline geçtiği zaman, erkeklerin kadınlar üzerinde yarattığı sessizleştirmeden farklı sonuçlar doğurmaktadır. İki ayrı bölüm halinde incelenen filmler bu durumu ortaya koymuştur. Şöyle ki “Senaryonun Sessiz Kurucuları” bölümünde sessizliğin sebebi, kadınlara söz söyleme hakkı tanınmaması, kadınların erkek dünyası içinde değersizleştirilmesi, birer motiften öteye gidememesidir. Bu durumdaki kadınlar toplumumuzda baskıyı kabullenmiş kadınlara denk gelmektedir. Ataerkil düzene boyun eğen bu kadınlar, kendilerine biçilen roller içinde görülmeden ve işitilmeden hayatlarını sürdürmektedir.

“İktidara Karşı Sessiz Başkaldırı” bölümünde incelenen kadın karakterlerde ise sessizliğin ortaya çıkışı ve kullanılışı değişmekte, bu da sessizliğin yarattığı sonuçlara bire bir yansımaktadır. Bu bölümde incelenen kadın karakterler, gündelik hayatımızda ataerkinin üzerlerinde kurduğu toplumsal baskının farkında olan kadınlarla ilişkilendirilerek düşünülebilir. Erkek egemen ideolojiyle şekillenmiş dil alanında, mücadelenin mümkün olduğu incelenen filmlerdeki kadınların sessiz direnişii ile ortaya çıkmaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi sessizlik bir silah olarak ataerkiye karşı kullanılabilir. Dil alanında, kadınların anlam yaratma sürecine dahil olmaları,

kendilerini ifade edecekleri kelimelerin varlığını dile kazandırmaları önemli hedeflerdir; ancak bu uzun vadeli hedeflere ulaşırken sessizliğin ataerki üzerinde bir baskı, amaçladığı hedeflere ulaşmasında engelleyici bir etki yarattığı ortadadır. *Masumiyet* ve *Eşkuya*'da karşılaşılan iki sessiz karakter sessizlikleri sayesinde sevmedikleri kocalarını, istedikleri karı-koca hayatından mahrum bırakabilmişlerdir. Bu mahrumiyet onlar için bir kurtuluş değildir belki; ama mecbur bırakıldıkları hayat çerçevesinde bakıldığında değerli bir açılmıdır.

Baskıcı ataerki düzenle mücadelede, mücadele araçları eril iktidarın kontrolündedir. Kadınların erkeklere maddi manevi bağımlı kılınan hayatları, öncelikle bu sorunun farkına varmayı ardından da çözüm üretmeyi zorlaştırmaktadır. Görüldüğü gibi baskı altındaki kadının bilinçli seçtiği ve iletişimsizlikle, beklenenin dışına çıkan bir kadınlıkla desteklediği sessizlik, iktidarın gücünü sarsmak açısından önemli sonuçlar doğurmaktadır. Yine erkeklere ait bir silah olan dili, kadınlar kendi yararlarına çevirebilmektedir.

Ek: İncelenen Filmlerin Künyeleri

Sürü

Yönetmen: Zeki Ökten

Senaryo: Yılmaz Güney

Görüntü Yönetmeni: İzzet Akay

Müzik: Zülfi Livaneli

Oyuncular: Tarık Akan, Melike Demirağ, Tuncel Kurtiz, Levent İnanır, Erol Demiröz, Yaman Okay

Yapımevi: Güney Film

Yapım Yılı ve Süresi: 1978, 127 dk, 35 mm

Adı Vasfiye

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo: Barış Pirhasan

Görüntü Yönetmeni: Orhan Oğuz

Müzik: Atilla Özdemiroğlu

Oyuncular: Müjde Ar, Aytaç Arman, Macit Koper, Yılmaz Zafer, Levend Yılmaz, Suna Tanrıver, Ali Rıza Özbilgiç

Yapımevi: Odak Film, Estet Video

Yapım Yılı ve Süresi: 1985, 89 dk, 35 mm

Asılacak Kadın

Senaryo ve Yönetmen: Başar Sabuncu

Eser: Pınar Kür

Görüntü Yönetmeni: Ertunç Şenkay

Müzik: Atilla Özdemiroğlu

Oyuncular: Müjde Ar, Yalçın Dümer, İsmet Ay, Haldun Ergüvenç, Güler Ökten, Gülşen Tuncer

Yapımcı: Kadir Turgut, Ferit Turgut

Yapımevi: Uzman Film

Yapım Yılı ve Süresi: 1986, 90 dk, 35 mm

Eşkya

Senaryo ve Yönetmen: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Uğur İçbak

Müzik: Erkan Oğur

Kurgu: Hakan Akyol

Oyuncular: Şener Şen, Uğur Yücel, Şermin Hürmeriç, Kamuran Usluer, Yeşim Salkım,
Ülkü Duru, Özkan Uğur

Yapımcı: Mine Vargı

Yapımevi: Filma Cass

Yapım Yılı ve Süresi: 1996, 121 dk, 35 mm

Masumiyet

Senaryo ve Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Görüntü Yönetmeni: Ali Utku

Müzik: Cengiz Onural

Kurgu: Mevlüt Koçak

Oyuncular: Derya Alabora, Haluk Bilginer, Güven Kıraç, Melis Tuna, Doğan Turan,
Ajlan Aktuğ

Yapımcı: Nihal G. Koldaş, Zeki Demirkubuz

Yapımevi: Mavi Filmcilik

Yapım Yılı ve Süresi: 1997, 110 dk, 35 mm

Gemide

Yönetmen: Serdar Akar

Senaryo: Serdar Akar, Önder Çakar (Serdar Akar'ın Azize ve Gemide hikâyelerinden)

Görüntü Yönetmeni: Mehmet Aksın

Müzik: Uğur Yücel

Kurgu: Nevzat Dişiaçık

Oyuncular: Erkan Can, Haldun Boysan, Yıldıray Şahinler, Naci Taşdöğen, Elia Manea, Güven Kıraç, İştâr Gökseven, Cengiz Küçükayvaz

Yapımcı: Önder Çakar, Sevil Demirci

Yapımevi: Yeni Sinemacılık San. ve Tic. Ltd. Şirketi

Yapım Yılı ve Süresi: 1998, 110 dk, 35 mm

Laleli'de Bir Azize

Yönetmen: Kudret Sabancı

Senaryo: Kudret Sabancı, Serdar Akar, Önder Çakar

Görüntü Yönetmeni: Gökhan Atılmış, Ercan Durmuş

Müzik: Uğur Yücel

Kurgu: Nevzat Dişiaçık

Oyuncular: Güven Kıraç, İştâr Gökseven, Cengiz Küçükayvaz, Elia Manea, Emin Gümüşkaya, Fikret Urula

Yapımevi: Yeni Sinemacılık San. ve Tic. Ltd. Şirketi

Yapım Yılı ve Süresi: 1999, 85 dk, 35 mm

9

Senaryo ve Yönetmen: Ümit Ünal

Görüntü Yönetmeni: Aydın Sarioğlu

Müzik: Zen

Kurgu: İsmail Canlısoy

Oyuncular: Ali Poyrazoğlu, Cezmi Baskın, Fikret Kuşkan, Ozan Güven, Rafa Radomisli, Serra Yılmaz, Fuat Onan

Yapımevi: PTT Film (Haluk Bener), Sayısal Video (Aydın Sarioğlu, Ümit Ünal)

Yapım Yılı ve Süresi: 2001, 91 dk, digital video

KAYNAKÇA

Abisel, Nilgün (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: İmge.

Akbulut, Hasan (2008). *Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*, İstanbul: Bağlam.

Berger, John (2005). *Görme Biçimleri*, çev.: Yurdanur Salman, İstanbul: Metis.

Butler, Alison (2002). *Women's Cinema: The Contested Screen*, London: Wallflower.

Cameron, Deborah (1985). *Feminism and Linguistic Theory*, London: Macmillan.

Cameron, Deborah (1990). *The Feminist Critique of Language: A Reader*, London: Routledge.

Chion, Michel (1999). *The Voice in Cinema*, New York: Columbia Uni. Press.

Cixous, Helene ve Catherine Celement (1986). *The Newly Born Woman*, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.

Connell, R. W (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*, çev.: Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı.

Crawford, Mary (1995). *Talking Difference: On Gender and Language*, London: SAGE.

Derman, Deniz (2001). “Yönetmen: Bilge Olgaç”, *Dışarıda Kalanlar/ Bırakılanlar*, yay. haz. Nabi Avcı, Deniz Derman, Süheyla Kırca, Arus Yumul, 81-90, İstanbul: Bağlam.

Donovan, Josephine (2005). *Feminist Teori*, çev.: Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan, İstanbul: İletişim.

Dönmez-Colin, Gönül (2006). *Kadın, İslam ve Sinema*, çev.: Deniz Koç, İstanbul: Agora.

Durudoğan, Hülya (2007). “Unes Femmes: Kristeva, Psikanaliz ve Kadın”, *Cinsiyetli Olmak*, der. Zeynep Direk, 67-84, İstanbul: YKY.

Fiske, John (1996). *İletişim Çalışmalarına Giriş*, çev.: Süleyman İrvan, Ankara: Bilim ve Sanat.

Fuss, Diana (1997). “The ‘Risk’ of Essence”, *Feminisms*, der. Sandra Kemp ve Judith Squires, 250-58, New York: Oxford Univ. Press.

Gökçe, Övgü (2001). “İki Farklı Dönemde İki Farklı Anlatı: Üç Tekerlekli Bisiklet ve Masumiyet”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2*, yay. haz.: Deniz Derman, 69-77, İstanbul: Bağlam.

Gökçe, Övgü (2004). “Seksenlerin Türk Sinemasına Bir Bakış: Görünmeyeni Görünür Kılmak”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4*, yay. haz.: Deniz Bayraktar, 247-256, İstanbul: Bağlam.

Graddol, D. ve J. Swann (1989). *Gender Voices*, Oxford: Basil Blackwell.

Gülyüz, Behçet (2008). “Sürü: Umudun Başkenti, Yoksulluğun Yeni Yüzü”, *Altyazı*, 74: 64-65.

Hartmann, Heidi (2006). *Marksizim’le Feminizmin Mutsuz Evliliği*, çev.: Gülşad Aygen, İstanbul: Agora.

Humm, Maggie (1997). *Feminism and Film*, Edinburg: Edinburg Univ. Press.

Irigaray, Luce (1985). *This Sex Which is not One*, Ithaca: Cornell Univ Press.

Irigaray, Luce (2006). *Ben, Sen, Biz*, çev. Sabri Büyükdüvenci, Nilgün Tural, Ankara: İmge.

İrzık, Sibel ve Jale Parla (2004). *Kadınlar Dile Düşünce*, İstanbul: İletişim.

Kaplan, E. Ann (1988). *Women and Film: Both Sides of the Camera*, NY: Routledge.

Kaplan, Cora (2001). “Language and Gender”, *Feminism: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies- Volume II*, ed. Mary Evans, 229-248, London, NY: Routledge.

Kaya Mutlu, Dilek (1998). “Yerli Melodramlar ve Ruhsal Boşalım”, *25. Kare*, 25: 60-68.

Key, Mary R. (1975). *Male/Female Language, with a comprehensive bibliography*, NJ: Scarecrow Pres.

Kıraç, Rıza (2000). “Şiddet, Oryantalizm ve Minimalizm”, *25. Kare*, 31: 11-17.

Koç, Ayşegül (2004). “Vagina Dentata’lar, Femme Fatale’ler: *C Blok, Masumiyet, Üçüncü Sayfa, İtiraf*’ta Kadın Temsili”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4*, yay. haz.: Deniz Bayrakdar, 185- 194, İstanbul: Bağlam.

Köker, Eser (1994). “Bilinmek İstemeyen Bir Öykü: Türk Filmlerinde Kadın ve Demokrasi İlişkisi”, *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi*, yay. haz.: Oğuz Onaran, Nilgün Abisel, Levent Köker, Eser Köker, 133-166, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

König, Güray Çağlar (1992). “Dil ve Cins: Kadın ve Erkeklerin Dil Kullanımı”, *Dilbilim Araştırmaları*, 25- 36.

Lakoff, Robin (1975). *Language and Women’s Place*, New York: Harper Colophon Books, Harper & Row Publishers.

McConnell-Ginet, Sally (ed.) (1980). “Introduction”, *Women and Language in Literature and Society*, x-xv, New York: Praeger.

Mohanna, Christine (1993). “Filmlerde Kadınlar”, çev.: Emine Demiray, 25. *Kare*, 5: 18-21.

Moore, L. Henrietta (1988). *Feminism and Anthropology*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Mulvey, Laura (1997). “Görsel Haz ve Anlatı Sineması”, çev.: Nilgün Abisel, 25. *Kare*, 21: 38-46.

O’Barr, William M. ve Bowman K. Atkins (1998). “Women’s Language or Powerless Language”, *Language and Gender: A Reader*, ed. Jennifer Coates, 377-388, Oxford: Blackwell.

Okumuş Ergül, Fatma (2001). “Cinselliğin Farklı Yönelimlerinin 90’lı Yılların Türk Sinemasındaki Yansımaları Üzerine Bir Giriş Denemesi: *Düş Gezginleri, Dönersen Islık Çal ve Gemide*”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2*, yay. haz.: Deniz Derman, 147-156, İstanbul: Bağlam.

Onaran, Alim Şerif ve Bülent Vardar (2005). *20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması*, İstanbul :Beta.

Özgüç, Agâh (1997). *Türk Filmleri Sözlüğü 1991-96*, İstanbul: Sesam.

Özgüç, Agâh (1998). *Türk Filmleri Sözlüğü 1914-73*, İstanbul: Sesam.

Özgüç, Agâh (2003). *Türk Filmleri Sözlüğü 1997-2002*, İstanbul: Sesam.

Özgüç, Agâh (tarihsiz). *Türk Filmleri Sözlüğü 1974-90*, İstanbul: Sesam.

Öztürk, S. Ruken ve Nilgün Tatal (2001). “Sinemada Kadın Karakterlerin Sessizliği: Sessizlik Bir Direnme Pratiği Olabilir mi?”, *İletişim*,10: 101-126.

Öztürk, S. Ruken (2004). *Sinemanın Dişil Yüzü: Türkiye’de Kadın Yönetmenler*, İstanbul: Om.

Robins, Kevin ve Asu Aksoy (1999). “Derin millet: Millet Sorunu ve Türk Sinema Kültürü”, *Toplum ve Bilim*, 82: 180-196.

Ryan, Michael ve Douglas Kellner (1997). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*, çev.: Elif Özsayar, İstanbul: Ayrıntı.

Sarup, Madan (2004). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*, çev.: Abdülbaki Güçlü, Ankara: Bilim-Sanat.

Silverman, Kaja (1990). "Dis-embodiment The Female Voice", *Issues in Feminist Film Criticism*, der. P. Erens, 308-321, Bloomington: Indiana Univ. Press.

Smelik, Anneke (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi: ve Feminist Sinema ve Film Teorisi ve Ayna Çatladı*, çev.: Deniz Koç, Agora: İstanbul.

Sökmen, Semih (2004). "Bu sayıda...", *Toplum ve Bilim*, 101: 3-6.

Spender, Dale (1980). *Man Made Language*, London: Routledge & Kegan Paul.

Suman, Defne (2001). "Kadınlık, Kadın Filmleri, Dışlanmışlık, Yabancılık Üzerine... Küçük Vera", *Dışarıda Kalanlar/ Bırakılanlar*, yay. haz. Nabi Avcı, Deniz Derman, Süheyla Kırca, Arus Yumul, 183-190, İstanbul: Bağlam.

Suner, Asuman (1997). "Yılmaz Güney, Yol ve Kadın Bedeni Üzerine Yazılmış Tutsaklık Öyküleri", *Toplum ve Bilim*, 75: 120-123.

Suner, Asuman (2006). *Hayalet Ev*, İstanbul: Metis.

Swann, Joan (1992). "Ways of Speaking", *Imagining Women: Cultural Representations and Gender*, der. F.Bonner, L.Goodman, R.Allen, L. Janes, C.King, 56-66, Oxford: Polity Press.

Tural, Nilgün (2008). "Toplumsal Bağın Acımasız Eleştirmeni" (nsz), *Doğu ve Batı Arasında: Tikellikten Topluluğa*, Luce Irigaray, 9-18, İstanbul: Aralık.

Ulusay, Nejat (2004). “Günümüz Türk Sinemasında ‘Erkek Filmleri’nin Yükselişi ve Erkeklik Krizi”, *Toplum ve Bilim*,101: 142-161.

Wardhaugh, Ronald (2003). *An Introduction to Sociolinguistics*, Oxford: Blackwell.

Wodak, Ruth (ed.) (1997). “Introduction: Some Important Issues In The Research Of Gender And Discourse”, *Gender and Discourse*, 2-9, London: SAGE Publications.

ÖZET

Ataerkil iktidar dil üzerinde sahip olduğu yaratma ve şekillendirme gücü ile kadınların, dilin alanından dışlanmasına sebep olmaktadır. Erkek tecrübesinin yarattığı terim ve kavramlardan oluşan dil, kadın yaşantısını temsil edecek sözcüklerden uzaktır. Bununla birlikte dil, erkeklerin kadınlar üzerindeki baskı ve iktidarını güçlendirecek, kadınlığı hor gören ifadelerle doludur. Dil, erkekler için iktidar güçlendirici önemli bir araçken, kadınlara dilin alanından yakıştırılan sadece sessizliktir.

Ataerkil iktidarın kadınlara bir erdem olarak sunduğu sessizlik, aslında kadınları itaatkar ve teslimiyetçi bir yapıya büründürmenin ilk adımıdır. Kendini ifade etmeyen, etmek istese de kendisine yabancı bir dille karşılaşan kadınlar mecburi bir sessizliğe itilmektedir.

“Türk Sinemasının Susturulmuş Kadın Karakterleri” isimli bu çalışmada, kadınların ataerkil baskı tarafından itildikleri sessizliğin, farklı kullanımlarına ve sonuçlarına bakılmıştır. Sessizlikleri somutlaştırmak için, Türk sinemasının sessiz kadın karakterlerinden faydalanılmıştır. Bu bağlamda incelenen filmler, kadın sessizliğinin doğurduğu sonuçlar üzerinden iki gruba ayrılmıştır: “Senaryonun Sessiz Kurucuları” ve “İktidara Karşı Sessiz Başkaldırı”. Birinci grupta, sessizleştirildiği ölçüde cinsel bir nesneye ve erkeklerin hayatında belirleyici olmayan değersizleştirilmiş varlıklara dönüşen kadınlara; ikinci grupta ise, çevresinden gelen baskının yarattığı sessizliği, yine çevresine karşı bir silaha, bir direnişe dönüştüren kadınlara yer verilmiştir.

ABSTRACT

Patriarchy is the only power which create and form the language; therefore, most of the women experiences can't represent linguistically. Women can't find suitable words for their feelings. Language which is created by men, obtains many insulting words for women. By this way men can strengthen their power on women.

One of the most important aim of patriarchy is controlling women easily. For this reason patriarchy prefers muted and obedient women. Additionally to the "man made language", patriarchy defines the linguistic silence as a virtue for women.

In this thesis with the title of "The Muted Women Characters of the Turkish Cinema", women's linguistic silence have been studied with a focus on its consequences. The muted women characters of the Turkish cinema is used for embodying the women silences. Films which studied, divided into two groups: "Muted Constituents of the Scripts" and "The Silence Contumacy to the Power". In the first group, linguistic muteness makes women more worthless and they become sexual objects; in the second group women use muteness as a weapon against the men oppression.