

T. C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA
ANABİLİM DALI

TÜRKİYE SİNEMASINDA NAMUS VE BEDEN
DENETİMİ

Yüksek Lisans
Tezi

Sermin Çakmak

Ankara - 2013

T. C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA
ANABİLİM DALI

TÜRKİYE SİNEMASINDA NAMUS VE BEDEN
DENETİMİ

Yüksek Lisans
Tezi

Sermin Çakmak

Tez Danışmanı
Prof. Dr. S. Ruken Öztürk

Ankara - 2013

T. C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ SOSYAL
BİLİMLER ENSTİTÜSÜ RADYO
TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI

TÜRKİYE SİNEMASINDA NAMUS VE BEDEN DENETİMİ

Yüksek Lisans Tezi

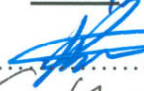
Tez Danışmanı: Prof. Dr. S. Ruken Öztürk

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

Prof. Dr. S. Ruken Öztürk
Doç. Dr. Özgür Yaren
Doç. Dr. Fırat Çantek

İmzası





Tez Sınav Tarihi... 20.05.2013..

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim.(20../.05../20013)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin
Adı ve Soyadı

Sermin Cokmek

İmzası



anneme...

TEŞEKKÜRLER

Uzun zamandır yazdığım bu tez benimle birlikte defalarca yolculuk etti, şehirler, evler değiştirdi, teşekkür edilecek onlarca insan tanıdı. Yalnızca kelimelerle teşekkür edebilmenin az kaldığı kişilerin başında şüphesiz daha küçük bir kimya öğrencisiyken beni sabırla dinleyip yol gösteren, sonrasında ne sabrını ne de bilgi ve deneyimlerini hiçbir zaman esirgemeyen hocam Prof. Dr. S. Ruken Öztürk geliyor. Bugün bir kimya laboratuvarında ne olduğunu anlamadığım bir deneyi yapmayıp sevdiğim işi yapıyor olmam Prof. Dr. S. Ruken Öztürk hocamın sayesinde. Ankara Üniversitesi'ndeki ilk evim olan Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı'ndaki bütün hocalarım bilgi paylaşmanın ötesinde bana sorgulamayı ve bilgiye ulaşmanın yolunu öğretiler, başta düşündüklerimi yüksek sesle söylemem için bana cesaret veren, hocalarım Doç. Dr. Betül Yarar, Doç. Dr. Elif Ekin Akşit, Prof. Dr. Güzin Yamaner ve Doç. Dr. Alev Özkazanç olmak üzere hepsine verdikleri cesaretin bu tezin yazılmasında ne kadar önemli olduğunu bilerek teşekkür ediyorum. Bu çalışmada yer alan bütün film analizlerinde hocalarım Yrd. Doç. Dr. Umut Tümay Arslan ve Prof. Dr. Nejat Ulusay'ın derslerinde yapılan tartışmaların, önerdikleri düşünme biçimlerinin izleri var kendilerine çok teşekkür ediyorum. Kişisel olanın politik olduğunu her an hatırlatan, bunları yazmam için beni yüreklendiren, bütün kafa karışıklıklarımı gülümsemesini bir an eksik etmeden dinleyen hocam Doç Dr. Funda Şenol Cantek'e bütün kalbimle teşekkür ediyorum. Tezimi titizlikle okuyup yaptığı yorumlarla büyük katkı sağlayan hocam Doç. Dr. Özgür Yaren'e sabrı ve yardımcı tavrı nedeniyle çok teşekkür ederim.

Yüksek lisansa başladığım ilk gün bahçede başladığımız sohbeti hep sürdürmek umudumla, bütün sıkıntılı zamanlar boyunca bana katlandığı, aklıma düşen her fikri uzun uzun dinlediği ve beni hiç yalnız bırakmayacağını bildiğim için kız kardeşim Döndü Şahin'e; kendini sakınmadan seven, her yorulduğumda her vazgeçtiğimde yeni baştan başlamamı sağlayan canım dostum Hasret Akın'a, mesafeleri önemsemeyip yakınımda olan arkadaşlarım Erdem Kazak, Sevcan Gültekin, Nagehan Tokdoğan ve Burçin Kalkın'a çok uzaklardan teşekkür ediyorum.

İstanbul'a gelip yeni bir hayata başlamanın en hasarsız halini sundukları için bütün Plato Meslek Yüksekokulu çalışanlarına ve öğrencilerime; bir gün bu tezi bitirip kutlayacağımıza dair inançlarını yitirmeyen Ezgi Sözen, Duygu Gündoğdu, Derya Melek, Ayhan Ece, Kerime Yılmaz, Ümit Aslan ve Melih Yeşilbağ'a; bana insanın hangi şehirde kaç kız kardeşi olduğunu bilemeyeceğini öğreten Selime Büyükgöze'ye; sınırsız sabrı, desteği ve inancıyla tezi sonlandırmamı sağlayan Afra Balcı'ya hep yanımda olduğu için çok teşekkür ediyorum.

Bu güne gelmemde ve bu günümü sevmemdeki en büyük neden bana olan inancını asla yitirmeyen, verdiğim kararların sonucunu birlikte görmeyi bekleyecek kadar sabırlı bir aileye sahip olmamdır. Her an yanımda olan, kendi hayatlarından daha güzelini benim için dileyen abim Engin Çakmak ve ablam Ayşen Coşut Çakmak'a, ablanın hangimiz olduğunu unutturacak kadar olgun ve usulca yanımda durup güzel ne varsa sunmaya çalışan Rozerin Çakmak'a, zorluklara birlikte gülebileceğimizi, gülersek geçeceğini öğreten ve beni hiç yalnız bırakmayan babam Mehmet Çakmak'a

her Şey için çok teşekkür ediyorum. En yakın arkadaŐım, tanıdığım en güzel insan annem Fatma akmak’a hak ettiği teŐekkürü verecek kelime yok, bu çalışmayı ona adıyorum.

Son olarak o olmasaydı bu tez olmazdı cümlesinin bir iltifat değil gerçek olduğunu öğreten, benimle birlikte bu tezi de hayatına alan ve ikimizin de elini hiç bırakmayan, bana bütün dostlukları, bütün sevgileri, bütün gelecek güzel günleri her gün yeni baştan yaşatan sevgilime ne söylesem eksik olacağını bilerek teşekkür ediyorum.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	1
1. İKTİDARIN BEDEN İNŞASI VE ATAERKİL TOPLUMLARDA	
KADIN BEDENİNİN DENETİMİ	10
1.1. İktidarın Beden İnşası	10
1.2. Ataerkil Toplumlarda Kadın Bedeni Denetimi	18
1.2.1. Bedenin Nasıl Görünüyor?	23
1.2.2. Bedenin Nerede Duruyor?	32
1.2.3. Cinsel Beden.....	38
1.2.4. Bedenin Kime Ait?	52
1.3.Namus Ve Ataerkil Denetim Biçimlerinin İlişkisi	56
2. TÜRKİYE’DE DEĞİŞEN NAMUS ALGISI: FARKLI SİYASAL	
İKTİDARLARIN KURGULADIĞI FARKLI KADIN BEDENLERİ ...	67
2.1. Erkeklerin Anlattığı Öyküler: Türkiye Sineması	67
2.2. <i>Haremde Dört Kadın ve Yaprak Dökümü</i> Sınırlarında: Ulusçuluk’ un	
Kurguladığı Kadın Bedeni	86
2.3. <i>Arkadaş</i>’ın Mazbut Yoldaşları ve Burjuva Kadınları: Sol’un	
Kurguladığı Kadın Bedeni	114
2.4. Feyza ve Bilal’in Hayatında <i>Birleşen Yollar</i>: İslamcılık’ın Kurguladığı	
Kadın Bedeni	135
3. 2000 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASINDA NAMUS VE BEDEN	
DENETİMİ	150

3.1. Popüler Film Anlatılarında Namus : “Avrupa Bizi Nasıl Görüyor ?”	150
3.1.1. Namus ve Gelenek İlişkisi: Doğulu Kadının “Makûs Kaderi” Şiddet	156
3.1.2. Doğu’da Töre ve Namus, Batı’da Aşk: <i>Mutluluk</i>	161
3.2. 2000 Sonrası Politik Filmlerde ve Yönetmen Sinemasında Namus ve	
Beden Denetimi: Değişen Bir Şey Var mı?	177
3.2.1. 2000 Sonrası Politik Filmlerde Namus ve Beden Denetimi.....	179
3.2.2. Yönetmen Sinemasında Namus ve Beden Denetimi	194
SONUÇ	212
KAYNAKÇA	222
ÖZET	245
ABSTRACT	247

GİRİŞ

Bu çalışmada, namusun kadın bedeni denetiminde oynadığı rol, bu rolün toplumsal olarak yapılandırılışı ve Türkiye sineması tarihi boyunca namus olgusunun eril temsil mekanizmalarına nasıl eklemlendiği tartışılmaya çalışılacaktır. Ataerkil iktidar, tarih boyunca kadın bedenlerini denetim altına almak ve denetleyici rolünü erkeklere vermek üzere var olan iktidar biçimlerine eklemlenmiş, hatta bu iktidar biçimlerinin kurucusu olmuştur. Fakat beden denetimi yalnızca ataerkil iktidar mekanizmalarıyla sınırlandırılmayacağı gibi her iktidarın aynı denetim biçimlerini sürdürdüğünü iddia etmek doğru olmayacaktır. Dolayısıyla namus söyleminin kadın bedenini denetlemek amacındaki ataerkil iktidarın mekanizmalarından biri olduğunu savunan bu çalışma çerçevesini biraz daha genişletip öncelikli olarak iktidarın beden denetimini tartışmayı amaçlamaktadır.

Çalışmanın ilk bölümünde başta Michel Foucault'nun çalışmaları olmak üzere bedeni, tarih boyunca sahip olduğu aklı ve ruhu taşıyan “nesne” sıfatından kurtarıp toplumsal ilişkiler aracılığı ile üretilen “maddi bir varlığa” dönüştüren, genelde post-yapısalcı bir zeminde ilerleyen tartışmalar aktarılacaktır. Yaşamı sona erdirmeye gücüne sahip olan geleneksel iktidar ve yaşamı talep ettiği şekilde devam ettirmeyi amaçlayan biyo- iktidarın bedene müdahale biçimleri ve yeni - toplumsal olan her alanda yeniden üretilen- iktidar biçimlerinin “sapkın” ve “normal” olanı tanımlamaya yarayan sınırlarının tartışılacağı bölümün

ardından aynı ikiliği kadınların hayatta kalabilmelerini belirleyecek kadar güçlü bir şekilde yeniden üreten ataerkil iktidarın kadın bedenini denetimi tartışılacaktır.

Foucault'nun önerdiği iktidar analizinin bedeni toplumsal ilişkilerle şekillenen pasif bir olgu olarak anlamaya elverişli oluşu (McNay, 1992: 13) ve cinsiyet ayrımını önemsizleştirmesi (Diamond and Quinb'den aktaran King, 2004: 30) bu analizin ataerkil iktidarın tartışılması için tam anlamıyla yeterli olmadığı fikrini doğursa da bedenin merkeze alındığı bir düşünme biçimi ataerkil iktidarı tartışmak için doğru bir alan olabilir. Dahası, Foucault iktidar analizinde bakmamız gereken yer olarak iktidar konumunu değil, iktidarın kendini var ettiği kurum ve pratikleri işaret eder (Foucault, 1992: 42). Dolayısıyla ataerkil iktidar analizini kadınların günlük hayat pratikleri aracılığıyla yapmayı deneyen bu çalışmada Foucault'nun izleklerini takip etmek anlamlı olacaktır.

Ataerkil iktidarın kadın bedenini denetimi iç içe girmiş ve birbirini besleyen mekanizmalar doğrultusunda gerçekleşmektedir ve denetim alanları birbirinden bağımsız düşünülemez fakat sistematik bir ilerleme için çalışmanın “Ataerkil Toplumlarda Kadın Bedeni Denetimi” isimli bölümünde bu mekanizmalar öncelikle ayrı ayrı tartışılacak ve tarih boyunca bu denetimin var olan toplumsal yapıya nasıl eklemlendiği ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır. Bu bağlamda kadın bedeninin fiziksel görünüşü ve “ideal kadın” imgesi “Bedenin Nasıl Görünüyor?”; ilk çağlardan bu yana devam eden özel alan- kamusal alan

ayırımı ve bu ayrımın doğurduğu denetim biçimleri “Bedenin Nerede Duruyor?” bölümlerinde bölümün kurucu sorusu olan başlıklara verilmeye çalışılacak cevaplarla ilerleyecektir. Kadın bedeni denetiminin en belirgin olduğu cinsellik ise “Cinsel Beden” isimli bir sonraki bölümde tarihselliğine yerleştirilerek tartışılmaya çalışılacaktır. Bu bölümde semavi dinlerin, toplumun oluşum sürecini analiz eden psikanalitik teorilerin ve mitolojik öykülerin kadınları yerleştirdikleri konum ve kadın cinselliğinin denetlenmesi için ürettikleri söylemler analiz edilecek ve bu denetimin iktidar mekanizmalarına eklenme biçimi sorgulanacaktır. Bir sonraki bölümde ise daha önce tartışılan denetim mekanizmalarının iç içe geçerek, birbirini destekleyerek ve yeniden üreterek kadın bedenini hapsedtiği ikilikler ve bu ikiliklerin kadın bedenini kime ait kıldığı “Bedenin Kime Ait?” sorusuna cevap aranarak tartışılacaktır.

Asıl tartışma konusu namus olgusu ve bu olgunun kadın bedenlerini disipline etmekteki araçsallığı olan bu çalışmanın ilk bölümünün ataerkil iktidarın kadın bedenini disiplin edici mekanizmalarına ayrılmasının ve bu mekanizmaları tarihsel bir çerçevede incelemesinin sebebi namusun sıklıkla yapıldığı üzere belli bir bölge veya toplumla değil evrensel ataerkil iktidarla ilişkilendirilmesinin tartışmak ve mücadele etmek için doğru olan zemin olduğu düşüncesidir. Bu bağlamda çalışmanın ilk bölümünün sonunda, namusun toplumsal olarak nasıl algılandığı sorusuna yanıt arayan saha görüşmeleri aktararak namusun ataerkil iktidarın denetleme mekanizmaları ile olan ilişkisi ve bu mekanizmaların söylemi haline dönüşmesi irdelenecektir.

Namus olgusunun ataerkil iktidarın “normalleştirici” söylemi olarak işlev gördüğü ve biyo-iktidarın ürettiği var sayılan “normal”- “sapkın” ikiliğini “namuslu” ve “namussuz” kadın ikiliğine dönüştürdüğü savunulan bu çalışmanın sorunsallaştırdığı diğer bir konu denetim gücü ve alanı bariz olan namus kavramının anlamının sabit olmaması, aksine sürekli değişmesi, bollaşmasıdır. Başka bir ifade ile “namuslu” ve “namussuz” kadın imgeleri güçlü ve belirleyici olsa da bu imgelerin içini dolduran beklentiler farklı iktidar mekanizmalarınca üretilen normlar dolayısıyla farklılaşmaktadır. Johnston’un izinden gidip sinemada kadının sosyolojik analizini yaparak gerçeklikle ilgili görüşlere yaklaşmayı (Johnston, 2008: 281) deneyen bu çalışmada namusun değişen anlamı Türkiye sineması tarihinde yer edinen “politik” filmlerin analiz edilmesiyle sorgulanmaya çalışılacaktır.

Farklı iktidar mekanizmalarına ve “norm” tanımlarına sahip olan siyasal filmlerin kadın ve toplumsal cinsiyet meselesine yaklaşımının tartışılacağı “Türkiye’de Değişen Namus Algısı: Farklı Siyasal İktidarların Kurguladığı Farklı Kadın Bedenleri” isimli bölümde öncelikli olarak bu filmlere daha geniş bir çerçevede bakabilmek için feminist film teorisinin film izleme pratiği hakkında ürettiği argümanlar aktarılacak ve Türkiye sinemasında kadın temsili tartışılacaktır. Daha ayrıntılı bir ifade ile sinemada bakışın sahibi dolayısıyla etkin olan erkeğin aksine bakışın denetimi altında ve edilgen olan (Mulvey, 1997: 21) kadın karakterlerin nasıl nesneleştirdiğini deşifre eden ve kadının

fetişleştirilmesinin sebeplerini psikanalitik okumalarla açıklayan -başta Mulvey (1997) ve Johnston (2008) olmak üzere- feminist film teorisyenlerinin izinde, Türkiye sinemasının en yaygın –kurucu- anlatı biçimi olan melodramlarda kadının temsil biçimi içinde üretildiği toplumsal yapıyla ilişkilendirilerek analiz edilmeye çalışılacaktır.

Türkiye’de toplumsal olarak etkili olmuş en köklü düşüncenin ulusçuluk olduğu göz önünde bulundurulduğunda farklı siyasal iktidarların toplumsal cinsiyet meselesine yaklaşımının ve namus olgusunu kendi düşüncesine eklemleyişinin tartişılacağı bu bölüme ulusçuluğu temsil eden Ulusal Sinema örneklerini tartişarak başlamak anlamlı olacaktır. Ulusçuluk’un ürettiği ve kadın bedenini denetlemek üzere kullandığı “norm”ların sınır çizgilerini oluşturan Osmanlı’dan kopuş arzusunun ve aşırı Batılılaşma endişesinin tartişılacağı bu bölümde Osmanlı’nın reddi *Haremde Dört Kadın* (1965, Halit Refiğ), Batı’ya ihtiyatlı yaklaşımın “gerekliliği” ise *Yaprak Dökümü* (1967, Memduh n) filmlerinin izlekleri ve kadın karakterlere yüklediği kültürel göstergeler takip edilerek aktarılacaktır.

Bu bölümde tartişılacak diğer bir düşünce ise ulusçuluk gibi siyasal iktidar olabilme şansı bulamamış aksine tarih boyunca devlet şiddeti altında varlığını sürdürebilmiş sol düşüncedir. Eşitlik ve özgürlük söylemine sahip olan solun “manifestosu” olarak nitelendirilebilecek filmleri üreten Yılmaz Güney’in *Arkadaş* (1974) filminin tartişılacağı “*Arkadaş*’ın Mazbut Yoldaşları ve

Burjuva Kadınları: Sol’un Kurguladığı Kadın Bedeni” bölümünde namusun kadın karakterlerin günlük hayat pratiklerini “anlamlandırmak” üzere nasıl kullanıldığı ve bu “anlamlandırma” süreci sonucunda ortaya çıkan kadın karşıtlıkları irdelenmeye çalışılacaktır.

Türkiye sinemasında, politik bir söyleme sahip olduğu düşünülebilecek diğer film türü ise İslamcı filmlerdir dolayısıyla çalışmanın Türkiye sinemasının tarihine bakan bu bölümünde son olarak İslamcı filmler ve bu filmlerde kadın temsili sorgulanacaktır. İslamcı sinemanın en önemli yönetmenlerinden biri Yücel Çakmaklı tarafından çekilen *Birleşen Yollar* (1970) filminin analiz edilmesiyle kökleri insanlık tarihine değin uzanabilen din ve Türkiye’de siyasal bir alan oluşturacak kadar taban sahibi İslamiyet’in kadın bedenini denetlemek üzere namus olgusunu üretme, anlamlandırma ve kullanma biçimleri tartışılacaktır.

Çalışmanın son bölümünde bölüme ismini de verdiği üzere “2000 Sonrası Türkiye Sinemasında Namus ve Beden Denetimi” tartışılarak günümüze kadar olan süreçte namus olgusunun temsili alanda nasıl yer aldığı anlaşılmaya çalışılacaktır. Bu bölümde yeni Türkiye sinemasına ağırlık verilmesinin sebebi basit bir zamansal ayrımla sistematik ilerleyebilme çabası değildir, aksine bu dönemde değişen üretim koşulları, üretim biçimleri, izlenme oranları ve toplumsal yapı böyle bir ayrımı gerekli kılmaktadır. Dolayısıyla bölümün girişinde, 2000 sonrası Türkiye’de var olan toplumsal yapı ve bu yapı içinde

Üretilen temsillerin yer aldđđı “yeni” Türkiye sineması kısaca tartışılacak, - varsa- değişimlerin sebepleri sorgulanacaktır.

Bu çalışmanın temel savlarından biri namus olgusunun sabit bir anlamı olmadđđđı ve bollaşan anlamlar alanında farklı iktidar biçimlerine eklemlenerek, kadın bedenini sınırları çizilemeyen eril arzular ve beklentiler üzerinden denetlemek üzere kullanıldđđđı iken diğer savı namus kavramının ataerkil iktidarla ilişkisinin toplumsal ve kültürel yaşam biçimleriyle ilişkisinden çok daha kuvvetli olduğudur. Daha açık bir ifade ile Batı’nın ürettiği Batılı olmayan dünyada var olan namus ve dolayımnda gelişen şiddet eylemlerinin “kendi toplumunun gerçekliğinden uzak, yabancı ve dehşet verici” (Pope, 2006: 107) olduğu düşüncesi, namus olgusunun ne anlama geldiği ve kadına yönelik şiddetle nasıl mücadele edileceği hakkında üretilecek anlamlı tartışmaları engelleyerek yalnızca oryantalist düşünceyi besleyebilir. Bu bağlamda “dışarıdan bakan gözlerin” namus ve namusun gündelik hayattaki belirleyiciliği hakkındaki düşüncelerini deşifre etmek amacıyla çalışmanın son bölümünde öncelikli olarak “geleneğin pençesindeki” kadınların bu gözler tarafından nasıl görüldüğü tartışılacak ardından oryantalist düşüncenin kadın ve namus konusunda ürettiği düşünceleri –klişeleri- örnekleyen filmlerden biri olan *Mutluluk* (Abdullah Oğuz, 2007) filminin sosyolojik analizi yapılmaya çalışılacaktır.

Namusun ve bu söylemle güçlendirilen kadın bedeni denetiminin Türkiye sinemasında nasıl ele alındığını ve namus algısı üzerinden üretilen kadın ikiliklerinin neye hizmet ettiğinin tartışıldığı bu çalışmada yer alan filmlerin büyük çoğunluğu yaygın anlatı kalıplarından sıyrılamayan ve eleştirel bir içerik sunamayan popüler filmlerdir. İkinci bölümde tartışılan “politik filmler” ve üçüncü bölümün başında analiz edilen *Mutluluk* (Abdullah Oğuz, 2007) filmiyle birlikte klasik anlatının, “popüler sinema”nın namus konusunu nasıl ele aldığı hakkında genel bir düşünceye varılabilir. Bu çalışmanın bütünlüğünü sağlamak yeni bir sözü olmasını bekleyebileceğimiz “yeni politik filmler”de ve ise eleştirel olmasını öngördüğümüz “bağımsız filmler”de namus olgusunun nasıl ele alındığını tartışmakla mümkün olacaktır. Bu nedenle çalışmanın “2000 Sonrası Politik Filmlerde ve Yönetmen Sinemasında Namus ve Beden Denetimi: Değişen Bir Şey Var mı?” isimli bölümünde değişen toplumsal yapıyla uyumlu olarak üretilen “yeni politik filmler” ve sanatçının kişisel kaygılarının belirleyici olduğu, “yönetmen sineması” kapsamına giren filmler tartışılacaktır.

Bu bölümde 2000 sonrası Türkiye sinemasını tartışmak ve namus temsili hakkında üretilen olası farklılıklarını deşifre etmek için iki temel izlek takip edilecektir. Bu izleklerden ilki karşılaştırma üzerine kurulabilir. Öncelikle politik bir söylemi olan filmler öncülleri ulusçu- milliyetçi-, solcu ve İslamcı filmler ile kıyaslanacak ve namusun iktidar mekanizmalarına eklemlenerek güçlendirildiği anlatıların değişime uğrayıp uğramadığı tartışılacaktır. Bu amaçla “yeni” politik sinema örneği olarak kabul edebileceğimiz filmlerden

Fetih 1453 (Faruk Aksoy, 2012), *Kurtlar Vadisi Irak* (Serdar Akar, 2006) ve *Kurtlar Vadisi Filistin* (2001) ulusal- milliyetçi ideoloji, *Anne ya da Leyla* (2006) ve *Ateşin Düştüğü Yer* (İsmail Güneş, 2012) İslamcılık ve *Bahoz* (Kazım Öz, 2009) sol- devrimci politika bağlamında öncülleri filmlerle kıyaslanacak, kadın temsili ve namusun denetleyici gücü hakkında ürettiği – yeniden ürettiği- düşünce biçimleri tartışılacaktır.

Çalışmanın son bölümünde yer alan ikinci tartışma zeminini “yönetmen sineması”nın popüler anlatı ve politik filmlerle karşılaştırılması oluşturmaktadır. Başta *Saklı Yüzler* (Handan İpekçi, 2007) olmak üzere namus meselesine odaklanan “bağımsız” filmler popüler anlatılarla karşılaştırılacak ve oryantalist klişeler karşısındaki duruşları sorgulanacaktır. Bu bölümdeki tartışmalar eleştirel olmasını bekleyebileceğimiz bağımsız filmlerin ataerkil denetim mekanizmalarınca üretilen, namus söylemi ile güçlendirilen kadın karşıtlıkları konusunda eleştirel bir duruş sergileyerek beklentimizi karşılayıp karşılamadığı sorusu üzerinden ilerleyecektir. Ataerkil iktidar ve namus söyleminin ürettiği, klasik anlatının sabitleştirdiği kadın karşıtlıklarının “yeni” filmlerde aldığı halin tartışılacağı son bölümde Türkiye’nin en önemli çağdaş yönetmenlerinden Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz’un eserleri konu edilecektir. Bahsi geçen ikiliğin bir ucunda duran fahişelik temsili *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz, 1997) ve *Kader* (Zeki Demirkubuz, 2006) filmleri üzerinden, ikiliğin diğer ucu olan annelik ise *Üç Maymun* (Nuri Bilge Ceylan, 2008) filminin analiz edilmesiyle tartışılacaktır.

1. İKTİDARIN BEDEN İNŞASI VE ATAERKİL TOPLUMLARDA KADIN BEDENİNİN DENETİMİ

1.1 İktidarın Beden İnşası

Tarih boyunca biçimlendirilmeye ve denetlenmeye çalışılan bedenin anlaşılma çalışması insanlık tarihine kıyasla çok kısa bir dönemi kapsar. Klasik felsefede ruhun karşısında, daha doğrusu aşağısında konumlandırılan beden, yeniçağ felsefesi ile biraz daha değer kaybedip “ruhun hapishanesi” haline gelmiştir. Aydınlanma döneminin rasyonel akla verdiği değerin etkisiyle ise beden akıl sahibi “özne”yi taşıyan “nesne” olarak düşünülmüştür. “Taşındıklarına” -akla ve ruha- verilen önem bir yandan onların taşıyıcısı olma sıfatıyla bedenin içini boşaltıp anlamını yok ederken diğer yandan akıl ve ruhun bireye “özgü”lüğü nedeniyle beden, toplumsal ilişkilerden azade, bireye ait bir “nesne” olarak algılanmıştır.

Bedenin ikili karşıtlıklarla anlamlandırılması, bu karşıt taraflardan değersiz olanı ifade etmesi ve en önemlisi bireysel bir “nesne” olarak düşünülmesi 1980’lerden sonra gelişen, genelde postyapısalcı tartışmalarla ilerleyen, bedenin toplumsalla ilişkisini sorunsallaştıran beden sosyolojisi tarafından eleştirilmiştir (Işık, 1998: 13; Gülkaya Timurturkan, 2009; Akay, 2009; McNay, 1992: 13; Aktay, 2000). Bu tartışmaların 1980’li yıllarda beden

sosyolojisi adı altında kavramsallaştırılacak kadar artış göstermesi¹ ve postyapısalcı bir zeminde ilerlemesi Emre Işık'ın işaret ettiği üzere aydınlanmanın Kartezyen düşünce yapısının eleştirilmeye başlanması ile ilişkilidir. Bedeni, aklın karşısındaki “öteki” olarak kurgulayan Kartezyen düşünce biçiminin “aynılık-ötekilik” ayrımının reddi, bedenin derinlemesine tartışılmasına olanak tanımıştır (Işık,1998: 13). Diğer bir ifade ile bir düşünce biçimi, yolu olarak ikili karşıtlıkların reddi ile beraber bedenin ikili karşıtlıklarla ilerleyen tanımlanma, çözümlenme çabası yerini bedenin anlaşılma amacına bırakmıştır. Yasin Aktay'ın ifadesiyle “hep kendinden başka şeyleri göstermekle yükümlü kılınmış” bedenin iktidar çatışmalarının bir alanı olarak görülmeye başlanmasıyla bedenin tarihsel seyri de etkilenmiş, kimlikler ve çoğul iktidarlar karşısındaki konumu tartışılmaya başlanmıştır (Aktay, 2000).

Bedenin toplumsal ilişkiler dolayımında anlaşılmaya çalışılması 1980'li yıllarda başlasa da, Aktay'ın işaret ettiği gibi, başta Foucault olmak üzere bu dönemki düşünürlerin çoğu tartışmalarını Nietzsche'nin bedene atfettiği iktidar istencini yeniden okuyarak şekillendirmişlerdir:

...Nietzsche'nin, yine sosyolojik gelenek içerisinde genellikle çokça
ihmal edilmiş sözlerine kulak verilmesi, toplumsal eylem içerisinde
bedenin bizzat maddi varlığının bir iktidar kaynağı, eylem kaynağı

¹ 1945'ten 1980'li yıllara kadar bedenin ele alındığı yaklaşık beş yüz sosyolojik çalışma yapılmıştır, fakat bu çalışmalar daha sonraki çalışmaların aksine “bedenin cisimleşmiş özne” olma sorununa eğilmemiş, iletişim kuramı örneğinde olduğu gibi bilinçle neredeyse aynı anlama gelecek şekilde tartışılmıştır (Işık, 1998: 13).

dolayısıyla toplumsal eylemin en temel koşulu olduğunun düşünülmesine yol açmıştır. Nietzsche, bedenin kendisinin sürekli kendisini denetlemeyi hedefleyen dinler, siyasî ideolojiler, siyasî iktidarlar ve organizasyonların isterlerine karşı bir direniş içinde olduğunu, çünkü bizzat kendisinin iktidar istenciyle belirlendiğini söylemiştir...(Aktay, 2000).

Bedeni; verili, akli ve ruhu taşıyan bir “nesne” olarak algılamayan, onun toplumsal ilişkiler içerisinde kurulduğunu öne süren, en nihayetinde bedenin sosyolojik bir zeminde tartışılmasını sağlayan postyapısalcı düşünürler; M. Foucault, G. Deleuze, J. Derrida, J. F. Lyotard ve J. Baudrillard’ın yanı sıra 1980’lerde yeniden ortaya çıkan, postyapısalcı bir söyleme sahip olan feminist çalışmalar da beden konusuna dikkat çekmiştir (Işık, 1998: 14). İktidarın beden inşasını ve ataerkil toplumlarda kadın bedeninin denetimini tartışmaya açan bu bölüm, diğer postyapısalcı düşünürlerden ziyade iktidarın beden kurgusunu ve denetimini sorunsallaştıran Michel Foucault’nun argümanları ve ataerkil iktidarın kadın bedenini farklı araçlar kullanarak, farklı bağlamlarda disipline etme arzusunu tartışan feminist çalışmalarla ilerleyecektir.

Kendisini herhangi bir düşünce okulu ile bağdaştırmaya ve kesinlikle postyapısalcı bir düşünür olarak tanımlamaya da Foucault’nun bedenin toplumla ilişkiselliğini tartışan çalışmaları postyapısalcı bir zemine sahip olan beden sosyolojisinin temel argümanlarını oluşturmaktadır (Akay, 2009). Foucault, bedenin klasik felsefe ve tıbbın algıladığı gibi düalist bir anlamlandırmayla, verili olarak kabul edilemeyeceğini, aksine iktidar ilişkileri aracılığıyla toplumsal olarak inşa edildiğini öne sürer. Foucault’ya göre

toplumu düzenleyen, denetleyen “iktidar tertibatları doğrudan doğruya bedene, bedenlere, işlevlere, fizyolojik süreçlere, duyumlara, hazlara eklenmektedir” ve beden sürekli yeniden inşa edilmektedir (2010: 112).

Foucault, iktidarın bedeni biçimlendirme ve denetleme arzusunun yeni olmadığını, Klasik Dönem’e bakıldığında iktidarın “manipüle edilen, biçimlendirilen, terbiye edilen; itaat eden, cevap veren, becerikli hale gelen veya güçleri artan” bedene dikkatle yöneldiğini belirtir (1992: 168). On yedinci ve on sekizinci yüzyılda ortaya çıkan yeni iktidar mekanizması ise tam anlamıyla “bedenler ve bedenlerin yaptıkları” ile ilişkilidir (2005: 113). Yazarın dikkatimizi çektiği üzere iki dönem arasındaki farklılığı yaratan bedenin hükmedilmek üzere merkezi bir konumda yer alması değil, hükmeden iktidarın amacı değilse bile aracının değişmiş olmasıdır. Diğer bir ifade ile beden tarih boyunca iktidarın nesnesi olmuştur fakat iktidar tarih boyunca sabit kalmamıştır.

Hapishanenin Doğuşu (1992) isimli kitabının ilk sayfalarını 1757 yılında Paris’te infaz edilen bir mahkûm olan Damiens’in işkencesini anlatan yazılara ayıran Foucault, bu ayrıntılı tasvirlerle dayanarak okuyucularına bir yandan Damiens’in yaşadığı işkencenin korkunçluğunu, modern birey için akıl almazlığını aktarırken diğer yandan başta *Gazetted’Amsterdam* olmak üzere bu infazı konu edinen yazıların verdiği ürkütücü ayrıntıların “gerekliliğini” hatırlatır. Bu ayrıntılar gereklidir çünkü beden hükümrânın arzu ettiği biçimde itaat etmezse hükümrânın istediği şiddette ceza çekecektir ve bu gerçeği sadece yaşanan “görmeli azabı” görenler değil, herkes bilmelidir. Damiens’in

yaşadıkları Klasik Dönem’de hüküm süren, geleneksel iktidar mekanizmalarının hükümlerlik etrafında toplanmış olmasının, bu iktidarın yasa ve yasaklarla ilerlemesinin örneği olarak okunabilir (Keskin, 1997). Çünkü bu dönemdeki iktidar ve uyguladığı yasa “silahsız kalamaz, kendisine karşı çıkanlara en azından son kertede bu mutlak tehditle karşılık verir ve hep kılıçtan söz eder” (Foucault, 2010: 106). Oysa on yedinci yüzyılın sonlarından itibaren Batı toplumlarında geleneksel iktidarın yerini bıraktığı yeni iktidar biçimi, Foucault’nun kelimeleriyle “biyo-iktidar”, ölümden değil yaşamdan söz eder, bu yeni iktidar biçimi “yaşamın sağladığı güçleri sınırlamaya değil arttırmaya yöneliktir” (Keskin, 1997: 39).

Yaşamı sona erdirmeye gücüne sahip olan geleneksel iktidarın tersine biyo-iktidar yaşamı talep ettiği şekilde devam ettirmeyi amaçlar. “Ancak yaşam sorumluluğunu yüklenme görevini üstlenmiş bir iktidar, sürekli olarak düzene sokucu ve düzeltici mekanizmalara gereksinecektir. Böylesi bir iktidar nitелеmek, ölçmek değerlendirmek, hiyerarşiye sokmak durumundadır” (Foucault, 2010: 106). Böylece iktidar “yaşattığı” bedenlere bütünüyle hâkim olduğu, nüfuz ettiği gibi normalleştirme –normlaştırma- araçları olan okul, kışla, hastane ve hapisane gibi araçlarla “normal”i ve “normal” olmayanı tanımlar, düzenler, hiyerarşiye sokar ve en nihayetinde “beden üzerinde yaratılan gerçek bir mikro iktidara yol açar” (Foucault, 2010: 107).

Normalleştirici, disipline edici araçlara dayanan bu iktidar biçimi sadece bu araçlarla ayrılabilenler arasında hiyerarşi kurmaz; “deli” ile “akıllı”yı, “hasta”

ile “sağlıklı”yı, “suçlu” ve “suçsuz”u yani “normal” olmayanla “normal”i ayırmaz aynı zamanda bu ayrımların alan tanıdığı, güçlendirdiği düşünce biçimi sonucunda iktidar ilişkileri “toplumsal gövdenin her bir noktasından, bir kadınla bir erkek arasından, aile içinden, öğretmenle öğrencisi arasından, bilenle bilmeyen arasından” geçer (Foucault, 2007: 110).

Geleneksel iktidarla biyo-iktidarın en görünür farkı yaşama son verme gücü ve –talep edilen biçimdeki- yaşamı devam ettirme arzusu olarak görünse de “toplumsal ağlar bütününe kök salan, egemenden aşağı inen değil aşağıdan yukarı çıkan” (Foucault, 2000: 79) yeni iktidar biçimi “korku salma ve egemeni görünür kılma” üzerine kurulu geleneksel iktidardan farklı olarak bakışı iktidara tabi olan öznelerle yönelmektedir (Gambetti, 2008: 2). Yeni iktidar biçimi, iktidarın geçtiği her nokta, başka bir ifade ile bütün yaşamsal alanlarda öznenin denetlenmesini beraberinde getirir. Gözetlenen özneler “tıpkı Bentham’ın Panopticon ütopyasında arzulandığı gibi, normları içselleştiren ve iktidarı kendi öznelğinde yeniden üreten özneler haline geleceklerdir” (Gambetti, 2008: 2).

Sonuç olarak, Foucault’nun izlerini takip ederek yaşam ve ölüm hakkını elinde bulunduran egemen iktidarın yerini “yaşama özgürlüğü” vaat eden, bu özgürlüğün alanını “normal”le sapkının ayrımında bulan yeni iktidar biçimlerine bıraktığı, öncülünden farklı olarak bu iktidar biçimlerinin her bireyde yeniden, bireysel olarak “olumlanarak” yaratıldığı söylenebilir. Artık belirleyici olan yasa değil, bireysel tercihmişçesine algılanan, yaşatılan, içselleştirilmiş iktidardır. Diğer bir ifade ile uyulması gereken “norm”un

sınırlarını belirleyen ölüm korkusu değil, direniş biçimleri daha muğlak olan sapkın olma endişesidir.

Foucault'nun bedene merkezi önem atfettiği iktidar analizi ilk günden bu yana eril egemenliğin dayanaklarını ve kadınların toplumsal öznelliğini beden nosyonu etrafında tartışan feminist düşüncenin tartışmalarına önemli katkılarda bulunmuş, özellikle postmodern feministleri oldukça etkilemiştir (Federici, 2004: 14- 15). Bu etkinin en önemli sebebi Foucault'nun bedenin tarihsel ve toplumsal olarak kurgulanmış olduğuna dair argümanlarının toplumsal cinsiyetin verili olmadığı, sosyalizasyon süreciyle edinildiği fikriyle uyuşması ve beden denetim mekanizmalarının kadın bedeni üzerindeki baskıyı anlamak için yeni bir tartışma alanı doğurmasıdır (McNay, 1992: 16-18).

Foucault'nun önerdiği iktidar analizi oldukça verimli olmasına karşın bazı feminist okumalarda eleştirilmiştir. Öncelikle Foucault'nun bedenin toplumsal etkilerle şekillendiği tezi bedenlerin pasif olduğu anlamına gelecek şekilde okumaya müsaittir ve bu okuma feminizmin asıl amacı olan kadın deneyimlerini yeniden keşfetme ve yeniden değerli kılma arzusunu imkânsız hale getirmektedir (McNay, 1992: 13). Dahası Foucault cinsiyet ayrımını tartışmayarak iktidarın cinsiyet bağlamında analiz edilmesi gerekliliğini ve cinsiyet bağlamında değişen disiplin mekanizmalarını göz ardı etmiş, önemsizleştirmiştir (Diamond and Quinb'den aktaran King, 2004: 30). Oysa içinde yaşadığımız toplum cinsiyetin önemsiz olabileceği tek bir alan dahi tanımaz (King, 2004: 30). Son olarak Foucault'nun iktidarın bir grubun

diğerine uyguladığı güç olarak algılanamayacağı tezi kadınların erkekler tarafından baskı altında tutuldukları gerçeğini silikleştirir ve erkekler kolektif güç sahibi “olmadığı” için kadınlar onlarla kurdukları ilişkilerde direngenliklerini yitirirler (Ramazanoğlu ve Holland, 1993: 240).

Foucault’ya yöneltilen eleştirilerin haklı olduğu noktalar olmakla birlikte bu durum Foucaultcu bir feminizmden bahsedemeyeceğimiz anlamına gelmez çünkü en nihayetinde Foucault ve feministler politik mücadelenin ana alanının cinsellik ve beden olduğu, politikanın sosyal ve kişisel ilişkilere sinmiş olduğu ve biyolojik determinist düşünce biçiminin hatalı olduğu konularında hemfikirlerdir ki bu ortaklaşılan alanlar her iki düşüncenin analizlerine de temel teşkil etmektedir (Sawicki, 1991: 49).

Eril egemenliğin kökleri ve kadının inşa edilen toplumsal kimliği - kadın hareketinin başından beri feminist aktivistler ve teorisyenlerin yaptığı gibi-beden kavramı merkeze alınarak, Foucault’nun önerdiği düşünme biçimiyle anlaşılabilir. Foucault, iktidar analizinde bakmamız gereken yer olarak iktidar konumunu değil iktidarın kendini var ettiği kurum ve pratikleri işaret eder. Sormamız gereken iktidar konumunda olanların niyetlerinin ve amaçlarının ne olduğu değil, hangi kurum ve pratiklerde bu amacın nasıl gerçekleştirildiği olmalıdır (Foucault, 1992: 42). Dolayısıyla ataerkil iktidarın kadın bedeni denetimini tartışabilmek için bakmamız gereken bu denetimi sağlayan erk değil, kadınların kendilerinden beklenen toplumsal rollerle şekillenen gündelik hayat deneyimleridir. Fakat bu tartışmadan önce ataerkil iktidarın bu metin

açısından ne anlama geldiği netleştirilmelidir. Bu amaç doğrultusunda çalışmanın bundan sonraki bölümü ataerkil iktidar kavramının ve bu iktidarın kadın bedenlerini denetlediği temel alanların tartışılmasıyla ilerleyecektir.

1.2. Ataerkil Toplumlarda Kadın Bedeni Denetimi

İlk anlamı, soyun atadan –babadan- oğula geçtiği, kadınların ezildiği, erkek egemen düzen olarak anlaşılan ataerki, tanımında ve kullanımında fikir birliğine varılmanın neredeyse imkânsız olduğu, oldukça tartışmalı bir kavramdır (Pateman, 1988: 8; Yuval-Davis, 1996: 27; Kandiyoti, 2007: 121, Walby, 1990: 19). Ataerki kavramı üzerinden yürütülen feminist tartışmaları iki başlık altında toplayabiliriz: kavrama atfedilen anlamların ve kavramın tanımlanışının yol açtığı tartışmalar.²

Kadın hareketi tarihi boyunca ortaya çıkan farklı feminist duruşlar ve beslendikleri görüşler ataerki kavramını değişen anlamlara gelecek şekilde teorize etmişlerdir. Kavramı feminist literatüre dahil eden radikal feministler, ataerkil düzeni erkeklerin sistematik olarak kadınları baskı altına aldığı ve kadınları hapsettikleri ikincil konumdan fayda sağladıkları bir sistem olarak düşünmüş ve toplumsal olarak erkek arzusu etrafında kurgulanan cinselliğin bu sistemi devam ettiren en önemli sebep olduğunu öne sürmüşlerdir. Marksist feministler ise ataerki tartışmalarında radikal feministlerden oldukça farklı bir

² Bu tartışmalar neredeyse her durumda birbirinden beslenir ve iç içe geçmiştir, fakat sistematik olarak ilerleyebilmek için böyle bir sınıflandırma yapmak gereklidir.

düşünce biçimi önerirler. Ataerkinin kapitalizmden ayrı bir sistem olarak düşünülemeyeceğini öne süren Marksist feministler cinsiyet eşitsizliklerini kapitalizm ve sınıf hiyerarşisi bağlamında anlamlandırmışlardır. Marksist ve radikal feminist teorilerin sentezi olarak nitelendirilebilecek ikili sistem teorisi ise kapitalizm veya ataerkiden birini merkeze almaktansa ikisinin eklemlendiğini savunmuş ve kadınların baskı altına alınmasının sebebinin birbirini besleyen ataerki-kapitalist sistem olduğunu öne sürmüştür (Walby, 1990: 3-14). Ataerkiyi erkeklerin kadınlara uyguladığı baskı olarak gören radikal feminizme, cinsiyet eşitsizliğini kapitalizmle açıklamaya çalışan Marksist feminizme ve ataerkiyi sınıf sorunundan ayırtırmayan ikili sistem teorisine en güçlü eleştiri ataerki kavramını reddetmeyi öneren post-yapısalcı ve post-modern feministlerden gelmiştir.

Post-modernist ve post-yapısalcı feministlere göre öncelikle ataerki gibi büyük kavramlar tarihsel ve kültürel olarak durağanlığı –değişmezliği- imlediği için özcü olma tehlikesi taşır (Walby, 1990: 15). Dahası toplumsal cinsiyet kavramının da tıpkı cinsiyet gibi kültürel olarak üretilmiş olduğunu düşünen post-modern feministler açısından biyolojik farklılıklar –cinsiyet- veya biyoloji üzerinden üretilen toplumsal farklılıklar -toplumsal cinsiyet- bütün kadınların aynı özelliklere sahip olduğu anlamını üretir. Dolayısıyla ataerkiyi “bir kadınlar kategorisi oluşturarak” tartışmak ona evrensel bir statü kazandırır (Butler, 2008: 92).

Ataerki kavramından üretilen anlamlar kadar bu kavramın birincil tanımı da feminist düşünürler tarafından farklı açılardan tartışılmış, eksiklikleri deşifre edilmiştir. Öncelikle ataerki kavramına ismini veren, erkin sahibi olup oğullarına aktaran “ata” kapitalist modernleşme ile birlikte değişen üretim süreçleri nedeniyle gücünün kaynağı olan ekonomik bağlayıcılığını yitirmiş, erkini oğullarına paylaşmak zorunda kalmıştır. Bu nedenle ataerki kavramı erk sahibi ata ile bağdaştırıldığında “modern politik düşüncenin ataerki teorisini üç yüz yıl önce öldürüp gömmesi” (Pateman, 1988: 19) gibi bir yorum hatası haklılaştırılmış olur.

Ataerki cinsiyet rejimini radikal feministlerin yaptığı gibi “erkeklerin kadınlara baskı kurduğu, ezdiği ve sömürdüğü bir sistem” olarak düşünmek oldukça sorunlu bir kavramsallaştırmaya yol açar (Walby, 1990: 3). Öncelikle böyle bir kavramsallaştırma güç ilişkilerini cinsiyet farklılıklarına indirgeyerek farklılıkların göz ardı edildiği sabit bir kadınlar ve erkekler kategorisi yaratır, bu düzeni tarihe sabitler (Butler, 2008: 92; Hunnicutt, 2009) ve mücadele ihtimalini yok eder. Dahası cinsiyet ayrımının altının çizilmesi kadınların yaşadığı ikincilliğin kaynağı olarak politikayı değil kişisel ve toplumsal ilişkileri işaret ederek bu sorunun kadın ve erkeği tam olarak eşit gören yasalar sayesinde çözülebileceği gibi yanlış algıya sebep olur (Pateman, 1988: 19-20). Ataerki sistem kadınların erkekler tarafından baskı altında tutulduğu bir rejim olarak tanımlandığında hem erkeklerin diğer erkeklere uyguladığı şiddet açıklanamaz, hem de kadınların görece az erkek şiddetine maruz kaldığı toplumlar öyle oldukları halde ataerki olarak nitelendirilemez (Hunnicutt,

2009). Son olarak böyle bir kavramsallaştırma rejimin tek cinsiyet tarafından devam ettirildiği gibi gerçek olmayan bir sonuca varır. Oysa Deniz Kandiyoti'nin belirttiği gibi kadınlar bu sistemde var olabilmek için ataerkil örüntüleri devam ettiren bir “pazarlık” yaparlar (2007: 126).

Ataerkil iktidarın anlaşılmasında Foucault'nun iktidar analizi feminist tartışmalarla birlikte düşünülebilir. Foucault'ya göre iktidar bir grubun diğer gruplar üzerindeki egemenliği olarak görülmemeli, iktidara sahip olanlar ve olmayanlar gibi katı ayrımlara gidilmemelidir. İktidar ağ biçiminde bir yapıdır, bireyler kimi zaman iktidarın uygulayıcısı konumunda bulunur kimi zaman ise iktidara uymak zorunda kalırlar (Foucault, 2004: 43). Ataerkil iktidarın Foucault'nun önerdiği üzere bir ağ biçiminde düşünülmesi hem bu rejimi devam ettiren kadınların hem de rejimden zarar gören erkeklerin varlığını anlamamıza olanak tanırken bu sistemi cinsiyet ayrımcılığı ile eş gören çalışmaların düştüğü yanılgılardan kurtulmamızı sağlar.

Üzerinde bu kadar yük taşımasına rağmen kadınların ikincil konumunu açıklamak için feminist teori açısından var olan en geçerli kavram olan ataerki kullanılmadan önce sınırlarının belirlendiği, kavramdan edinilen anlamın açıklandığı bir tanıma ihtiyaç duymaktadır. Bu çalışma boyunca ataerki, Fatmagül Berktaş'ın kavramsallaştırdığı anlamda kullanılacaktır:

Ataerkil sistem, esas olarak erkek çıkarlarını korumakla birlikte artık erkeklerin iradelerinden bağımsız nesnel bir gerçeklik haline gelmiştir. Ancak bu ataerkil sistemin örgütlenmesinin ve uygulanmasının tarihsel ve kültürel olarak farklılık gösterdiği gerçeğini ortadan kaldırmaz. Aksi halde tarih dışına düşmek ve bu kavramı “cinsiyetçilik” ile eşanlamlı kullanmak tehlikesiyle karşılaşılır (Berktaş, 1996: 24).

Bu bağlamda çalışma boyunca ataerkil iktidarın denetim biçimleri sorgulanırken kadın bedenlerinin merkeze alınmasının sebebi erkek bedenlerin denetlenmediği düşüncesi değil, bu sistemin kadın bedenlerini denetleme gücünün her şeye rağmen görece güçlü ve etkili olmasıdır.

Ataerkil iktidarın kadın bedeninde yoğunlaşmak üzere her iki cinsiyeti de düzenlemeye, denetlemeye çalışan, birbirini besleyen mekanizmalarla ilerleyen ağ biçiminde bir yapısı olduğu ortadadır. Bu düzenleme mekanizmalarını birbirinden ayırarak somutlaştırmaya çalışmak beraberinde bir takım sorunları getirmekle birlikte sistematik bir ilerleme için kaçınılmazdır. Bu nedenle çalışmanın ilerleyen bölümlerinde öncelikle ataerkil iktidarın kadın bedenlerini denetlediği başlıca alanlar olan bedenin görünme biçimi, bedenin bulunduğu yer ve bedene yüklenen cinsellik tartışılacak, sonrasında bu denetim alanlarının kesiştiği sınırlar üzerinden ataerkil rejimde kadın bedeninin kime ait kılındığı sorgulanacaktır.

1.2.1 Bedenin Nasıl Görünüyor?

Toplum içinde yaşayan beden sadece bedeni taşıyan özneye değil, toplumun öngördüğü doğruluk ve güzellik ideallerine de aittir. Farklı bir ifade ile beden, toplumsal olarak inşa edilmekte, denetim mekanizmalarınca şekillendirilmekte ve bu denetimi üzerinde taşımakta, başka bedenlere iletmektedir. Bedenin toplumla ilişkisini kuran, ilk düzlem başka gözler tarafından görülmek suretiyle anlam kazanan –kazandırılan- fiziksel özellikleridir. Toplumsal bakışın nesnesi olan bedenin yargıya ve denetime en açık olduğu alan toplumsal olarak belirlenen güzellik normlarıdır.

İnsan bedeninin sosyokültürel bir inşa olduğu tezinden yola çıkan çalışmalar tarih boyunca değişen toplumsal normlar ve yarattığı güzellik idealiyle bedenin de sabit kalmadığını ortaya çıkarmıştır. Yeterince yiyecek bulamayan geleneksel toplumlar şişmanlığı bedenleriyle çalışmayan ve iyi beslenen üst sınıfların bir özelliği dolayısıyla bir güzellik normu olarak kabul ederken, modern toplum zayıflığı normlaştırmakta, kilolarını koruyabilen, spora zaman ayırabilen insanları idealize etmektedir (Freund ve McGuire'dan aktaran User, 2010: 135).

Günümüze ulaşan eserler toplumsal kontrolün ürettiği “ideal güzellik”³ mitinin ilkçağlardan bu yana bedeni şekillendiren bir olgu olduğunu göstermektedir. Süleyman Peygamber’in yazdığı Neşideler Neşidesi kitabı hakkında vaaz veren Hugo Folietinus’un (ortaçağ filozofu) ideal kadın memesi tanımı - “güzel olanlar biraz fırlak, ama ölçülü dolgunlukta görününlerdir... sınırlanmış, bastırılmamış, zıplamalarını önlemek için nazikçe bağlanmış” (Eco, 2006: 154) - ile eş zamanlı ve sonrasında ortaya çıkan “şövalye aşklarında betimlenen kadın görünüşü, hatta çocuk İsa’yı kucağında tutan, sımsıkı korsajıyla göğüslerini belli belirsiz destekleyen Kutsal Bakire’nin sayısız heykeli” birebir ilişkilidir (Eco, 2006: 158). “İdeal güzellik” mitiyle hem dişil hem de eril beden denetlenir fakat kısa bir tarih okumasıyla kadınların bu denetimi erkeklerden daha ağır, uzun süreli ve ölümcül sınırlarda yaşadığını görmek mümkündür. Çin toplumunda 20. yüzyıla kadar kız çocuklarına ayaklarının küçük kalması amacıyla, yürüme yetilerini kaybetmelerine neden olan demir ayakkabılar giydirilmiştir; kimi Afrika kültürlerinde kadınlar ölümlerine sebep verebilecek şekilde sünnet edilmektedir; Taylandlı Padaung kabilesi kız çocuklarının boynuna daha sonra çıkarıldığında boynun kırılmasına sebep olan metal halkalar takmaktadır (User, 2010: 138). Kadın bedenlerini “ölümüne güzel” olmaya zorlayan bu yaptırımların yaygın olarak yapıldığı üzere tarihsel ve coğrafi olarak uzakta -geçmişte ve Doğu’da- olduğu düşünülmemelidir. Aksine anlamlı ve kapsayıcı bir tartışma yürütebilmek için Doğu’nun “gelenekleri” Batı’nın “zayıflığı bir güzellik ideali olarak dayatan bir kültürün doğrudan sonucu olarak yaşamı tehdit eden beslenme bozuklukları ya da

³ İlkçağlardan bu günü güzelliğin anlamı/anlamlandırılışı ile ilgili kapsamlı ve derinlemesine bir çalışma için bkz: Umberto Eco (2006).

yaşamı tehdit eden herhangi bir estetik ameliyatla birleştirilmelidir” (Hooks, 2002: 48).

Ataerkil iktidarın kadın bedeninin denetimini sorunsallaştıran çalışmaların önemli bir kısmı kadın bedeni için dayatılan zayıf olma idealini – zorunluluğunu- tartışmaktadır. Bu çalışmalar bir yandan medyanın kadın bedeni üzerindeki etkilerini deşifre ederken diğer yandan kadınların bu süreci nasıl deneyimlediklerini ortaya çıkarmaktadır.

Dünya genelinde yapılan çalışmalar kadınların kayda değer oranda fiziksel görünüşlerinden memnun olmadıklarını ortaya çıkarmıştır. 2004 yılında farklı ülkelerde yaşayan 3200 kadın görüşmeci ile yürütülen “The Real Truth About Beauty: A Global Report” isimli çalışma kadınların %72’sinin kendisini güzel ve çekici bulmadığını, %47’sinin aşırı kilolu olduğunu düşündüğünü ve %70’inin görünüşünden duyduğu rahatsızlık nedeniyle sosyal etkinliklere katılmaktansa evde durmayı tercih ettiğini ortaya çıkarmıştır (2004). Kadınların önemli bir oranının dış görünüşünü beğenmemesi, olduğu ve olması istenen – içselleştirerek olmayı istedikleri- ideal kadın bedeni arasındaki kapanmaz farktan kaynaklanmaktadır. Kadınların bedenlerine dair yaratılan ideal kadın imgesi bir yandan kadınların ideale yaklaşmak uğruna üstün emek ve çaba göstermesini ve bu sırada tüketerek kapitalizme hizmet etmesini sağlarken diğer yandan kadınların daimi eksiklik hissi nedeniyle toplumsal hayatla sorunlu bir ilişki kurmasına sebep olur. Bu döngü asla sona ermez çünkü

Gülnur Elçik'in belirttiği gibi amaçlanan, ideale ulaşmak veya ulaşmamak değil, ulaşamama halinin sürekliliğidir (2010: 138). Kadın bedenlerinin aynı ve zayıf olmasını talep eden eril arzu sadece kadınların ulaşılamayacak bir ideal uğruna verdikleri çaba üzerinden değil aynı zamanda itaatle ilişkilendirilerek okunmalıdır. Naomi Wolf, kadınların zayıf olmasını mecbur kılan "kültürel saplantı"nın kaynağını kadın güzelliğine dair bir takıntıda değil kadınların mutlak itaatine duyulan arzuda aramamız gerektiğini belirtir ve bunun ataerkinin kadınları kontrol etme yöntemlerinden biri olduğunu savunur (Wolf, 1991: 187-189).

Kadın bedeninin eril iktidar tarafından disipline ediliş biçimini tartışan, kadınların mecbur bırakıldıkları güzellik- zayıflık ideali ve bu idealin kadınlar üzerinde yarattığı etkiyi deşifre eden çalışmalar oldukça fazla olmakla birlikte, iktidarın kadın bedeni üzerinde denetim kurduğu diğer bir alan olan bedensel temsili, "seçimi özneye ait olan" giyim, sa ve makyaj gibi konuları sorunsallaştıran çalışmalar görece kısıtlıdır. Oysa seçimi kimliklerin ifade edilmesinde önemli bir araç olan, özneye aitmiş gibi görünen bu temsil mekanizmaları kadın bedeninin eril düşünce tarafından disipline edilmesinde ve bu denetimin görünürlüğünün anlaşılmasında oldukça işlevseldir.

Öncelikle bedeni kapatamaya, süslemeye, ifade aracı haline dönüştürmeye yarayan giyimin en önemli işlevi Sylviane (1998) ve Baoliang'ın (2010) dikkatimizi çektiği üzere cinsiyetler arası farkı derinleştirmesidir. Sylviane,

“Yüksek topluklu bir ayakkabı giyen ve dudaklarına ruj süren bir kadın *kadın kılığında olduğunun* bütünüyle bilincindedir. Peki, ama cüppeyle papaz olunmuyorsa eğer, giysiyle kadın ya da erkek olunabilir mi?” (1998: 17, vurgu yazara aittir) diye sorar. Baoliang, kendi sorusuna “toplumlar cinsiyet ayrımını bitki ve çiçek yetiştirir gibi geliştirirler. Geliştirmek her zaman doğal özelliği yapay yollarla büyütme ve güzelleştirmek, abartmak, süslemek anlamına gelir, tıpkı yüze makyaj yapılması ya da bir bedenin giysilerle süslenmesi gibi” (1998: 17-18) cevabını veren Sylviane ile aynı fikri paylaşır ve “Disney Animated Bodies: Philosophising Patriarchal Gender” (“Disney’in Animasyon Bedenleri: Ataerkil Toplumsal Cinsiyet Felsefesi”) makalesinde çizgi filmlerde erkek karakterlerin ya kıyafetsiz ya da sadece bir kıyafetle çizildiğini, kız çocuklarının ve kadınların ise asla çıplak olmadığını, farklı ortamlar için farklı kıyafetler içinde ama mutlaka elbise veya etek giymiş şekilde çizildiğini belirtir. Yazara göre gerçek hayatta izdüşümü olan bu edim yine gerçek hayattaki bir kuralı işaret etmektedir: “kadın olmanın anlamı zaten kıyafetlerle belirlenmiştir” (Baoliang 2010: 111). Gündelik hayatımızda sıklıkla deneyimlediğimiz üzere “giysiler hiçbir zaman kendilerinden ibaret değiller, hep işaretlerle yüklüler” (Bora, 2011: 140). Söz konusu kadın bedeni, yani anlamı kıyafetlerle belirlenmiş beden olunca bu işaretler daha da güçlü olmaktadır.

Kadınların giyinme biçimleri hiçbir zaman kişisel tercihlerin sonucunda belirlenmemiştir, aksine kadınlar tarih boyunca kıyafetleri için mücadele vermek zorunda kalmışlardır. Bu mücadelelerin en eskisi kadınlar ve erkekler

arasında kıyafet farkları sayesinde derinleştirilen cinsiyet ayrımına zarar verme ihtimali olan pantolondur. Kadınların kamusal alanda pantolon giyme haklarına dair tartışmalar birinci dalga feminist hareketin doğuş yıllarına denk düşmektedir. 1860 yılında Roxey Ann Caplin tarafından yazılan *Health and Beauty: or, Women and Her Clothing* kitabıyla birlikte başlayan, Amerika, Almanya ve Fransa’da destek gören mücadele sonucunda 1900’lerin başında kadınlar pantolon giyme hakkına sahip olmuşlardır. Bu mücadelenin temel dayanağı kadınların hali hazırda giydikleri kıyafetlerin insan anatomisine ciddi zararlar veren korseleri gerekli kılmasıydı. Kadınların sadece daha rahat ve sağlıklı olduğu için talep ettikleri ama büyük mücadele vermeleri gereken pantolonda sembolleşen giyim özgürlüğü feminist hareketin önemli bir tartışma konusu haline geldi. Ataerkil iktidarın kadın bedenlerinin görünümüne dair yasal müdahalesi ile ilgili dikkat çekici bir örnek olan pantolon konusu bu çalışmanın yapıldığı sırada Türkiye’de tartışılmaya devam etmekte. Kadın memurların iş yerlerinde pantolon giymesini yasaklayan 1982 tarihli yönetmelik 3 Ocak 2002 tarihinde değiştirilmiş ve kadınların “stretch, kot ve benzeri olmamak koşuluyla” pantolon giymelerine izin verilmiştir. Fakat bu izin kadın milletvekillerini kapsamamaktadır. Kadın milletvekillerinin mecliste pantolon giymesi 12 Haziran 2011’de milletvekili seçilen Şafak Pavey’in yemin töreni sırasında protez bacağının görünmesi ile başlamıştır. Kendisinin böyle bir talebi olmasa da (Köse, 2011) bu tartışmalar kadın milletvekillerinin pantolon giyebilmesini talep eden yasa önerisine sebep olmuştur. Bu önerinin kadın milletvekillerinin bedensel temsil anlamında özgürlüğüne dair bir anlam

taşımayan, engeli görünmez kılmaya yönelik bir erkekler cemiyeti kararı olduğu, Pavey'in fikrinin dahi alınmadığı düşünüldüğünde, oldukça açıktır.

Sonuç olarak kadınlar ve erkekler arasında kıyafetlerle belirlenmiş, sabitlenmiş farklılığı silikleştirme tehlikesi taşıyan pantolon giyme “hakkı” kimi durumlarda eril yasalara karşı uzun yıllar mücadele vermeyi gerektirirken kimi zaman “zaten kadın bacağı” olmayan bir protezi kapatmak için erkeklerce lütfedilmiştir. Her iki durum da aynı şeyi işaret eder: Kadınların giyinme özgürlüğü eril iktidarın belirlenim alanındadır.

Kadınların pantolon giyme hakkına dair tartışmalar bir yandan cinsiyetler arası farkı silikleştireceği argümanlarıyla karşılanırken diğer yandan kadın bedeninin gizlenmesi- belirlenmesi, görünür olması tartışmasını doğurur. Flugel’e göre cinsel farklılığın önemli göstergelerinden biri, cinsel libidonun kadınlarda erkeklere oranla daha geniş bir alana yayılmasıdır. Yazarın deyimiyle “...kadınlarda bedenin tamamı cinselleştirilmiştir, erkeklerdeyse libido daha çok genital bölgede yoğunlaşır Dolayısıyla kadının bedeninin herhangi bir bölümünün teşhiri, erkeğin buna denk düşen bölümünün teşhirinden daha erotik bir etki yapar” (Flugel’den aktaran Silverman, 1998: 189). Erotikleştirilmiş kadın bedenini tamamen örten ama sadece örtmeye değil belirli göstergeleri taşımaya yarayan kadın kıyafetlerinden en belirgininin bu çalışmanın yapıldığı zamanda Türkiye’de de tartışılan türban, çarşaf, tesettür olduğu söylenebilir. Öncelikli amacı kadın bedenini erkek bakışından korumakmış gibi görünen tesettür Fatima Mernissi’nin dikkatimizi çektiği

üzere yalnızca bakıştan gizlemez aynı zamanda cinsler arası ayrımı vurgular ve yasak, mahrem olanı işaret eder (aktaran Göle, 2001: 127-128). Dahası Türkiye örneğinde olduğu gibi tesettür bireysel bir tercih olmaktan çok "kadın bedeni üzerinden götürülen bir iktidar mücadelesi" zeminidir (Alankuş ve Çavdar, 2000: 93). Çünkü "özgürlük mücadelesini" kadınlar kadar hatta onlardan daha fazla savunanlar siyasi iktidarlardır. Üstelik bu iktidar mücadelesi sadece ülke sınırlarıyla sabitlenmemiştir. Aksu Bora'nın aktardığı üzere 11 Eylül olayları sonrasında Ortadoğu'ya uygulanan şiddetin en belirgin teması "gericiler tarafından kapatılan kadınların özgürlüklerine kavuşturulması" idi. Afganistan işgalinin "haklı" gerekçesi olarak "burkasından hüznü kara gözleri görünen" kadınların kurtarılması gösterilmişti (Bora, 2008: 56).

Kıyafet her ne kadar cinsiyetler üstü bir kimlik ifade biçimi olsa da söz konusu kadın bedeninin örtülmesi olduğunda bu mesele çoğunlukla eril iktidarların siyasi tartışmalarına zemin olmuştur. Türban meselesinin kadınların bedenlerini istedikleri biçimde kamusal alanda var etmelerinden eril siyasetin kendi düşüncesinin "kendi kadınları"nın bedeninde somutlaşarak kamusal-siyasal alanda özgürce var olması arzusuna kaydığını görmek güç değildir.

Kadınların kamusal alana çıkış biçimlerinin siyasal anlamda merkezi önem kazandığı meselelerin en tartışmalı ve güncel olanları kadın-erkek arasındaki sınırları silikleştirirken kadın bedenini belirginleştiren pantolon ve kadın-erkek arasındaki sınırı belirginleştiren kadın bedenini silikleştiren tesettürken

türbanın kapattığı kadın saçının denetimi yeni bir mesele değildir, aksine uzak tarihsel tartışmalara uzanmaktadır.

Saç, insanlık tarihi boyunca önemli sembolik anlamlar taşımıştır ve ilk günden bu yana kazandığı anlam cinsiyete göre değişmiştir. Erkeklerin saçlarının genelde kısa olması makbulken bazı din bilimciler kadında kısa saçın tanrının buyruğuna karşı çıkmak anlamına geldiğini savunmuştur (Çabuklu, 2004: 114).

Kadın olmanın anlamı uzun saçla belirlenirken saçla verilen biçim de kadınları sınıflandıran bir araca dönüşebilmektedir. Dağınık ve uzun saçlarla tasvir edilen ve gücünü kaybetmesi için saçları kazınan cadıların vücutlarında anlam bulduğu üzere kadın saçları bir yandan uzun olmak zorunda iken diğer yandan cinselliği “çağrıştıracak şekilde” dağınık olmamalıdır. Doğayı zapt etmenin doğal bedeni kontrol altında tutmanın hiç olmadığı kadar önemli olduğu aydınlanma döneminde ise kadınların saçlarının “inzibat altına alınması”, “vahşiliğinden kurtarılması” dolayısıyla sahiplerinin erdemliliğini göstermesi için saçların sımsıkı toplanması gerekmiştir (Çabuklu, 2004: 115-118). Aydınlanmadan günümüze ciddiyet belirtisi olan sıkı ve toplu saç varlığını korurken dağınık saçlar da kozmetik ürünler yardımıyla belli formlarda şekillendirilmekte, sabitlenmektedir; çünkü dağınık saç cinselliği olduğu kadar bakımsızlığı, özensizliği imler ve “kadın gibi” olma tanımını doğrulamaz.

Sonuç olarak yasalar ve yasaların çoğu zaman beslendiği toplumsal yaşam biçimleri tarih boyunca farklı fiziksel görüntü biçimlerine anlamlar yükleyerek bedenin nasıl görüneceğine müdahale eder. Bireysel tercih anlamında en özgür olunabilecek alanlardan biri olan fiziksel görünüş kadın bedenleri söz konusu

olduğunda gerçek bir denetim alanına dönüşebilir. Üstelik bu denetim içselleştirilmiş olması nedeniyle tercihler bireyselmişçesine deneyimlenir, norm ve sapkın arasındaki sınırın verdiği endişe kadınların gündelik hayatlarını yönlendirirken farklı kadın bedenleri arasında hiyerarşik bir ayırım ve en nihayetinde iktidar ilişkisi yaratır.

1.2.2 Bedenin Nerede Duruyor?

Tarihsel ve antropolojik çalışmalar ilk çağlardan itibaren özel-kamusal alan arasında hiyerarşik bir ilişki kurulduğunu, kamusal alanın toplumsal ilişkilerin sürdürüldüğü, savaşların, anlaşmaların yapıldığı, siyaset ve iktidara katılımın gerçekleştiği “önemli” mekânları imlerken özel alanın daha çok aile ve yakın çevreyle yürütülen önemsiz işlere ayrıldığını ortaya çıkarmıştır (Donovan, 2007: 22-26 ve 97-99). Feminist çalışmalar ise neredeyse her yerde ve her dönemde kadınların değersiz olana, ev içi alana ait kabul edildiklerini ve bu ayırımın cinsler arası hiyerarşinin en önemli sebeplerinden biri olduğunu öne sürmüştür (Donovan, 2007: 325). Dolayısıyla kamusal alan ve özel alan arasındaki ayırım basit bir mekânsal ayrılığı değil karmaşık bir cinsiyet ayrımcılığını içerir.

Sanayi devrimi ile iş yeri ve ev mekânının hiç olmadığı kadar birbirinden ayrılması akılcılığı, parayı, sınıfı ve siyaseti kamusal alanla yani erkeklerle özdeşleştirirken kişisel ilişkileri, aşkı, cinselliği ve ahlakı özel alanla

sınırlandırmıştır (Donovan, 2007: 19-20; Williamson, 1998: 139). Bu sınıflandırmada “önemsiz” mekânın kadının payına düşmesi tarihsel ataerkil iktidarın bir sonucudur. Dahası aydınlanma düşüncesinin ikili karşıtıklara ve bu karşıtıklar arasındaki hiyerarşiye dayanması sebebiyle kadına ait görülen özel alan kadınla özdeşleşen her şey gibi değersiz görülmüştür. Evin kadınların yaşam alanı olarak kabul edilmesinin tek sebebi özel alanla özdeşleştirilen değerlere sahip çıkma sorumluluğu değildir. Kadınların bilinen tarih boyunca erkeğin ötekisi olarak kurgulanması, bağımsız özneliliğinin inkar edilmiş olması (Beauvoir’dan aktaran Berktaş, 2006: 131) ve erkeğe bağımlılıklarının kadınların korunmaya muhtaç doğasından kaynaklandığının düşünülmesi, dahası kadınların erkeklerin sadece ötekisi değil aynı zamanda onlara tabi olan oldukları için ev içi alanda daha güvende olacaklarının iddia edilmesi (Pateman’dan aktaran Öztürk, 2000: 62) nedeniyle kadınların kamusal alanla kurdukları ilişki daima sınırlı olmuştur.

Antik kent devletinin ortaya çıkışından beri “uzak kendilikler” olarak var olan (Arendt, 2000: 65) sanayi devrimi ile birlikte derinleşen kamusal alan ve özel alan ikiliği 19. yüzyılda artan mekânsal yapılanmalar sonucu Massey’in tabiriyle “kadınların hapsedildiği” bir ayrıma dönüşmüştür. Yazara göre “kamusal kent erkekler içindi; bulvarlar ve kafeler, barlar ve genelevler erkekler içindi. Bu yerler erkeklerin tüketim mekânları olduğundan kadınlar buraya girememişlerdir. Modernizmin sosyal mekânları olan kentin kamusal mekânları, erkeklerin mekânları olarak yapılandırılmıştır” (Massey, 1994:234).

Kadınların “hapsedildiği” bir karşıtlığı imleyen özel alan ve kamusal alan arasındaki ayrım neredeyse insanlık tarihi ile yaşıttır ve farklı tarihsel, toplumsal bağlamlarda bu karşıtlığın üretildiği örnekler bulunabilir. Bu çalışma açısından önemli olan kamusal alan özel alan ayrımının izlerinin takip edildiği çalışmalar⁴ ışığında ortaya çıkan toplumsal yaşam biçimlerini, bu ayrımın ürettiği, cinsiyetlendirdiği, bedenleri tartışabilmektir. Çünkü “mekânlar birer iktidar aracı olarak işlev görür, belirli iktidar biçimlerini kurar veya var olan iktidar biçimlerini güçlendirir” (Zengin, 2011: 69).

Kamusal alana çıkış cinsiyetçiliğin anlaşılmasında merkezi bir önem taşır; kadınların bilinen tarih boyunca özel alanla, erkeklerin kamusal alanla ilişkilendirilmiş olması bu türde kişilikleri üreten toplumsallaşmalara sebep olmuştur (Craib, 2006: 173). Diğer bir ifade ile evi içi alanın “güvenilirliği” içine yerleştirilen kadınlar için dışarısı daima tekinsizdir. Günümüzde her ne kadar kadınlar eğitim, iş ve siyaset gibi alanlarda yasal özgürlüklerini kazanmış ve bu alanlarda yer alabilmenin gerekliliği olarak kamusal alana daha fazla temas etmeye başlamış olsa da kamusal alan-özel alan ayrımının ataerkil yapısı ile doğrudan ilgili olarak kadınlar için kamusal alan özgürlüğünden bahsetmek gerçekçi olmayacaktır. Çoğu zaman yasaların çizdiği sınırların daha derinlerini

⁴ Pateman (1988), Berktaş (2006), Alkan (2005) .

toplumsal yapı çizmektedir ve kadınların ev dışındaki zamanlarını da bu toplumsal mekanizmalar şekillendirmektedir.⁵

Kadınların kamusal alana çıkışları, beraberinde daima bir endişe getirir; bu endişe kimi zaman dışarıyı yasak kılarken kimi zaman mekân ve zamanla kısıtlanmış bir “özgürlüğü” var eder. Erkeklerden farklı olarak kadınların kamusal alan kullanımı belli yerler ve belli saatler ile belirlenir, başka bir ifadeyle kadınların kendi kamusal alanları ve zamanları vardır (Scruton ve Watson, 1998). Kadınların kamusal alanın tamamından veya belli bir bölümünden dışlanmalarının sebebi güvenlik ve risk faktörleriyle ilgilidir. Demir’in belirttiği gibi kentsel mekânlar farklılaşan deneyimlere göre insanların zihinlerinde güvenlik derecelerine göre kümelenir ve kadınlar güvenlik tehditleri nedeniyle bazı mekânlardan -özellikle başka kadınların olmayacağı akşam saatlerinde- uzak dururken zorunlu kaldıkları durumlarda bir erkeğin muhtemelen yaşamayacağı korku ve endişeyi hissederler (Demir, 2002; Alkan, 2005: 54). Bu korku ve endişenin kadınların davranışlarını yapılandırıldığını ve cinsiyetlendirilmiş toplumsal rolleri güçlendirdiğini savunan Day (2001), güçsüzlüklerinin vurgulanması nedeniyle kamusal alanın kadınlar için daima tehlike ile birlikte anıldığını belirtir. Sonuçta yasal olarak bir engel bulunmamasına rağmen “kadının güvenilmez mekânlara

⁵ Kadınların kamusal alandaki yaşamlarını şekillendiren toplumsal yapı şüphesiz özel alandaki yaşamlarına da müdahale etmektedir. Susan M. Okin’in de belirttiği gibi evi içi işlerin paylaşımı, çocuk bakımı gibi sorumluluklar sosyal olarak yapılandırılmaktadır dolayısıyla özel hayat ekonomik ve politik hayattan bağımsız düşünülemez (1991: 75-76). Başka bir ifade ile feministlerin yıllardır söylediği gibi “özel olan politiktir”.

salıverilmeme” (Kümbetoğlu, 2001: 276) düşüncesi ve bu düşüncenin içselleştirilmesi nedeniyle kamusal alan doğrudan olmasa da dolaylı olarak kadınlara yasaklanmış mekânlar ve zamanlar içermektedir. Bu noktada Foucault’nun içselleştirilmiş iktidar tartışmasını hatırlamakta yarar vardır. “Normal” ve sapkın arasındaki çizginin öznelere tarafından gündelik hayatlarında deneyimlenerek yeniden üretildiğini düşünürsek (Foucault, 2010: 107) kadınların bahsi geçen yasak alanlara ve yasak zamanlara bir direniş göstermediği, bireysel olarak bu alanlardan uzak durmayı tercih ettiklerine dair düşünme ve pratik biçimlerini anlamlı bulabiliriz. Daha açık bir ifade ile kadınlar kendilerine toplumsal olarak yasaklanmış, erkek nüfusunun yoğun olduğu yerlere gitmeyi ve geç saatlerde sokaklara çıkmayı “zaten istemezler”, çünkü “normal” olan budur. Kadınların güvenlik açısından en tehlikede oldukları yer ev⁶ olmasına rağmen sokaklardan sakınmaları ve kendilerini geri çekmeleri kadın bedeninin denetimi ile birebir ilgilidir. Algısı gerçeğinden kuvvetli olan risk söyleminin ve bu söylem dolayımında içselleştirilerek gerçekleştirilen gündelik pratiklerin asıl amacı “kadınların yerine ilişkin eril algıyı” (Rose’dan aktaran Alkan, 2005: 56) doğrulamak, sağlamlaştırmaktır. Kadınların yerinin neresi olduğuna dair var olan eril algıyı Jean-Jacques Rousseau çarpıcı bir biçimde anlatır: “...evinin dışındaki bir kadın parlaltısını kaybeder, sahip olduğu gerçek süsünü yitirir, kendini açık eder. Ne yaparsa yapsın kamusal alanın onun yeri olmadığı açıktır...” (aktaran Parkins, 2002: 7). Sonuç olarak kadınların evden çıkıp nereye ve ne zaman gittiği sorularına

⁶ 1970’lerde ABD’de yapılan çalışmalar sonucunda, kadınlar açısından en yüksek risk taşıyan yerin %30 ile %50 arasında değişen oranlarda ev olduğu ortaya çıkarılmıştır (Brownmiller’dan aktaran Alkan, 2005: 54).

verilen cevaplar ister başkasına ister özneye verilmiş olsun beraberinde bir denetim mekanizmasını işletir, diğer bir denetim biçimi ise kadınların ne için dışarıda oldukları sorusu etrafında şekillenir.

Kadınların kent yaşamında var olma biçimlerini tartıştığı makalesine “Görünmez Flaneur” ismini koyan Elizabeth Wilson kendisinin aktardığı üzere Janet Woolf’un söylediği bir gerçeklikten esinlenir: “Bir kadın flaneur olamaz çünkü kadın flaneur görünmezdir” (Wilson, 2011: 5). Kökeni belirsiz, içerdiği anlamlar fazlaca olmasına rağmen flaneur’un kısaca şehirde amaçsızca dolaşan, amacı şehri deneyimlemek olan kişi olduğu söylenebilir. Kadın flaneur olmamasının sebebi ise genellikle kadının şehir sokaklarında bir amacı gerçekleştirmek için bulunmasıdır (Wilson, 2011).

Günümüzde kadınlar eğitim hayatına katılmaları ve ücretli iş gücünde istihdam edilmeleri gibi sebeplerden dolayı kamusal alanlara oldukça fazla temas etmektedir, fakat toplumsal olarak sabitlenmiş rolleri gereği çoğu zaman ev içi işlerin sorumluluklarını da üstlenmek zorunda kalmaktadırlar. Lefebvre’nin (1998: 58-59) zaman sınıflandırmasını göz önüne alarak çalışan kadınların mesleki işe ayırdıkları “zorunlu zaman” ve ulaşım, yürütülecek işler, formaliteler gibi iş dışı gerekliliklere ayrılan “zoraki zaman”dan arta kalan “serbest zaman”larını ya çocuk bakımı ve yaşlı bakımı, temizlik, yemek gibi ev içi işlere ya da gündelik alışveriş, çocukların okula bırakılması gibi bu işlerin sokaktaki uzantılarına ayırdıklarını söyleyebiliriz. Diğer bir ifade ile kadınların serbest zamanları büyük oranda “zoraki zaman”a, hatta ücretlendirilmiyor

olsalar da ev içinde işçi oldukları düşünülduğünde “zorunlu zaman”a dönüşmektedir. Kadınların ev dışında geçirdikleri serbest zaman azaldıkça dışarıda bulunmaları meşrulaşmakta ve bu meşruiyet toplumsal rolleri sabitleyen bir denetim mekanizması olarak işlev görmektedir.

Sonuç olarak ilk çağlardan bu yana kadınların kamusal alan ile kurdukları ilişki eril denetim mekanizmaları ile şekillenmektedir ve her daim bir kısıtlamayı beraberinde getirmiştir. Kimi zaman bu kısıtlama tamamen bir tecride dönüşürken kimi zaman eril güvenlik algısı ve ev içi sorumluluklar tarafından belirlenen dar alanlar yaratmıştır. Bütün kadınların benzer deneyimler yaşadığını iddia etmek, başta sınıf olmak üzere toplumsal yaşam, bireysel konum gibi farklılıkları yok saymak oldukça hatalı olacaktır. Fakat açıktır ki kadınların kamusal alanla sınırlı ilişki kurabilmesinin sebebi, değişen gündelik hayatlarla değişen biçimler alan ama gerçekliğini -gücünü- yitirmeyen eril denetim mekanizmalarının varlığı ve içselleştirilmişliğidir.

1.2.3 Cinsel Beden

Bedenin bireysel değil toplumsal bir inşa olduğu görüşünü ortaya atan ilk düşünürlerden biri olan Arthur W. Frank, bedene ilişkin dört bağlam önerir: kontrol, arzu, ötekilerle ilişkili olma ve kendisiyle ilişkili olma (aktaran Nazlı, 2009). Bedeni bu bağlamsallık alanlarına çeken, denetleyen, sorgulayan en önemli olgulardan biri; kontrol ve arzuyu, öteki ve kendiyle ilişkili olmayı aynı anda içeren cinselliktir. Dolayısıyla bedenin denetlenmesi cinselliğin denetimini zorunlu kılmaktadır. İktidarın beden üzerindeki denetim

mekanizmalarını tartışan Foucault'nun denetim tarihini *Cinselliğin Tarihi* adlı eserinde ele alması, “cinselliğin tarihinin her şeyden önce baskının güncesi olarak okunmasının mecburi olduğu”nu (Foucault, 2010: 13) savunması bu önermeyi destekler niteliktedir. Cinselliğin 17. yüzyıl öncesinde - Foucault'ya göre egemen iktidarın hüküm sürdüğü dönemde- bastırılmış olmasına rağmen bu tarihten itibaren özgürce dile getirildiği ve yaşantılandığı tezine karşı çıkan Foucault bu söylemsel alanın itiraf mekanizmaları ve denetimle ilişkisine dikkatimizi çeker ve itirafın bilme istenci-iktidar ilişkisinin merkezinde yer aldığını savunur (2010: 13-49). Dahası Foucault'ya göre hazzın denetimi “red, engelleme, saf dışı bırakma”nın yanı sıra “kışkırtma, çoğaltma gibi yollarla, kısacası iktidarın çok biçimli yöntemleriyle” mümkün olabilmektedir (2010: 18). Foucault'nun savından çıkarılabilecek ilk anlam cinselliğin ve ait olduğu bedenin değişen biçimlerle olsa dahi tarih boyunca iktidar tarafından denetlendiği, norm sınırlarının içine hapsedildiğidir. Foucault, heteroseksüel cinsel ilişkiyi bir bütün olarak alıp iktidarın çok biçimli yöntemleri dolayımında bu ilişkiye dışarıdan yönelen denetimi sorunsallaştırırken başta Catharine MacKinnon olmak üzere cinsel ilişkiselliği tartışan feminist teorisyenler heteroseksüel cinsel ilişkinin kendisinin bir denetim mekanizması olarak işlev gördüğünü savunmaktadır.

Cinselliğin “dünyadaki toplumsal iktidar ilişkileri içinde” oluştuğunu kabul eden, yalnızca tarihsel metinlerde bu iktidarın izini aradığı için Foucault'yu eksik bulan MacKinnon, toplumsal cinsiyetin oluştuğu alan olarak da “cinsel anlamlar”ı işaret eder (2003: 153). Düşünüre göre cinselliğin toplumsal olarak

kurgulandığı kabul edilirken “toplumda neyin cinsellik olarak kurgulandığı, bu kurgulamanın kim tarafından nasıl ne zaman nerede oluştuğu” gibi asıl can alıcı sorular daha az önemsenmiştir (MacKinnon, 2003: 154). Cinsiyetlendirilmiş bedenlerin köklerini, kadınlık ve erkekliğin edindiği tanımları cinsel anlamlarda bulan MacKinnon, kadın bedeninin eril denetime maruz kalmasının sebebi olarak da bu anlamları işaret eder. Çünkü “erotikleşmiş egemenlik erkekçe özellikleri, erotikleşmiş bastırılmışlık da kadınca özellikleri tanımlar. Kısıtlanma, zorlanma, eğilme, kölelik, teşhir, kendi kendine zarar verme, kendini güzel bir nesne olarak sunma mecburiyeti, zorlanan pasiflik ve küçümsenme kadının ikinci sınıf konumunun belirgin pek çok özelliği kadın için cinsellik kapsamının içine sokulmuştur” (MacKinnon, 2003: 153). Dolayısıyla kendisi bir denetim mekanizması haline gelen heteroseksüel cinsel ilişki bir yandan iktidar sahibinin tekil –daima erkek- oluşuyla egemen iktidarı imlerken diğer yandan söylemin kışkırtıldığı dışsal denetim mekanizmalarına bağımlıdır. Bu bağlamda kadın bedeninin ve cinselliğinin toplumsal denetiminin ana kaynağının cinsel ilişki olduğunun kabul edildiği durumlarda dahi Foucaultcu anlamda “bollaşan söylem” önemsiz kabul edilemez.

Foucault, yaklaşık üç yüz yıldır cinselliğe ilişkin söylemlerin çoğaldığını ve “cinselliğin böylesine çok sözünü etmekle, onu sokuşturulduğu yerde hızı kesilmiş, bölümlere ayrılmış ve özgülleşmiş olarak keşfetmekle amaçlananın onun gizlenmesi” olduğunu öne sürer ve bu sürecin “perde söylem” olarak devam ettiğini savunur (2010: 13). Yazar söylemin gizlendiği-saklandığı

dönemin sonu olarak Freud'u ve onun "ihtiyatlı, tıbbi dikkatle" yaptığı bilimsel çalışmalarını işaret eder (2010: 45). Cinsel ilişkiyi perde arkasından çıkarıp sedyeye yatıran Freud, toplumsallaşmanın tarihini de cinsel ilişkisellik üzerinden okur ve toplumsal yaşamın başlangıcını kadın cinselliğinin denetimiyle "mümkün kılar".

Toplum öncesi yaşamı hayvan sürülerini andıran kümelere benzeterek açıklayan Freud bu sürülerin lideri olan babayı, bütün kadınları kendisine saklayan, büyüyen oğulları sürüden kovan, erkin tek sahibi, güçlü, kıskanç bir baba olarak betimler. Babalarının bedeninde simgeleşen iktidarı, dolayısıyla babalarını ortadan kaldırmayı arzulayan ve tek başına bunu yapmaya gücü ve cesareti olmayan oğullar kardeşlik ittifakını kurarak babalarını öldürürler. Oğullar cinsellik ve erk isteklerinin yolunda olanca gücüyle karşılımlarına çıkan babalarından nefret ederken bir yandan da onu severler, babayı ortadan kaldırarak – öldürerek- nefretlerini doyurdıkları gibi onunla ve erkiyle de özdeşleşmiş olurlar. Kardeşler arasında yasanın yeniden tesisine ilişkin kurulan bu bağ -ittifak- genellikle suça, şiddete ve utanca dayalıdır. Kadınları kendisine saklayan babadan kurtulmaktaki başlıca amaç cinsellik ve erk isteklerini doyurmak olsa da kadınlarının herkese serbest olduğunu reddetme yoluyla cinayetin yararından vazgeçmektedirler. Çünkü cinsel gereksinimler onları birleştirmeyecek, aksine ittifakı bozacak kadar büyük bir çatışma yaratabilecektir. Kardeşler başlangıçta babayı yenmek için güçlerini birleştirmişse de kadınlar karşısında birbirlerinin rakibi olarak konumlanırlar. Hepsinin, babaları gibi, kadınları tekellerine almak istemeleri ihtimali

birbirleriyle dövüşürken yeni örgütün yok olmasına yol açabilecektir. Artık babanın rolünü başarıyla oynayabilecek ve hepsinden güçlü biri yoktur ama her bir kardeş bu ihtimali taşımaktadır. Babanın ortadan kaldırılma istencinin en büyük nedeni babanın bütün kadınlara sahip olması ve dolayısıyla kadınların bütün oğullara yasak olması, yani oğulların cinsel erkine meydan kalmamasıdır; ironik bir şekilde baba ortadan kalktığında da oğulların böyle bir erke sahip olmaması rejimin devamı için önkoşuldur. Bu sürecin sonunda erkekler kendi aralarında cinsel bir sözleşme yapmak zorunda kalmış, bütün kadınların herkese serbest olduğunu reddetme yoluyla babalarına karşı işledikleri cinayetin yükünü hafifletmeye çalışmıştır (Freud, 1998: 60-66).

Freud bu sürecin sonucunda toplumsal yaşamın oluştuğunu ve bu yaşamın temel dayanağının anneye duyulan arzunun denetimi olduğunu öne sürse de toplumsallığın temel dayanağının kadın cinselliğini erkeklerin denetlediği bir düzen olduğunu görmek mümkündür. Farklı bir ifade ile “Toplum rekabete yol açan kadın cinselliğinin ortaya çıkarttığı şiddeti sonlandırmak üzere varılan bir uzlaşmanın sonucudur ve kadının cinsel hazzı eril toplumun devam edebilmesi için verilmiş ikame kurbandır” (Girard, 2003: 311-313).

Toplum tarihini Darwinist evrim teorisine dayanarak açıklayan Freud, kadın cinselliğinin denetimini başlangıç noktası, oluşturucu güç olarak koyarken, insanlığın soyunun tanrı tarafından dünyaya gönderilmiş ilk insanlara dayandığını savunan tek tanrılı dinler ve batı düşüncesinin temellerini oluşturan

mitler de yaşamın kadın cinselliğinin denetimiyle başladığı konusunda hemfikirlerdir.

Toplumsal hayatı düzenleyici yasaların en güçlülerini sunan tek tanrılı dinlerin her üçü de kadının ikincil konumunu olması gereken olarak sunar ve bu gerekliliği kadın bedeninin denetlenmesinin meşru zemini olarak gösterir (Berktaş, 1996: 11). Farklı zamanlarda farklı toplumlarca kabul görmüş olan semavi dinler, öğretilerinin birçoğunda olduğu gibi dünyadaki yaşamın başlangıcı konusunda da ortaklaşır. Yaşamın kaynağı sonsuz bağışlayıcı tanrı iken onun yaşağına arzusu nedeniyle direnemeyip sonraki nesillerin dünyada azap çekmesinin sebebi tanrının yarattığı ilk kadın Havva'dır.

İnsanlığın sonsuz mutluluk ve bereket dolu cennetten kovularak acı ve ölümün olduğu dünyaya gelmesi "bütün kadınların prototipi sayılan" Havva'nın Âdem'e yasak elmayı uzatarak "ilk cinsellik günahını işlemesiyle" olmuştur. Havva'nın "özgür kadın cinselliğini temsil eden yılan ile yaptığı ittifak" soyunun cezalandırılarak dünyaya gönderilmesine, kendisinin ve bütün kadınların ise "suçu" nedeniyle tanrı buyruğıyla ikincil ve erkeğe göre aşağı konumda kalmasına neden olmuştur (Berktaş, 1996: 68-72).

Semavi dinlerin kadının cinsel denetiminin mecburiyetini anlatmak için yarattığı tek kadın "lanetli" Havva değildir, Musevi inancına göre tanrının Âdem'e eş olarak Havva'dan önce yarattığı ilk kadın Lilith'dir. Lilith'in

lanetlenmesi Havva'ninkinden çok daha açık bir şekilde cinsel ilişki ile ilgilidir:

“Lilith ve Âdem, Lilith'in cinsel ilişki sırasında Âdem'in sürekli üstte olmayı, gücü elinde tutmayı istemesine karşı gelmesi nedeniyle kavga etmişlerdir. Âdem'le aynı anda yaratılan Lilith'in onunla her anlamda eşit olduğuna dair mücadele vermesi tanrı tarafından şeytani bir yaratığa dönüştürülerek cezalandırılmasına sebep olmuştur” (Gregg, 2000: 17).

İnanişâ göre cennetten kovulan Lilith, o andan itibaren kadınlığını kullanarak Havva ve Âdem'in erkek çocuklarını -yeryüzündeki bütün erkekleri- kendi kölesi ve hizmetçisi haline dönüştürmeye çalışırken kız çocuklarını- yeryüzündeki bütün kadınları- ayartarak birer fahişe gibi davranmaya zorlamaktadır (Gregg, 2000: 17-18).

Farklılaşan öğretilerine rağmen insanlığın dünyevi yaşantısının başlangıcı ve bu başlangıcın itici gücü olarak şeytana yaklaşan kadın cinselliğinin denetiminin mecburiyeti konusunda benzer bir söyleme sahip olan semavi dinler bütün kadınların “şeytani” olmayacağını yine bir kadınla, Bakire Meryem'le anlatırlar. Hıristiyanlık inancına göre tanrının oğlu, İslam'a göre peygamber olan İsa'yı dünyaya getiren Meryem hayatı boyunca evlenmemiş ve cinsel ilişkide bulunmamıştır. Her üç semavi dinin de kutsallık atfettiği Meryem'in rahmine İsa'yı yerleştirenin tanrı olduğuna ve bunun tanrının

hikmetlerinden, mucizelerinden biri olduğuna inanılır. Cinsellikten soyutlanan Meryem anlatılarda “Bakire Meryem” ve “Meryem Ana” olarak anılır.

Dünyevi yaşamın ve toplumsallığın başlangıcı konusunda benzer anlatılara sahip olan semavi dinler bu başlangıcı tıpkı Freud’un teorisinde olduğu gibi kadın cinselliğinin denetlenmesi mecburiyeti üzerine kurarlar. Kadınlar cinselliklerini erkeklerle eşit bir biçimde yaşamak ister ve erkek denetimini reddederlerse Lilith gibi cezalandırılacak, yasak cinselliği yaşamaya, cinsellik bilgisini edinmeye kalkarlarsa Havva gibi cennet kovulacak, neslinin acı ve ıstırap çekmesine sebep olacaktır. Kadınlar için makbul tek yol cinsellikten soyutladıkları bedenlerini doğacak çocuklarının gelişeceği bir alana dönüştürmek, tıpkı Meryem gibi anne olmaktır. Sonuçta, yaşadığımız acıların kaynağı olarak kadının özgür bırakılan, erkek tarafından denetlenmeyen cinselliğini işaret eden semavi dinler bu denetimin meşruiyetinin en güçlü zeminlerinden biri olmuştur. Kate Millet’in güçlü ifadesi ile “Ataerkillik tanrıyı kendi yanına almıştır” (Millet, 2011: 92).

Anlatılar ve bağlamları değişse de toplumsal tarihin başlangıcına dair anlatılar süregideni şekillendirecek ilklerin ayrıntılı tasvirine dayanır. Semavi dinlerin öğretilerinin yanı sıra son olarak insanlığın başlangıcına, sıfır noktasına dair anlatı geliştiren ve Batılı düşünce biçimini büyük oranda şekillendiren Yunan Mitolojisi’ne bakmak bugünkü düşünce biçiminde kadın bedenine biçilen rollerin köklerinin anlaşılmasına katkı sağlayabilir.

Yunan mitolojisinde tanrıların yarattığı ve dünyaya gönderdiği ilk kadın olan Pandora yeryüzünde yaşayan erkeklerin aksine kalbinde ruh değil kıvılcım taşımaktaydı. Tanrı Zeus tarafından asla açmaması gereken bir kutu hediye edilen Pandora “bütün kadınlar gibi” merakına yenilerek dünyaya geldiğinde kutuyu açmış ve kutudaki keder, ızdırap, acı, hastalık, yalan dünyaya dağılmıştır (Göğebakan, 2011). Pandora’nın erkekleri “mahfeden bir bela” olarak görülmesinin tek sebebi kötülüklerle dolu kutuyu açması değildir, cinselliğin başlangıcıyla yüklenen Pandora “erkeklerin yeryüzünde tüm kötülüklerden, ağır işlerden, yıpratıcı hastalıklardan uzak yaşadığı altın çağa son verir” yani “erkeklerin kötü duruma düşmelerinin başlangıcı, kadının ve onun tek ürünü olduğu söylenen cinselliğin başlangıcıyla ortaya çıkmıştır” (Millet, 2011: 92).

Heteroseksüel cinselliğin, dolayısıyla insan ırkının başlangıç hikayeleri çoğunlukla “ırkının hâlâ sonuçlarına katlandığı ilk günahı işleyen” (Millet, 2011: 93) ve ilk günahın sebebi olan cinselliklerinin denetlenmesi gereken kadın anlatılarına dayanır. Freud’un yaptığı gibi ilk büyük günah erkeklere mal edilse dahi sonuç değişmez, bu defa da sebep olması nedeniyle kadın cinselliğinin erkekler tarafından denetlenmesi, farklı bir ifade ile cinsellikleri konusunda kadınların kendilerinin değil onlara “sahip çıkması gereken” erkeklerin söz sahibi olması gerektiği en açık alt metindir. Çünkü “kadınlar, onların ‘kontrol edilemez’ bedenleri ve ‘usdışı’ duyguları, rasyonel uygarlığımıza ve erkeğin binbir zahmetle –kadına rağmen!- yarattığı kültüre yönelik bir tehdittir” (Berktaş, 1998: 145).

Kadınların bedenleri ve cinsellikleri hakkında söz sahibi olamamaları toplumsal yaşamın sıfır noktasını oluşturduğu gibi bu yaşamın devamının da sürdürücüsü olmuştur. Kadın cinselliğinin ve doğurganlığının denetimi tarih boyunca var olmuş bütün toplulukların değişen ekonomik üretim biçimlerine ve sosyal yapılarına rağmen ortaklaştığı bir emeldir, çünkü bütün toplumlar da bir grubun daima diğerini yönettiği ideolojik yapı var olmuştur ve bu ideoloji erkek üstünlüğünden yanadır, yani bütün toplumlar ataerkildir⁷ (Millet, 2011: 47). Ataerkil olarak nitelendirilebilecek toplumsal yaşam kadın cinselliğinin ve doğurganlığının denetimi ile yakından ilgili, hatta aynı anlamdadır. Çünkü “ata”nın –erkeğin- erk sahibi olabilmesi ve bu erki devam ettirebilmesi için sahip olduğu, dolayısıyla denetleyebildiği mülklere ihtiyacı vardır. Ataerkil düzenin devamının sağlanabilmesi için kadın bedeninin bir mülkiyete dönüşmesi cinselliğinin, doğurganlığının en nihayetinde yeni nesillerin üretimindeki gücünün denetlenmesi ile mümkün olabilecektir. Dolayısıyla kadın bedeninin ve cinselliğinin denetimi öncelikle bedenin mülkiyete dönüştürülmesi ile ilgilidir.

Kate Millet’in “Babaya, karısı veya karıları ve çocukları üzerinde, kaba kuvvet, hatta öldürmek ve bir başkasına satmak dahil her türlü davranışa yer veren

⁷ Başta Luce Irigaray (2006) ve Gerda Lerner (1896) olmak üzere kimi feminist teorisyenler anasoylu bir dönemin antropologlar ise anaerkil bir sistemin var olduğunu savunsa da bahsi geçen dönemlerde ekonomik üretime katkısından dolayı kadınların merkezi önemde olduğu fakat güç-iktidar ilişkilerinde söz sahibi olmadığı tezi anlamlıdır. Anaerkil dönem ve anasoyluluk tartışmaları hakkında zihin açıcı tartışmalar için bkz: Kate Millet (2011) ve Fatmagül Berktay (1996).

mülkiyet hakkı” (2011: 61) olarak tanımladığı geleneksel ataerkil düzenin kökleri İ.Ö. 3500-3000 yılları arasında Mezopotamya’da kurulan ilk kentsel topluluklara dek uzanmaktadır. Bu dönemde mülkiyetin babadan oğula geçtiği tek eşli ataerkil aile kurumlaşmış, yasalara geçirilmiş ve devlet güvencesi altına alınmıştır (Berktaş, 1996: 81). Friedrich Engels’in tanımıyla doğal koşullar değil, iktisadi koşullar yani özel mülkiyet ile ilgili olan tek eşli aile “babaları kesinlikle bilinen çocuklar yetiştirmek amacıyla erkek egemenliği üzerine kurulmuştur” (1992: 11). Mülkiyetin ve sonraki nesillere aktarımının en önemli olgu olduğu tek eşli, geleneksel ataerkil aile kurumu kadınların hayatına temel olarak iki alanda etki etmektedir. İlk etki Engels’in altını çizdiği “babaları kesinlikle bilinen çocuklar yetiştirmek” iken ikinci etki kadınların kendilerinin evlilik yoluyla değişim değerine, dolayısıyla mülkiyete dönüşmesidir.

Doğum olayı sayesinde bir çocuğun annesinden emin olunabilirken babalığın bilinebilmesi doğal yollarla mümkün değildir. Mülkiyet devri için temel kaygı olan “o çocuğun hangi erkeğe ait olduğunu” anlamının en basit yolu kadınlara cinsel anlamda diğer erkeklerin erişimini yasaklayan, cinsel yetkilerini son derece sert bir biçimde kısıtlayan bir düzen olan tek eşli aile kurumunu sahiplenmektir (Blank, 2008: 76). Kadının doğurduğu çocuğun “o” erkekten olduğu, “o” gruba dahil olduğu kuşkusu kadınların denetlenmesi “gerekliliğinin” en önemli argümanlarından biridir (Berktaş, 1998: 146). Bu denetim ancak ilk çocuğun babasını bilmeyi mümkün kılan (Blank, 2008: 76), “el değmemiş bir malı simgeleyen” (Millet, 2011: 86) bekâretle başlayan ve kadının tek eşliliğini garanti altına alan tek eşli aile ile mümkün olabilir.

Tek eşli ailenin kurucu ögesi olan bekâret, kadının cinselliğinin ve bedeninin tek bir erkeğe ait olduğu kanıtı, yalnızca çocukların belli bir babaya, soya ait olduğunu kanıtlamaz aynı zamanda kadınların cinselliklerini önce “korumak” üzere babalarına, sonra “kullanmak” üzere kocalarına ait kılar. Çünkü kadınların cinsel saflığı, üzerinde pazarlık yapılabilen bir ekonomik değere dönüşmüştür (Berktaş, 1996: 81). Geleneksel ataerkil toplumlarda yapılan evlilikleri bir “değiş tokuş” ilişkisi olarak okuyan Levi Strauss, evliliklerin bir kadınla erkek arasında değil iki erkek grubu arasında yapıldığını, kadınların taraflardan biri değil, tarafların değiş tokuş ettiği nesne olarak algılandığını öne sürerken Gayle Rubin bu sürecin erkeklerin kadınlar ve cinsellikleri üzerinde mutlak hakları olduğu, kadınların ne erkekler ne de kendileri üzerinde hak sahibi olamadıkları bir sistemin kanıtı olduğunu belirtir (aktaran Lerner, 1896: 25).

Geleneksel ataerkil yapının en önemli devam ettiricisi olan tek eşli aile, kadın cinselliğinin denetimini doğumdaki rolünü keşfederek çocuğu kendine ait kılmaya çalışan erkeğe bırakırken aynı zamanda kadın cinselliğinin hazdan bağımsızlaştırmaya, yalnızca üremeye sabitlemeye çalışmıştır. Böylece tıpkı “doğa gibi üretken” olan kadın bedeni ataerkil iktidarın “haklı” denetimine maruz kalmıştır.

Ataerkil düşünce biçimi ilk andan bu yana kadın bedenini doğayla özdeşleştirmiş ve en büyük arzusu doğaya hakim olmak olan, kültürel alanın “sahibi” erkek tarafından denetim altında tutulmasını meşru görmüştür (Ortner, 1974: 69). Kadın bedeninin doğayla ilişkili, doğanın içinden olduğu savının en büyük “kanıtı” kadının tıpkı doğa gibi üretken, doğurgan olmasıdır (Wesley, 2000: 211). Kadının doğurganlığı soyun devamının kanıtlanabilirliği adına tek eşliliğe sabitlenirken yeni bir beden üretmenin “muhteşemliği” nedeniyle cinsel ilişki üremeye anlam bulmuştur.

Günümüz Batı tarzı düşünce biçiminin oluşturucusu olan Viktorya dönemi için Foucault öncesinde nüveleri görülmesine rağmen cinselliğin tamamen aile içine hapsedildiğini belirtip, bu dönemi “Üremeye yönelik olarak düzenlenmeyen ya da onun tarafından çehresi değiştirilemeyen hiçbir şeyin ne yeri vardır ne de yasası. Ne de söz hakkı” diye tanımlarken (2010: 12), Berktaş semavi dinlerin ortak düşüncesini : “Tanrının buyruğuyla onun (kadının) cinselliği yalnızca annelikte ifadesini bulabilecek, onun dışında aşağılanacak ve hep ilk günahın hatırlatıcısı olarak lanetlenecektir” (1996: 71) ifadesiyle açıklar.

Sonuç olarak söz konusu kadın bedeni denetimi olduğunda, iktidarın beden inşasında kullanılan mekanizmaların tarihsel anlatılarla güçlendirilerek yeniden üretildiği düşünülebilir. Farklı bir ifade ile “normal” ile “sapkın” arasındaki gerilim kadınlar için bilinen tarih boyunca var olmuş ve toplumsal yaşamın oluşmasını sağlayan bütün anlatılarda yer almıştır. Erkekten farklı olarak kadın

bedeninin temel denetim alanı cinsellik olmuş, bahsi geçen anlatılar erkeğe bağımlı kılınmayan kadın cinselliğinin tehlikeli olduğu ve bu nedenle denetlenmesi gerektiği konusunda hemfikir olan düşünceler üretmişlerdir. Kadın cinselliğinin denetimi bedensel hazlardan bağımsızlaştırılarak mülkiyete ve üreme alanına dönüştürülmekle birlikte asla tam olarak ele geçirilememiş olması sebebiyle her iktidar alanında farklı denetim mekanizmalarıyla sağlanmaya çalışılmıştır. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde tartışılacağı üzere bu denetim mekanizmaları kimi zaman belirli toplumlara, kültürlere ve coğrafyalara ait görülmüş, ataerkil iktidarla bağı zayıflatılmıştır. Oysa yukarıda tartışıldığı üzere toplumsal bilincimizi – ve bilinçdışımızı- oluşturan bütün anlatılar, semavi dinlerin öğretileri, psikanalitik teoriler ve mitolojik öyküler kadın bedenini denetleyen mekanizmaların var olmasını gerekli görmüşlerdir.

Ataerkil denetim mekanizmaları bilinen tarih boyunca var olmakla, kadınların fiziksel temsil, kamusal alanda yer alma ve cinsel aktiflik alanlarındaki özgürlüklerine müdahale etmekle birlikte bu alanların kesiştiği noktaları da üretebilmektedir. Çalışmanın bundan sonraki bölümünde ataerkil iktidarın denetim mekanizmalarının çakıştığı, birbirini beslediği durumlarda kadın bedeninin nasıl algılandığı ve kime ait kılındığı tartışılacaktır. Daha açık bir ifade ile kamusal alan, fiziksel temsiliyet ve cinselliğin denetiminin kadın bedeni denetimindeki güçlendirici rolü ve bu gücü erkeğe teslim edişi irdelenecektir.

1.2.4. Bedenin Kime Ait?

Batılı düşünce biçiminin merkezi yapısını oluşturan Kartezyen aklın insan deneyimlerini bedensel ve ruhani olarak ayırması yalnızca bedenin toplumsal kavranışını geciktirmemiş aynı zamanda ataerkil düşünce biçimine eklenerek kadın ve erkek bedenlerinin bu karşıtlıkların üzerinde maddileştiği birer metafor olarak işlev görmesine yol açmıştır. “Duygusal, irrasyonel, şehvet düşkünü, mistik ve en nihayetinde tehlikelerle dolu görülen” kadın bedeni doğanın cisimleşmiş halini temsil ederken erkek tıpkı doğa gibi kadını da denetlemek arzusuna sahip “nesnel bir bilim adamına” dönüştürülmüştür (Davis, 1997: 5). Dahası “doğurganlığı ve üremede oynadığı rol nedeniyle var oluşun fiziksel yönleriyle daha fazla donanmış kabul edilen kadınlar” neredeyse bütün kültürlerde “doğayla ve dolayısıyla bedenle özdeşleştirilir” (Berktaş, 1996: 148). Sonuçta “kadın olmanın anlamı akıldan koparılıp bedene hapsedilmiştir” (Wesley, 2000: 211).

Bedenin kadın kimliğiyle neredeyse aynı anlama geldiği göz önünde bulundurulduğunda evrensel ataerkil iktidarın çok biçimli yöntemleriyle denetlemeye çalıştığı bedenin –hemen her koşulda- kadına ait olması şaşırtıcı değildir. Toplumsal tarihle yaşıt olan ataerkil iktidar kadın bedenine yasalarda ve kadınların hayatlarındaki erkeklerin uyguladığı şiddette somutlaşan, Foucaultcu anlamda “egemen iktidar” biçimleriyle tahakküm kurduğu gibi bakışın özneye yöneldiği, “normal”le sapkın arasındaki gerilim nedeniyle bireysel olarak olumlanarak sürdürülen “çoğulcu iktidar”ın düzenlemelerini

kullanarak da hakim olur. Ölümden bahseden egemen iktidarın ve yaşamdan bahseden çoğulcu iktidarın ortaklaştığı denetim mekanizmaları kadınların gündelik hayatlarını büyük oranda belirlemektedir. Bu bağlamda ataerkil iktidar bir yandan şiddete maruz bırakarak diğer yandan sapkın olma endişesiyle kadınlar tarafından içselleştirilerek bir tahakküm alanı yaratır. Bu çalışmada ayrıntılı olarak tartışıldığı üzere ataerkil iktidar kadın bedenlerinin nasıl görünmesi, nerede durması ve cinselliği nasıl deneyimlemesi – anlamlandırması- konusunda hemen her zaman söz sahibi olmuştur. Çoğulcu iktidar mekanizmalarının bir ağ halinde işlediği göz önünde bulundurulduğunda bahsi geçen mekanizmaların birbirinden yalıtılmış bir biçimde işlemediği, aksine birbirini ürettiği ve beslediği açıkça görülebilir.

Kadınlar yalnızca akraba oldukları erkeklere göründükleri ev içi alandan “normal”le sapkın arasındaki gerilimin, hangisine yakın olunduğu endişesinin doruğa çıktığı kamusal alana çıktıkları anda bütün denetim mekanizmaları iç içe geçerek işler hale gelebilir. Aslı Zengin’in seks işçileriyle yaptığı görüşmelerden aktardığı bölümü biraz dikkatli okuyarak bu ağ yapısını rahatlıkla anlayabiliriz:

“ Konuştuğum kadın bir keresinde sokakta müşteri beklerken bir başka kadının kısa etek giydiği için hayat kadını zannedildiğini ve polis tarafından sorguya çekildiğini söyledi polis kadını zorla arabasına alarak emniyete götürmeye çalışıyor. Fakat bunu bana anlatan kadın diğer kadının seks işçisi olmadığından emin dolayısıyla polisin bu kadına

yaklaşımındaki tek nedenin kadının giydiği kısa etek olduğunu söyledi”
(Zengin, 2011: 74).

Öncelikli olarak kadınların kamusal mekânlarda var oluşu diğer zorunlulukların yanında “belli bir biçimde giyinmiş olmaya bağlıdır” (Alkan, 2005: 55) yani, kamusal alanda var oluş “özgürlüğü”nün sınırları kadınlar için bedeninin dış görünüşü ile belirlenmiştir ve bu sınırı belirleyen “bedeninin tamamı cinselleştirilmiş olan” (Flugel’den aktaran Silverman, 1998: 189) kadının bedenini nasıl –ne kadar- kapattığıdır. Yukarıdaki anlatıya göre bir ihtimalle polis kadını kısa etek giydiği için suçlamıştır; diğer ihtimalle görüşmeci, kadının suçlanma sebebinin kısa etek olduğunu düşünmektedir. Her iki ihtimalde de “sorun” kadının kıyafet seçimidir, üstelik bu sorun tesadüfi bir gündelik hadise değil tarihsel kökleri olan bir denetim mekanizmasının ürünüdür. Erkeğin kadın bedeni üzerindeki denetimin tarihsel göstergelerini inceleyen Berktaş, Asur Yasası’nda (İ.Ö. 1200) kadınların kamusal alanda giyecekleri kıyafetlerinin belirlenmiş olduğunu aktarır. Yasaya göre “‘bey’lerin karılarının ve kızlarının peçe takması zorunluydu; hanımlara eşlik eden cariyelerle sonradan evlenmiş olan tapınak ‘fahişeleri’ de peçe takmak zorundaydılar. Buna karşılık fahişelerin peçe takması yasaktı, bu yasağa uymadıkları saptanırsa giysileri üzerlerinden çıkarılıp alınarak, kırbaçlanarak, kulakları kesilerek cezalandırılırlardı” (Berktaş, 1996: 83). Asur Yasası’ndan bu yana değişen Foucaultcu anlamda egemen iktidarın ceza tehdidi ve çoğaltıcı iktidarın norm-sapkın sınırları olarak okunabilir, sabit kalan ise kadınların kamusal alandaki beden temsillerinin birer “suça” dönüşebilmesi ve bu suçun,

yani sokakta giyilen kıyafet tercihinin kadın cinselliği ile birebir ilgili görünmesidir.

Sonuç olarak, çalışmanın önceki bölümlerinde tartışıldığı üzere ataerkil denetim mekanizmaları kadın bedenini farklı alanlarla ve farklı söylemlerle denetleyebilirken bu mekanizmaları güçlendiren en önemli etki denetim alanlarının çakışması, birbirini yeniden üretmesidir. Yukarıda aktarılan ve tartışılan görüşmede açıkça ortaya çıktığı üzere kamusal alan, fiziksel temsiliyet ve cinselliğe dair üretilen bütün kısıtlamalar birbirleriyle yakından ilgilidir ve denetim sınırlarını daraltıcı etki yapabilir.

Zengin'in yaptığı görüşmeden çıkarabileceğimiz bir diğer sonuç kıyafet tercihinin cinselliğin temsili aracı olmasından öte kamusal alanda “uygunsuz” giyinen kadınların cinselliğinin “reddedilen”, “aşağılanan” bir yere, fahişeliğe sabitlenmesidir. Bu bağlamda kamusal alanda kadının saygıdeğer bir “hanımefendi” olarak kabul edilebilmesi için tüm cinselliğini evde bırakacak şekilde fazla rahat davranmaması, yüksek sesle konuşmaması, kısa etek giymemesi beklenmektedir (Zengin, 2011: 74); aksi halde “emniyete alınması gereken” bir “fahişeye” dönüşebilir.

Ataerkil iktidarın kadın bedenini tahakküm altına alan, birbirini besleyip büyüten denetim mekanizmalarının sonucunda ortaya çıkan şey eril bakış dolayımında sınıflandırılmış, ikili karşıtlıklara hapsedilmiş kadın bedenleridir. Her ne kadar moderniteyle birlikte kadınlığın “bakire, anne, fahişe”

kategorileriyle tanımlandığı fikri genelde kabul görse de (Jones, 2000: 127) gerilimin iki taraflı olduğu düşünülmelidir. Kadının nasıl ve kim olduğu sorusunda asıl işleyen cinselliğinin kime ait olduğudur. Kadın, cinselliği olmayan –çoğu zaman babasına veya abisine ait olan- bir “bakire”, cinselliği kocasına ait olan bir “anne” olabilir; diğer koşulda cinselliği kendisine ve bütün erkeklere ait bir “fahişe” olacaktır. Kadın bedeninin bir erkeğe mi yoksa bütün erkeklere mi ait olduğu sorusu üzerinde ilerleyerek bedeni disipline etmeye yönelik denetim mekanizmaları evrensel olmakla birlikte kimi koşullarda toplumsal yapıya eklenir. Tıpkı temel cinsiyet rejimlerinin namus ve utanç olduğu Akdeniz ve Ortadoğu toplumlarında (Peristiany, 1966: 9-10; Delaney, 2001: 59) bahsi geçen ikiliğin namus zemininde güçlenmesi, “bakire” ve “anne” tanımlarının “namuslu kadın”a dönüşürken “fahişe” tanımının “namussuz kadın”ı imlemesi gibi.

1.3. Namus ve Ataerkil Denetim Biçimlerinin İlişkisi

Namus olgusu hem “temel cinsiyet rejimi”ni oluşturduğu Akdeniz ve Ortadoğu toplumlarında yaşayan hem de bu toplumlara “dışardan” bakarak anlamaya çalışan feminist teorisyenlerce uzun yıllardır tartışılmaktadır. Ataerkil yapının en belirgin göstergelerinden, kadına yönelik şiddetin en dolaysız yollarından birinin sebebi olabilen namusun farklı açılardan ele alındığı çalışmaları birkaç ana başlık altında toplayabiliriz.

Namus öncelikli olarak kökeninin anlaşılması amacıyla etnografik ve antropolojik açıdan çalışılmıştır. Bu çalışmalar namusun akrabalık ilişkileri ve mülkiyetle ilişkisini kurarken kavramın şimdiki zamana ve belirli bir coğrafyaya ait olduğu düşüncesinin yanlış olduğunu ortaya çıkarmıştır (örneğin John. G. Peristiany, 1966; Germaine Tillion, 2006). Kavramın sıklıkla gelenekle ilişkili algılanmasını sorunsallaştıran bu çalışmalar, namusun bir ayrımcılık unsuruna dönüşmesini tartışmaktadır (örneğin Dicle Koğacıoğlu 2004; Nükhet Sirman 2006). Namusun köklerine inen çalışmaların yanı sıra günümüzde yoğun bir şekilde gözlendiği toplumların yaşam koşullarını sorunsallaştırarak sebebini bulmayı deneyen sosyolojik ve kültürel çalışmalar yapılmaktadır. Namusun toplumsal cinsiyet algısı ve göç, ekonomik krizler gibi kırıma süreçleriyle ilişkisini kuran bu çalışmalar namusun sanılanın aksine dinamik bir kavram olduğunu savını öne sürmüştür (örneğin Shahrzad Mojab, 2006; Filiz Kardam, 2005).

Namusun bir kavramdan eyleme dönüştüğü, Dicle Koğacıoğlu'nun deyimiyle "buz dağının görünen kısmı" (2009: 351), şiddetin en uç hali olan namus cinayetlerini konu eden çalışmaların önemli bir kısmı eril devletin bu cinayetler karşısındaki tutumunu aktarmak için yasal düzenlemeleri tartışmaktadır. Yasanın koruyuculuğunun kadınlar açısından eksikliğini deşifre eden bu çalışmalar ataerkil yapının ilk andan bu yana içine sızdığı devlet sisteminin vatandaşlarına sunduğu "eşitliği" sorunsallaştırmaktadır (örneğin Nahla Abdo, 2006).

Türkiye’deki “namus cinayetleri”ni konu edinen ve bu şiddetin beslendiği egemen iktidarı saha araştırmaları ile destekleyerek derinlemesine analiz eden çalışmalar bu sorunun düzenin tahsisi için “namus cinayetleri” gibi “meşru” cinayet biçimlerini var edebilen devlet yapısına içkin, siyasal- ontolojik bir mesele olduğu (Ecevitoglu, 2012) ve kültürün ataerkil yapısı nedeniyle ilk çağlardan bu yana devam eden cinsiyetçilikle anlaşılabilceği (Yıldız-Tahincioğlu, 2011) sonuçlarına varırken cinayetlerin ve namus algısının kadın bedeninin, cinselliğinin denetlenmesi arzusuna hizmet ettiği görüşünde ortaklaşmaktadır.

Namus kavramını değışen bağlamlarda; kimi zaman nedenselliğini, kimi zaman kavramın yerleşikleştiği koşulları kimi zamansa doğurduğu sonuçları ele alsalar da bu konuya odaklanan çalışmaların önemli bir kısmı sonuçta kavramdan güç alarak artan kadına yönelik şiddete dair çözüm önerileri sunmaktadır (örneğin Kamer 2003- 2011 ve Kardam, 2005).

Farklı açılardan derinlemesine tartışılan namus kavramı hakkında yukarıda küçük bir kısmı aktarılan çalışmalar kadar büyük bir iddiası olmayan bu bölümün amacı namusun ne olduğunu değil nasıl yaşantılandığını aktarmaktır. Farklı bir ifade ile feminist çalışmaların çoğunda yer alan bir cümleyi – namusun ataerkil pratiklerle ilişkili olduğunu- biraz açıklamak, deşifre etmektir. Bu amaca uygun olarak izlenebilecek en verimli yolun namus kavramını gündelik hayatlarında yaşatan ve sahiplenilen insanların sesine kulak

vermek olduğu düşünölürse, yapılan saha çalışmalarından örnekler aktarılması bu çalışma açısından anlamlıdır.

Çalışmanın ilk bölümünde tartışıldığı üzere ataerkil iktidar kadın bedeninin nasıl görüneceğı hakkında söz sahibidir. Bir yandan kadının bedensel formu denetlenirken diğeryandan bedenin temsil biçimlerine, kıyafet ve saç tercihinine göre kadın bedeninin “normal”-“sapkın”, bakire-fahiş geriliminde nereye düştüğü saptanmaktadır. Başta Filiz Kardam’ın (2005) namusun algılanışını araştırdığı çalışması olmak üzere namusun ne olduğunu soran saha çalışmalarından derlenen cevaplar bu iktidar alanıyla birebir uyushmaktadır:

“Mesela insanı tahrik edici pantolonlar vardır, giyersin insanın vücut hatları ortaya çıkar. Bu tür pantolonlara karşıyım [...] şu şekil olabilir, yani biraz bol kesim. Bütün vücut hatları ortaya çıktıktan sonra ben kaldıramam onu” (erkek, 24 yaşında) (Kardam, 2005: 18).

“...namuslu kadın başı kapalı olur, eteğı uzun olur, genellikle eteğinin altında pijama olur” (Filmmor, 2008).

“ Bizde namus kavramı şeydi yani, sadece cinsel ilişkiye girmek diyildir bizim için. Konuşmak, sinemaya gitmek, radyodan şarkı istemek...

Batman’da bi tane yaşanan şimdi aklıma geldi, kız pantolon giyip düğüne gittiği için öldürüldü...” (kadın, 31 yaşında) (Kardam, 2005: 17).

Namus, ataerkil iktidarın kadın bedenlerinin nasıl görüneceğine dair var olan denetim mekanizmalarının yanı sıra kadın bedenlerinin nerede duracağı sorusuna da aynı iktidar ilişkisi bağlamında cevap verir. Farklı bir ifade ile namus, ilk çağlardan bu yana var olan özel alan-kamusal alan çatışmasının zeminini sağlamlaştıran bir söyleme dönüşebilir:

“...çok gezen kadın iyi değildir, evinde oturacak. Yani fazla dışarlara gitmek yabancı erkeklerle konuşmak iyi değildir...” (kadın,70 yaşında) (Kardam, 2005: 17).

“Bana göre şu anda, bu zamanda bir insanın ilkokul... İlkokulu bitirmesi bence yeterlidir. Çünkü bayanlar dışarda çoğaldıkça, fitneler de çoğalır, fitneler çoğaldıkça zulümler artar. Zulümler arttıkça insanlar helak oluyor... Bi de o bayanın tek başına çıkıp gezmesi, bi yere gitmesi, o iyi değil yani, ben uygun görmüyorum. Ama bir zaruri işi var, burdan şuraya kadar gitmiş o zaruri işi görmüş, onu demiyoruz” (erkek, 23 yaşında) (Kardam, 2005: 18).

“...kızların çalışmaması gerekir, şimdi çalışınca insanın namusunu çalıştırması uygun değildir. Ayıp bir şeydir. Çalıştığı yerde herkes ona

bakarsa, yanlış ortamlara girerse, namustur sonuçta ne olacağı belli olmaz” (erkek, 30 yaşında) (Kardam, 2005: 19).

Çalışmanın ilk bölümünde tartışıldığı üzere kadın bedeninin, cinselliğinin ve doğurganlığının denetimi ataerkil toplumsal yapının vazgeçilmez koşuludur. Bu düzenin devam ettirilebilmesi için kadın bedeni sahip olunan ve değiş tokuş edilebilen, “ata”ya yani erkeğe ait bir mülke dönüşmektedir. Namus, kadın bedeninin mülkiyete dönüştüğü ataerkil düzenin sağlamlığını garanti eden bir eylem ve düşünce biçimi haline gelebilir:

“Namus benim için her şeydir. (...) Ben mesela evli olsam evlendiğim kız benim namusum sayılıyor zaten. Kardeşim de benim namusum sayılıyor, akrabam da benim namusum sayılıyor, halamın kızı da teyzemin kızı da amcamın kızı da. Yani bunların hepsi bana göre benim namusumdur” (erkek, 24 yaşında) (Kardam, 2005: 17).

“...mesela sadece karısı değil, annesi, bacası, komşusu da namusudur...” (erkek, 30 yaşında) (Kardam, 2005: 17).

“ Annemin, yengemin namusu bizim genel namusumuzdur” (Filmmor, 2008).

Kadın cinselliğinin ve doğurganlığının denetimi, babası bilinen nesiller yetiştirmek, dolayısıyla mülkün varislerinin “ata”nın soyundan olduğunu garanti altına almak için meşrulaştırılırken bu bilinirliği sağlamanın yolu bekâret ve tek eşli aile kurumundan geçmektedir. Çoğu zaman kadın cinselliğiyle eş anlama gelen namus, bekâret ve tek eşlilik gibi kadın cinselliğini denetleyici mekanizmaları çoğaltan ve derinleştiren anlamları barındırmaktadır:

“ sonuçta bir kız için önemli olan her şeyi namusudur. Bekaretidir. Bekareti elden gittiğı zaman kızın bir anlamı kalmıyor. (...) Bekareti olmayan bir kızın benim yanımda hiçbir önemi yoktur” (erkek, 26 yaşında) (Kardam, 2005: 18).

“Boşanma, ben kesinlikle olmamasından yanayım. Bir kere ben bir insanı alıp, bu insanla evlenip, ‘bu kız benim namusumdur’ dedikten sonra ben bu kızı başkasının altında düşünemiyorum. Ya kendimi öldürürüm, ya onu öldürürüm” (erkek, 24 yaşında) (Kardam, 2005: 18).

Namusun ne olduğunu, toplumsal olarak nasıl algılandığını araştıran saha çalışmalarında görüşmecilerin verdikleri cevaplardan yola çıkarak namus kavramının belirli bir bölgeyle, gelenekle veya belirli bir zaman dilimiyle anlaşılmalı çalışılmasının anlamlı olmayacağını öne sürebiliriz. Namus algısına dair verilen cevaplar çalışmanın ilk bölümünde tartışılan, ilk çağlardan

bu yana değişen bağlamlarda varlığını devam ettiren ataerkil denetim araçlarıyla uyuşmaktadır. Dolayısıyla namusun ne olduğunu ve toplumsal olarak nasıl yaşantılandığını anlamak için bakmamız gereken yer gelenek değil evrensel ataerkil iktidar ve onun ağ biçimindeki denetim mekanizmaları olmalıdır. Saha çalışmalarında namusun tanımı hakkında görüşmecilerden farklı cevaplar alınsa da iki açıdan cevapların birbirine benzediğı hatta neredeyse aynı olduğu görülebilir. Öncelikli olarak, namus kimi zaman erkekler açısından dürüstlük anlamında kullanılsa da (Kardam, 2005: 21-24) genelde kadınlarla, kadınların bedenleriyle ilgilidir. “Namus, erkeklerin kontrolünde olan kadınlara ait bir özellik olarak algılanmaktadır” (Kardam, 2005: 19). Dahası görüşmecilerin tamamı namus kavramının tartışılmayacak kadar önemli olduğu görüşünde hemfikirdir, namus genelde “yaşama sebebi” olarak tanımlanmaktadır (Kardam, 2005: 16-17), anlamı ve değeri tartışılmamaktadır. Sonuç olarak namus kıymetinden sual edilmeyen, evrensel ataerkil iktidarın kadın bedeni denetimini normalleştiren bir söyleme dönüşmektedir.

Daha önce belirtildiğı üzere bu çalışmanın amacı namusun ne olduğunu anlamaktan ziyade nasıl yaşantılandığını tartışmak ve kadın bedeninin denetlenmesinde normalleştirici söylemini deşifre etmektir. Namusun tanımı ve sınırları belli bir kavram olmadığı gerçeğinden ve “her iktidar ilişkisinin bir siyasi alana gönderme yaptığı” (Foucault, 2007: 112), dolayısıyla her siyasi alanın farklı iktidar mekanizmalarına sahip olduğu savından yola çıkarak değişen iktidar biçimlerinde namus algısının ve namusu normalleştirici bir

söylem olarak kullanarak kadın bedenini denetleme biçimlerinin farklı olacağını öne sürebiliriz.

Namus söyleminin ataerkil iktidar biçimleri ile ilişkili olduğunu ve belli bir kültüre, coğrafyaya geleneğe indirgenmesinin anlama ve mücadele etme pratiklerine engel olacağını savunan bu çalışmada namusun gündelik hayata yerleşikliğinin deşifre edilmesi kadar namusu belirli bir yere sabitleyen çalışmaların yanılgıları da tartışılmalıdır. Bu amaç doğrultusunda namus söyleminin kadın bedenini denetleme aracına dönüştüğü siyasal iktidar zeminlerinin tartışılacağı ilk bölümün ardından çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ayrıntılı olarak ele alınan namus ve oryantalizm ilişkisi hakkında giriş niteliğinde kısa bir tartışma yürütmek anlamlı olacaktır.

Günümüzde ataerkil ideolojiden azade bir coğrafyanın olmadığı göz önünde bulundurulduğunda farklı kültür, inanış ve toplumsal yaşam biçimlerinde değişen şekillerde de olsa kadınların ikincil konumlarının devam ettirildiğini ve bu konumun beraberinde onların denetlenmesi “gerekliliğini” getirdiği düşünülebilir. Kadın bedeni denetimi evrensel bir olgu olmasına rağmen Batılı dünya bu şiddetin yalnızca Doğu’da olduğunu düşünmeye meyillidir. Namus söylemi ve sözde namus cinayetleri hakkında yapılan çalışmalar genellikle oryantalist düşünce biçiminden nasibini alarak kadına yönelik şiddeti Doğu’da var olan geleneklere sabitleme yoluna gider. Nicole Pope’nin ifadesiyle “Batı, namus cinayetlerini kendi toplumunun gerçekliğinden uzak, yabancı ve dehşet

verici bir cinayet türü olarak görme eğilimi içindedir” (Pope, 2006: 107) ve böylece “bu cinayetleri işleyen kişilerin genellikle uzak kültürlere mensup geri kalmış insanlar oldukları ve bu cinayetlerin, Batı’da yaygın olan şiddet türleri ile pek ortak bir yanının olmadığı” (Pope, 2006: 107) düşüncesini üretir/yeniden üretir.

Namus söylemi doğrultusunda uygulanan kadına yönelik şiddetin Doğu ile özdeşleştiren oryantalist söylem kendisi ve “öteki” arasında açtığı uçurumun eğitim ve modernleşme yoluyla kat edilebileceğini ve Doğu’nun “geleneksel düzen kalıntıları”nın (Sirman, 2006: 43) silinmesinin kadınları şiddetten koruyacağı -yanlış- kanısını doğurur. Burada kısaca aktarılan düşünceler doğrultusunda çalışmanın oryantalist ideolojiyi deşifre etmeyi amaçlayan bölümünden önce namusun gündelik hayattaki kuruculuğunu anlamak için Türkiye’nin siyasi tarihinde kadının değişen konumuna ve farklılaşan namus algısına bakmayı amaç edinen bir sonraki bölümde farklı siyasi düşünceleri örnekleyen filmler analiz edilmeye çalışılacaktır. Buradaki amaç, konu edilecek filmlerin tarihi ve sosyolojik bir okumasını yapmak değil, Türkiye’nin siyasi tarihini bu filmler yardımıyla izlemektir. Tarihten filmlere değil, filmlerden tarihe bakılmasındaki sebep hem bu filmlerin kimi zaman kuramdan çok daha belirgin bir siyasi düşünce haritasını çizmesi hem de filmlerin "sürçtüğü" yani savunucularının kabul etmeyeceği ama siyasetin içerdiği aksaklıkları ele verdiği anların önemli olmasıdır. Bu bağlamda, Türkiye tarihi boyunca belirgin biçimde toplumsal hayatı etkilemiş ve etkilemekte olan üç

farklı siyasi alanın, ulus- millet, sol ve İslam temelli düşüncelerin savunduklarını yansıtan filmler üzerinden anlaşılmaya çalışılacaktır.

2. TÜRKİYE’DE DEĞİŞEN NAMUS ALGISI: FARKLI SİYASAL İKTİDARLARIN KURGULADIĞI FARKLI KADIN BEDENLERİ

2.1 Erkeklerin Anlattığı Öyküler: Türkiye Sineması

Geçtiğimiz yüzyılın en etkili iletişim yöntemlerinden, sanatsal üretim alanlarından ve ticari araçlarından biri olan sinema; üreticileri (yönetmenler, senaristler, set çalışanları...) kadar filmleri anlamlandırmaya çalışan eleştirmenler ve akademisyenler için de merkezi önem taşımaktadır. Kameranın sabit bir noktadan kayıt yaptığı “belge-film”lerden bu yana sinemanın ne olduğu ve neye hizmet ettiği hakkında yürütülen tartışmalar bu konuda ciddi bir literatürün oluşmasını sağlamıştır. Sinemanın ne olduğu sorusuna verilebilecek sayısız cevabın ilki şüphesiz görüntü düzenleme sanatı olduğudur, dolayısıyla sinemanın neye hizmet ettiği ilk etapta görüntüler ve görüntüleri oluşturan göstergeler tartışılarak anlaşılabilir.

Film estetiği çalışmalarında göstergebilimin kaçınılmaz, “can alıcı önemde” olduğunu savunan Peter Wollen, eleştirinin ancak metni doğru okuyabilmemizle mümkün olabileceğini ve sinemasal bir metni “anlamın var olmasını sağlayan ifade kodları” ile okumaya mecbur olduğumuzu öne sürer (Wollen, 2004: 17). Sinemanın göstergelerin okunması ile anlaşılabilceğini, dahası sinemanın kendisinin göstergeler ürettiğini kabul eden Claire Johnston

tam da bu sebeple film üretim sürecinde hiçbir müdahalenin olmamasını bir şaşırtmaca olarak görür. Çünkü “Gösterge her zaman bir üründür. Kameranin gerçekte yakaladığı şey egemen ideolojinin ‘doğal dünyasıdır’ ” (Johnston, 2008: 289). Farklı bir ifade ile “anlamın var olmasını sağlayan ifade kodları” gerçekliğini gündelik hayattan, toplumsal yapıdan alır.

Sinemada göstergelerin toplumsal yapının ürünü olduğunu kabul ettiğimizde filmlerin içerdiği en önemli göstergelerin -köklerini toplumsal yaşamdan alan-cinsiyet eksenini takip edilerek çözümlenebileceğini öne sürebiliriz. Çünkü sinema filmleri çoğu zaman Anneke Smelik’in “kadınlar ve dişillik ile erkekler ve erillik, kısacası cinsel farklılıkların üzerine mitlerin üretildiği, yeniden üretildiği ve bunların temsil edildiği bir alan” (Smelik, 2006:1) tanımında anlam bulmaktadır. Sinemayı toplumsal cinsiyeti temel alarak göstergebilimsel olarak tartışan Johnston, klasik sinemada kadın karakterin bir “gösteren” olarak kodlandığını ve bu konumun erkeğin ideolojik “önemi”ni desteklediğini savunur. Klasik anlatıda kadın karakter daima erkek karakterle olan ilişkisi üzerinden tanımlanır ve bu temsil kadının kendi başına bir “hiç” olduğu anlamını doğurur. Yazara göre bu süreç kadının baskı altına alınmasının ve dışlanmasının bir maskesidir (Öztürk, 2000: 87). Kadın karakterin bir “gösteren” olarak kodlandığı fikrinde Johnston’la uzlaşan Boetticher, bu kodlanma sürecini ayrıntılı olarak tanımlar:

“Önemli olan, kadın kahramanın neyi tahrik ettiği ya da, daha doğrusu neyi temsil ettiğidir. O, erkek kahramanda uyandırdığı aşk ya da korkuyla, ya da erkek kahramanın onun için hissettiği ilgiyle, erkeğin, davrandığı gibi davranmasına neden olandır. Kendi başına kadının en ufak bir önemi yoktur” (aktaran Mulvey, 1997: 20).

Göstergeler sinemasal dili oluştururken, bu dilin devamlılığını sağlayan göstergelerin düzenlenme biçimidir. Farklı bir ifade ile nereye bakacağının tercihini seyirciye bırakan diğer görsel sanatlardan farklı olarak, sinema göz gibi davranan -çekim açılarıyla gözün sınırlılıklarını aşan- kamera sayesinde seyircisine bakması gereken yeri “dikte” edebilir. Bu noktada kameranın ikame ettiği gözün kime ait olduğu ve bu gözün baktığı sınırların nasıl belirlendiği önemli olmaktadır, çünkü “Her görüntüde çerçeve nötr bir sınır değildir, çerçeve görüntü içindeki malzemeye belirli bir bakış noktası dayatır. Sinemada çerçeve önemlidir, çünkü bizim için görüntüyü tanımlar” (Bordwell ve Thompson, 2008:182). Dahası “çerçeve yalnızca gösterilmek istenen alanı değil, aynı zamanda görüntüdeki malzemenin görüldüğü konumu da belirler” (Bordwell ve Thompson, 2008:188). Dolayısıyla ikame göz kamera, seyircinin bakışını yönlendirir ve perdeye düşen görüntü bilinçli bir tercih sonucunda oluşur. Bu noktada kameranın kimin gözü olduğu, farklı bir ifade ile bakan -etkin, özne- ve bakılanın -edilgen, nesne- kim olduğu sorusu sorulmalıdır.

John Berger toplumsal cinsiyet mekanizmalarının sonucunda erkeğin varlığının “yapabileceklerine”, kadının varlığının ise “kendisine karşı nelerin yapıp yapılamayacağına” bağlı olduğunu savunur ve bu durumu “erkekler

davrandıkları gibi kadınlar göründükleri gibidir” ifadesi ile “yalınlaştırır” (Berger, 2004: 47). Sözcükten önce gelen “görme”nin insanın çevresiyle ilişki kurduğu ilk düzlem olduğunu belirten (2004:7) ve kadını “görülen olma” haline sabitleyen Berger bunu Avrupa geleneğinin görselleriyle örneklerken feminist film teorisinin en önemli kuramcılarından biri olan Laura Mulvey sinemadaki kodları net bir biçimde tanımlar: “(kadın) bakışın sürekli etrafında dönüp durduğu karakterken erkek bakışın etkin denetleyicisidir” (Mulvey, 1997: 21). Seyircinin bakışını sınırlandıran çerçeve ve yönlendiren -ikame göz- kamera, bakışın kadın karaktere yöneltilmesini sağlar. Çünkü anlatıda erkek karakterin bakışı dişil karaktere yöneliktir ve seyirci bilinçsiz bir biçimde bu eril bakışla özdeşleşir (Mulvey, 1989: 78). Dahası seyirci bu özdeşleşmeyi tercih edecek şekilde yönlendirilir çünkü “esas erkek kahramanla özdeşleştiğinde, kendi bakışını benzerine, perdedeki vekiline aktarır ve böylelikle erkek kahramanın olayları denetlemekteki gücüyle, erotik bakışın aktif gücü buluşarak iktidar sahibi olmanın tatmin edici duygusunu” yaşar (Mulvey, 1997: 21). Kamera bakışı kadın karaktere yönlendirip onu anlatıda edilgen -nesne – konumuna taşırken ikame ettiği göz yalnızca erkek izleyiciye ait değildir, aksine kadın izleyici de bu konumdan haz alacak şekilde yönlendirilir.

Berger, “bakılan olma” konumunu var eden “böylesine koşullandırılmış bir yerde” kadının kendisine yapılanların farkına varabilmek için “hiç durmadan kendisini seyretmek zorunda” olduğunu öne sürer. Bir başka deyişle erkek gibi kadının “öz varlığının yarısı” da kadını seyretmek zorundadır (Berger, 2004: 47). Kendini ve hemcinslerini seyrederek denetlemeye “alışık” olan kadın için

sinema perdesinde izlediği kadın karakterleri “bakılan” konumuna sabitlemek, kullanılan çerçeveleme ve kamera teknikleri sayesinde bilinçsizce gerçekleşebilir. Sonuçta “erkek kahramanın olayları denetlemedeki gücü”ne (Mulvey, 1997: 21) teslim olan dişil seyirci, anlatıdaki pasif kadınla özdeşleşmez “transvestit kıyafetleri içinde huzursuz bir biçimde” erkek bakışını benimser (Mulvey, 1989: 79).

Sinemasal anlatımda, bakan-bakılan ikiliğinin yarattığı özne-nesne ayrımında nesne konumuna yerleştirilen kadın karakterin göstergebilimsel çözümlemesi kadınların nasıl nesneleştirildiğini deşifre ederken, Öztürk’ün dikkatimizi çektiği üzere “kadının niçin nesneleştirildiğini kavramamıza yetmediği gibi, sinemanın büyüsunü de açıklamaz” (2000: 87). Yazarın işaret ettiği gibi bunu anlamak için psikanalize yönelen feminist film eleştirmenlerinin tartışmalarını izlemek gereklidir (Öztürk, 2000: 87).

Psikanaliz ve göstergebilim söylemsel alanın dışında kalan dolayısıyla bilinemez olduğu düşünülen toplumsal gerçekliği deşifre etmek için etkili birer araçtır, çünkü toplumsal bilinçdışımızı anlamamızı sağlar (Kaplan, 2001: 3). Bu bağlamda başta Mulvey olmak üzere feminist film teorisyenlerinin psikanalitik kuramı “patriarkal toplumun bilinçdışının film biçimini nasıl yapılaştırdığını göstermek üzere politik bir silah olarak” benimsemesi (Mulvey, 1997: 18) oldukça anlamlıdır.

Sinemanın, kadın bedeninin çoğu kez daha cesurca “sergilendiği” striptiz ve şov gibi görsel sanatlardan önemli bir farkı olduğunu öne süren Mulvey, zaman ve mekân boyutunun denetlendiği sinemasal kodlar sayesinde “kadına temaşa olarak nasıl bakılacağıнын yolunun inşa edildiğini” ve bu “gelişkin temsiliyet sistemi”nde egemen düzence biçimlenmiş görme ve bakma hazzının deşifre edilebileceğini savunur (Mulvey, 1997: 18). Daha açık bir ifade ile yazara – ve feminist film teorisyenlerine göre- sinemasal anlatının kadını daima bakılası kılmasının eril bilinçdışı ile doğrudan ilgili, önemli bir sebebi vardır.

Sinemasal anlatıda eril bakış tarafından denetlenen kadın bir yandan “zevk vermek üzere teşhir edilen bir ikon” işlevi görürken diğer yandan penis yokluğunu, en belirgin eril endişe olan hadım edilme korkusunu imler ve eril bilinçdışının bu korku ile baş edebilmesi iki yolla mümkün olur:

“Birincisi suçlu nesnenin değersizleştirilmesi, cezalandırılması ya da kurtarılması (film noir’ın örneklediği bir yoldur) ve onunla denkleştirilen ilk travmanın yeniden yaşanmasıyla zihni meşgul etmektir (kadını soruşturmak, gizemini demistifiye etmek); öteki ise, onun yerine ya fetiş nesneyi koyarak ya da sunulan figürün kendini, tehlikeli olmaktan çok rahatlatıcı olsun diye fetişe dönüştürerek hadım edilmeyi tümüyle yok saymak” (Mulvey, 1997: 22).

Başta Mulvey olmak üzere sinemada kadının konumlandırılış biçimini eril ideolojiyi deşifre etmemizi sağlayan psikanalizle anlamayı öneren feminist film

teorisyenlerinin vardığı sonuç hem erkek hem de kadın seyircinin eril nazarına maruz kalan kadın karakterin öncelikle Mulvey'in benzetmesiyle “baştan çıkarıcı, arzulanan, meraklı Pandora” (Mulvey, 2012) olarak inşa edildiğidir. Kadının inşa edilmiş bir ikona, fetiş bir nesneye dönüşmesi iğdiş edilme endişesini “gideren” ilk yolken diğeri anlatının sonunda kadın karaktere iki geleneksel yol çizmektir: “Filmin sonunda kadın karakter ya ölür ya evlenir. İki durumda da katarsis, erkek seyircinin hizmetindedir” (Smelik, 2006: 6).

Sonuçta geleneksel anlatıda erkek rollerindeki çeşitliliğin aksine kadın karakterler eril ideolojiye hizmet eden belirli stereotiplerle sunulur ve köklerini cinsiyetçi ideolojiden alan bu sunum erkeği tarih içinde var ederken kadını “tarih dışı ve süreğen dolayısıyla değişmez bırakmıştır” (Johnston, 2008: 283).

Sinemasal anlatıda kurgulanan kadın karakteri göstergebilimsel olarak betimleme ve psikanalitik olarak açıklama çabası sinemada kadının konumuna dair genel – ve geçerli- bir tartışma yürütmemize olanak tanımakla birlikte değişen kültürel yaşantıların olduğu farklı coğrafyalarda üretilen filmleri ve bu filmlerde anlatılan kadın karakterleri anlamak için fazlasına ihtiyaç duyarız. Kadının sinemada temsil ediliş biçimini diğer analiz biçimlerinin yanı sıra sosyolojik bir temelde tartışmak kaçınılmazdır. Johnston'un haklı saptamasıyla “sinemada kadının sosyolojik olarak analizini reddederek biz gerçeklikle ilgili her görüşü reddetmiş oluruz” (Johnston, 2008: 281).

Başta sinema olmak üzere temsil üreten bütün mecralar içinde üretildikleri toplumsal yapıyla ilişkilendirilerek tartışılmalıdır; çünkü “temsiller içinde yer alınan kültürden de devralınır ve içselleştirilerek benliğin bir parçası haline getirilir. İçselleştirilen bu temsiller benliği, söz konusu kültürel temsillerde içkin olan değerleri de benimseyecek şekilde yoğurur. Bu nedenle bir kültüre egemen olan temsiller, aslında can alıcı politik önem taşırlar” (Ryan ve Kellner, 2010: 37). Dolayısıyla asıl amacının Türkiye sinemasında kadın temsilinin tartışılması olan bu bölüm için gösterebilimsel ve psikanalitik okuma yapan feminist film teorisyenlerinin argümanları kadar bu coğrafyaya özgü temsil mekanizmaları da tartışılmalı, bu temsil biçimlerinin sosyolojik bağları anlaşılmalı çalışılmalıdır.

Türkiye sinemasında kadın karakterlerin kurgulanışı tartışılmadan önce vurgulanması gereken önemli bir nokta daha vardır. Yüz yılı aşkın bir geçmişi olan ve farklı dönemlerde, farklı türlerde, farklı yönetmenlerce üretilen bir ülke sinemasından yekpare bir olgu gibi bahsetmek hatalı olacaktır. Dahası Türkiye gibi farklı milletlerin yaşadığı bir coğrafyada üretilen eserlerin tamamının bir anlam ve anlatım bütünlüğü içerisinde olduğunu düşünmek indirgemeci bir tartışmaya yol açabilir. Yine de bu gerçekler akılda tutularak, Türkiye sinemasının genel hatlarını oluşturan, akabinde ve sonrasında üretilen alternatif filmler için bir karşılaştırma noktası olarak sabitlenen Yeşilçam Sineması’nın temsil biçimlerini tartışmak genel bir fikir edinme açısından faydalı olabilir.

Yeşilçam ve üretilen ana anlatı biçimi melodramların kurguladığı, “yarattığı” en belirgin kadın karakterler şüphesiz Yeşilçam yıldızlarıdır. Başta “Yeşilçam’ın Sultanı” Türkan Şoray olmak üzere Filiz Akin, Hülya Koçyiğit ve Fatma Girik bu dönemde hem rol aldıkları filmlerin görece fazla oluşuyla hem de sağladıkları gişe başarısı ile öne çıkmıştır (Büker ve Uluyağcı, 1993: 50-51). Fakat onları Yeşilçam’ın “dört yapraklı yoncası” olarak anmamızı sağlayan bunlar değil, kendileriyle özdeşleşen karakter temsilleriyle süreğen, gördükleri ilgi nedeniyle vazgeçilmez olmalarıdır. Bahsi geçen oyuncuların birer yıldız dönüşmesinin sebepleri ve bu yıldız imgesi dolayımında üretilen temsil biçimi ise daha derin anlamları olan bir mekanizmanın sonucudur. Sonuçları tartışmalı olmakla birlikte yıldız imgesinin varlığının sebebi geleneksel anlatının her daim yıldız gereksinim duymasıdır.

Geleneksel anlatıda kaçınılmaz olarak yıldız ihtiyaç duyulmasının sebebini Mulvey kadını ikona dönüştüren fetişleştirme çabasında arar. Yazara göre bir nesneye dönüşen yıldızın “...güzelliği ve perde uzamı yekvücut olur; artık o suçun – iğdiş edilme endişesinin- taşıyıcısı değil, yakın çekimlerle parçalara ayrılmış ve stilize edilmiş gövdesi filmin içeriği haline gelen ve izleyicinin bakışının doğrudan alıcısı olan mükemmel bir üründür” (Mulvey, 1997: 22). Mulvey’le benzer bir tartışma yürüten Johnston ise yıldız sistemini şu sözlerle tanımlar:

“Yıldız sistemi kadının fetişleştirilmesine dayanır, yıldız sisteminde yapılan işlerin çoğu yanlış ve yabancılaştırıcı düşlerin odağı olarak yıldızla yoğunlaşır. Bu ampirik yaklaşım esasen yıldız sisteminin etkileri ve izleyici tepkisi ile ilgilidir. Yıldızın fetişleştirilmesinin işaret ettiği şey fallus merkeziliğin ortak fantezisi” (Johnston, 2008: 284).

Bedeni parçalara ayrılmış ve fetişize edilmiş yıldız imgesinin Türkiye sineması açısından en iyi örneklerinden biri Türkan Şoray ve farklı açılardan defalarca yakın çekimde perdeye taşınmış olan gözleridir. Hatta o kadar ki halk arasında Türkan Şoray kirpiği adında bir örgü modeli dahi üretilmiştir.

Yıldız imgesinin psikanalitik okumasını yaparak, parçalanmış bedeninin fetişe dönüştürülmesi sayesinde iğdiş edilme endişesini gidereceğini savunan Mulvey ve Johnston’dan farklı olarak Türkiye sinemasının en önemli yıldızlarından Türkan Şoray’ın imgesini çözümledikleri kitapta Seçil Büker ve Canan Uluyağcı bir anlatım aracı olarak yıldız imgesinin kullanılma sebebini toplumbilimsel argümanlarla açıklar (1993: 11). Yazarlara göre yıldız yaratan şey halkın ihtiyacıdır ve halk eline olanak geçtiğinde “kendinden olanı”, kendine benzeyeni seçer, böylece kendine benzeyeni seçkinlerin konumuna yükseltir (Büker ve Uluyağcı, 1993: 20-21). Yıldızla duyulan gereksinimi farklı sebeplendirirler de Büker ve Uluyağcı yıldızın bedeninin nesneleştirildiği konusunda Mulvey ve Johnston’a katılır, dahası yazarlara göre kendi imgesinin altında yaşayan yıldızın bedeni gündelik hayatta da benzer bir şekilde

parçalanarak fetişize edilir. “Yıldız göğüslerini, kalçalarını, bacaklarını fotoğraf çektirirken göstermek zorundadır” (Morin’den aktaran Büker ve Uluyağcı, 1993: 30), Türkiye sinemasının yıldızı Türkan Şoray’ın *Ses* dergisine verdiği pozlarda olduğu gibi (Büker ve Uluyağcı, 1993: 30).

Türkiye sinemasının gelenekselleşmiş anlatı türü olan melodramların kadın karakterleri kurgulayış biçimi yıldız imgesi etrafında örgütlenmektedir ve yıldız imgesinin kişisel düzeyde gerçek yaşamla güçlü bir bağı vardır. Diğer taraftan sinemasal anlatı içerisinde gerçek hayatla bağı “tartışmalı” olan kurgu kadınlar yaratılmıştır. Bu kadın karakterlerin yaratım sürecinde içinde bulunulan eril yapıdan doğrudan etkilenmiş olmaları onları “sahici” kılarken aktardıkları öykülerin gerçek değil gerçekmiş gibi olması (Abisel, 2005: 295) onları yönetmenlerin dilediğince kurgulamasına hatta “kadın olmanın anlamlarının” bu filmler yoluyla üretilmesine, “Türkiye’deki ataerkil düzenin, iktidar ilişkileri ve ideolojisinin gerçekleri doğrultusunda kadın modelleri çizilmesine” alan tanımıştır (Abisel, 2005: 136).

Türkiye sinemasında kadın karakterlerin yaratımı üzerine derinlemesine analiz yaptığı çalışmasında Abisel, kadının toplumsal var oluşunun esas olarak aile kurumu ile kurduğu ilişkiler ve annelik kimliği üzerinden gerçekleştirildiğini öne sürer (2005: 296). Farklı bir ifade ile Türkiye sinemasında aile, kadın karakter kurgusunda bir uzlaşma noktasıdır; karakter aile kurumuna yaklaştıkça iyi resmedilir ve sonunda ödüllendirilirken kurumdan uzaklaştıkça hikayenin

sonunda cezalandırılır. Dahası sinemada temsil edilen “kötü kadın”ların kötülük kaynağı da benzer bir şekilde aile kurumundan beslenir. Bu kadınlar çok nadiren -toplumsal olarak kötü, yasal olarak suçlu konumda olan- hırsız, dolandırıcı, yalancı iken genelde erkeklerin aklını çelerek aile kurumuna zarar veren, yuva yıkan kadınlardır. Kıymeti kendinden menkul aile kurumuna layık olacak kadın karakterlere düşen ise Abisel’in deyimiyle “çapkınlığa, maceraya, bilinmezliğin araştırılmasına, engelleri aşip ödüllere ulaşmaya gönül vermiş erkeğin, yuvanın temsil ettiği düzene ve kurallı yaşama geri dönmesini ya da sınavlar aracılığıyla erkeklik niteliklerine sahip olduğu kanıtlandıktan sonra, aile/evlilik ortamının sıcak ve uyumlu atmosferine kavuşmasına aracılık etmektir” (Abisel, 2005: 297). Sonuç olarak, Johnston’un erkeklerin aksine kadın karakterlerin eril ideolojiye hizmet eden belli stereotiplerle sunulduğu tezi (2008: 283) Türkiye sineması için ilk etapta yuva kuran ve yuva yıkan kadın karakterlerde doğrulanmaktadır. Bu stereotiplerin yaratım süreci ise toplumsal hayatta gerçekliğini bulan ataerkil denetim ilişkileri ile doğrudan ilgilidir. Türkiye sinemasında, başlangıcından günümüze ataerkil iktidar talepleriyle uyumlu temsil edilen kadın karakterler için aile kurumu en önemli ayırt edici güç olarak işaret edilirken anlatıda yer alan kadın karakterlerin bedenleri de bu iktidar biçiminin mekanizmaları doğrultusunda denetlenir.

Sinemada beden denetimi ilk olarak ikame göz kamera aracılığıyla gerçekleştirilir. Kamera çerçeveyi sınırlandırıp bir bakış noktası dayatarak (Bordwell ve Thompson, 2008: 182) bedeni konumlandırabilir, farklı çekim

ölçekleriyle bedeni parçalayabilir. Sinemasal anlatıda bedenin denetlendiği ikinci alan ise bedenler aracılığı ile aktarılan öykülerde aranmalıdır.

Türkiye sinemasında, başlangıcından günümüze dek toplumsal hayatta gerçekliğini bulan ataerkil iktidar doğrultusunda temsil edilen kadın karakterler için aile kurumu en önemli ayırt edici güç olarak işaret edilirken anlatıda yer alan kadın karakterlerin bedenleri de bu iktidar biçiminin mekanizmaları doğrultusunda denetlenir. Bu bağlamda, Türkiye sinemasında, erkeklerin anlattığı öykülerde yer alan kadınları bu çalışmanın ilk bölümünde yer alan denetim alanları çerçevesinde bakmak Türkiye sinemasının toplumsalla kurduğu ilişkiyi anlamak için faydalı bir yol olabilir.

Sinemanın temelde anlatısını görünen üzerinden kurmaya mecbur olan bir görüntü düzenleme sanatı olduğu düşünüldüğünde bedenin toplumla ilişkisini kuran ilk düzlem, yani fiziksel görüntü sinema için toplumsal hayatta olduğundan daha fazla anlam içerebilir. Gündelik hayatta eril bakışın nesnesi haline gelen kadın bedeni ise hem sinematografik araçlarla hem de anlatıyı oluşturan öykü ağları aracılığıyla düzenlenmiş bir bakışın nesnesi haline gelir. Nesnesi olduğu bakışın görsel arzularını tatmin edebilmesi için her şeyden önce kadın karakterlerin güzellik ideeline uygun olması gerekir. Farklı bir ifade ile perdede en uzun süre görünecek olan asıl kadın karakter “güzel” olmak zorundadır. Türkiye sinemasının kendisinden sonra gelenlere yıldızlık yolunu açacak kadar ışıldayan “buğulu sesli, fildişi tenli” kadını Cahide Sonku’dan

“tapılacak kadın” Türkan Şoray’a, “kukla bebek” Belgin Doruk’tan “romantik kız” Filiz Akın’a, “kent soylu” Hülya Koçyiğit’ten “mahalle kızı” Fatma Girik’e kadar bütün kadın oyuncular her şeyden önce hayran olunacak güzelliğe sahiptir.⁸ Bu durumun tesadüf olmadığı çok açıktır çünkü “başlangıçta gençlik ve güzelliğin sergilenmesi gerekir” (Büker ve Uluyağcı, 1993: 27). Edgar Morin’in güzelliği yıldız adayları için birincil koşul olarak sunması ve her güzel kızın yıldız olmadığını ama her yıldızın oldukça güzel olduğunu söylemesi (Morin’den aktaran Büker ve Uluyağcı, 1993: 28) oldukça anlamlıdır. Fakat Türkiye sinemasına baktığımızda bu tespitin sadece “iyi” karakterler için değil “kötü” karakter için de geçerli olduğunu öne sürebiliriz. “Yuva yıkan” dolayısıyla “kötü” olan kadınların neredeyse tamamı oldukça güzeldir. Bunun en belirgin örneğini *Yıldız Mecmuası*’nın düzenlediği güzellik yarışmasında bulabiliriz, yarışmanın sonucunda ilk üçe giren Leyla Sayar, Pervin Par ve Suzan Avcı Türkiye sinemasının en bilinen “kötü kadınları”dır (Türk Sinemasında Üç Kadın Üç Ödül, 2004). Toplumsal normların belirlediği güzellik idealine uygun olmak “iyi” ve “kötü” kadınların ortaklaştığı bir gereklilikken bedeni kapatmaya, süslemeye, en önemlisi ifade aracı haline dönüştürmeye yarayan kıyafetler, ve sembolik anlamlarla yüklü olan saç “iyi” ve “kötü” kadınları ayıran önemli göstergeler olarak işlev görür. Seyirciye filmin en başında “iyi” ve “kötü” karakterleri ayırt etmesini sağlayacak kadar sık kullanıldığı üzere “iyi” kadın gösterişsiz saçlara sahipken “kötü” kadının saçları sarıya boyalıdır. “Kötü” kadın karakterin neredeyse daima sarı saçlı olmasını Mulvey şöyle açıklar: “Kadın karakterin saçlarını boyaması, özellikle

⁸ İsmi geçen oyuncuların sıfatlarını Agah Özgüç vermiştir (Özgüç, 2000: 32-39)

sarartması bedenine müdahale anlamına gelir ve bu müdahale onu doğadan uzaklaştırır, doğanın bekaretle uylaşımlı olduğu düşünüldüğünde sarışınlığın bekarettten uzaklığı temsil ettiği öne sürülebilir” (Mulvey, 2012). Makyaj bir yandan doğallıktan uzaklaştırırken diğer yandan Flugel’in kadınlarda bedenin tamamının cinselleştirilmiş olduğu, dolayısıyla kadın bedeninin herhangi bir bölümünün görünmesinin erkeğe oranla çok daha erotik bir etki yaptığı (aktaran Silverman, 1998: 189) tezinden yola çıkarak bedeninin tamamı erotikleştirilmiş kadınlar için bedenin ne kadarının örtölüp ne kadarının açıkta bırakıldığına kadın karakterin “iyi” mi “kötü” mü olduğunu ayırt etmede işlev gördüğünü öne sürebiliriz. Çünkü Türkiye sinemasında erotizm aile ile tamamen zıt çağrışımlar yapacak şekilde perdeye yansır. Dolayısıyla “kötü” kadınların hem siyah, kırmızı gibi güçlü renklerde hem de bedenin bir bölümünü açıkta bırakan kombinezon, bikini, dansöz kıyafeti gibi giysiler giyerken “iyi” kadınların daha silik renklerde ve mümkün olduğunca kapalı kıyafetler giymesi şaşırtıcı değildir.

Türkiye’de üretilen filmlerde “iyi” ve “kötü” kadını perdede görüldüğü ilk andan itibaren ayırt etmemizi sağlayan en önemli göstergelerden biri kadın karakterin fiziksel görüntüsü iken diğer bir gösterge kadının içinde bulunduğu mekanla ilgili olabilir. İlk çağlardan itibaren devam eden ve gündelik hayatta farklı biçimlerde yeniden üretilen kamusal alan - özel alan ikiliği bu filmlerde oldukça belirgin bir biçimde yer almaktadır. “İyi” kadın karakterler genelde yaşamlarına ev ve mahallerinde devam ederken “kötü” kadınlar bar ve pavyonlarda çalışırlar. Bu mekânsal ayrılık o kadar keskindir ki mekanın

kendisi kadın karakterin kimliği hakkında bilgi verir, Alin Taşçıyan'ın belirttiği üzere dramatik anlatının kurucu olaylarından biri olan yanlış anlaşılma sonucunda erkekten ayrılmak zorunda olan kadın karakter evin güvenli alanından çıkar çıkmaz pavyona düşer, kadın karakter için bulunabileceği iki mekan vardır “ya ev ya pavyondadır kadın, arası yoktur” (70, 80, 90, *Masum Küstah Fettan*, 2010). Kadınların evin dışında yaşamak zorunda oldukları durumlarda pavyonda çalışmaları bir yandan “iyi” kadın - “kötü” kadın keskinliğini güçlendirici etki yaparken diğer yandan üçüncü bir seçeneğin olmaması bu filmlerde yer alan bütün kadınlar için kamusal alanla etkileşimin sınırlılığını göstermektedir. Kamusal alanda fazla vakit geçirmeyi gerektiren ücretli işte çalışmak konusunda Nilgün Abisel'in aktardıkları bu sınırlılığı kanıtlar niteliktedir. Abisel'in yüz yirmi filmi incelediği çalışmasının sonuçlarına göre “kadın karakterlerin yaşam hedefleri arasında baştan itibaren meslek sahibi olmak –bir iki örnek dışında- yer almamakta, bu nedenle bir kısmı herhangi bir iş yapmamakta, daha büyük çoğunluk ise ev kadını olarak sunulmaktadır” (Abisel, 2005: 304). Dahası genel olarak kadın karakterlerin eğitim durumuna dair bilgi verilmekten kaçınılırken hakkında bilgi sahibi olduğumuz kadınların mesleklerini devam ettirdikleri nadiren görülmektedir, kadın karakter doktora yapsa dahi evlendikten sonra anne olup mesleği bırakabilir (Abisel, 2005: 305). Çalışma yaşamını kadının “iyi” olmasının kanıtı olarak gösterilen aile kurumundan uzaklaştıran, hatta bu iki yaşamı zıtlılaştıran anlatılara 1971 yapımı *Sezercik Yavrum Benim* (1971, Safa Önal) filminde geçen diyalog iyi bir örnek teşkil etmektedir:

Tarik: Evleneceğiz artık.

Aynur: Daha fazla mesut olamam.

T: Şirkete istifanı da ver çalışmayacaksın artık.

A: (memnun bir şekilde gülümseyerek) Olur.

“Sinema perdesinin toplumsal bir mekan olduğunu” (Yamaner, 2011), film anlatılarının köklerini toplumsal yaşamdan alarak kültürel temsillerin bir parçası olarak işlediğini (Ryan, Kellner, 2010: 37-38) düşünerek filmlerde kurgulanan kadınların tıpkı gerçek hayattaki kadınlar gibi dış görünüş ve bulundukları mekanlar dolayımında denetlendiğini bedenlerinin disipline edildiğini öne sürebiliriz. Fakat toplumsal yaşamda bu denetim mekanizmalarının ayrı ayrı işlemediği “cinsel denetim” gibi bir uzlaşma zemini olduğu unutulmamalıdır. Dolayısıyla “klasik ataerkil”⁹ kuşakta yer alan, kadın cinselliğinin en büyük denetim alanı olduğu Türkiye’de filmlerin bu denetim biçimini yeniden üretmeye meyilli olması şaşırtıcı değildir. Dahası Türkiye sinemasında kadının cinsel denetimi toplumsal olarak yaşantılanandan daha uç boyutlara ulaşarak aile kurumuna karşıt bir hale gelebilmektedir.

Aileye olan bağlılığı sonucunda “iyi” kadın sıfatını alan kadınlar “deyim yerindeyse cinsel haz almayan ya da ille de alıyorsa bunu çaktırmayan, belli etmeyen kadındır. Yani iyi bir kadın için cinsellik kocasına karşı görevidir, kocasına vazifesidir, onu yapması gerekir” (70, 80, 90, *Masum Küstah Fettan*, 2010). Aile kurumuna karşı çıktığı anda bu kurumun yıkıcısına dönüşen “kötü”

⁹ Deniz Kandiyoti’ye ait olan bu ifade atasoylu tarım toplumlarını tanımlamak için kullanılmaktadır. Daha ayrıntılı tartışmalar için yazarın *Cariyeler Bacılar Yurttaşlar* (2007: 54-68) kitabı kaynak olabilir.

kadınlar ise cinselliği yaşar, sergilemekten kaçınmaz hatta erkekleri baştan çıkarmak üzere bunu bir silah olarak kullanır.

Anlatılarda neredeyse istisnasız olarak desteklenen tek eşli ailenin kadınlara cinsel anlamda diğer erkeklerin erişimini yasakladığı ve cinsel yetkilerini son derece sert bir biçimde kısıtladığı (Blank, 2008: 76), dolayısıyla kadın cinselliğinin denetiminde en etkili araç olduğu düşünüldüğünde kadın cinselliğinin önce babaya sonra kocaya ait kılındığı ataerkil düzenin bu filmlerde devam ettirilmesi şaşırtıcı değildir. Kızının peşini bırakması için istenmeyen damada maddi teklifler sunan baba karakteri Türkiye’deki sinema seyircileri için oldukça tanıdıkken kadın cinselliğinin kocasına ait olduğu “gerçeğini” 1970 yapımı *Ölünceye Kadar* (Safa Önal) filmindeki erkek karakter dile getirmektedir:

“Başkasının koynunda bir sokak kadını gibi yatmış, tabiatın ancak kocaya bahşettiği en büyük kıymeti yabancı birine teslim etmiş bir kadın nasıl affedilir”.

Sonuç olarak Türkiye sinemasında popüler anlatı türlerinden biri olan melodramlarda, kadın karakterlere “iyi” ve “kötü” olmak üzere iki sıfat düşer. İyi kadınlar “faziletli anne” ve “dokunulmamış sevgili” olarak idealize edilirken “kötü kadın” “seks bombası, isterik kadın, gizemli cinsellik örneği kadın” olarak kurgulanır (Kalkan, 1988: 42). Bu roller aracılığıyla kurgulanan

kadın karakterler gerçeklikten uzak ve tek boyutlu hale gelirken yaratılan ikiliğin zemini kadın bedeninin fiziksel, mekânsal ve cinsel olarak denetlenebilirliği olmaktadır.

Çalışmanın ilk bölümünde ayrıntılı olarak tartışıldığı üzere kadın bedeni denetimi farklı iktidar biçimlerinde farklı mekanizmalarla işleyebilir, Türkiye gibi klasik ataerkil kuşakta yer alan, temel ahlaki değer ve kuralların en belirleyicisinin namus olduğu (Peristiany, 1966: 9-10) bir coğrafyada namus kadın bedeni denetiminin ismi haline geldiği gibi kendinden menkul kıymeti nedeniyle normalleştirici bir söyleme dönüşebilir. Bu söylem, “kadın cinselliği erkeğin şerefine korunması amacıyla yönelik olarak, başta namus olgusu ve dolayısıyla evlilik öncesi bekaretin kaybedilmesi meselesi etrafında söz konusu eden” (İmançer, 2004: 204) melodramlarda yeniden üretildiği gibi bu anlatılardan farklı bir izleğe sahip olan siyasi içerikli filmlerde de yer almaktadır. Çalışmanın bundan sonraki bölümünde politik bir söyleme sahip olan film örnekleri üzerinden kadın bedeni denetimi, bu denetimde normalleştirici bir söyleme dönüşen namus olgusu ve bu söylemin ürettiği düşünce biçimi tartışılmaya çalışılacaktır.

2.2 Haremde Dört Kadın ve Yaprak Dökümü Sınırlarında: Ulusçuluk’un Kurguladığı Kadın Bedeni

Türkiye’de toplumsal olarak etkili olmuş farklı siyasal iktidarların, toplumsal cinsiyet açısından durdukları yerleri ve cinsiyet ilişkileri dolayımında ortaya çıkan eylemliliklerini tartışmak için ulusçuluğun ve bu düşüncenin yapısının

dışa vurulduğu en belirgin alan olan ulusal sinema örnekleri verimli bir başlangıç noktası olabilir. Türkiyeli insanların, özellikle kadınların yaşamlarının siyasal olduğu kadar toplumsal olarak da en önemli dönüm noktaları “...19. yüzyılın ortalarında Tanzimat’la başlayıp 20. yüzyılın başlarında Jön Türklerle kurumlaşan Osmanlı reformları dönemi ve Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulmasının akabinde Mustafa Kemal tarafından gerçekleştirilen reform girişimleriyle gelişen ve yerleşen Batılılaşma sürecidir” (Yeğenoğlu, 2003: 164). Bu tarihsel kırılma noktalarından doğan ve beslenen ulusçu ideoloji siyasal anlamda edindiği güç sonucunda Cumhuriyetin ilanını takip eden yıllar boyunca toplumsal olarak en güçlü ve belirleyici düşünce biçimi olmuştur. Türk ulusçuluğunun örneklendiği *Haremde Dört Kadın* (Halit Refiğ, 1965) ve *Yaprak Dökümü* (Memduh Ün, 1967) filmlerinin izleklerini takip ederek bu siyasal alanın yarattığı iktidar ilişkilerinde kadının konumlandırılışını tartışmadan önce ulusçuluk ideolojisine ve toplumsal anlamda öngördüğünü yaşam biçimine bakmak anlamlı olabilir.

Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerinde, 20. yüzyılda önce Jön Türkler’e daha sonrasında yeni kurulan ulus devlete adını veren Türklük doğal olarak ulusçuluğun ve milliyetçiliğin en temel dayanak noktası ve kurulmaya çalışılan devletin belirleyici unsurudur. Dönemin konjonktürüne uygun olarak yaratılmaya çalışılan bu modern devlet bir ulus devlet olmak durumundadır ve bu ulus devletin toplumu “ulusal bilince sahip” Türkler olmalıdır. Suavi Aydın’ın ifadesi ile ulusal düşüncenin tahayyül ettiği ulusal kimliğin belirleyenleri; “Osmanlı’nın reddi, İslam kaynaklı her türlü hareket ve

düşüncenin reddi, Misak-ı Milli sınırları, Atatürk'ün mitossal varlığı ve Atatürk milliyetçiliği" olarak sıralanabilir (Aydın, 1999: 16). Yeni kurulan devletin gerekliliklerinden biri ulusal kimliğe sahip milletken diğer gereklilik yine dönemin konjonktürü ile bağlantılı olarak modern bir devlet olma zorunluluğudur. Toplumsal yaşamın neredeyse her alanında olduğu gibi modernleşme girişimleri de aynı hedefe sahip Osmanlı ile kıyaslandığında farklı bir süreç doğrultusunda gerçekleştirilmeye çalışılmıştır:

“Osmanlı modernleşme sürecinde yapılan reformların hedefinin, Batı'dan kültür unsurları aktarma (cultural borrowings) yoluyla modernleşme, Cumhuriyet döneminde yapılan inkılâpların hedefinin ise, bir kültür değişmesi (acculturation) meydana getirme olduğu söylenebilir. Kültür değişimi veya kültürleşme şeklinde ifade edilen acculturation, kendi dışımızda, diğer çağdaş bir toplumun kültürünü alma sürecidir. Böyle bir süreç, kültürlerin teması sonunda ortaya çıkar. 'Kültür unsurlarının aktarılması' ve 'kültür değişimi' birbirinden tamamen farklı kavramlar olup, bunlardan ilki, bütün kültürler arasında aralıksız devam edegelen bir süreci, ikincisi ise, bir kültürü belirleyen temel değerler sisteminin değişmesi anlamlarına gelmektedir” (İnalcık, 1993: 425).

Osmanlı'dan farklı bir modernleşme sürecini öngören Türkiye Cumhuriyeti Devleti Acun'a göre kültürü Batılılaştırma konusunda kesin kararlıydı “ve bu konuda fazla zaman kaybetmeye de niyetli değildi. Hızlı değişime gelecek tepkileri hesaplamakla birlikte, bu hedefe yönelmede zorlamalar yapmayı ve kesin tedbirler almayı göze almıştı” (Acun, 2007: 58). Hızlı ve tepeden gelen

bir değişim öngören Cumhuriyet modernleşmesi, siyasal ve hukuki olarak olduğu kadar toplumsal ve kültürel olarak da Aydın'ın ifade ettiği ulusal kimlik bileşenlerini gerçekleştirmeye çalışmıştır. Bu noktada en önemli kurucu tez Osmanlı'nın reddi olmuştur, çünkü “yeni kurulan devletin yaşamasının İslami-Osmanlı geçmişı ile bağlarını kopartarak, Batılı kültürü benimsemesine bağlı olduğu düşünölmüştü” (Acun, 2007: 58)

Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti devletinde hızlı bir biçimde toplumsal yaşama müdahale edilerek hayata geçirilmeye çalışılan “modernleşme projesi”nin asıl hedefinin, göstergesinin toplumsal anlamda “muğlak bir konuma sahip olan” ve topluluk içinde “öznenen çok nesne konumunda” yer alan kadın (Yuval-Davis, 2010: 97) olduğuna dair yapılan çalışmaların¹⁰ yardımıyla ulusal sinemanın kavgasını veren yönetmen Halit Refiğ'in *Haremde Dört Kadın* filminin izlekleri takip edilerek ilk amaç olan Osmanlı'dan kopuşun kadın temsili üzerinden nasıl üretildiği ve yeniden üretildiğini tartışmak bu çalışma açısından anlamlı olacaktır.

Yönetmeni Halit Refiğ'in *Sevmek Zamanı* (1965), *Kuyu* (1968) ve *Bir Türk'e Gönöl Verdim* (1969) gibi filmlerle birlikte “ulusal sinema”nın sayılı örneklerinden olduğunu savunduğu (Refiğ, 2009: 91-92.) *Haremde Dört Kadın*, anlatısı 1899 yılında bir paşı konağında geçen, haremde yaşanan

¹⁰ Bu konuda yapılan çalışmalardan bazıları: (Yeğenoğlu, 2003), (Kandiyoti, 2007), (Göle, 2011), (Sancar, 2004).

ilişkileri dönemin koşulları ile ilişkilendirerek anlatan bir dönem filmidir. Hatta Nijat Özön'e göre film dönem filmi veya tarihi film değil, bir çağ filmidir: “*Haremde Dört Kadın*, tipleri, kahramanları, kahramanlar arasındaki ilişkileri, çağın dekor ve giyinişlerinin; gelenek ve göreneklerinin, davranışlarının titizlikle verilmesi bakımından bizim ilk gerçek çağ filmimiz sayılabilir” (Özön, 1965: 33).

Haremde Dört Kadın, Osmanlı'nın dağılış yıllarında bir paşa konağını anlatır. İngilizlerle iş birliği yapan ve sultanla yakın ilişkileri olan Sadık Paşa'nın farklı milletlerden eşleri vardır. En büyük karısı Şevkidil Arap, ortanca karısı Mihrengiz Çerkez ve üçüncü karısı Gülfem Boşnaktır. İlk sahnede tasvir edildiği üzere paşanın eşleri ona hizmet etmekte birbirleriyle yarışır ve paşanın dördüncü kez evlenme isteği karşısında “canınız sağ olsun”, “getirin ya, dördüncü yetmez beşinci altıncı gelmeli” diyecek kadar “itaatkarlardır”. Görünürde böyle olmasına rağmen haremde paşanın farkında olmadığı başka ilişkiler devam etmektedir. Şevkidil ve Mihrengiz arasında Şevkidil'in iktidar sahibi olduğunun bariz olduğu lezbiyen bir ilişki vardır. Gülfem ise ilerleyen sahnelerde iktidarsız olduğunu anladığımız paşaya bir çocuk doğurup başa geçmek için yaptığı kuvvet şurupları işe yaramayınca çocuğu paşanın yeğeninden yapmaya çalışır. İktidarsız olmasına rağmen karılarını “gündüz de gece de işine yetişememekle” suçlayan paşanın evlenmek istediği kadın yine harem içinden, kimsesiz olduğu için bebekken konağa alınmış Ruhşan'dır. *Haremde Dört Kadın*, anlatısını haremdeki kadınlar üzerinden kursa da bu kadınların ilişkide olduğu, konakta yaşayan erkekler asıl gerilim noktalarını

oluşturmaktadır. Bu erkeklerin ilki paşanın doktor yeğeni Cemal'dir. Cemal, saygılı, utangaç, efendi bir gençtir. İlerleyen sahnelerde anladığımız üzere Jön Türkler'e mensuptur ve kendisine âşık olan Ruhşan'la evlenmek istemektedir. Paşanın diğer yeğeni Rüştü ise Cemal'in aksine her anlamda paşanın arkasından iş çeviren bir adamdır. Hem Sadık Paşa'nın düşmanı Nizamettin Paşa ile iş birliği yapar hem de her üç karısıyla birlikte olur. Paşanın yeğenlerine yaklaşımından anladığımız üzere ittihatçı, tek bir kadına bağlı olan, modernleşmeci, alt sınıftan gelme ama okumuş Cemal konakta sığınma gibi yaşarken; amcasının haremdeki kadınları taciz eden bu anlamda "yoz", apolitik ve saray komplolarını kişisel çıkarları için kullanan Rüştü amcasının takdirini fazlasıyla kazanmıştır.

Sadık Paşa'nın Ruhşan'la evlenme kararı sonrası düğün hazırlıkları başlar ve Ruhşan'a gelinlik dikmesi için hareme, Matmazel Anet isimli Fransız bir terzi gelir. Matmazel Anet haremdeki kadınların yaşamlarına tamamen zıt bir hayat sürmektedir. Matmazel ve haremdeki kadınlar arasındaki ilişki filmdeki belirgin gerilim anlarından birini oluşturur. Düğün hazırlıkları devam etmekteyken Cemal Ruşan'ı kaçırıp Fransa'ya gitmeyi planlar fakat politik kimliği bu kaçıışı ertelemesine neden olur. Çünkü Jön Türkler ve saray arasında çatışma devam etmektedir ve Cemal bir gece yaralanarak kendisine sığınan Jön Türk arkadaşı Emin'i haremde saklamak zorunda kalır. Emin'in kimliğinin ortaya çıkmasıyla paşa Cemal'i konaktan kovar, konaktan ayrılan Cemal düğün gecesi Ruhşan'ı kaçırmak için gelir fakat bu sırada Rüştü'nün iş birliği yaptığı Nizamettin Paşa'nın adamlarının konağı basıp paşayı öldüreceklerini öğrenir

ve “insanlık namına” amcasını kurtarmaya karar verir. Ruhşan’ı konaktan çıkarıp geri dönen Cemal, paşayı kurtarır fakat Ruhşan’ın yanına dönemez çünkü paşanın Cemal’e âşık karısı Mihrengiz tarafından “başkasına yar olmaması için” hançerlenerek öldürülür.

Haremde Dört Kadın, dayandığı birden fazla olay örgüsü ve olayların bağlantı düzlemiyle oldukça derinlikli bir film olmakla birlikte alışılmışın dışında, ayrıntılı olarak tasvir edilmiş fazlaca karakter barındırmaktadır. Her bir karakterin ayrı ve sağlam temsil güçlerinin olduğunu savunan Alim Şerif Onaran’a göre film önemini bu karakterlerin temsil ettikleri gerçeklikte bulur:

“Aşırı entelektüel bir sinema ürünüdür ve sembolik bir yapıya sahiptir. İktidarsız paşa iktidarsız devleti, ... filmde söz edilen ama kendisi görünmeyen Nizamettin Paşa işbirlikçiyi, namuslu ama yanlış koşulmuş genç yeğen Cemal, devrimciyi sembolleştirir” (Onaran, 1994: 141).

Onaran’ın ifade ettiği sembolik yapı doğru olmakla birlikte anlatının tek işlevinin bu aktarım olmadığı ortadadır. *Haremde Dört Kadın* filminin ulusçu düşünce ile uylaşımlı olarak ilerleyen ulusal sinemanın önemli bir örneği olduğunu göz önünde bulundurarak filmin bu düşüncenin en önemli tezlerinden biri olan Osmanlı’dan kopma gerekliliği hakkında bir sözü olduğunu ismine bakarak dahi tahmin edebiliriz.

Haremde Dört Kadın filminin ismine taşıdığı harem¹¹ yalnızca bir mekân olarak değil filmin asıl derdini aktarmaya yarayan bir söylem zemini olarak işlev görmektedir. Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti’nde asla yeri olmayan, tamamen Osmanlı’ya ait bir yaşamı simgeleyen harem ve alan tanıdığı çok eşli yaşam “Osmanlı kadını konu eden bütün Doğu ve Batı kaynaklı çalışmalarda kaçınılmaz bir şekilde ele alınacak kadar” (Lewis, 2004: 97) güçlü bir kavramdır ve “Doğulu kadın bedenini cinselleştirerek sergileyen Batı oryantalizminin merkezinde yer almaktadır” (Lewis, 2004: 143). Bilge Emin’in dikkatimizi çektiği üzere Halit Refiğ harem hayatının yaygın olarak yaşandığı zamanları değil, harem ortadan kalkmaya yüz tuttuğu yılları anlatmayı yeğlemiştir (2003: 90). Bu tercih yönetmenin asıl amacının harem hayatını anlatmak değil, geçiş dönemini tasvir ederek Cemal ve Ruhşan arasındaki modern ilişki aracılığıyla bir karşılaştırma zemini sunmak olduğunu ortaya çıkarmaktadır. Bu karşılaştırma zemini sayesinde yönetmen haremde devam eden “yanlış” yaşantıyı tasvir ederek reddedilmesi gerekeni işaret ettiği gibi “doğru” yaşantının koşullarını da sergiler. Harem reddedilmesi gereken Osmanlı’yı simgelemesinin yanı sıra daha önemli bir işlevi vardır o da yalnızca kadınların yaşadığı bir mekan olmasıdır. Bu sayede haremi anlatmaya girişen yönetmen Osmanlı’nın ve Türkiye Cumhuriyeti’nin kadınlara sağladığı toplumsal yaşam hakkında söz söyleme şansına sahip olur ki bu söz

¹¹ Batı Oryantalizmi ve merkezinde yer alan harem hakkında derinlemesine bir inceleme için Reina Lewis’in kaleme aldığı *Rethinking Orientalism: Women, Travel and the Ottoman Harem* eseri kaynak olabilir.

ulusçuluğun modernleşme projesini büyük oranda üzerinde kurduğu zeminin ta kendisidir.

Osmanlı'nın sonlarından Cumhuriyetin kurulmasına kadar ve sonrasında da “kadın feodal dünya imparatorluğundan ulus devlete geçiş sürecinin karmaşık tarihsel örgüsünü biçimlendiren ideolojik tartışma ve iddiaların temel referans kaynağı haline gelmiştir” (Yeğenoğlu 2003: 162). Dahası Türkiye toplumu için en önemli kırılma noktalarından biri olan Cumhuriyet sonrası reform girişimleri ve modernleşme kadınların konumu için temel belirleyen olmuştur. Nilüfer Göle'nin belirttiği üzere “Türkiye’de kadının konumu, modernleşme atılımının tarihsel gelişme süreci içinde biçimlenmiştir. Gelenekler ve özellikle İslam karşısında Batı evrenselciliğini seçen modernleşme düşüncesinde kadın merkezi bir yer tutar” (Göle, 2011: 49). Merkezi bir konum kazanan kadın, bütün modernleşme söyleminde yer aldığı gibi ulus temelli ideolojilerin birincil şart olarak gördüğü Osmanlı’dan kopuşta da önemli bir gösterge haline gelmiştir. Süheyla Kırca Schroeder’in belirttiği gibi “Yeni Cumhuriyet’in kurucuları Osmanlı kimliğine karşı bir Türk kimliği yaratmayı hedeflediklerinde, bu hedefe ulaşmada en önemli unsur, kadınların İslami kurallar altında ezildiğini öne sürerek Osmanlı aile yapısına alternatif sunmak” olmuştur (2007: 81). Aslında buradaki amaç İslamiyet’in değil İslamiyet’in yanlış yaşantılandığı Osmanlı’nın terkedilmesi gerektiğinin altını çizmektir çünkü “modernleşmenin kadına sağlayacağı yeni hakların aslında İslamiyet’in ilk dönemlerindeki uygulamalarla çelişmediği, Batı’dan alınacak her yeniliğin

İslamiyet'in kaynağında bulunduğu düşüncesi bu dönem Batıcıları'nın yaklaşımlarını belirlemektedir" (Göle, 2011: 54).

Haremde Dört Kadın filminin Osmanlı'da yaşayan kadınlar hakkında geliştirdiği söylem yukarıda aktarılan tespitlerle neredeyse tamamen uyushmaktadır. Öncelikle filmde yer alan kadınların tamamı kendi yaşamları hakkında fikir beyan etme hakkından mahrumdur ve tercih etmedikleri belli olan bir evlilik düzenini sürdürmektedir. Sadık Paşa'nın birer hizmetkari olarak yaşayan kadınların herhangi toplumsal bir işlevi yoktur, erkeklerin egemen olduğu bir düzende katı kurallarla belirlenmiş sınırlar dahilinde yaşarlar. Haremdeki kadınların yaşamlarının kısıtlanmışlığını tasvir edebilmek için yönetmen iki farklı karşıtlık kullanır. Bu karşıtlıklardan ilki Sadık Paşa ile "yüceltici" bir evlilik yapmaktansa Cemal'le modern bir aşk yaşamayı tercih eden Ruhşan aracılığı ile gerçekleştirilirken diğeri karşıtlık Emin'in tabiriyle "kültür ihracatçısı" (2003: 104) olarak işlev gören, Batı'yı anlatan Matmazel Anet'in "Gezmek, dans tiyatro beraber. Yok beğenmeden almak, yok dört kadın almak, yok boşanmak" sözlerinde bulunabilir. Düşüncesi ile uyumlu olarak yönetmenin olumladığı yaşam modernleşme yanlısı Jön Türkler aracılığı ile gerçekleşecektir. Hem Ruhşan'ın evlenmek istediğı Cemal Jön Türk'tür hem de Matmazel Anet sözlerine "Sizin jön Türkler de böyle. Kadın erkek eşit" diyerek devam eder.

Halit Refiğ'in aktardığı harem anlatısında kadınların ikincil konumu verili bir gerçeklik olarak tasvir edilirken daha belirgin bir şekilde altı çizilen nokta oryantalist bakış dolayımında haremın simgesi haline geldiği cinsellik yüklü, dolayısıyla “ahlaki anlamda düşük” yaşam biçimidir. Öncelikle haremdeki Ruhşan hariç bütün kadınlar harem yaşamına uygun olarak görünürde aynı adamlarla Sadık Paşa ile beraberken onun genç yeğeni Rüştü ile cinsel ilişki kurmaktan çekinmezler. Paşanın en küçük karısı olan Gülfem erkek çocuk doğurarak başa geçme planları doğrultusunda paşaya hazırladığı kuvvet şurupları işe yaramayınca bohçacı kadının yardımıyla Rüştü ile birlikte olup ondan çocuk yapmaya karar verir. Fakat Rüştü aynı gece paşanın bütün eşlerine yakalanır ve her biriyle birlikte olur. Rüştü’nün açıklama yapmaksızın bütün kadınlarla birlikte olabilmesi o gecenin bir ilk veya istisna olmadığını kanıtlar niteliktedir. Dahası, sonrasında Cemal’i öldüren Mihrengiz’in Cemal’le kurduğu diyalogdan anladığımız üzere ikisinin arasında “unutulması gereken bir gece” yaşanmıştır. Sadık Paşa’nın eşlerinin onun yeğenleriyle kurdukları dışında haremde yaşanan, Agâh Özgüç’ün deyiimiyle “ haremın kapalı kapılar ardındaki gizini sunan” (2000: 164-165) bir “yasak cinsel ilişki” daha vardır, o da paşanın ilk eşi Şevkidil ve ortanca eşi Mihrengiz arasında yaşanan lezbiyen ilişkidir. Ulusçuluğun modernleşme adına reddettiği Osmanlı’nın kadınları bir yandan erkek egemenliğinin hakim olduğu haremde baskı altında bir yaşam sürerken diğer yandan kapalı kapılar ardında “çarpyık” cinsel ilişkilere devam etmektedir. Her iki durumdan da azade olan tek kadın Jön Türk Cemal’in aşkına “layık” olan, onunla benzer düşüncelere sahip Ruhşan’dır. Ruhşan hem paşayla evlenmektense modern bir evlilik yaparak

haremdaki baskıcı hayattan uzaklaşmak konusunda irade göstermiştir hem de anlatıda cinselliği olmayan bir kadın gibi tasvir edilmiş, bütün “çarpık” ilişkilerden uzak tutulmuştur.

Haremde Dört Kadın filminde ana gerilim unsurlarından biri olan cinsel ilişkiler, bir yandan ahlaki anlamda “düşük” bir yaşamı tasvir etmeye yararken diğer yandan modernleşmecilerin aile kurumuna atfettikleri önemin haklılaştırılmasını sağlamaktadır. Refiğ’in kurduğu anlatı “modern aile imgelemelerini ancak kusurlu olan ve reforma ihtiyaç duyduğu var sayılan bir önceki duruma gönderme yaparak biçimlendirebilen” (Kandiyoti, 2007: 225) modernistlerin söylemiyle uylaşımlıdır. Sadık Paşa’nın haremindeki kadınlarla yaptığı evliliklerde evliliğin gerçekleşmesi, devam etmesi ve bitmesi onun iradesine bağlıdır ve bu durum kadınları bir yandan söz söyleme haklarını ellerinden alarak nesneleştirirken diğer yandan çoklu cinsel ilişkiler yoluyla ahlaki olarak “yanlış” bir yaşama sürükler. Oysa Ruhşan ve Jön Türk Cemal’in kurmayı hayal ettikleri aile “erkekleri vatansever askerler, kadınları doğurgan analar ve sadık eşler haline dönüştürme dinamikleri yaratma eğiliminde” (Sancar, 2004: 204) olan, ulusçuluğun idealize ettiği ailedir. Kurulamamış olmasına rağmen bu ideal ailenin kadını Ruhşan anlatının sonunda başı dik ve güçlü bir biçimde resmedilir.

Türk modernleşmesinin sınır çizgilerinden birini Osmanlı mirasının reddi oluştururken diğer sınır aşırı Batılılaşma tehlikesi olarak çizilmektedir. Milli

değerlerin kaybolması, batının ahlaksızlığının alınması, kültürün yozlaşması ihtimali modernleşmenin üzerinde hep bir tehlike bulutu olarak gezinmiştir. Sancar'ın işaret ettiği üzere “sonradan uluslaşan topluluklar kendi kimliklerini ilk uluslar olarak ortaya çıkan kapitalist toplumlara göre bir fark olarak tanımlamak zorunda kalmışlardır”. Bilim ve teknik ile bütünleşen Batı karşısında fark yaratacak en önemli unsur Doğu'nun temsil ettiği kültür olmuştur (Sancar, 2004: 204). Kadınların toplumsal yaşam ve kültürün öznesi değil onu gösteren birer nesne olarak konumlandırıldığı (Yuval-Davis, 2010: 97, Sancar, 2004: 204-206) düşünüldüğünde “Türk modernleşmesinin kurucu öğelerinden biri olan modern Türk kadınının aslında Batı'dan bir fark” (Sancar, 2004: 204) olarak kurgulanması şaşırtıcı değildir.¹² Daha açık bir ifade ile modernleşmecilerce “Batı'nın teknolojisinden faydalanmanın gerekliliğine inanılıyor, ancak bunun, İslami değerlerin Batı kültürü tarafından kirletilmesini önleyecek şekilde yapılmasının gerekliliği savunuluyordu. Bu söylemsel kurguda kadın, bu kirlenmeden korunması gereken nesneyi simgeler hale geldi” (Yeğenoğlu, 2003: 165).

Cumhuriyetçi modernlik Batı'nın “yozlaştırıcı” etkisinden “korunmaya” çalıştığı kadınların gündelik hayatlarını “ideal kadın” imgesi ile düzenlemeye çalışmış, idealin tanımı ise karşıtların tasviriyle gerçekleştirilmiştir. Serpil Sancar'ın aktardığı üzere “Peyami Safa 1938'de Modern Türk kızı yazısında gerçek Türk kadını zıtlıklar eşliğinde şöyle tanımlar:

¹² Aşırı Batılılaşma endişesinin ürettiği “kendini Batı'dan farklı” konumlandırma ve bu süreçte Doğulu erkekliğin yeniden üretimi konusunda zihin açıcı tartışmalar için *Kör Ayna Kayıp Şark* (Gürbilek, 2004) eseri kaynak olabilir.

1. Erkek gibi bağımsız, agresif, feminist/sosyalist ne Türk ne Müslüman kadın,
2. Dejenere, güzellik peşinde koşan kadın,
3. Geveze, dedikoducu, sıkıcı ve hayal gücü olmayan ev kadınları
4. Gerçek Türk kadını “...onun karargâhı evidir...Kendisi aydınlanmış bir Türk kadını, ebeveynlik ve ev içi görevlerini sevgi, bilgi ve teknik beceriklilikle ve ayrıca dünya olayları hakkında biraz olsun bilgiye sahip olarak yerine getiren bir anne olduğundan çok farklıdır” (2013: 119)

Her ne kadar Peyami Safa “gerçek Türk kadını” dışında üç kadın tipi tanımlasa da reddettiği kadınlar ikili bir karşıtlık zeminini anımsatırlar, Safa dâhil dönemin önde gelen erkek düşünür ve yazarları “ideal kadın” tasvirini karşıt iki kadın imgesi üzerinden yaparlar:

“Geleneksel kadın ve tango kadın. İlki, modern erkeğin kurtulmaya çalıştığı eski hanenin hem kurbanı hem de sürdürücüsüdür. Bu kadın cehaleti ve dar kafalılığıyla evin çocuklarına hayatı zindan eden babanın destekçisi ve aynı zamanda da kurbanıdır. İkincisi ise, geleneksel kadından farklı olarak eğitilmiş ve modernidir, yine ondan farklı olarak, bencil ve güvenilmezdir. Yeni kadın, bu ikisinin iyi yanlarını (ilkinin fedakârlığını ve sadakatini, ikincisinin eğitimi ve modernliğini) birleştiren bir kadındır (Bora, 2010: 59).

İdeal bir kadın imgesi tanımlama çabasının en önemli sebebi bu dönemde kadınların kamusal alanla “özgür” bir ilişki kurmasının yolunun açılmış olması ve özel alandan ayrılan kadının bu ayrılığı bir terk edişe dönüştüreceği

kaygısıdır. Daha açık bir ifade ile Cumhuriyetçi modernlik kadınların eğitim ve iş hayatı nedeniyle evden uzaklaşmasının aile kurumunu zedelemesinden endişelenmiştir. Bu endişe hem “eğitim” yoluyla geleceğin modern anneleri olacak kadınların hayatlarını düzenlenme girişimleri ile giderilmeye çalışılmıştır¹³ hem de kamusal alana çıkan kadının başka erkeklerle kuracağı ilişkilerin ailesine zarar vermemesi için “görece cinsiyetsiz, ciddi ve erkeksi” (Saktanber, 2001: 329) olması talep edilmiştir. Kamusal alana çıksa dahi nihai yeri alan olan kadınların evde ise “erkeksi kimliğinin tersine, ev kadını ve anne olarak bakımlı, modayı takip eden, Batılı standartlarda vücut ölçülerine sahip, şık sofralar kurup davetler veren, eşiyle uyum içinde...” (Saktanber, 2001: 329) olması beklenmiştir. Sonuç olarak kadınları modernleşmenin göstergeleri olarak kurgulayan bu düşünce biçimi kadın bedenlerini ikili karşıtlıklarla denetleme yoluna gitmiştir.

Cumhuriyet modernleşmesinin gerilim noktalarından biri olan Osmanlı’nın reddinde olduğu gibi aşırı Batılılaşma endişesinde de kadının gösterge alanı olarak kurgulandığı düşünüldüğünde ulusal sinemanın bu kaygıyı perdeye taşıması şaşırtıcı değildir. *Haremde Dört Kadın* filminde Batılı kadını temsil eden Matmazel Anet Batı’nın ve dolayısıyla Jön Türklerin sunduğu koşulların kadınlar açısından özgürleştiriciliğini dile getirmekle birlikte diğer kadınlar gibi Rüştü ile evlilik dışı birliktelik kurarak asıl amaçlanan kadın olmaktan uzaklaşmaktadır. Halit Refiğ’in senaryosunu yazdığı, Memduh Ün’ün yönettiği

¹³ Cumhuriyet modernleşmesi ve kız çocuklarının eğitimi hakkında derinlemesine tartışmalar için Elif Ekin Akşit’in yazdığı *Kızların Sessizliği Kız Enstitülerinin Uzun Tarihi* (2005) zihin açıcı bir kaynak olabilir.

Yaprak Dökümü ise Batı konusunda daha belirgin bir söylem geliştirerek aslen aşırı Batılılaşma kaygısını mesele edinmektedir.

Yaprak Dökümü (1930) Halit Refiğ ve Orhan Kemal tarafından senaryolaştırılmış ve 1967 yılında Memduh Ün tarafından aynı adla filme uyarlanmıştır. *Yaprak Dökümü*, Cumhuriyetin ilanı ve yarattığı toplumsal değişimlerin çok yeni olduğu 1925 yılında bir ailenin yaşadıklarını anlatır. Filmin ilk sahnesinde ailece çektiydikleri fotoğrafa bakan ailenin babası Ali Rıza Bey, aile bireylerinin perdeye teker teker yansıyan fotoğrafları eşliğinde eşini ve çocuklarını seyircilere tanıtır: “Ali Rıza Bey mutasarrıflıktan emeklidir, bir ara muallimlik de yapmıştır. Salacakta babadan kalma bir evde oturmakta, eski talebelerinden Muzaffer Bey’in müdür olduğu Altın Yaprak şirketinde çalışmaktadır. Ali Rıza Bey’in otuz yıllık zevcesi Hayriye Hanım “ömrünü çocuklarına ve evine hasretmiş çilekeş bir kadındır”. Büyük kızları Fikret’in çocukken geçirdiği bir hastalıktan dolayı gözleri bozuktur, “kendini okumaya vermiş, malumatlı ve yumuşak tabiatlı bir kızıdır”. Ailenin tek oğlu Şevket, Ali Rıza Bey’in hayallerinde yaşayan “mükemmel insan modeline göre işlediği” “okumuş, yazmış, dünyanın hiçbir kuvvetinin kirletemeyeceği elmas parçasıdır”. Ortanca kızlar Leyla ve Necla “güzel ama yeterince ağır başlı olmayan genç kızlardır”. Küçük kız Ayşe ise “munis ve anlayışlı bir çocuktur.”

Yaprak Dökümü filminin anlatısı ismine taşıdığı sonun yaklaştığı bir zaman dilimiyle başlar. İlk sahneler boyunca evin genç kızları Leyla ve Necla’nın güzelliğe, kıyafetlere, müziğe kısacası “artık özgürce tüketebilecekleri her

şeye” duydukları hayranlık tasvir edilir. Bu sırada evin büyük kızı Fikret’in kardeşlerini yargılayan sözleri ve tavrı sonucunda seyirci onun karakteri hakkında da fikir edinmiş olur. İlerleyen sahnelerde seyirci Ali Rıza Bey’in para karşısında “namus”unun sorgulandığı anlara şahit olur. Ali Rıza Bey’in iş yerini eskiden orada çalışırken şimdi “haksız yollarla” para kazanan Kenan Bey ziyaret eder ve paranın öneminden bahsederek Ali Rıza Bey’le tartışır. Paradan başka şeylerle mutlu olunacağını savunan Ali Rıza Bey’e Kenan Bey, parasız “ahir ömründe çocuklarının *Yaprak Dökümüne* uğrayacağını” söyler; bu sahne, hem Ali Rıza Bey’in hem de filmin sonunun baştan belli olduğunu anlatır. Ali Rıza Bey’in karşılaştığı diğer ikilem ise çok daha etkili sonuçlar doğurur. Kendisi sayesinde işe başlayan Leman adlı genç kızın patron Muzaffer Bey’le ilişkisi olduğunu öğrenen Ali Rıza Bey kendisini “kadın getirmiş bir adam mevkiine düşüren” patronun yanından ayrılır ve “çocuklarıma yazık oldu, yavrularım yokluk çecekler, aç kalacaklar” derken öngördüğü son da başlamış olur.

Ali Rıza Bey’in işten ayrılmasıyla birlikte ailedeki bütün dengeler değişir. Aynı gün bankanın imtihanını kazanan Şevket, ailenin tek gelir getireni olması nedeniyle “ailenin babası” olur. Bankada işe başlayan Şevket, evli bir kadın olan Ferhunde ile aşk yaşamaya başlar ve kocasının ikisini yakalaması nedeniyle Şevket’le Ali Rıza Bey’in mecburen onayladığı bir evlilik gerçekleştirir. Düğün gecesi ile birlikte film boyunca nüveleri verilen “yaprak dökümü” de başlar. Başta Ferhunde olmak üzere evin genç kızları Leyla ve Necla’nın kıyafet, takı, eşya tutkuları aileye, sonrasında Şevket’in bankadan

para çalıp hapse düşmesine sebep olacak kadar maddi yük oluşturur. Bu zorluklar karşısında işsiz olduğu için çaresiz kalan Ali Rıza Bey'in otoritesi gün geçtikçe sarsılır ve ne düğün gecesı erkeklerle samimi bir şekilde dans eden kızlarına ne de onlara destek olan eşı Hayriye Hanım'a söz geçirebilir. Gücünü tamamen kaybeden Ali Rıza Bey olanlardan rahatsız olan büyük kızı Fikret'in dul ve iki çocuklu bir adamla evlilik yapıp Adapazarı'na yerleşmesine dahi ses çıkaramaz. Düğün gecesı Leyla'yla samimi bir şekilde dans eden Kenan, sonrasında Leyla'dan ayrılıp kız kardeşı Necla ile görüşmeye başlar. Bu sırada evin ve Ferhunde'nin ihtiyaçlarına yetişemeyen Şevket borçlarını kapatmak için önce evi ipotek ettirir ve sonrasında para çaldığı için hapse düşer. Evi satmak zorunda kalan ve büyük bir yoksulluk yaşarken kızı Leyla'nın evli bir adamla birlikte olduğunu öğrenen Ali Rıza Bey felç geçirir, eşı Hayriye Hanım'ın bu durumu onaylayıp Leyla'nın yanına taşınmayı teklif etmesiyle bir gün başı sıkışırsa yanına gelmesini tembihleyen kızı Fikret'in yanına gider. Fikret'in yaşadığı kötü koşulları gören Ali Rıza Bey geri döner ve bu defa da diğer kızı Necla'nın bir randevu evinde çalışmaya başladığını öğrenir. İkinci bir felç geçiren Ali Rıza Bey filmin sonunda akli dengesini yitirmiş, “metres hayatı” yaşayan kızı Leyla'nın evine sığınmak zorunda kalmış bir adam olarak perdeye yansır.

Yaprak Dökümü, ulusçuluğun modernleşmeye dair taşıdığı en büyük endişe olan aşırı Batılılaşma tehlikesini bu tehlikeye zemin hazırlayan şartlar ve endişenin haklılığını tasvir ederek anlatır. Anlatı sırasında ulusçu söylem ile uylaşımlı bir şekilde gösterge olarak kadını kullanan film, aşırı

Batılılaşmasından korkuların kültürün temsilcisi kadın olduğunu bir kez daha hatırlattığı gibi kadınların bu konuda zafiyeti olduğuna dair “gizlenmiş” düşünceyi de su yüzüne çıkarır.

Film, Ali Rıza Bey’in etrafında toplanan kızlarının yeni taktığı belli olan şapkasını düzelttiği sahne ile açılır. Şapka ve Kıyafet Devrimi o sene yapılmıştır ve evde yapılan merasimle Ali Rıza Bey başındaki fesi çıkarıp “yalnızca moda unsuru olmakla kalmayıp, farklılıkları eritip ortadan kaldıran, aynı zamanda devlete bağlılığı da simgeleyen bir laiklik üniformasına dönüşmüş olan” (Kandiyoti, 2007: 233) şapkayı takar. “Ben de pek yakıştıramadım ama kanun kanundur uyacağız” demesine rağmen Ali Rıza Bey’in memnuniyeti ifadesinden anlaşılır. Modernleşmenin değil bu atılımın yanlış anlaşılmasının kaygısını taşıyan film, hemen sonrasında Leyla ve Necla’nın annelerinin başındaki örtüyü almaya çalışmasıyla devam eder. Aynanın karşısında saçlarını filmlerde gördükleri kadınlar gibi yapmaya çalışan, sürekli onlardan bahseden Leyla ve Necla ulusçu ideolojinin kaygısını haklı çıkarırcasına “bütün Türk kızlarına artist olma imkanı açtığı” için Mustafa Kemal’e teşekkür eder. Filmin ilerleyen sahnelerinde aşırı Batılılaşma hevesine, yanlışına kapılan Leyla ile Necla ve bu yanlışla çoktan düşmüş olan Ferhunde nedeniyle aile büyük bir drama sürüklenirken bu dramın baba Ali Rıza Bey ve onun çocuklarıyla kurduğu ilişki üzerinden anlatılması tesadüf değildir.

Kandiyoti'ye göre baba figürü “Osmanlı toplumunda eski düzenin belli başlı özelliklerini temsil etmekteydi: hiyerarşi, değişmezlik ve mutlak hakimiyet” (2007: 231); bu özellikler Ali Rıza Bey’le de uyumludur. Filmin başlarındaki denge halinin kurucusu tam da bu otorite iken yaşanan felaketlerin başlangıcı Ali Rıza Bey’in maddi gücünü dolayısıyla otoritesini kaybetmesine tekabül eder. Üstelik Ali Rıza Bey sahip olduğu otoriteye rağmen modernleşmenin talep ettiği “çocuklarıyla ve eşleriyle duygusal ilişkiler kuran” baba (Kandiyoti, 2007: 231) olmaya adaydır. Genelde babanın, özelde Ali Rıza Bey’in otoritesini sarsan ise “tehlike olarak işaret edilen” “İslam kültüründen kopmanın sonucunda genç erkekleri baştan çıkaracak şehviliştir”; tıpkı Şevket’in yaptığı gibi “‘ruhani bir sevgi değil’, ‘duygusal bir şehvet’ taşıyan ‘şeytan kadınların – filmde Ferhunde’nin- peşinden sürüklenmektir” (Göle, 2011: 55). Ali Rıza Bey’in kızları ile kurduğu ilişkideki otorite kaybı ise dans etmeyi çok seven kızların dans etmek için başlarda babalarının evden gitmesini beklerken ilerleyen sahnelerde babalarının karşısında içki içip erkeklerle dans edebilmesinde bariz bir şekilde görülmektedir. Leyla ve Necla’nın dans tutkusu yalnızca Sancar’ın deyimiyle aşırı Batıcılığı simgeleyen “tüketim düşkünlüğü, aylaklık, asalaklık, cinsellik merkezli bir yaşam”a (Sancar, 2004: 208) dahil edilebilecek bir eğlence biçimi değil Göle’nin dikkatimizi çektiği üzere dans, Batı’ya yönelişin sınırını cinsiyetler arası ilişkilerde çizmekte kullanılan bir imgedir. Göle’nin Namık Kemal’den aktardığı sözler bu durumu açıkça ortaya koymaktadır: “Dans etmekle şeytanla flört etmek arasında hiçbir fark yoktur. Eğer sizin medeniyet zannettiğiniz şeyler karıların açık saçık sokağa çıkması ve

meclislerde dans etmesi ise onlar ahlakımıza mugayirdir. Biz istemeyiz, istemeyiz bin kere istemeyiz” (aktaran Göle, 2011: 55).

Yaprak Dökümü, sonunda başta Ali Rıza Bey olmak üzere bütün ailenin felaketine yol açan olayların sorumlusu olarak aşırı Batılılaşmayı işaret ederken asıl korkulanın kadınların modernleşmeyi yanlış anlaması olduğu, hatta bu zafiyeti taşıdıkları düşüncesini yeniden üretir. Filmde yer alan ana erkek karakterlerden Ali Rıza Bey namuslu ve ahlaklı bir yaşam sürmeye çalışan dönemin şartlarına göre fazla iyi bir adam olarak tasvir edilirken diğer erkek karakter Şevket hayatına Ferhunde girene kadar babasının hayallerinde yaşattığı dürüstlükte bir insandır, ancak Ferhunde ile evli kaldığı sürede kumar oynayıp hırsızlık yapacak kadar “kötü” bir adama dönüşür. Fakat anlatının sonunda Ferhunde ile evlendiğine pişman olup ayrılan Şevket’in hapisanede cezasını çekmesiyle birlikte yönetmen de onu affeder ve “namusuyla” çalışacağı bir işe girip yeni bir hayat kurmasına olanak tanır. Oysa Leyla ve Necla’nın yaptıkları hatadan dönüşleri yoktur, ablasının nişanlısını elinden alan Necla filmin sonunda randevu evinde çalışmaya devam ederken Leyla – muhtemelen ailesine karşı daha vicdanlı davrandığı için- mutlu ama “metres” olduğu bir hayat sürer. Ferhunde ise tıpkı eski kocasını Şevket’le aldattığı gibi Şevket’i de başka bir adamla aldatır ve evlilikle birlikte çalışmayı bıraktığı için “bir adamdan diğerine” devam eden “düşük ahlaklı” bir yaşam sürer. Yönetmen sadece özgürlüklerinin sınır çizgisini aşıp aşırı Batılılaşmaya çalışan

kadınların kendilerini cezalandırmaz, bu “suçun” cezasını çevrelerindeki diğer kadınlara da çektirir.

Evin annesi Hayriye Hanım sonradan Ali Rıza Bey’in haklı olduğunu anlayarak film boyunca babalarına karşı kızları savunmasının “hata” olduğunu fark eder, bedel olarak evinden ayrılır ve hayatta yardıma muhtaç eşinin bakımını sağlamak dışında bir karşılığı kalmaz. Babasının “malumatlı ve yumuşak tabiatlı” diye anlattığı, kardeşlerinin yanlış yolda olduğunu gören Fikret de anlatının sonunda hak ettiği mutluluğu bulamaz. Kendisine oldukça kötü davranan kocasıyla alıştığından çok farklı, taşralı bir hayata mahkum olur. Her ne kadar Necla ve Leyla’ya karşı ahlaklı yaşamı temsil eden bir karakter gibi kurgulansa ve onların “suçunun” cezasını çekse de Fikret’in mutsuz olmasının tek sebebi bu değildir. Fikret, gelenekle olması gerektiğinden daha sıkı bir ilişki kurarak modernleşmenin sağladığı “özgürlük” için mücadele etmeye cesaret edemeyip taşraya “sığınır” dolayısıyla modernleşmenin arzu ettiği kadın imgesini tam olarak karşılamaz. Film boyunca en az hasar gören ve sonunda mutlu olan kadın ise en küçük kardeş olan Ayşe’dir. Gelenek ve modern arasında en sağlıklı ilişkiyi kuran Ayşe ne babası Ali Rıza Bey’e isyan eder ne de modern olana direnir. Filmin sonunda “Cumhuriyet’in ilk yıllarında yeni devletin modernliğini, rejimin ikonografisinde kilit önem taşıyan kadın imgeleri”nden biri olan “okul önlüklü” (Kandiyoti, 2010: 129) haliyle Ayşe arzu edileni işaret eder.

Sonuç olarak, ulusal sinema akımının önemli filmleri olan *Haremde Dört Kadın* ve *Yaprak Dökümü* ideolojik köklerini dayandığı ulusçuluk ile uyumlu olarak modernleşmenin sınırlarını Osmanlı mirasının reddi ve aşırı Batılılaşma tehlikesi olarak çizer ve bu sınırların göstergeleri olarak kadını işaret eder. Dahası bu filmler boyunca bir gösterge olarak kurgulanan kadın karakterlerin bedenleri –çalışmanın ilk bölümünde tartışıldığı üzere namus kavramının kurucusu olan- ataerkil denetim yöntemleri doğrultusunda denetlenir ve filmin sonunda bu denetime gösterdiği rıza ile bağlantılı olarak kadınlar ödüllendirilir veya cezalandırılır.

Ataerkil iktidar ilişkilerinin kadın bedeninde görselleştiği ilk alan kadınların fiziksel görüntüsüdür. Sinemanın bu iktidar ilişkilerini büyük oranda yeniden üretmeye meyilli olduğu ilk alan ise perdeye taşıdığı, bakışın nesnesi olan kadınların görsel arzuları tatmin edecek kadar güzel olmasıdır. *Haremde Dört Kadın* ve *Yaprak Dökümü* filmleri anlatılarını “toplumsal gerçeklikten” edinmeleri ve bir söylemi üretmeleri gerçeğinin yanı sıra “başlangıçta gençlik ve güzelliğin sergilenmesi” “gerekliliğini” sağlarlar (Büker ve Uluyağcı, 1993: 27). Her iki filmde de hem olumlanan hem de “kötü örnek” olarak sergilenen kadınlar dönemin yıldızlarıdır. *Haremde Dört Kadın*’da paşanın eşlerini Birsen Menekşeli (Mihrengiz), Ayfer Feray (Şevkidil) ve Pervin Par (Gülfem) oynarken paşanın evlenmeye çalıştığı ama Cemal’e aşık olan Ruşan karakterini Nilüfer Aydan canlandırmaktadır. *Yaprak Dökümü*’nün iki ana karakteri ise şöhretlerini günümüze taşıyan Fatma Girik (Leyla) ve Semiramis Pekkan’dır (Necla). Dönemin güzellik idealine uygun olan bu kadınların bedenleri ikame

göz kamera tarafından defalarca parçalanarak fetiş nesnesi haline getirilir. Güzellik bu filmlerde yer alan bütün kadınların ortaklaştığı bir “gereklilik” haline dönüşürken sembolik ifade gücü yüksek olan kıyafet, saç ve makyaj anlatıda önemli denetim araçlarına dönüşür. Bu araçlar kadınların kabul edilebilirlik sınır çizgilerini belirlemede en az eylemleri kadar önemli unsurlardır.

Kıyafet, kadını bir gösterge olarak konumlandıran Cumhuriyet modernleşmesi için başlı başına bir tartışma alanıdır. Şapka ve Kıyafet devrimi ile birlikte erkek kıyafetleri yasalarla belirlenirken kadın kıyafetlerine yasadan daha güçlü olabilen söylemsel alanda müdahale edilmiştir. Her şeyden önce “yeni” kadın Osmanlı’yı reddettiğini kanıtlarcasına çarşafını çıkarmalıdır. Çünkü “çarşaf kadını saklamakla onun kadınlığını tartışmasız bir biçimde sergilediği” (Kandiyoti, 2007: 238) gibi kadının bedeninin kamusal alanda kapalılığı ahlaki bir ölçü olamaz. *Haremde Dört Kadın* filmindeki bütün kadınlar dışarda çarşafı gezmelerine rağmen kocaları Sadık Paşa’nın yeğeniyle birlikte olmak için konakta bedenlerini cömertçe sergilerler. Dahası peçenin altından yapılan gizli konuşmaların belirsizliği tedirginlik vericidir. Paşanın karşısına peçesiz çıkmayan bohçacı kadın onun eşlerinden biriyle yeğenin arasını peçesinin arkasına gizlenerek yapar. Kadının çarşaftan çıkması, modern kıyafetler giymesi ulusçu ideoloji tarafından desteklenirken modern kıyafetin tanımı da belirgin bir şekilde çizilir. “Devlet görevlisinin ağır başlı giysileri – tercihen tayyör- ve açık yüzü” ile kadın, “kol kola girilecek bir kız kardeş kadar” cinsiyetsiz bir birey olmalıdır (Kandiyoti, 2007: 237-238). Kıyafet konusunda

yapılan atılımlarda da kadınların aşırı Batılılaşmaya meyilli olduğu endişesi belirleyici güç olmuştur. Bizzat devrim önderi Mustafa Kemal bu endişeyi dile getirmiştir:

“ ...Giyimlerinde Avrupalı kadınları taklit etmekte aşırıya kaçanlar her ulusun özellikleri olduğunu bilmelidirler... Kıyafet konusunda göz önünde bulundurmamız gereken şey bir yandan ulusun ruhu, diğer taraftan da modern hayatın gereksinimleridir. Bu iki gereksinimi aşırıya kaçan yaklaşımlardan uzak durarak yerine getirebiliriz” (aktaran Yeğenoğlu, 2003: 173).

Anlatısını aşırı Batılılaşma endişesi üzerine kuran *Yaprak Dökümü*'nde kadınların kıyafet ve süs eşyalarıyla kurdukları ilişki modern zaman gereksinimi ve aşırılık arasındaki gerilimi defalarca perdeye taşır. Evin “malumatlı” kızı Fikret artık geride kalmış çarşafı ve başörtüsünü çıkarmış, oldukça ağır başlı, sade, soluk renklerde, tıpkı Kandiyoti'nin tanımladığı gibi “kol kola girilecek kız kardeş” (2007: 237-238) kadar cinsiyetsiz kıyafetler giymektedir. Oysa Leyla ve Necla filmin ilk sahnelerinden itibaren kıyafete ve süse olan düşkünlüklerini sergilerler. Alafranga giyim tarzına özenen genç kadınlar bu uğurda annelerinin “gözü gibi sakladığı” yüz görümlüğünü satmasına sebep oldukları gibi alınan kumaşlarla oldukça açık ve süslü kıyafetler diktirirler. Dahası Şevket'in eşi Ferhunde'nin de aralarına katılmasıyla bu kadınlar sonrasında oturdukları evin satılmasına sebep olacak

kadar alışveriş tutkunudurlar ve Ferhunde ile kızların ilişkilerini bozan da bu tutku olur.

Leyla ve Necla'nın kıyafet kadar düşkün oldukları diğer bir gösterge alanı saçlarıdır. Fikret'in inzibat altına alınıp sıkı sıkı toplanmış saçlarının aksine Leyla ve Necla saatlerce ayna karşısında "film yıldızlarınıninkine benzer" alafranga saç modelleri denerler. Modernleşme atılımının her bir alanını aşırıya taşımaya meyilli olan bu kızlar daha ilk sahnede annelerinin başörtüsünü çıkarmaya çalışıp onun berbere gitmesi gerektiğini söylerler. Böylece geçmişle bağlarını simgeleyen ama kızlara göre "modası geçmiş" aile fotoğrafını değiştirip yeni bir fotoğraf koyabileceklerdir. Fikret'in "vahşiliğinden kurtulmuş", "sahibinin erdemliliğinin gösteren" sınıksız saçları (Çabuklu, 2004: 115-118) karşısında Leyla ve Necla Batılı saçlarını savururken *Haremde Dört Kadın* filminin tek "iyi" kadını Ruhşan'la saçın anlamı biraz değişir. Kocaları dışındaki erkeklerle cinsel ilişki kuracak kadar "ahlaksız" bir hayat yaşayan Sadık Paşa'nın eşleri Ruhşan'ı "saçını çengi karıları gibi döküp, paşanın önüne çıkılır mı" diyerek azarlasa da anlatının sonunda perdeye başı örtülü bir biçimde dimdik dururken yansıyan Ruhşan, hem terk edilmesi gerekenin İslam değil yanlış deneyimlediği Osmanlı olması gerektiğini hem de söz konusu Türk kadınıysa çarşafın açık bıraktığı saçların cinsellikle ilişkili olmak zorunda olmadığını bir kez daha söylemiş olur. Sonuç olarak, kadınların fiziksel görüntüsünü belirgin bir biçimde denetlemeye çalışan modernleşme girişiminin söylemi, bu iki filmde Sadık Paşa'nın karılarını çok eşli bir yaşama, Leyla, Necla ve Ferhunde'yi de evlilik dışı ilişkilere terk ederek haklılaştırılmış olur.

Ataerkil düzende kadın bedeninin denetlendiği diğer bir alan kadınların nerede durduğu, yani toplumsal yaşamın başlangıcıyla yaşıt olan kamusal alan özel alan meselesi Cumhuriyet modernleşmesinin kadın bedenleri üzerinden ürettiği söylemde de önemli bir yer teşkil etmektedir. Osmanlı'nın terk edilmesi sonucu eğitim görme ve çalışma hakkına kavuşmalarıyla kadınlar, kamusal alanla daha fazla ilişkilenemeye başlamıştır. Fakat Sancar'ın dikkatimizi çektiği üzere “modern kadın kimliğinin en sorunlu, çatışma potansiyeli taşıyan noktası ‘kamusal alanda görünür olma gereği’dir” (Sancar, 2004: 209, vurgu Sancar’a ait). Eğitim ve iş yaşamına katılımın “kamusal alanda kadınların varlığının meşrulaştırılmasında uzun dönemli bir etki yarattığı” (Kandiyoti, 2007: 237) doğru olmasına ve kamusal alana bu sebeplerle çıkmanın modernleşmecilerce olumlanmasına rağmen *Yaprak Dökümü* filminin anlatısı bu anlamda kadınlara dair oldukça acımasızdır. Filmde ücretli işlerde çalışan iki kadından biri olan Leman, Ali Rıza Bey'in kendisini yerleştirdiği işte “ahlaklı” bir biçimde çalışmaktansa evli patronuyla ilişki yaşamayı tercih etmiştir; hatta patronuna göre başkalarıyla da birlikte olmaktadır. Çalışan diğer kadın Ferhunde ise önce kocasını Şevket'le sonra Şevket'i başka bir adamla aldatmıştır; ayrıca Şevket'ten önceki kocasını aldatmasını kendisini çalıştırıyor olmasıyla haklılaştırır. Bu kadınlar “aydın Cumhuriyet kadınlarına” “yakışacak” şekilde çalışmaktansa kamusal alana çıkışlarını, kadınların modernleşmeyi “yanlış anlayacağı”, “aşırıya taşıyacağı” endişesini haklı çıkarırcasına sadece erkeklerle kurdukları “düşük ahlaklı” ilişkilerde anlamlandırmışlardır. *Yaprak Dökümü*'nün aşırı Batılılaşma endişesini hemen her eylemlerinde haklı çıkaran

karakterleri Leyla ve Necla ise kamusal alana çıkmak için eğitim ve ücretli iş yaşamı gibi “haklı” gerekçelere sahip olmamaları nedeniyle geriye kalan “tek” sebep olan erkeklerle buluşmak için çıkarlar ve evin korunaklılığından uzaklaşır uzaklaşmaz “kötü yola” düşerler.

Cumhuriyet modernleşmesinin söylemiyle ataerkil iktidar örüntülerinin uzlaştığı diğer bir alan ise kadınların bedenlerinin ve cinselliklerinin erkeklere ait kılınmasıdır. Ataerkil iktidar, tek eşli ailenin kurucu ögesi olan bekaret sayesinde kadın cinselliğini önce “korumak” üzere babalarına, sonra çocuğunun babası olduğunu “kanıtlamak” üzere kocalarına emanet ederken Cumhuriyet modernleşmesi tek eşli ailenin aydın annelerini yücelterek aynı söylemi tekrar üretir. Modernleşme ideolojisini filmler aracılığı ile yeniden üreten ulusal sinemanın, burada örneklenen *Haremde Dört Kadın* ve *Yaprak Dökümü* filmlerinin kadın bedeninin babaya ve kocaya olan “aidiyeti” konusunda benzer bir söylem geliştirmesi beklenen bir durumdur. *Haremde Dört Kadın* filminde Osmanlı’da – her şey gibi- kadın bedeninin de açık bir şekilde erkeğin mülkü olduğu “iddia” edilmektedir. Sadık Paşa görünürde eşlerine yasalar aracılığı ile gerçekleşen modern evliliklere kıyasla daha fazla sahipken, onlara fikir beyan etme hakkı dahi tanımazken gerçekte Sadık Paşa hiçbir eşinin bedenine ve cinselliğine sahip değildir. Paşanın birden fazla kadının bedenine ve cinselliğine sahipmiş gibi görünüp aslında hiçbirini mülk edinmemiş olması filmin söylemi ile uylaşımlı olarak eleştirilmektedir. *Haremde Dört Kadın*’ın sonunda gerçekleşemese bile savunduğu evlilik ise Ruhşan ve Jön Türk Cemal’in arasında var olan karşılıklı sevgiye dayalı,

“aydın yeni nesillerin” yetişmesine elverişli ilişki sonucunda gerçekleşecek, çekirdek aileye dayalı evliliklerdir. *Haremde Dört Kadın* gibi *Yaprak Dökümü* filmi de bir aidiyet krizi üzerinden okunabilir. Filmin ana karakterleri Leyla ve Necla modernleşme ile birlikte değişen baba-çocuk ilişkisini, her şeyi olduğu gibi, aşırıya taşıyarak “yeni” babanın hakim olmadığı bir alanda yaşamaya ve dolayısıyla hata yapmaya başlamışlardır. Filmin sonunda Leyla’nın “metres” hayatı yaşaması Necla’nın ise randevu evinde çalışması, yani “kutsal” tek eşli aileyi kuramamış olmaları, bedenleri -cinsellikleri- babalarının hakimiyetinden çıkan kadınların “mutluluk” getirecek olan koca hakimiyetine giremeyecekleri anlamına gelebilir. Dahası, filmde tek bir erkeğin “mülkü” olmanın getireceği “saadet” yalnızca Leyla ve Necla üzerinden anlatılmaz. Kocasına ait olmayı reddeden, onu Şevket’le aldatan Ferhunde Şevket’e de ait kalmamış ve dolayısıyla Leyla ve Necla gibi Ferhunde de “bir erkeğe ait olmayan kadınlar”ın başına geldiği gibi “bütün erkeklere ait olmak” zorunda kalmıştır.

Sonuç olarak ulusal sinemanın köklerini aldığı ulusçuluk ve modernleşme ideolojisinin Kandiyoti’nin ifadesiyle “uygarlaştırılacak ‘ötekisi’ tek olmaktan çok ikiliydi: Onlar hem hali hazırdaki modern Batı’ya hem de, ‘eski düzen’ ile birleştirilen yerel adetlere direnmek zorundaydılar” (Kandiyoti, 2007: 226). Bu direncin siyasal, toplumsal ve kültürel alanda yoğun bir halde devam etmesinin sonucunda hem direncin hem de yaratılan -yaşanan- ikiliğin zemini bir söylem alanına dönüşen kadın bedeni olmuştur. Her iki düşüncenin –İslamcılar ve Batıcılar- savunucuları da kadının konumunu toplumun ahlaki sağlığının belirtisi olarak kullanırken (Kandiyoti, 2007: 236) bu ideolojilerin her ikisinden

de azade “yeni bir Türk toplumu” için mücadele veren modernleşmeciler için kadının konumu daha da belirgin bir gösteren haline gelmiştir. Hali hazırda beyazperdede göstergelerle anlamlandırılan kadın, modernleşmecilerin ideolojik kaygılarını perdeye taşımalarıyla *Haremde Dört Kadın* ve *Yaprak Dökümü* filmlerinde olduğu gibi “propaganda” amaçlı, kurgulanmış bedenlere dönüşmektedir. Kadının toplumsal konumunun “en önemli” belirleyicisi olan ahlak ve namus ise bütün bu söylemin en güçlü zemini olmaktadır. Namusun ataerkil iktidarın güçlendiği bir söylem olduğunu, kadın bedenini disipline etme amacını devam ettirdiğini ve bu çalışmada tartışılan filmlerin yukarıda aktarıldığı üzere bütün alanlarda ataerkil disiplin mekanizmalarını yeniden ürettiğini düşünürsek bu filmlerde -gerçek hayatta olduğu gibi- her iki yaşam biçiminin eleştirisinin de kadınların “sahip olduğu” veya “olmadığı” “namus” ikiliğine dayandırıldığını söyleyebiliriz.

2.3. Arkadaş’ın Mazbut Yoldaşları ve Burjuva Kadınları: Sol’un

Kurguladığı Kadın Bedeni

Türkiye’de siyasal ve toplumsal hayatı etkilemiş –etkileyen- farklı ideolojilerin toplumsal cinsiyet meselesine yaklaşımlarının ve ideolojilerinin “gerektirdiği” yaşam pratiklerinin tartışıldığı bu bölümde, ulusçuluğun ardından Türkiye solunu örnekleyen filmler tartışılmaya çalışılacaktır. Öncelikle Türkiye solunun devlet eliyle yaratılan, desteklenen ve siyasi iktidar olma gücüne sahip olabilmiş ulusal- milliyetçi ideoloji gibi yekpare olarak algılanamayacağı ortadadır. Aksine bu topraklardaki tarihi Cumhuriyet’ten eski

olan sol hareket içerisinde sayısı kesin olarak belirlenemeyecek yüzlerce örgüt bulunmaktadır¹⁴. Bu açıdan solun farklı düşünce biçimlerini, örgüt yapılarını ve pratikleri barındırdığı, hemen her koşulda eleştirel bir tutuma sahip olmaya çalıştığı, dolayısıyla tarih dışı olmadığı göz ardı edilmemelidir.

Egemen iktidarla mücadele amacına sahip olan sol, bütün dünyada olduğu gibi Türkiye’de de devlet ile mücadele etmek zorunda kalmış ve gördüğü şiddet nedeniyle kırılmalara uğramıştır. Devlet şiddetinin en yoğun olduğu 12 Eylül 1980 darbesi ise sol için hareketi neredeyse dağılma noktasına getiren, en derin kırılma noktası olmuştur. Dolayısıyla Fatmagül Berktaş’ın izini takip ederek Türkiye’de sol hareketi 1980 öncesi ve sonrası olmak üzere iki döneme ayırabiliriz (2010: 279). 1980 öncesinde, sonrasına kıyasla daha güçlü ve bütünlüklü bir sol hareket olması, bu hareketin toplumsal hayatta yansımalarının daha belirgin olması nedeniyle bu bölümde cinsiyet ilişkilerini tartışmak üzere solun en güçlü olduğu dönemde, 1970’lerde -devrimci yönetmen olarak bilinen- Yılmaz Güney’in çektiği *Arkadaş* (1974) filmi tartışılacaktır. Bu noktada bahsi geçen tartışmaların ağırlıklı olarak “Türk solunun tarihinde istisnai bir dönem olan 1970’lere” (Erdoğan, 1998: 23) yani merkez ve radikal solun bütün farklılıklarına rağmen "demokratik halk devrimi" ve "halk iktidarı" gibi kavramlar etrafında ortaklaşması, tepeden inmeci devrim düşüncesinin yerini halkla birlikte hareket etmeye bırakması (Erdoğan, 1998: 27- 29) ve başta kitle partisi olmayı amaçlayan TİP olmak üzere solun köylücü bir çizgiye yönelmesi (Konuk, 1998) dolayısıyla gelenekle yoğun olarak ilişkilendiği bir dönemi temel aldığı belirtilmelidir.

¹⁴ Hüseyin Aykol’un kaleme aldığı *Bölüne Bölüne Büyümek-Türkiye’de Sol Örgütler* (2010) konu ile ilgili yol gösterici bir kaynak olabilir.

Solun en güçlü olduğu 1980 öncesi dönemde Türkiye’de toplumsal cinsiyet ilişkilerini ve kadınlık konumunu –kadın olmanın anlamını- belirleyen en güçlü etmenlerden biri gelenektir. Modernleşme projesinin siyasal hayatta yarattığı etki ile kadının eyleyen değil gösteren olduğu düzen yerleşikleşmiş, Sancar’ın ifadesi ile “Batı’nın tehdidi altındaki kırılğan Türk ailesi teyakkuz halinde olmaya devam etmiştir” (2004: 210). Bu ortamda Türkiye solu toplumun geleneksel cinsiyet rollerini devam ettirmiş, “toplumun bütünü gibi, kurallarını egemen durumda olanların yani erkeklerin koyduğu ve yürüttüğü bir toplumsal oluşum” olarak yaşantılanmıştır (Berktaş, 2010: 280). Farklı bir ifade ile “modern kadın imgesinin kamusal görünürlüğü ile birlikte oluşan suskun, sessiz ve edilgen hali sol siyasi imgelerle birlikte yerinden edilememiştir” (Sancar, 2004: 210). Diğer yandan sol, toplumsal cinsiyet bağlamında gelenekle eleştirel bir zeminde de ilişkilendirilmiştir. Kadın sorununun varlığını kabul eden erkekler bu sorunlardan “geri kalmışlık, cehalet ve geleneksel kültürü” mesul tutmuş ve sorunun kaynağının gelenek olduğuna duydukları inançla çözümü ekonomik ve kültürel gelişme olarak görmüşlerdir (Sancar, 2004: 198). Kadının özgürleşmesinin devrimden sonra olacağı görüşünü benimseyen sol, ne toplumun geri kalanını ne de kendi örgütlenme biçimini toplumsal cinsiyet açısından eleştirmiştir. Üstelik Berktaş’ın dikkatimizi çektiği üzere “toplumun bütünü gibi kuralları erkeklerin koyduğu ve yürüttüğü bir toplumsal oluşum” olan sol hareketin içinde yer alan kadınlar da uzun süre denetime direnç geliştirememişlerdir. Çünkü başka koşullarda tepki gösterecekleri pek çok şeye “devrimci görev”e dönüştüğü için ideolojiyle

“elişmemek” adına boyun eğmişlerdir (Berkday, 2010: 280-281). Sol hareket içinde yer alan kadınlara erkek “yoldaşları” tarafından uygulanan denetim - ileride daha ayrıntılı tartışılacağı üzere- “nasıl giyineceklerinden nasıl davranacaklarına hatta ne okumaları gerektiğine” kadar geniş bir alana yayılır (Berkday, 2010: 281). Bu denetimin sebebi solun ataerkil ideolojiden sıyrılammış olması ve bu ideoloji ile uyumlu olarak Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşundan beri siyasal alanda erkeklere düşen “siyasal temsil” ve kadınlara düşen “topluma yararlı sosyal faaliyetlerle uğraşan” siyasal gösterge (Sancar, 2004:209) olma “görevlerini” üretmeye direnmemesi hatta yeniden üretmesidir. Denetimin sebebi oldukça açık olmakla birlikte “Türkiye Solu’nda kadının denetim altında tutulmasının ilginç rasyonalizasyonlarından biri, kadının kadın olduğu için, yani cinsiyeti itibari ile ‘burjuvalaşmaya’ daha yatkın görülmesidir” (Berkday, 2010: 281). Sonuçta hareket içinde siyasal gösterge olarak kurgulanan kadınlar “davetsiz misafir” (Berkday, 2010: 281) gibi hissettikleri bu yerde “burjuvalaşmaları” endişesiyle birçok alanda denetlenirken siyasal iradeden de dışlanmış, Cumhuriyetin kuruluşundan bu yana bir model haline gelmiş “kermes düzenleyici kadınlar” imajına indirgenmiştir (Sancar, 2004: 209). Türkiye solu, hareketin içindeki kadınları denetlerken asıl mücadele ettiği alan olan burjuva ideolojisine sahip kadınlar hakkında da bir söylem geliştirmiş, bu söylemi birbirini besleyecek şekilde “burjuvalaşmasından” korktuğu kadın “yoldaşlar”ı denetlemek için yeniden üretmiştir. Türkiye solunun istediği, reddettiği, korktuğu, sevdiği bütün kadınları anlatısına taşıyan *Arkadaş* filminin izleklerini takip etmek hareketin gösterge olarak kurguladığı kadınları devrimci sinemanın göstergeler alanı

beyaz perdede nasıl yeniden kurguladığını anlamak açısından bu çalışma bağlamında anlamlı olacaktır.

Arkadaş, birlikte devrimci mücadeleye katılmış iki eski arkadaşın yıllar sonra bir araya gelmesini konu edinir. Yılmaz Güney’in kendisinin canlandığı Azem filmin ilk sahnelerinden itibaren anlatıldığı üzere hâlâ devrimci mücadeleye inanmaktadır ve bu doğrultuda yaşamaya devam etmektedir. Arkadaşı Cemil ise daha o zamanlarda karar verdiği üzere çok para kazanmış “servet ve şöhrat” sahibi olmuştur. Azem, yeni yaşamında ne kadar mutlu olduğunu anlatan Cemil’e inanmayarak onun “mutluluk yalanı söylediğini” dile getirirken yönetmen bu “yeni yaşam”ı seyirciye Cemil’in baldızı Melike aracılığı ile anlatır. Buluştukları gecenin sabahında Cemil’i eve getiren Azem’le arkadaş olan Melike ona yaşadıkları mekânı gezdirir. Melike’nin anlattıklarından çıkan sonuç oldukça tanıdık bir klişeyi onaylar: Zengin insanlar sürekli içki içer, kumar oynar, dedikodu yapar, kısaca yararsız vakit geçirir; filmde olduğu gibi çocuklarının ciddi olmadığı sürece mevsimlik aşklar yaşamasına göz yumarlar çünkü “ahlaki açıdan zayıflardır”. Bu tanıdık klişe sol söylem içerisinde tam olarak “yoz bir yaşam” tanımına denk düşmektedir ki bunu Melike’nin anlattıklarını dinleyen Azem’in memnuniyetsiz ifadesinde görmek mümkündür. Melike’nin anlattıkları yalıtılmış bu yerde yaşayan zengin insanların yaşamına dair ön bilgileri verirken bir aylık iznini Cemil’in yazlığında geçirmeye karar veren Azem aracılığı ile yönetmen bu yaşamı ayrıntılı bir şekilde tasvir eder. Yalıtılmış bir mekânda kapitalist yaşamın bütün nimetlerinden faydalanan Cemil, ailesi ve arkadaşları ile birlikte tıpkı

Melike'nin anlattığı gibi tamamen eğlence odaklı bir yaşam sürmektedir; gün boyunca denize girmek, yemek yemek, kişisel bakımları ile ilgilenmek ve dedikodu yapmak dışında bir şey yapmazlar. Dahası bu “yoz” yaşam “ahlaksızlığı” beraberinde getirmektedir. Cemil'in karısı Necibe'nin onu aldatması en belirgin ahlaki zayıflık olsa da bu insanlar arasında geçen “Siz Azem Bey seks problemlerinizi nasıl hallediyorsunuz”, “Karın çok güzel öpüyor Cemilcim bir harika” ve “Karısı güzel olanlar karımı öpebilirler, baldızı güzel olanlar da baldızımı öpebilirler” gibi konuşmalar Cemil'in karısının yaptığının bireysel bir zafiyet olduğunu değil, ortamın yarattığı bir sonuç olduğunu düşünmemizi destekler niteliktedir. Bu ilişkilerden rahatsız olan ve Cemil'i uyaran Azem, yaşadıkları hayatın medeni değil dejenere ve yoz olduğunu, her şakanın gerçeklik payının olduğunu söylerken karısının gerçekten Cemil'i aldattığını tahmin eder gibidir ki kısa bir süre sonra Halil'den tahmininin doğru olduğunu öğrenir. Karısının Cemil'i aldattığını öğrenen Azem bu ilişkiye dahil olmaktan çekinmez, Necibe'ye tokat atıp Cemil'i arabaya bindirir ve artık çok uzaklarda kalmış köyüne götürür.

Kamerasını Cemil'in annesi ve babası öldüğünde dahi gitmediği köyüne çeviren yönetmen, film boyunca beslediği karşıtlığı, zengin insanların sürdüğü “yoz” yaşamın karşısında duran emekçi insanların hayatını derinlemesine işlemeye başlar. Yönetmen, Cemil ve arkadaşlarının hizmetinde çalışan işçilerin hayatlarını burjuva yaşamına karşıt biçimde gösterir. Azem'in ilişki kurduğu genç Halil üzerinden anlatılan bu hayat, lüks yaşamın işlendiği sahnelerle paralel sahnelerle aktarılmıştır. Yönetmen, Cemil ve arkadaşlarının

zengin sofralarının hemen sonrasında Cemil’in inşaatında çalışan işçilerin mütevazı sofrasını, zenginlerin dans edip içki içtiği eğlence anlarından sonra işçilerin dar bir mekanda bağlama çalıp türkü söylediği sahneleri göstermiştir. Bu karşıtlık sadece bağımsız yaşam alanlarıyla sınırlı değildir; Halil’in yaşlı annesinin çalıştığı evin genç oğluna hizmet ettiği sahne sadece Halil ve Azem’i değil seyirciyi de rahatsız edecek derecede dramatik bir görüntü olarak kurgulanmıştır. Emekçi insanların hayatını daha ilk sahnelerde öğrenciyken Cemil ve Azem’in yanında yaşadıkları Tabiat Ana’nın eviyle anlatmaya başlayan yönetmen, yazlıktaki işçilerin hayatlarıyla devam eder ve Cemil’e “ait olduğu köylü sınıfını” hatırlatmak isteyen Azem’in onu annesi ve babası öldüğünde dahi gitmediği köyüne götürmesiyle bu karşıtlığı derinlemesine anlatmaya başlar.

Cemil’in köyündeki yaşam, arkadaşlarının “fildişi kulelerinde” gördüklerinden çok farklıdır. Köyde geçen her sahne, Cemil’in çevresindekilerin sarf ettiği “Türkiye bugün dünyanın en zengin ülkelerinden biri haline gelmiştir, bir tane yoksul köylü göremezsiniz”, “Bugün hangi köye giderseniz gidin her evde radyo, televizyon ve buzdolabı göreceksiniz” sözlerini yalanlar niteliktedir. Köyde yaşayan insanlar uzun çekimlerle anlatıldığı üzere oldukça yoksul bir hayat sürmekte, turistlerin fotoğraflayacağı kadar “sefalet” içinde yaşamaktadır. Sadece Azem’in yardımcılarıyla toprağını sulayabilen Muhittin nispeten iyi koşullara, toprağında yetişen sebzelere ve önemli misafirleri geldiğinde kullandığı elektriğe sahiptir.

Köyde geçirdikleri günlerde yalnızca uzun zamandır görmediği insanlarla değil, kendi geçmişiyle de karşılaşan Cemil, Azem'in yargılayan sözleri sonucunda yaşadığı hayatı sorgulamaya başlar ve bu “çürümüşlükten kurtulmaya” karar vererek şehre döner. Eve geldiğinde kendisini aldatan karısıyla karşılaşan Cemil, Azem'e verdiği söze uymaz ve çelişki içinde olduğu ifadesinden belli olmasına rağmen onu affeder. Bu mekânda daha fazla duramayan Azem Melike'yle yaşadığı duygusal vedanın ardından yola çıkar, Cemil ise yönetmenin parmaklıklar ardında göstererek açıkça ifade ettiği üzere “yoz” yaşamında hapis kalır. Azem'i gitmek üzere çıktığı yoldan çeviren Necibe “daha sonrasında hesabı sorulacak” bir tokat atar ve Azem giderken kulağında çınlayan Cemil'in konuşmasının üzerine binen silah sesinden anlaşıldığı üzere Cemil'in kendisini vurmasıyla anlatı kapanır.

Arkadaş filminin aynı zamanda senaristi de olan yönetmen Yılmaz Güney, filmde Ergün'e göre küçük burjuva dönüşümcülüğü ile devrimci dönüşümcülüğünü karşılaştırır, bu karşılaştırma için zengin-yoksul ve köy-kent zıtlığını kullanır ve devrimci dönüşümcülüğünü haklı çıkarır (1978: 146–147). Güney, sadece eylemleri değil kimi zaman propagandaya varan sözleriyle de devrimci dönüşümcülüğü simgeleyen Azem ve küçük burjuva yaşamında sonunda kendini öldürecek kadar mutsuz olan Cemil üzerinden bu karşılaştırmayı yapsa da hakkında asıl söylem üretilenin öyküyü geliştirmekte kullandığı kadın karakterler olduğu söylenebilir. Türkiye solunun burjuva ideolojisine sahip kadınlar üzerinden “burjuvalaşmasından” korktuğu kadın “yoldaşlar”ı denetlemek için kullandığı bütün alanları kimi zaman satır

aralarına gizlenmiş bir şekilde kimi zaman açıkça işleyen Güney, filmin anlatısını büyük oranda aşağıda ayrıntılı bir biçimde tartışılacağı üzere kadın bedeninin denetimi ve bu denetimin “gerekliliği” üzerinden geliştirmiştir. Fakat bu tartışmadan önce Güney’in görsel alanda kadın bedeni kurgusuna dair takındığı sinematografik tavır hakkında kısa bir tartışma anlamlı olabilir.

Öncelikle sinemasal anlatıda uzun zaman için vazgeçilmez olan “güzelliğin sergilenmesi” (Büker ve Uluyağcı, 1993: 27) kuralına Güney’in tam olarak uyduğu, hem anlatıda uzun uzun yer verdiği burjuva kadınların hem de emekçi kadınların oldukça genç ve güzel olduğu söylenebilir. Filmde yer alan burjuva kadınlardan görsel dekor olmaktan çıkıp karakter olabilen Necibe’yi Azra Balkan canlandırırken Güney’in kısa bir ilişki yaşadığı Ahu’yu Ahu Tuğbay oynamaktadır. Filmin ana kadın karakteri Melike ise filme ismini veren şarkıyı da seslendiren Melike Demirağ’dır. Yalnızca anne olan kadınlar – Halil’in annesi, Tabiat Ana, Muhittin’in karısı- bu kuralın dışındadır ki bu kadınlar artık genç olmadıkları, cinsellikten “soyutlandıkları” ve dişil olma hallerini “yitirdikleri” ve dolayısıyla Mulvey’in teorize ettiği “etkin denetleyici erkek bakışını” (1997: 21) tatmin etmekten uzak oldukları için güzellik-çirkinlik ikileminin dışında kalırlar. Güney, sadece güzelliği sergilemekle kalmayıp tam da Mulvey’in tarif ettiği üzere bu güzelliği izleyicinin bakışı için “mükemmel bir ürün’e dönüştürmek üzere yakın çekimlerle parçalara ayırır ve stilize eder (Mulvey, 1997: 22). Cemil ve Azem’in buluştukları ilk gecenin ardından gittikleri pavyonda yarı çıplak dans eden kadınların göğüslerini ve kalçalarını defalarca kadrajın tamamını kaplayacak şekilde yakın çekimlerle gösterdiği

gibi aynı görsel düzenlemeyi ve mizansenini Cemil'in çevresindeki kadınların bedenleri üzerinden yaratmakta bir çekince görmez. Burjuva kadının perdede tüketilecek bir ürüne dönüşmesi bu kadınları nesneleştirmeye yönelik sol söylem içerisinde anlamını bulduğu gibi seyirciye "kötü"nün kim olduğunu işaret eden öyküyle uylaşımlı bir görsel anlam üretir. Güney'in anlattığı öykü ve kurduğu görsel dünya arasındaki uyumu, her ikisinin birbirini beslediğini örnekleyen en belirgin ve önemli sahneler, Azem'in Cemil'i aldattığını öğrendiği Necibe'yi tokatladığı an ve filmin sonunda Necibe'nin intikamını alarak Azem'e vurduğu sahnedir.

Yaşam alanına dahil olduğu andan itibaren Cemil'in gündelik pratiklerini ve düşünme biçimini eleştiren Azem, Halil'den Necibe'nin Cemil'i aldattığını öğrendiği zaman şaşırır ve bunu Cemil'e ileterek ilişkiye dahil olmakta çekince görmez. Dahası Azem'in dahiliyeti bununla sınırlı kalmaz, Cemil'i uzaklaştırmaya çalıştığı an kendisine müdahale eden Necibe'ye –Melike'nin elindeki bardağı yere düşüreceği kadar- şiddetli bir tokat atar. Necibe'nin uğradığı şiddetin bağlamı Türkiye sineması tarihinde rahatlıkla bulunabilir. "(Yeşilçam'da) erkeğin kadına uyguladığı şiddet, tümüyle kadının denetlenip cezalandırılması gereken ya da sahip olmak istenen bir nesne olarak görülüp gösterilmesiyle bağlantılıdır" (Abisel, 2005: 313). Necibe'nin uğradığı şiddet Abisel'in Yeşilçam filmlerinde kadına yönelik şiddet ile ilgili yaptığı analizleri örnekler niteliktedir. "Kendi bildiği gibi davranan ve kocasına ihanet eden" Necibe "kötü" olmadığı halde "öfkelerini denetleyemeyen" Azem'in şiddetine maruz kalır ve bu şiddet seyirci tarafından onaylanır, çünkü Necibe tokadı "hak

etmiştir” (Abisel, 2005: 314-320). Dahası Necibe’nin tokat yediği sahne “şiddetin haklı kılınacağı” şekilde yakın ölçekle çekilmiştir (Abisel, 2005: 327). Yaşamına müdahale eden Cemil’den kendisine attığı tokadın intikamını almak isteyen Necibe ise seyirciye sadece tokadının sesini duyurabilir. Necibe’nin Azem’e tokat atmak üzere elini kaldırmasının hemen ardından Azem’in sıkılmış yumruğunu gösteren yönetmen perdeye şiddet gören bir erkeğin görüntüsünü yansıtmaktan imtina eder, bu uğurda oldukça acemi görünen bir kesme yapmayı tercih eder. Dahası, yönetmen erkeğe yönelik şiddetin görüntüsünü eksiltmekle kalmayıp hem sıkılmış yumruk görüntüsüyle hem de Azem’in “bu yumruğun hesabını bir gün mutlaka soracağız” sözüyle “haksız” şiddetin sadece bir erkeğe değil bir sınıfa – bir cepheye- yöneltildiği düşüncesini aktarır. Başka bir ifade ile sadece ses ile aktarılmış olsa dahi şiddet gören erkek değil o erkeğin ait olduğu sınıftır ve bu bağlamda seyirciye aktarılan duygu Necibe’nin Azem’e attığı tokadın Azem’in tokadı gibi “haklı” bir gerekçesi olmadığı, Necibe’nin her durumda haksız olduğudur. Sinema tekniği açısından kadınları fetişleştirme ve nesneleştirme konusunda oldukça “başarılı” olan Güney, senaryosunu da yazdığı *Arkadaş* filminde sol söylemle uylaşımlı bir bağlamda yine kadınları denetlenecek nesneler olarak sunduğu bir öykü anlatır.

Arkadaş’da kadınlar, ataerkil ideolojinin denetim alanlarıyla örtüşen ve normalleştirici bir araca dönüşen namus olgusu üzerinden denetlenirken, bu denetim, sol söylemin kadınlar hakkında ürettiği burjuvalaşma endişesi ile desteklenir ve bu iki alan aşağıda tartışılacağı üzere birbirini besleyerek

yeniden üretilir. Ataerkil iktidarın kadınlar üzerinde denetim kurduğu ilk alan olan fiziksel görünüm, “kadının kadın olduğu için burjuvalaşmaya daha yatkın gören” sol ideoloji (Berktaş, 2010: 281) içerisinde kişisel tercih özgürlüğünü kısıtlayacak derecede belirgin bir müdahale alanına dönüşmüştür. Bu müdahale kimi zaman “hapishanedeki devrimcilerin ‘kadın arkadaşlar’ için ‘kılık kıyafet genelgeleri’ yayınlama”sına varacak kadar genel olabilirken kimi zaman İKD¹⁵ İstanbul bölge sekreteri Saadet Arıkan Özkal’ın Emel Akal’a anlattıkları¹⁶ gibi kişisel düzeyde gerçekleşebilmiştir:

“Bir gün bana partiden şöyle dendi: ‘Sendikaya giden İKD’liler küpe takıyorlar, çok rahat hareket ediyorlar, saçlarına çok özen gösteriyorlar’ itiraz etmeye kalkıştım ‘Hayır, bunları uyar’ dediler” (Akal, 2011: 258).

“Bizim şubenin makyajlı, ojeli kadın üyeleri de vardı ve kongreye onlar da gelmişlerdi. Kongre sırasında bana imzasız bir not geldi, ‘İKD’nin bir şube kongresinde nasıl olur da tırnakları, gözleri boyalı kadınlar olabiliyor’ yazıyordu” (Akal, 2011: 259).

Hemen bütün toplumlarda kültürel gösterge haline dönüşebilen kadınlar, Türkiye solu örneğinde olduğu gibi politik gösterge olma yükü altında kalabilir ve kendilerini “partinin vitirini” (Berktaş, 1998: 126) gibi hissedebilirler. Hem kültürel hem de politik bir gösterene dönüşen kadın bedenine uygulanan

¹⁵ İKD (İlerici Kadınlar Derneği) 3 Haziran 1975 tarihinde TKP (Türkiye Komünist Partisi) kökenli Marksist kadınlar tarafından resmi olarak kurulmuş, 28 Nisan 1979’da kapatılmış kadın örgütüdür.

¹⁶Emel Akal’ın yazdığı *Kızıl Feministler* kitabında yer alan bu görüşmeler 1995 yılında gerçekleştirilmiştir.

denetim “devrimci” bir göreve dönüştüğünde ise kurallara uyan ve uymayan, denetime rıza gösteren ve göstermeyen kadınlar arasında kurulan karşıtlık *Arkadaş*’da olduğu gibi zıtlığa dönüşebilir. *Arkadaş* filmi görünürde burjuva dönüşümcülüğüne dair bir eleştiri anlatısı olsa da bu dönüşümü yaşayan Cemil karakteri, ilk sahneden itibaren yaşadığı hayatı sorgulaması, çelişkiye düşmesi ve sonunda ölümle dahi olsa bu hayattan çıkarak arkadaşı Azem’in yüzünü gülümsetmesi nedeniyle yönetmenin “koruması altında”dır. Oysa Melike hariç Cemil’in etrafındaki kadınların tamamı “korkulan” burjuva kadınlar olmaları nedeniyle Güney’in reddedilmesi gereken olarak işaret edeceği kadar yoğun bir şekilde eleştirilirler ve bu eleştirilerin ilk zemini sol içinde en belirgin müdahale alanlarından biri olan fiziksel görüntüdür. Filmin yazlık mekânda geçmesi kadın karakterlerin film boyunca başta bikini olmak üzere oldukça “açık” kıyafetler giymesini “normalleştirirken” bu kadınların bedenlerinin defalarca yakın çekimle perdeye gelmesi ve Melike dışında kalanların neredeyse sürekli bu kıyafetlerle gösterilmesi bu normalliği seyirciye sorgulatacak dereceye gelmektedir. Dahası süslü kıyafetleri içinde bu kadınlar tıpkı Azem’in birlikte olduğu Ahu’nun evinde bulunan, Azem’in gözünden perdeye taşınan oyuncak bebekler gibidirler. Dahası Yüksel’in ifade ettiği üzere “Güney’in filmlerinde mekân kullanımı ve ayrıntılardan yararlanma hem gerçekçiliğin kurulmasına hem de simgesel bir anlatıma olanak sağlamaktadır” tıpkı “*Arkadaş*’ta Ahu’nun evindeki oyuncak bebekler ile Ahu arasında kurulan eğretilme Ahu’nun süs bebek olarak sabitlenmesine” neden olması gibi (Yüksel, 2006: 62). Herhangi bir işte çalışmayan, erkeklerin aksine anlatılanlara gülmek dışında herhangi bir anı dahi anlatamayacak kadar sözsüz

ve Azem’in işçilerle kurduğu ilişkiye karışmayacak kadar tepkisiz, fikirsiz olan bu kadınlar perdeye ya Ahu gibi daima süslüyken ya da Necibe gibi kuaförde uzun uzun, ağda yaptırırken dahi görünecek kadar ayrıntılı bir biçimde süslenirken taşınırlar. Korkulan burjuva kadının karşısında yer alan emekçi anneler ise böyle şeylere vakit ayıramayacak kadar yoğunurlar. Halil’in annesi çocuğu yaşındaki evin oğluna hizmet ederken, Muhittin’in karısı kocasıyla birlikte tarlada çalışırken ve gelen misafirlerine yemek hazırlarken, Tabiat ana ise hep birlikte gidilen piknikte Azem ve Cemil’i ağırlarken yansır perdeye. Ataerkil ideolojinin bu ideolojiden türeyen namus kavramının ve sol düşüncenin ortaklaştığı bir alan olan fiziksel görüntü hakkında belirgin bir söylemi olan *Arkadaş* filminin, kadınların mekân kullanım özgürlüğü ve bu özgürlüğün yol açacağı “sorunlar” hakkında da ataerkil denetim mekanizmaları ve Türkiye solu ile uyumlu bir duruşu vardır.

Diğer düşünce biçimlerinin aksine kitlesel mücadele için kadının evden çıkmasının mecburi olduğu Sol’da kamusal mekânın kadınlar tarafından kullanılmasının denetimine dair düşünceler oldukça ilginç bir çelişki barındırmaktadır. Bir yandan “yoldaş” olan kadınların mücadeleye katılabilmek için özel alanlarından uzaklaşması gerekirken diğer yandan yüzyıllardır devam eden ve “devrimden sonra tartışılacak bir sorun olan” ataerkil örüntüler nedeniyle hem yoldaşları, hem kocaları olan erkekler özel alanın kadın mekanı olduğu düşüncesinden sıyrılamazlar. Hatice Yaşar’ın 12 Eylül askeri darbesi öncesi örgütlü mücadeleye katılan kadınların

deneyimlerini aktardığı yazısı bu çelişkinin kadınların hayatında yarattığı sonuçları açık bir biçimde göstermektedir:

“ ... ‘doğal iş bölümü’ gereği altında yer aldığı sevgili veya kocasının ideolojik-politik gelişmesine ‘yardımcı’ olmak için o kitap okurken veya yazı yazarken ona çay pişiren, gece yarısı uykudan uyanıp ondan yemek hazırlamasını isteyen eski sevgili yoldaş, yeni üst’ü kocasına yemek hazırlayan... Tüm gücüyle üst-kocasına hayatı kolaylaştırmaya çalışan devrimci bacı ve devrimci kadın...” (Akal, 2011: 252).

Devrimci mücadele, tarih boyunca özel alana ait kılınan kadının kamusal mekâna “özgürce” çıkışına olanak tanısa dahi ataerkil düşünce biçimi dolayımında kadın ve özel alan arasında yaratılan mecburi ilişkiyi sorgulamamıştır. Necmiye Alpay’ın kendi deneyimlerinden aktardıkları doğrultusunda evlendikten sonra eski yoldaşları yeni eşleri tarafından devrimci kadınların özel alanla daha sıkı temas kurmasının beklendiği düşünülebilir:

“...mesela benim kocam evlendikten sonra benim her toplantıya gelmememi istemeye başladı. Daha doğrusu istememek değil belki de sözlü olarak söylese karşı çıkacağım ben ona haber verildiği için benim haberim olmuyordu ben bitince öğreniyordum ve ev işleriyle ilgili olarak da ev işlerine itildiğimi fark ettim. Evimize çok arkadaş gelip gidiyor ve ben sürekli olarak arkadaşlarımıza yemek yapmakla meşgulüm...” (*Sanki Eşittik, 2012*)

Evlendiklerinde ataerkil aile ilişkilerine benzer hayatlar süren kadın devrimciler çocuk sahibi olduklarında ise aileleri ile örgütlü mücadelenin arasında bırakılmış Sevim Belli'nin anlattığı üzere ve aileye/çocuğa bakım vermeleri beklenmiştir:

“...daha çok vakti oluyordu erkeklerin kendini politikaya verebilecek durumda. Kadınların çocuk var, bakımı var ev işi var...” (*Sanki Eşittik*, 2012)

Kadınlardan beklenen davranış kalıplarına dair herhangi bir eleştiri getirmeyen solcu erkekler gündelik hayatta bu kalıplar doğrultusunda beklenti geliştirmeye devam etmiştir. Kadınlardan beklenen roller ilk etapta kamusal mekânla ilişkilerini sınırlandırırken kamusal alanda var oluş biçimlerini de şekillendirmiştir. Örgütlü mücadeleyi geliştirmek için çalışmak gibi “önemli” görevler erkeklere düşerken yaşamsal ihtiyaçları karşılamak gibi “önemsiz” işleri kadınlar üstlenmiştir:

“ ...kadınlar çalışıyorlardı, para kazanıyorlardı erkekler çalışmıyordu pek çoğu tam gün partide çalışıyorlardı. Çocuklar da vardı tabi bir de sürekli içeri alınıyorlardı hani ikisi birden alınmasın bunları söylerlerdi...”
(Nurten Tunç, *Sanki Eşittik*, 2012)

Sonuçta yoldaşları erkeklerin sosyalist örgütlerin çatısındaki kadınlardan bekledikleri gündelik hayatı devam ettirmek, sekretarya işleri yapmak ve halkla iletişimi sıcak tutacak sosyal sorumluluk projelerini yürütmekten öteye nadiren

geçebilmiştir. İlkay Demir'in kendi yaşam deneyiminden çıkardığı sonuç bir çok kadın devrimci için geçerli olmuştur: “ kurumlaşan yerlerde kadınlar itilmiş”, “iktidar tartışmalarında kapılar yüzlerine kapanmıştır” (*Sanki Eşittik*, 2012).

Türkiye solunun kadının kamusal alanda var oluşu ile ilgili ataerkil ideolojiyi devam ettiren düşünce biçimi *Arkadaş* filminde oldukça belirgin bir şekilde aktarılmaktadır. Solun “kendi” kadınlarının dönüşmesinden korktuğu burjuva kadınlar, çalışmadıkları ve evin uzantısı işlerin sorumluluklarını alt sınıftan kadınlara devrettikleri için kamusal alanda Lefebvre'nin kategorize ettiği üzere “zorunlu zaman” ve “zoraki zaman” değil tamamen “serbest zaman” geçirmektedir (1998: 58-59). Bu serbest zamanın yarattığı sonuç ise yalnızca aylak bir hayat sürmek değil aynı zamanda kamusal mekâna çıkış “özgürlüğünün” beraberinde Ahu'nun yaşadığı gibi serbest cinselliği ve Necibe'nin yaşadığı gibi “ahlaksız”lığı getirmesidir. Başka bir ifade ile Güney'in nispeten derinlemesine anlattığı burjuva kadınların her ikisi de toplumsal olarak reddedilen cinsel beraberlikler yaşamıştır ve bu “yanlış” ilişkilerin kurulmasında kamusal alana çıkış özgürlüğü önemli bir etmendir. Ev dışı alanda burjuva (kötü) kadına “ahlaksız” bir hayat sunan Güney, işçi (iyi) kadınlara ise yine ataerkil ideoloji ve sol düşünce ile uyumlu olarak rollerine sadık kalacakları birer alan yaratmıştır. Tabiat ana ailesi ile birlikte gittiği piknik nedeniyle dışarı çıkarken Muhittin'in karısı tarlada dahi kocası ile birlikte. Diğer işçi kadın olan Halil'in annesi ise ev içi işlerin kamusal alana taşındığı bir meslek olarak hizmetçilik yapmaktadır. Yönetmen, Azem'in

“bilinç yükseltici” konuşmalar yaptığı gruptaki erkeklerin inşaat işinde çalıştığını gösterirken kadınlar hakkında bir bilgi vermez ve sonuçta olumladığı kadın karakterlerin tamamını özel alanla ilişkili kılar.

Ataerkil ideolojinin kadın bedenini mitoloji ve semavi dinlerin anlatılarıyla karşılıklı olarak beslenerek denetlediği en belirgin alan şüphesiz diğer denetim alanlarının da kesiştiği cinselliktir. Kadın cinselliğinin denetimini “kontrol edilmezliği”, “şeytana yakınlığı” ve “yaratılan kültüre yönelik bir tehdit” oluşuyla “rasyonalize eden” (Berktaş, 1998: 145) bu düşünce biçimi çözüm olarak ya kadın cinselliğini yok saymış ya da bedeni gibi kadının cinselliğinin de sahibi olarak erkekleri işaret etmiştir. Türkiye solunda ise bu yok sayış ve aidiyet kadınlar için yaratılan “bacı” imgesinde bütünleşerek bir yandan “cinsel açıdan ulaşılmaz bir kadın” (Kandiyoti, 2010:131) yaratırken diğer yandan kadınların bedenlerini yalnızca birlikte oldukları erkeklere değil, aynı zamanda devrimci mücadeleye de ait kılmıştır. Bu aidiyetin sınırlarını aşan kadınların ise devrimci mücadelede yer alamayacakları gibi “burjuva kadın fahişeliğine” yakın bir konumda görüldükleri düşünülebilir. *Arkadaş* filminde burjuva kadının cinsel yaşamının fahişelikle eş tutulduğunu savunan Yüksel bu savını yaptığı görsel analizle destekler. Yazara göre “Necibe ile genelevde çalışan fahişeler arasında bir ilişki kurulur. Necibe’nin, arkadaşı Yusuf’la birlikte olduğu sahne ile kocası Cemil’in fahişeyle birlikte olduğu sahne aynı görsel düzenlemeyle aktarılır”. Daha açık bir ifade kamera açıları, çekim ölçekleri ve plan sırası oldukça benzer olan bu iki sahne aracılığı ile Necibe ve genelevde

alışan fahişe seyirciye aynı görüntülerle sunulmuştur. Ağırlıklı olarak kadın karakterlere odaklanılan bu sahneler aracılığı ile yönetmenin Necibe karakterinin evlilik dışı ilişkisini fuhuştan farklı görmediği düşünülebilir.

“Burjuva kadın fahişeliği”nin seks işçiliğinden farkı ise “namuslu”, “devrimci” ve “kahraman” Azem karakterinin genelevdeki kadının sorunlarını dinleyip onunla birlikte olmazken Ahu ile birlikte olmasında bulunabilir (Yüksel, 2006: 116). Genelevde çalışmak zorunda kalan “düşmüş” “fahişeye” söz söyleme hakkı tanıyan, hikyesini seyircilere duyuran Güney “burjuva fahişe” olarak görselleştirdiği Ahu’ya Azem’le birlikteyken konuşma şansı sunmaz.

Kadın cinselliği konusunda milliyetçi muhafazakr söyleme oldukça yaklaşan Türkiye solu kendi kadınlarını “burjuva kadın fahişeliği” ile “tehdit ederken” onları bacı imgesinin içine yerleştirme yoluna gitmiştir. Sol hareket için dönemin en büyük korkusu olan “toplumdan izole olmak, halka ters düşmek” gibi endişelere (Akal, 2011: 261) karşı oldukça güçlü bir “savunu” olan bacı imgesi *Arkadaş* filminde belirsiz bir biçimde yer alır. Anlatının bütünü düşünüldüğünde bunun sebebinin Güney’in bu konuda sol harekete eleştiri getirmesi veya karşı çıkması olduğu savunulamaz, aksine Güney bu tartışmaya girmeyerek olumladiğı emekçi kadınları – Tabiat Ana, Halil’in annesi, Muhittin’in karısı- toplumsal olarak, cinsel gücünü yitirdiği, dolayısıyla böyle bir “tehlike” arz etmediği düşünülen yaşlı anneler olarak kurgulamıştır.

Hikâyede yer alan tek genç “yoldaş” kadın Semra ise anlatıldığı kısacık sahnelerde solun savunduğu bacı imgesini değil, kabul etmekte tereddüt edeceği “kadınları denetim altında tutmanın meşrulaştırıcı kılıfı” olan “mazbutluk” talebini (Berktaş, 2010: 282) perdeye taşımaktadır. Devrimci mücadelenin içinde yer alan Semra ve “zengin evin küçük kızı” Melike arasındaki “karşıtlık” ne Türkiye solunun ne *Arkadaş* filminde bu düşüncenin “manifestosunu” perdeye taşıyan Güney’in toplumsal cinsiyet ilişkileri bağlamında kabul edeceği ama solun içerdiği dolayısıyla Güney’in anlatıda “sürçtüğü” mazbutluk imgesini karşılar.

Hayatı boyunca hiç çalışmamış olan ve yaşadığı burjuva yaşamın kendisine sağladığı konfor içinde resmedilen Melike, daha ilk sahneden itibaren Azem’in ilgisini ve sonrasında sevgisini kazanır. Bu sevginin oluşmasında Melike’nin burjuva yaşama eleştiri getirecek birikimi olmamasına rağmen mutsuzluk getirecek hislerinin olması kadar Azem’e, onun anlattıklarına, getirdiği kitaplara “muhtaçlığı” da etkilidir. Azem’in olduğu kadar yönetmenin de “koruması” altında olan Melike’nin ne bedeni yakın çekimlerle parçalanır ne de Melike burjuva hayatının keyfini yaşarken gelir perdeye. Azem ise kendisine aşık olduğunu bildiği bu genç kadınla asla cinsel anlamda bir yakınlık kurmaz, onu ve sevgisini “kırletmez”. Diğer taraftan Azem’in genç yoldaşı Semra ise Melike’nin mazlumluğunun aksine oldukça saldırgandır. Toplumsal değerlere ters düşme pahasına kendisinden oldukça büyük olan Cemil’le azarlar tonda konuşur, dahası, Azem’i Cemil’i kurtarmaktan

vazgeçirmeye çalışır ve bunu yaparken despotik bir sol söylemle, sloganvari konuşmalar yapar. Cemil'in kurtuluşunun asla mümkün olmadığını savunan Semra'ya Azem bıyık altından gülerek, Cemil ilerleyen sahnelerde “bu hayattan kurtulacağım” diye bağırarak, yönetmen ise anlatının sonunda ölümle dahi olsa Cemil'i kurtararak cevap verir. Sonuçta Melike yaşadığı hayata rağmen mazlumluğunu, cehaletini açığa çıkardıkça, yani bir adım geride durdukça hem Azem'in hem seyircinin sempatisini kazanırken Semra, erkek yoldaşına bir şey öğretmeye çalıştıkça, “haddini” bilmedikçe klişe bir “bacı” haline dönüşür. En nihayetinde tıpkı Türkiye solunda olduğu gibi Güney'in *Arkadaş*'ında da kadınların kıymetini belirleyen ait oldukları veya mücadelesini verdikleri sınıf bilinci değil erkeğin denetimine olan rızaları olduğu düşünülebilir.

Sonuç olarak, eşitlikçi ve eleştirel bir zemine sahip olmasına rağmen Türkiye solunun toplumsal cinsiyet ilişkilerine yaklaşımı kadın sorununu devrim sonrasına erteleyen düşünce biçimi ve “halktan uzaklaşma endişesi” (Akal, 2011: 261) çerçevesinde toplumsal ataerkil ideolojiden sıyrılamamıştır. Güney'in filmine de adını veren, eşitlik, dayanışma anlamlarını barındıran “arkadaş” kavramı cinsiyet dahil bütün farklılıkları önemsizleştiren birleştirici bir sözcük olsa da sözde/ dilde kalmış politik ve gündelik hayata yansımamış, tıpkı filmde olduğu gibi yalnızca erkekler birbirleriyle “arkadaş” olabilmişlerdir. Diğer siyasal alanlar gibi kabul gören ve reddedilen kadınlar kurgulayan solun “manifestosu” niteliği taşıyan *Arkadaş* filmi, bu iki kadın

kurgusu arasındaki gerilimi, anlatısına “namus” olgusuyla yeniden üretilen ataerkil disiplin alanlarını taşıyarak oldukça açık bir biçimde perdeye taşımıştır. Emekçi kadınların ve korkulan burjuva kadının fiziksel görünümleri, kamusal alanı kullanma pratikleri ve cinselliği yaşayış biçimlerini ikili karşıtlıklarla anlatan *Arkadaş*, anlatısını sol söylem kadar bu disiplin alanlarının “rasyonalize” edildiği namus olgusuna dayanmaktadır. Söylemsel olarak işçi, yoldaş kadın- burjuva kadın karşıtlığında daha derinlerde ve eylemsel alanda ise mazbutluk imgesi dolayımında yeniden üretilen namus kavramının gücünü gösteren, burjuva hayat pratiklerine devam etmesine rağmen bütün eril disiplin alanlarına rıza gösteren ve cinsel saflığı simgeleyen kadının kabul edilebilirliğidir.

2.4. Feyza ve Bilal’in Hayatında Birleşen Yollar: İslamcılık’ın Kurguladığı Kadın Bedeni

Türkiye’de toplumsal olarak kabul görmüş farklı siyasal iktidar alanlarının toplumsal cinsiyet meselesine yaklaşımlarını örnekleyen filmler üzerinden tartışıldığı bu bölümde son olarak kökleri insanlık tarihine değin uzanabilen din ve Türkiye’de siyasal bir alan oluşturacak kadar taban sahibi İslamiyet’i tartışmak çalışmanın bu bölümü açısından anlamlı olacaktır. 1928 yılına kadar Türkiye Cumhuriyeti’nin resmi dini olan İslamiyet, ürettiği gündelik hayat pratikleri sonucunda yaşayanların inançlı olup olmamasından bağımsız olarak bütün Müslüman toplumlarda olduğu gibi Türkiye’de de toplumsal yaşamı

belirleyen en önemli etmenlerden biridir. Toplumsal cinsiyet ilişkilerinin belirleyeni olan “tarihsellikten gündelik yaşama uzanan toplumsal dönüşümün en önemli konusu” kadın ise “bir yandan altında bir medeniyet projesi yatan toplumsal dönüşümün, diğer yandan cinsiyet ayrımcılığı üzerine kurulu İslami toplumsal yapının en önemli mihenk taşıdır” (Göle, 2011: 170). Toplumsal pratiklerin en güçlü belirleyeni ve siyasal alanda en güçlü iktidar mekanizmalarından biri olan semavi dinlerin, Türkiye özelinde İslamiyet’in, kadın ve toplumsal cinsiyet meselesine yaklaşımı oldukça geniş bir literatüre sahiptir ve farklı bağlamlarda tartışma zeminleri barındırır. Bu çalışmanın kısıtlılığı göz önünde bulundurulduğunda İslamiyet’in tarihinin veya yaşandığı coğrafyaların tamamının tartışılmasının mümkün olmadığı, yalnızca yakın geçmişten bu yana İslamiyet’in toplumsal cinsiyet ilişkilerinde etkili olduğu alanların tartışılabileceği açıktır.

Laik ve “modern” Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulma sürecinde Osmanlı’nın reddiyle birlikte “İslam kaynaklı her türlü hareket ve düşüncenin reddi” (Aydın, 1999: 16) yeni Cumhuriyetin kimliğinin en önemli belirleyenlerinden biri olmuştur. Cumhuriyet’in ilanının hemen ardından yürürlüğe giren 1924 Anayasası’nda 1928 yılında yapılan değişiklikle “Türkiye Devleti’nin dini İslâm’dır” ibaresi çıkarılmıştır. Fakat en güçlü amaç olan modernleşme sürecinde, Batılılaşma için İslam’ın reddedilmesi fikrinden daha güçlü olan görüş “Batı’dan alınacak her yeniliğin İslamiyet’in kaynağında bulunduğu” (Göle, 2011: 54), dolayısıyla, İslam’ın değil onun yanlış deneyimlendiği toplumsal hayatın reddedilmesi yönündedir. Modernleşme atılımıyla birlikte

günümüzde de varlığını sürdüren tartışmalı bir zemine yerleşen İslamiyet, hem tarihselliği ve bunun sonucunda gündelik hayata yerleşikliği hem de Cumhuriyet ideolojisi ve beslendiği ataerkil milliyetçilikle uyluşımı sonucunda başta toplumsal cinsiyet ilişkileri olmak üzere toplumsal hayatta etkinliğini sürdürmektedir. Cumhuriyet modernleşmesinin, Türk ulusçuluğunun, İslamiyet’le uzlaştığı en önemli zemin aile kurumunun vazgeçilmezliği ve ailenin kurucu unsurunun kadın olduğudur. Modernleşmeciler “erkekleri vatansever askerler, kadınları doğurgan analar ve sadık eşler” olarak kurgulayıp en büyük endişe olan aşırı Batılılaşma karşısında çağdaş ama ailesine bağlı münevver anneler sunarken İslami anlayış içerisinde evlenmek dinin yarısına tekabül edecek kadar önemli bir sünnettir: “Bir kimse evlendiği vakit dininin yarısını tamamlamış olur. Artık geri kalan yarısında da Allah’a karşı gelmekten kaçınınsın” (Muhaddis Buhari’den aktaran Şentürk, 2008: 117), “Nikah benim sünnetim, yani adetimdir. Bu sünnetimde bana uymayan benden değildir” (Muhaddis Buhari’den aktaran Şentürk, 2008: 114). “Kadınların toplum içindeki konumları, hakları ve işlevleri gibi konularda çok duyarlı bir din olan İslam” (Acar, 2010: 74) evlilikle birlikte “korumaya” aldığı kadının (Şentürk, 2008: 103) taşıdığı önemi “aile kurumunun korunması ve gençlerin İslamiyet ilkelerine uygun yetiştirilmeleri”nde bulur (Acar, 2010: 74) “Toplumun eğitilmesinde, toplumun yüce amaçlar doğrultusunda yönlendirilmesinde, yarının gençlerinin dinine, vatanına, milletine, bayrağına bağlı duygularla yetişmesi”nde (Savaş, 2008: 95) en önemli faktör olarak görülen kadının konumlandırılışını İslamcı kadınlar tarafından yayınlanan *Kadın ve Aile* dergisinin ilk sayısında çıkan “Amacımız” isimli başyazıda bulabiliriz:

“ Sizler bizim nazarımızda ya, beyaz oyali namaz başörtülü, eli tesbihli, ağzı dualı hacı anne ve teyzeler veya, eşine yuvasına sadık, ciddi, şefkatli ve fedakar ev hanımları; ya da cici temiz, cıvıl cıvıl hünerli küçük ablalarsınız. Biz yuvayı dişi kuşun yaptığıı, aile fertleri arasındaki sıcak ve samimi sevgi bağlarının sayenizde sağlandığını biliyoruz. Sizler yuvanın direği, toplumumuzun temellerisiniz. Çocukları sağlıklı olarak siz yetiştirir; aile görgü ve terbiyesini onlara siz verir; ninnilerle, öğütlerle, dualarla siz yönlendirirsiniz. Erkekler sizin sayenizde mutlu ve başarılı olur; eve dönünce günün yorgunluğunu, hayatın velvele ve dağdağasını unuttur, sizde teselli bulur, memnun ve müsterih uyur” (Arat, 2010: 96).

Bütün çatışma zeminlerine rağmen ulusal ve İslamcı düşüncenin kadın bedeninin denetimi ile başlayan ve bu denetimin devam ettirilebilmesi için en uygun toplumsal yaşam şekli olan tek eşli aileyi savunmasının kaynağı ataerki ile milliyetçiliğin uzlaşımında bulunabilir:

“Milliyetçi ideolojilerin, milleti aile ve akrabalık ilişkilerinin devamı gibi düşünen cemaatçi damarı da, kadının toplumdaki konumunu ve işlevini ‘anne’, ‘bacı’ ve ‘eş’ olarak sembolize eder. Milletin bir aidiyet ve sadakat kaynağı olarak doğallaştırılması, kadının toplumsal varlığının doğallaştırılmasıyla, yani biyolojikleştirilmesiyle iç içe geçer” (Bora, 2008: 59).

Sonuç olarak, ilerici ve eşitlikçi bir söyleme sahip olan solun dahi devletin anayasasına karşı devrim nikâhını önerebileceği kadar vazgeçilmez bir olgu olan aile, klasik ataerkil kuşakta yer alan bütün topluluklar gibi Türkiye için de hem siyasal iktidarlarca desteklenmiş hem de bu iktidarların büyük oranda şekillendirdiği toplumsal yaşamda her daim karşılığını bulmuştur. Ailenin “kurucusu ve devam ettiricisi” olan kadının rolü ise hemen her düzende annelik ve eşliğe sabitlenmiştir. İslami düşüncenin diğer iktidar alanlarından farklılaşan tutumu bu sabitliği vazgeçilmez görmesi, toplumsal cinsiyet ve kadın meselesine bu açıdan yaklaşmasıdır. İslami düşüncenin kadına biçilen roller konusunda Türkiye sineması ile uzlaşarak bu rolleri yeniden ürettiği Milli Sinema’nın en önemli örneklerinden biri olan *Birleşen Yollar* (Yücel Çakmaklı, 1970) bu düşüncenin kurguladığı kadın ve anne tanımlarını tartışmak için oldukça verimli bir kaynak olarak görülebilir.

“İslami Duyarlıklı Filmler”, “Beyaz Sinema”, “Hidayet Sineması”, “Yeşil Sinema”, “İslami Sinema” gibi farklı isimlerle adlandırılrsa da (İmançer, 2010: 79) “esas olarak düşünceyi ortaya atan ve yaptığı filmlerle desteklemeye çalışan” Yücel Çakmaklı (Coşkun, 2009: 78) bu tür filmleri “Milli Sinema” olarak tanımlamıştır. “1963-64 yıllarından sonra, tek tük sinema yazılarında bir endişe olarak beliren ve 1970’de *Birleşen Yollar*’la pratikte ilk bilinçli örneğini veren bir sinema akımı” (Uçakan, 2010:139) olan Milli Sinema anlayışı

temelde İslamiyet’le bütünleşmiş bir yaşam şeklinin doğruluğu ve iyiliği üzerine kuruludur. Daha açık bir ifade ile:

“İslamcı filmlerin temel gayesi ideal Müslüman olmanın tariflerini yapma, batılı laik anlayışa kendini kaptırmış, dinin gerekliliklerini yapmayan şuarsuz Müslümanların gözünü açma misyonuyla İslam dininin belirlediği yaşam anlayışına karşı duyarlılık oluşturmaktır”
(İmançer, 2010: 83)

İslam dini sayesinde sürdürülebilecek doğru ve huzurlu yaşamı anlatma amacıyla olan bu filmler, *Birleşen Yollar* filmi örneğinde olduğu gibi ticari sinema kalıplarından ve melodram anlatılarından sıyrılammış, bunun yerine İslami düşüncüyü ve milli değerleri bu anlatıların içine yedirmeye çalışmışlardır. Milli Sinema’nın çıkış filmi niteliğindeki *Birleşen Yollar* da Türkiye sineması seyircisi için oldukça tanıdık bir öyküye sahiptir.

Şule Yüksel Şenler’in *Huzur Sokağı* isimli romanından uyarlanan *Birleşen Yollar*, aynı üniversitede okuyan iki gencin öyküsünü anlatır. Zengin, şımarık bir kız olan Feyza ve fakir, muhafazakâr Bilal anlatının ana karakterleridir. Filmin açılış sahnesinde anlatıldığı üzere Feyza ve ailesinin oldukça “Avrupalı” bir yaşamı vardır, oysa Bilal hem annesiyle hem de mahallelilerle kurduğu ilişkiden anladığımız üzere toplum değerlerine uygun, mütevazı bir hayat sürmektedir. Feyza ve ailesinin Bilal’in yaşadığı fakir mahalleye yapılan siteye

taşınmasıyla ikisinin birbirini fark etmesi uzun sürmez. Bilal'in Feyza'yı balkonda gördüğü gün annesinin kendileri gibi muhafazakâr bir kız olan Şükran'la evlenmesini istemesi ve zamane kızlarından korktuğunu söylemesiyle seyirciye Bilal'in gidebileceği “doğru” ve “yanlış” yol işaret edilmiş olur. Fakat Bilal kısa bir süreliğine de olsa “yanlış” yola sapar ve arkadaşları ile girdiği iddia üzerine kendisine yakınlık gösteren Feyza'ya âşık olur.

Benzerlerinde olduğu gibi, fakir erkek-zengin kız karşıtlığına dayanan *Birleşen Yollar* filminde de Feyza başta oyun olarak başladığı bu ilişkiye kendini kaptırır ve Bilal'e gerçekten âşık olur. Fakat kandırıldığını anlayan Bilal, Feyza'yı affetmez ve melodramlarda nadiren rastlandığı üzere iyiler kavuşamaz. Bilal'in hayatından çıkıp annesinin istediği kız olan Şükran'la evlenmesi sonucunda Feyza da kendi sınıfından bir erkekle evlenir ve bir kız çocuğu olur.

Evliliğinde ailesinin evindeki yaşamına benzer bir hayat süren Feyza artık eğlence ve lüks içindeki bu yaşamdan keyif almaz, bütün bunlara sahip olmasına rağmen kocası yüzünden “evde oturacak zamanının olmaması” onu büyük bir mutsuzluğa sürükler. Feyza'nın yaşadığı bu “farkındalıkta” İslami yaşamın “güzelliklerini” ve mütevazılıkla gelen “gerçek” sevgiyi gösteren Bilal'in rolü olduğu Feyza'nın mutsuz zamanlarında kulağında çınlayan sestten rahatlıkla anlaşılmaktadır. Yaşadığı hayatın kendisine getirdiği mutsuzluğa

dayanamayan Feyza bir gece kızının beşiğinin başında ağlayarak – kabul olmayacağını düşünmesine rağmen- dua eder, kızının kurtarıcısının “vaktinde, iş işten geçmeden” gelmesi için Allah’a yalvarır. Aynı gece dadısının Feyza’nın cevabını bulamadığı sorular için Bilal’in hediye ettiği kitapları önermesiyle Feyza büyük bir değişim yaşar. Sabaha kadar okuduğu kitapların gösterdiği İslam yolundan gitmeye karar veren Feyza’nın değişen yaşam pratikleri kocası ile çatışmasına sebep olur ve kendisini mutsuz eden kocasından ayrılır. “Mekteplerden, öğretmenlerden öğrenemediği” dinini biraz dadısından biraz “hayatta yediği tokattan” öğrenen Feyza “ışığı görür” ve “Allah’ın kendisine ihsan etmesini” dilediği kuvvetle yeni bir hayata başlar. Eski alışkanlıklarını tamamen reddeden Feyza kocasından ayrıldığı gibi anne babasının evine de dönmez bunun yerine kızıyla birlikte, evde dikiş dikerek geçineceği mütevazı bir hayat seçer. Feyza’nın yaptığı işleri satmak için dışarı çıktığı bir gün Bilal’le karşılaşması ve Bilal’in onun evine gelmesi kavuşacaklarına dair bir beklenti uyandırır da yeni yaşamıyla uyumlu olarak Feyza “başka biriyle evli olan bir adam”la konuşmaya imtina eder ve çok sonradan ortaya çıkacak olan Bilal’in eşinin öldüğü gerçeğini öğrenemez. Uzun yıllar sonrasında kızının Bilal’in oğluna aşık olması ve evlenmek istemesiyle Bilal’le yolları tekrar kesişen Feyza hayatını değiştirebilecek olan gerçekleri hasta yatağında öğrenir ve çocuklarının evlenmesinin hemen ardından Bilal’in yanında, yatağında “huzur içinde” ölür.

Ticari sinema kalıpları -melodram anlatısıyla- uyumlu, oldukça tanıdık bir senaryonun tekrar çekimlerinden biri olan *Birleşen Yollar*, bu kalıplar

doğrultusunda zıt yaşamlar ve zıt yaşamların yarattığı karakterlerin öyküsünü anlatır. Gösterge olarak kadını kullanmakla da melodramlarla paralel bir duruş sergileyen film bu zıtlığı aynı kadının -Feyza'nın- değişen yaşamı üzerinden kurar. Feyza'nın milli değerlere uygun yaşadığı olgunluk yılları ve Avrupai bir hayat sürdüğü gençlik zamanları arasındaki farkın zeminini ise namus söylemiyle “doğallaşan” ataerkil iktidarın denetim mekanizmaları oluşturmaktadır.

Kadın bedenine yönelik ilk müdahale alanı olan fiziksel görüntü İslamcılık ve bu ideoloji üzerinden üretilen Milli Sinema için oldukça önemli bir belirleyendir. İslami inanişaya göre kadının “namahremlerine, yani, nikah düşebilen, evlenmesi caiz olan erkeklere karşı” “yüzü ve elleri hariç diğer yerlerini örtmesi gerekir” (Ateş, 2008: 74). Kadınların fiziksel görünüşüne dair bu keskin belirlenim *Birleşen Yollar* filminde anlatıdaki en görünür zıtlığı karşılar. Başta Feyza'nın annesi ve mutsuzluğuna sebep olan arkadaşları olmak üzere filmde “yanlış” yaşamı işaret eden bütün kadınlar oldukça açık ve süslü kıyafetlerle görünürler. Bunun yanında Bilal'in annesi ve evlendiği kadın hem başörtülüdür hem de dikkat çekmeyecek kıyafetler giymektedir. Bedenin kapatılması konusunda oldukça net bir tavrı olan film, fiziksel görünüm konusunda asıl zıtlığı Feyza'nın değişen hayatı üzerinden kurar. “Doğru” yolu bulmasının ardından kocasıyla gittiği davete bedeninin tamamını kapatan bir kıyafetle ve makyaj yapmadan katılan Feyza, kocasının şiddete varan karşı çıkışlarına direnmek zorunda kaldığı gibi, terk etmek üzere olduğu yaşamın çirkinliğini kanıtlarcasına kocasının arkadaşı olmasına rağmen onun bu halini

çok çekici bulduğunu söylemekten çekinmeyen bir adamla tartışır. Sonuçta yeni hayatında İslami usullere göre giyinen Feyza eskinin “çürümüşlüğü” karşısında yeninin “huzurunu” bedeninde görselleştirir.

Melodram kalıplarına uygun bir anlatısı olan, dahası bu kalıplara İslami düşüncenin gerekliliklerinin yerleştiği *Birleşen Yollar* filmi ataerkil iktidarın denetim mekanizmalarından bir diğeri olan kamusal alan-özel alan meselesi hakkında melodramlarla uyulaşım halinde hatta daha kısıtlayıcıdır. Melodramlarda büyük çoğunlukla ev kadını olarak sunulan kadınların (Abisel, 2005: 304) aksine filmin eleştirdiği kadınlar ev içi işleri dahi yapmamaktadır. Feyza’nın değişiminden sonraki hayatına kadar kadınlar için ücretli bir işte çalışmanın mevzu bahis dahi edilmediği filmde olumlanan kadınlar -Bilal’in annesi ve eşi- daima ev içi alanda gösterilirken yargılanan kadınlar için -Feyza ve çevresi- kamusal alan kocalarının arkadaşlarının dahi sarkıntılık edebileceği kadar “ahlaksız” bir ortamdır. Değişimle birlikte eskiye dair her şeyi reddeden Feyza’nın çalışmak zorunda olması dahi onu kamusal alanla ilişkilendirmez, bunun yerine Feyza evde dikiş dikerek hayatını kazanır.

Ataerkil denetim mekanizmalarının ayrı ayrı işlerliğinin yanı sıra bütünleştiği bir iktidar alanı olan kadın cinselliği ise filmde yargılanmak üzere dahi perdeye taşınmayacak kadar reddedilmektedir. Mutlu ve huzurlu bir yaşam için terk edilmesi gereken eğlence ve lüks odaklı hayatları süren kadınlar, erkeklerle “fazla samimi” olabilir, geçici ilişkiler kurabilir, onların “ahlaksız” taleplerine

maruz kalabilir fakat perdeye yansıyan bir cinsellikleri yoktur. Çakmaklı, perdeye yansıtmaktan çekindiği cinsellik hakkındaki sözünü gizli bir biçimde Feyza ve Bilal'in ihtimali kuvvetli olmasına rağmen kavuşamamasıyla söyler. Başka bir erkekle –kocasıyla- cinsel ilişkisi olan Feyza'yı ikinci bir erkekle birleştirmektense önce babasına, sonra kocasına en sonunda da Allah'a ait kılar.

Birleşen Yollar filminin kadın karakteri Feyza'nın yaşadığı kırılamaya –hidayete ermesine- benzeyen hikayeler İslamcı filmlerin diğer örneklerinde de bulunabilir. İmançer'in ifade ettiği gibi “kadının İslami bilinçlenmesine erkek vesile olur. Kadınsa erkeğe kendi bedeni üzerinden kapalı giyimi ve kusursuz, itaatkâr uysallığıyla daima ikincil rolü doğal kabul edendir” (İmançer, 2008). İslamcı sinemanın değişimi kadın karakter üzerinden tasvir etmesinin beslendiği muhafazakar milliyetçi düşünce biçiminden kaynaklanan iki temel sebebi olduğu düşünülebilir. Bu düşünce biçimine göre öncelikle kadın değişmesi, erkek tarafından zapt edilmesi gerekendir başka bir ifade ile “Kadınlar erkeklerin sosyal ve dini görevlerini yerine getirmelerine engel olmamaları için kontrol edilmelidir” (Gazali'den aktaran Mernissi, 2011: 38) çünkü “düzen bozuculuğun cisimleştiği fitnenin sembolü kadınlardır” (Mernissi, 2011: 52). Dahası bu filmler örneğinde görüldüğü gibi kadınlar görsel değişimleriyle beklentiyi işaret eder, eski halleri yasaklanan yeni halleri talep edilendir. Yuval Davis'in belirttiği üzere “ ‘uygun’ davranışlar içindeki kadınlar ve ‘uygun’ giysileri topluluğun sınırlarını gösteren çizgiyi somutlaştırmaktadır” (Yuval- Davis: 2010: 95) çünkü “kadınlar, topluluğun

kimlik ve şerefının, hem bireysel hem de kolektif olarak sembolik taşıyıcıları şeklinde kurulmuştur” (Yuval- Davis: 2010: 93). İslamcı filmlerde daima kadınların değişmesi, “yeni” bir hayat kurması “yanlış” karşısındaki iradeleri kadar yaşadıkları hayatla ilişkilerinin de zayıflığını gösterir. *Birleşen Yollar* örneğinde olduğu gibi İslamcı filmlerde kadınlara doğruyu gösteren ve onlara “mutlu” yaşamın kapılarını açanın dışardan bir erkek olması ise muhafazakâr milliyetçilik ve ataerkinin ortaklaştığı; “rasyonel” erkeğin “şeytani” kadını fethetmesi, onu doğru yola getirmesi arzusunun tatmin edilme çabası olarak okunabilir.

Birleşen Yollar, İslamcı sinemanın temsilcilerinden biri olan yönetmen Mesut Uçakan’ın ifadesiyle “üniversiteli Müslüman bir gencin, inançlarıyla alay eden başıboş tipik bir hava kızı (onun şahsında kozmopolit gençliği) İslam’a yöneltişini” (2010: 160) anlatan ve bu süreçte Batılı yaşamın yanlışlığına dair söz söyleyen bir film gibi görünse de asıl eleştirisini İslam için vazgeçilmez olan, bütün çatışma zeminlerine rağmen ulusçulukla uzlaştığı aile kurumu ve annelik üzerinden kurması şaşırtıcı değildir. Sonuçta “Cumhuriyetçi modernlik ile milliyetçi ve İslamcı ideolojiler arasında kadın ve aile imgeleri açısından nasıl bir fark olduğu sorusu yanıtlanması zor bir sorudur” (Sancar, 2013: 148). Yönetmenin başta Feyza karakterini canlandıran, dönemin “sultani” Türkan Şoray olmak üzere yıldız sanatçılarla çalışmak dâhil neredeyse bütün melodram kalıplarına uymasına rağmen aynı kalıpların getirdiği mutlu sonu ana karakterlerinden esirgemesinin sebebi, “doğru anneliğin” tanımını yapma kaygısında bulunabilir. Gezmeye, içkiye ve kumara düşkün annesinin

yetiştirdiği Feyza, hayatının en büyük aşkını arkadaşlarıyla girdiği şımarık iddia sebebiyle kaybetmeye mahk m olurken Feyza’nın İşlami yaşam biçimine uygun olarak yetiştirdiği kızının kurtarıcısı tam da annesinin Allah’a yalvardığı gibi “zamanında gelir”.  ocuğu doğru yetiştirmenin annenin görevi olduğunu melodram kalıplarını esnettiği öyküyle anlatmakla yetinmeyen  akmaklı, bu gerekliliği Feyza’nın “doğru yolu” bulduğu gece kızının beşiğinin başında söylediği “Dadıcığım ben annem gibi bir anneyi gördüm de sonunda ola ola onun gibi bir anne oldum yavrum benim sen de çekecek misin benim  ektiklerimi” sözleriyle aktarır. Sevdıği adamla kavuşamayan Feyza’nın aksine son sahnede perdeye gelinlikle yansıyan kızı İşlami yaşamın kadınlar için  ng rd ğu mutlu yaşama adım atmış olur. Sonuçta yönetmen, annesinin dinini ve gerekliliklerini öğretmediği Feyza’dan esirgediği mutluluğu, İşlami usullere uygun yetiştirdiği kızına “bağışlar”.

Sanatın yaşanmış gerçekliğin içinde kaldığı ve ondan bir parça kopardığı (Zizek, 2009: 11) dolayısıyla temsillerin “can alıcı politik önem taşıdığı” (Ryan ve Kellner, 2010: 37) ve kültürel göstergelerle yüklenmiş kadınların görsel temsil alanının “asıl sahibi” olduğu düşünüldüğünde farklı siyasal alanlarca kurulan iktidar ilişkilerinin (Foucault, 2007: 112), Türkiye sinemasının “politik film” örneklerinde kadın bedenleri üzerinden anlatılması beklenen bir durumdur. Uzun yıllar boyunca süren melodram anlatılarına “alternatif” olma potansiyeli taşıyan ulusal, sol ve İşlami düşünceyi örnekleyen filmlerin kurduğu iktidar alanının kadın bedeni üzerinden sürdürülmesi hem Türkiye sinemasının tarihiyle hem de bu siyasal görüşlerin –iktidar alanlarının- içerdiği,

ürettiği ve yeniden ürettiği ataerkil ideolojiyle uyumlu bir tavidir. Klasik melodram anlatılarında olduğu üzere seyirciye karşıt karakterlerde kadınlar sunan bu filmler, anlatıları tamamen farklı olmasına rağmen karşıtlığı namus söylemiyle “doğallaşan” ataerkil denetim mekanizmaları üzerinden kurar. Olumlanan ve yargılanan yaşam biçimlerini birer manifesto keskinliğinde sunan ulusal, sol ve İslamcı filmler yargıladıkları ve önerdikleri yaşamların farklılığına rağmen anlatılarını kadın karakterlerin var oluş biçimi ve ahlaki duruşu üzerinden kurmak konusunda uzlaşırlar. Her bir akım için farklı anlama gelmekle birlikte kadınların sahip olduğu veya olmadığı “namus”, filmlerde işaret edilen “doğru” ve “yanlış” yaşamı anlatan en önemli göstergedir. Düşüncenin savunduğu yaşam biçimini sürdüren kadınlar birer ahlak timsali iken, eleştirilen hayat biçimi istisnasız bir biçimde “ahlaksız”, “namussuz” kadınlar üzerinden anlatılır.

Sonuç olarak Türkiye sinemasında kadın karakterlerin iyi ve kötü kadın zıtlığı üzerinden anlatıldığına ve bu tutumun kadın stereotipleri yaratılmasına sebep olduğuna dair eleştiriler bu çalışmada yer alan siyasi düşünceleri örnekleyen filmler için büyük oranda geçerli değildir. Çünkü bu filmlerde gündelik pratikleri üzerinden, bildiğimiz anlamda iyi veya kötü olarak nitelendirebileceğimiz kadınlar yer almaz, dahası gerçek bir kadından bahsetmek güçtür. Ancak, bulunduğu topluluğun bütün olumlu ve olumsuz göstergelerini yüklenmiş kurmaca bedenlerden bahsedebiliriz. Asıl çıkış noktası “biz” ve “öteki” arasındaki ayrım olmasına rağmen anlatıların tamamında gerilim unsuru “doğru” yaşamın yarattığı, namuslu –denetlenebilir-

kadın ve “öteki” yaşamın hatalarını bedeninde taşıyan namussuz kadın olmaktadır. Hataların dönüp dolaşıp namus-ahlak meselesi ile ilişkilmesi, zıtlığın bu temelde inşa edilmesi ise kadın bedenlerinin tanımlanamadıkça genişleyen anlamalar yüklenen namus olgusuyla disipline edilmesi gerektiğine dair içselleştirilmiş toplumsal uzlaşmadır.

3. 2000 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASINDA NAMUS VE BEDEN DENETİMİ

3.1.Popüler Film Anlatılarında Namus : “Avrupa Bizi Nasıl Görüyor ?”

Türkiye sinemasını uzun dönem etkisi altına almış olan melodram anlatılarında ve politik bir derdi olmasına, dolayısıyla böyle bir aktarım yapmayı

amaçlamasına rağmen bu anlatı kalıbından oldukça sınırlı alanlarda ayrışabilen “siyasi” filmlerde namus olgusunun kadın karakterin kurgulanma sürecindeki rolünün tartışıldığı ilk bölümün ardından 2000 sonrası Türkiye sinemasında namusun etki alanını sınamak bu çalışmayı bütünlüklü bir hale getirecektir. Fakat 2000 sonrası Türkiye sinemasını, bu dönemde namusun toplumsal olarak yaşantılanma, sinemada temsil edilme biçimini tartışmadan önce çalışmaya içkin bazı sorulara cevap aranması gerekmektedir. Bu soruların en önemlisi şüphesiz 2000’li yılların Türkiye sineması tarihinde bir kırılma, farklılaşma dönemi olarak kabul edilmesinin sebeplerinin neler olduğudur.

Türkiye tarihini dönemleştirmeye yönelik çalışmalar 1990 ve sonrasının ancak 1980 askeri darbesi ile birlikte anlaşılabilirliğini, 12 Eylül darbesi sonrası başlayan ve ardından Özal döneminde artarak devam eden neoliberal politikaların toplumsal hayata etkisinin günümüzde de devam ettiğini ortaya çıkarmaktadır (Laçiner, 2011: 10-17). Neoliberal politikaların sonucunda küresel kapitalizme eklemlenme sürecinin başlamasıyla Türkiye’nin sosyo-ekonomik anlamda Avrupa ile karşılaşma –karşılaştırılma- süreci de hız kazanmıştır. Cumhuriyet tarihi boyunca devam eden bu karşılaşma - karşılaştırılma- sürecinin hızlanmasının bir nedeni ekonomik tabanlı ilişkilerken, diğer ve muhtemelen daha etkili olan nedeni gelişen enformasyon teknikleridir. 1994 yılında Özel Radyo ve Televizyon Yasası’nın çıkmasıyla iletişim devletin -TRT’nin- tekelinden kurtulmuş ve Avrupa ile devletin denetiminden, yönlendirmesinden “özgürleşmiş” bir ilişki kurulmuştur (Suner, 2006: 20). Diğer nedenlerin yanı sıra Avrupa ile Türkiye toplumlarının

karşılaştırma temelinde bir ilişkisinin olmasının en önemli sebebi şüphesiz Avrupa Birliği'ne giriş sürecidir. 1999 Helsinki zirvesi ile resmi olarak Avrupa Birliğine aday olan Türkiye'nin üyelik müzakeresi 3 Ekim 2005 tarihinde resmen başlamıştır. 1990'ların sonrasında ilan edilen Kopenhag Kriterleri, Türkiye ile Avrupa'nın karşılaştırılmasını resmi bir zemine taşımış, Cumhuriyet modernleşmesi ile başlayan Avrupalı gibi olma arzusu yerini Avrupalı olma arzusuna bırakmıştır. Bütün bu süreçlerin sonucunda Avrupa-Türkiye kıyaslaması yoğunlaşmış ve toplumsal hayatı birden fazla zeminde etkilemiştir. 2000'li yıllarda ise 1990'ların sonlarında başlayan bu süreçler nispeten sabitleşmiş -katılaşmış- yeni medya araçlarının getirdiği özgürlük ile Avrupa-Türkiye kıyası hiç olmadığı kadar artmıştır. Meltem Ahıska'nın belirttiği gibi bu karşılaştırmanın Türkiye açısından sonucu özellikle insan hakları ile ilgili olan toplumsal sorunları karşılaştırmak, çözümlemek olmamıştır (Ahıska, 2003: 351). Aksine, Türkiye modernleşme sürecinin başından beri olageldiği gibi Türk kimliği, içselleştirilmiş bir Batılı bakış dolayımında yeniden inşa edilmeye başlanmıştır. Sonuçta "Avrupa bizi nasıl görüyor" sorusu daha önce hiç olmadığı kadar önemli hale gelmiştir (Ahıska, 2003: 355). Türkiye'nin toplumsal yaşantısındaki bu değişiklikler 1990'ların sonrasında başlayan ve günümüze kadar devam eden dönemi bir kırılma, değişme süreci olarak görmemizi anlamlı kılmaktadır. Bu süreç -ilerleyen bölümlerle ayrıntılı bir biçimde tartışılacağı üzere- toplumsal olarak namusun algılanma biçiminde önemli değişikliklere sebep olmuştur fakat 2000'li yıllarda toplumsal olarak değişen bu algının Türkiye'de üretilen, namusu anlatısına taşıyan filmlerin temsiliyet biçimlerindeki değişimin tek sebebi

olduğu düşünölemez. İster topluma hikâye anlatan bir perde, ister toplumun hikayesini yansıtan bir ayna, ister bir sanat, iletişim veya gösteri biçimi olarak düşünölsün sinema hiçbir zaman sadece toplumsaldan etkilenen bir mecra olmamıştır, kendi tarihine ve süreç içinde değışen anlatı biçimlerine sahiptir. Dolayısıyla 2000’li yılların Türkiye sineması için bir değışim dönemi olarak adlandırılmasının toplumsal yaşamla değil sinemanın kendisiyle doğrudan ilgili olabilecek sebepleri vardır.

Tarihi 1890’lı yıllarda sinematografin Osmanlı’ya getirilmesiyle başlayan Türkiye sineması 1950’lere kadar süren uzun yıllar boyunca tiyatrunun etkisinde kalarak sinematografik bir dil sahibi olamamıştır (Coşkun, 2009: 17). 1948’de filmcilik lehine yapılan vergi indirimi sayesinde Muhsin Ertuğrul ve şehir tiyatrosu ekibi dışındaki sanatçıların sektöre katılma şansı elde etmesiyle sinema dönemi başlamıştır (Coşkun, 2009: 24-25). Bu yıllarda popüler bir eğlence biçimi olarak yaygınlaşmaya başlayan sinema (Suner, 2006: 30) 1960’ların ortalarından 70’li yıllara kadar devam eden dönemde en parlak dönemini yaşamıştır (Özön, 1995: 34; Abisel, 2005: 104). Bu dönemde özgün bir üslup oluşturma çabasına giren ve günümüz sinemasına etki edebilecek güçte filmler üreten yönetmenler olsa dahi dönemi “parlak” kılan asıl etmen film üretim sayısındaki artış olmuştur. Nigar Pösteği’nin deyimiyle “Hayali kahramanlar, tipler, birbirine benzer konularda çekilmiş filmler ve her filmde aynı karakteri canlandıran oyuncular ile beyaz perdede bir masal dünyası yaratılmıştır” (Pösteği, 2004: 10). Farklı bir ifade ile “Adeta dünyadan soyutlanmış ama gerçekte var olan mekanlarda yaşayan sanal kahramanlar

yaratılırken, konular derinlemesine işlenmek yerine rastlantılar ve ilginçliklerle oluşturulmuştur” (Pösteği, 2004: 10-11). Bu filmler “Yeşilçam’ın çarkını döndürürken” (Pösteği, 2004: 10) yapımcıların elde ettikleri kârlarla sinema dışı alanlara yatırım yapması nedeniyle endüstrileşemeyen Türkiye sineması 1970’lerle birlikte büyük bir krize girmiştir (Suner, 2006: 31, Abisel, 2005: 112). Bu dönemde renkli filmin getirdiği maliyetin bilet fiyatlarına yansması ve ekonomik kriz nedeniyle sinema seyircisinin yaygınlaşan televizyona yönelmesi nedeniyle yatırımcıların eski filmleri yeniden gösterime sokması, düşük maliyetli kötü filmler göstermesi ve seks filmlerine ağırlık vermesi seyircinin salonları terk etmesine neden olarak (Abisel, 2005: 112-114) Türkiye sinemasının “çöküş yılları”nı (Dorsay, 2004: 12-13) başlatmıştır.

1980 Askeri darbesinin toplumsal hayatın bütün alanlarını etkisi altına almasının bir sonucu olarak seks filmlerinin vizyondan kalkması, ağır sansür koşullarının muhalifleri etkisiz hale getirmesi nedeniyle siyasi konulardan uzak durulması yeni bir anlatı biçiminin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Ağırlıklı olarak birey hikayelerinin anlatıldığı bu filmleri her ne kadar Agah Özgüç “‘entelektüel sinemacı’ olarak görünme çabası içindeki” yönetmenlerin yarattığı “yeni bunalımcı sinema” (Özgüç, 1993: 67) olarak sınıflandırsa da Uğur Vardan “şehirleşme sürecini henüz tamamlayamamış ve bu yüzden hem toplumsal hem de bireysel anlamda kimlik bunalımı yaşayan karakterlerin” (Vardan, 2003:746) sorunlarının anlatıldığı bu filmlerin yeni bir üslup oluşturma amacı taşıyan yönetmenlere alan tanıdığını öne sürer. 1980’lerin sonlarında hem Yeşilçam kökenli hem de ilk üretimlerini gerçekleştiren

yönetmenlere sağlanan alanı genişleten en önemli faktörlerden biri şüphesiz ekonomik destek olmuştur. 1990 yılında uygulamaya konulan “Film Yaptırma ve Destekleme Esasları Yönergesi” ve aynı yıl üye olunan *Eurimages* sayesinde film çekme şansı bulan yeni yönetmenlerle birlikte yeni anlatı biçimleri eskisine oranla perdeye daha fazla yansımıştır (Ulusay, 2002: 237). Ulusay’ın deyimiyle bu dönemde “Yeşilçam”ın son bulmasıyla kalıplarından kurtulan yerli sinemanın özgürleştiği söylenebilir” (Ulusay, 2002: 239).

2000’li yıllara gelindiğinde ise kökleri 1990’lı yıllara uzanan, farklı anlatım biçimlerinin denendiği, önceki yıllara oranla daha fazla gösterim şansı bulan ve seyircinin tekrar yerli sinemaya yönelmesini sağlayan yeni bir Türkiye sinemasından bahsetmek mümkündür. Bu dönemde üretilen filmler –ayrımın içerdiği bütün sakıncalara rağmen- “televizyonun ‘isim’ haline getirdiği popüler oyuncuların yer aldığı” (Pösteki, 2004: 42), “vizyona girmeden önce yoğun bir reklam, tanıtım kampanyasıyla adından söz ettirmeye başlayan” (Suner, 2006: 33), "ağırlığın eğlenceden, kar amacından, yavanlıktan, kısa süreli rahatlamadan, verili değerleri olduğu gibi kabul etmekten yana olan” (Öztürk, 2000: 39), en nihayetinde temel amacı gişe başarısı olan “popüler filmler” ve "yönetmenin bir bütün olarak yaratım sürecine damgasını vurduğu" (Suner, 2006: 33) "içeriğiyle ya da biçimiyle yenilikten, deneysellikten, eleştiriden yana, estetik düzeyden ve kaliteden ödün vermeyen" (Öztürk, 2000: 39) “ yalın anlatımları ve mütevazı tanıtımlarıyla sessiz ve derinden giden”

(Pöstecki, 2004: 42) “sanat filmleri”¹⁷ olarak sınıflandırılmaktadır. Bütün dünyada olduğu gibi Türkiye’de de üretilen “sanat filmleri” yönetmenlerin özgün anlatım ve öykülerine dayanırken popüler filmler “ortak beğeniye hitap eden, izleyici çekecek konuları” (Pöstecki, 2004: 43) perdeye taşımayı tercih etmiştir. Bu dönemde üretilen komedi, korku, tarihi gibi film türlerini dışarıda bırakarak gerçek hayatta “karşılığını bulan”, gerçekçi olduğu iddiasını barındıran filmlerin toplumsal hayatı etkileyen en önemli dinamiklerden biri olan Avrupa ile karşılaşma-karşılaştırma sürecinden etkilenmesinin oldukça beklendik olduğu düşünülebilir. Bu bağlamda toplumsal hayatta olduğu gibi Türkiye sinemasında da Türkiye’nin Avrupa ile karşılaştırılmasının “içselleştirilmiş bir Batılı bakış dolayımında” (Ahıska, 2003:355) ilerleyip ilerlemediği “Batı tarafından Doğu’ya ait kültürel bir problem olarak görülen” (Pope, 2006: 107) namusu anlatısına taşıyan *Mutluluk* (Abdullah Oğuz, 2007) filminin analiz edilmesiyle sınanabilir. Türkiye’nin doğusunda başlayıp batısında son bulan, “namus cinayeti” işlenmesi amacıyla çıkılan bir yol öyküsü olan *Mutluluk* filmini tartışmadan önce namusun gelenekle olan – kurulan- ilişkisini ve bu ilişkinin zemini olan oryantalist Batılı bakışı kısaca tartışmak faydalı olacaktır.

3.1.1. Namus ve Gelenek İlişkisi: Doğulu Kadının “Makûs Kaderi” Şiddet

¹⁷ Bu tanımlama literatürde genel olarak yapılan sınıflandırmaya gönderme yapmaktadır, tanımın Türkiye sineması için geçerliliği çalışmanın bir sonraki bölümünde ayrıntılı olarak tartışılacaktır.

Çalışmanın ilk bölümünde ayrıntılı olarak tartışıldığı üzere namus algısı kadın bedeninin denetlenip disipline edilmesi üzerine kurulu olan ataerkil iktidar mekanizmaları ile uyumludur ve denetim alanları bu mekanizmalarinkilerle aynıdır. Nükhet Sirman'ın tanımıyla “namus yasası”nın prensipleri ve bu prensiplere göre yaşamayı reddeden kadınları kısıtlamak için verilen cezalar, (namus suçları) “kadınların çalışma haklarını, seyahat haklarını, kendi bedenleri üzerindeki haklarını ve son olarak da yaşam haklarını kapsayan tüm insan haklarının çiğnenmesi” olarak düşünülebilir (Sirman, 2006: 45). Dolayısıyla namus, ataerkil disiplin mekanizmaları doğrultusunda “kadınların bedenlerinin disipline edildiği ve kadınların kendi kendilerini bu kurgu üzerinden disipline ettikleri bir olgu” (Koğacıoğlu, 2009: 351), ataerkil disiplin mekanizmalarını “normalleştiren” bir söylem olarak düşünülebilir. Namus söylemi doğrultusunda kadınların gündelik hayatına birçok alanda müdahale edilirken Batı dünyası içinde namus sürekli cinayetlerle birlikte anılır, ataerkil denetim mekanizmaları doğrultusunda gündelik hayatı disipline ettiği, daha önemlisi evrensel ataerkil şiddetin bir sonucu olduğu gerçeği silikleştirilir. Nicole Pope'nin Batı'nın namus cinayetlerine yaklaşımını tartıştığı metninde tanımlandığı üzere:

Batı, namus cinayetlerini kendi toplumunun gerçekliğinden uzak, yabancı ve dehşet verici bir cinayet türü olarak görme eğilimi içindedir. Batı medyası namus cinayetleri konusunda genellikle yanlış bir yol izler ve bu cinayet türünü, bir İslam geleneği olarak gösterir. Bunun altında yatan mesaj bu cinayetleri işleyen kişilerin genellikle uzak kültürlerle mensup

geri kalmış insanlar oldukları ve bu cinayetlerin, Batı’da yaygın olan şiddet türleri ile pek ortak bir yanının olmadığı düşüncesidir. Böylelikle biz ve onlar arasına kalın bir çizgi çekilir ve bu durum, iki grup arasında kapatılamaz bir uçurum yaratır (Pope, 2006: 107).

Batılı olmayan dünyada işlenen kadın cinayetlerinin namus cinayetleri olarak sınıflandırılıp kültürle bağdaştırılması bir yandan ırkçılığı beslerken diğer yandan “kadınların öldürülmesinin, hem Doğu’daki hem Batı’daki ataerkil kültürlerde görülen evrensel bir fenomen olduğu gerçeğini” (Mojab, 2006: 33) yok sayar. Oysa Nahla Abdo’nun belirttiği gibi:

Sözde ‘namus cinayetleri’ kadınlara yönelik aşırı cinsel şiddet formlarından ve uygulamalarından (cadı yakma gelenekleri, bekaret kemeri uygulamaları, ihtiras suçları, drahoma ölümleri) yalnızca bir tanesidir. Genel olarak cinsel şiddet gibi ‘namus cinayeti’ de, zaman zaman iddia edildiği üzere yoksul, eğitimsiz ve cahillere has bir olgu değildir. Namus cinayeti bu tür koşullar altında daha fazla işleniyor olsa da bu fenomen, tüm kültürel sınırlarla, sınıflarla, ırklarla ve milliyetlerle çaprazlama kesişen bir fenomendir (Abdo, 2006: 63).

Namus cinayetlerinin Doğulu kültür ve gelenekle bağdaştırılmasının, geleneğin bir parçası olarak düşünülmesinin bir diğer sonucu ise bu tür olayların gerçekleşmesinin kaçınılmaz olduğu (Pope, 2006: 107) fikrinin

doğmasıdır. Çünkü Koğacıoğlu'nun belirttiği üzere namus cinayetlerinin “sebebi” olan gelenek, politik ve toplumsal dinamikler doğrultusunda düşünülmez, aksine “zaman dışı ve değişmez” olarak görülür (Koğacıoğlu, 2004: 120). Sonuç olarak, namus cinayetlerinin evrensel ataerkil şiddetle ilişkisinin silikleştirilip gelenekle ilişkilendirilmesi, bu suçların eğitim ve modernleşme yoluyla “bertaraf edilecek geleneksel düzen kalıntıları” (Sirman, 2006: 43) olarak görülmesi oryantalist Batılı düşünceyle uyumlu olduğu gibi bu “modernleşmeyi” gerçekleştirerek “geri kalmış” Doğu’yu “ilerletmek” üzerinden şekillenen oryantalist bir arzuyu besler.

Batılı dünyada namus cinayetleri tartışmalarında ağır basan bir yaklaşım olan “gelenek etkisi” (Koğacıoğlu, 2004). söz konusu Türkiye olduğunda benzer bir tutumla devam etmektedir. “Gelenek etkisinin etnikleştirildiği” (Koğacıoğlu, 2004: 130) bir örnek olan Türkiye’de namus suçlarının Doğu geleneği ve Doğu’da yaşayan Kürtlerle ilgili bir fenomen olduğu görüşü hakimdir (Koğacıoğlu, 2004: 121; Sirman, 2006: 44-45). Fakat bu suçlar, toplumsal hayatta, medyada hatta kimi akademik çalışmalarda dahi normalleştirici bir söyleme dönüşebilen namus kavramı ile tanımlanmaz. Gelenek etkisiyle bağlantılı olarak “namus suçlarının ülkenin yalnızca aşiret yapısının hâlâ devam etmekte olduğu bölgelerinde işlendiği imasını yaratmak için bu tür suçlardan bahsederken ‘töre cinayeti’ terimi kullanılmaktadır” (Sirman, 2006: 44-45). Namus cinayetlerinin sebebi olarak görülen “ - uzakta- ‘orada’ yaşayan insanların duruşlarından, yaptıklarından, gündelik hayatlarından ayrı yekpare ve iç tutarlılığı olan” gelenek, namusa oranla

“daha etnik tınılı bir kavram olan töre” tanımıyla toplumsal ilişkilerin dışında, neredeyse maddi olarak ayrı duran bir olguya dönüşmüştür (Koğacıoğlu, 2009: 354).

Filiz Kardam’ın yaptığı saha araştırması namus ve töre cinayetlerinin nedenleri ve sonuçlarından çok cinayetin işleniş biçimi temelinde farklı algılandığını ortaya çıkarmaktadır:

“ Töre cinayeti farklı bir şey, onlar vahşiciliktir bence. Bence namus cinayetinin yüzde 99’u o anki şeye bağlı. Töre cinayeti, bazılarının keyfi geliyor öyle yapıyor yani.” [İstanbul, erkek, 33 yaşında, ilkokul mezunu] (Kardam, 2005: 25).

“Valla namus cinayeti daha bireysel gibi geliyor. Yani kişisel vicdan ve kişisel şanı, şerefî, namusu üstünden ama töre cinayetlerinde daha kolektif bir şey var. Onlarda birden fazla insanın, bir klanın, bir insan üstünde karar alması var. Yani örgütlü bir suç aslında.” [İstanbul, kadın, 42 yaşında, gazeteci] (Kardam, 2005: 26).

Sonuç olarak, Türkiye’de iletişim araçlarıyla üretilen ve toplumsal olarak büyük oranda uzlaşılan fikir, namus ve töre cinayetlerinin birbirinden farklı olduğudur. Batılı düşünce biçimi aşk ve tutku cinayetlerini namus

cinayetlerinden ayırıp, nispeten anlaşılabilir bulurken Türkiye’de kıymeti tartışılmaz olan namusun ismini verdiği cinayetler benzer bir şekilde anlaşılabilir olarak algılanabilmektedir. “Namusu tehlike altında olan erkeğin bu tehdit karşısında bir anda işlediği cinayet” olarak düşünülen namus cinayetleri “aile meclisinin uzun tartışmalar sonucu verdiği karar doğrultusunda işlenen, bir ritüele dönüşebilen, sistematik” töre cinayetlerinden farklı algılanmaktadır. Namus cinayetlerinden farklı olarak töre cinayetlerinin gelenekle daha sıkı ilişkili olduğu ve bu cinayetlerin “gelenegin değişmezliği üzerine kurulu” Doğu’da işlendiği ise yine toplumsal olarak uzlaşılan bir düşüncedir.

Kadın bedenine yönelik bir tehdit ve eylem biçimi olmalarına ve temelde ataerkil iktidarın kadına yönelik disiplin mekanizmalarından beslenmelerine rağmen kadına yönelik şiddet ve cinayetlerin tutku, aşk, namus ve töre cinayetleri olarak farklı sınıflandırılmalarına tabi tutulması, bu sınıflandırmayı besleyecek şekilde sunulmalarının önemli bir sebebi, en nihayetinde ırkçılık ve ötekileştirmeye varan Batılı oryantalist düşüncedir. Batı, bir anda işlenen aşk ve tutku cinayetlerini anlaşılabilir bulup Batılı olmayan dünyanın “eğitilmesi ve modernleştirilmesi gerektiği” düşüncesini “namus cinayetleri”ne yaklaşımıyla yeniden üretirken; Türkiye’nin Batı’sı cinayete sebep olsa dahi namusun kıymetini sorgulamaksızın Doğu’nun ve orada yaşayan Kürtlerin “vahşi geleneklerinin” ve en nihayetinde yaşam biçimlerinin değişmesi gerekliliğini töre cinayetleri ile anlatma yoluna gider.

Kökleri Cumhuriyet modernleşmesine dayanan, Avrupa birliğine giriş süreci ile yükselen içselleştirilmiş Batılı bakışın (Ahıska, 2003: 351, 355) Türkiye'nin Doğu'suna "ait" ve geleneklerle "birebir ilişkili" olan "töre cinayetleri"ne yaklaşımı *Mutluluk* (Abdullah Oğuz, 2007) filmi analiz edilerek sorgulanabilir.

3.1.2 Doğu'da Töre ve Namus, Batı'da Aşk: *Mutluluk*

Mutluluk, Zülfü Livaneli'nin aynı adlı romanından (2002) Abdullah Oğuz tarafından uyarlanmış bir filmidir. Film üç ana karakter üzerine yoğunlaşmakta, onların birbirleriyle geliştirdikleri ilişkileri, birbirlerine "mecburiyetini" anlatmaktadır. Filmin ilk sahnesinde hikayenin ana karakterlerinden biri olan Özgü Namal tarafından canlandırılan Meryem karakterinin tecavüze uğradığını öğreniriz ama bunu amcasının yaptığını öğrenebilmek için filmin sonuna kadar beklememiz gerekir. Tecavüze uğradığı için "kirlenen" Meryem'in töreler gereği öldürülmesi gerekmektedir ve amcası bu "iş" ailenin tek erkek evladı olan Cemal'in –kendi oğlunun- yapmasını uygun bulur. Köyde bir yandan "köylüler bu iş ne zaman bitecek diye konuşup dururken" bir yandan da "jandarma kol gezmektedir". Sonuçta Murat Han'ın canlandığı Cemal'in askerden gelince Meryem'i İstanbul'a götürmesi ve orda öldürmesi planlanır. Askerden gelen Cemal seyirci için filmin diğer ana karakteri, Meryem içinse potansiyel katili ve çocukluk aşkıdır. Cemal, babasının emriyle Meryem'i alıp İstanbul'a gelir ama ne yolda ne de şehirde Meryem'i öldürmeyi "başarır".

Meryem ölme, Cemal öldürme ihtimaliyle yaşarken bir balıkçı çiftliğinde yolları Profesör İrfan Kurudal’la kesişir. İrfan Kurudal bir üniversitede öğretim üyesidir, güzel bir karısı, iyi bir çevresi ve oldukça lüks bir yaşantısı vardır. Uzun süredir tekdüze bir hayat süren İrfan Kurudal babasının cenazesine gidemeyecek, annesini ancak bir konferans dolayısıyla yolu düştüğünde ziyaret edebilecek kadar yoğundur. Yaşadığı hayata, içinde bulunduğu çevreye yabancılaştığı için yalnız başına teknesiyle bir yolculuğa çıkmaya karar veren İrfan Kurudal, Meryem ve Cemal’le tanıştıktan sonra onlara teknesinde çalışmalarını teklif eder. Kalacak bir yere ihtiyacı olan Meryem ve Cemal bu teklifi kabul ederler ve böylece filmin ana karakterleri aynı tekneyi, aynı kaçmış olma halini ve birbirlerinin hayatına girerek aynı hikâyeyi paylaşırlar. Anlatının devamında Cemal’in “beceremediği” cinayeti gerçekleştirmeleri için amcasının peşlerinden gönderdiği adamları Meryem’i kaçırr, onu kurtarmaya giden Cemal Meryem’in tecavüze uğradığı anı tekrar yaşadığı kriz sırasında söyledikleriyle tecavüz edenin babası olduğunu öğrenir ve köye dönüp Meryem’in intikamını alır. Film, kıyıda yan yana oturan Cemal ve “şimdi ne olacağını bilmeyen” Meryem’in “yolu da yordamı da gösteren” İrfan Kurudal’ı açık denize yolcu etmesiyle, “mutluluk”la biter.

Filmin, uçsuz bucaksız dağları ve su içmeye inen koyunları göstererek bize hikâyenin kırsalda geçtiğini anlatan açılış sekansı yerleşim yerinden uzak bu yerde, baygın bir şekilde uzanan Meryem karakterinin vücuduna yapılan zoomla biter. Koyun çobanının acıyan bakışlarıyla tekrar görüntü alanına giren Meryem’in uzun uzun gösterildiği, çobanın onu sırtına alıp köye getirdiği ve

üvey annesiyle karşılaştığında gözlerini yere indirdiği sahneler aracılığıyla Meryem'in şiddet gördüğünü, muhtemelen tecavüze uğradığını anlarız. Meryem'in tecavüze uğradığından emin olmamız ise bir sonraki sahne ile gerçekleşir, toplumsal algımızda yer aldığı – ve şüphesiz gerçeklik payı olduğu- üzere tecavüze uğrayarak bekâretini “kaybeden” Meryem cezalandırılmak, öldürülmek üzere karanlık bir yere kapatılmıştır. Filmin devam eden sahneleri Meryem'in başına gelen bu olayı akrabalarının tartışması üzerine kuruludur. Bu sahnelerde yer alan diyaloglar aracılığıyla Meryem'in yakınlarının, köyün ve en nihayetinde olayın gerçekleştiği yer olan Doğu'nun meseleye yaklaşımı aktarılır.

Jale Parla, Batı'nın Doğu'ya yönelttiği bakışı, oryantalist ideolojiyi “keşfedilecek, zapt edilecek, betimlenecek ve söylemleştirecek” Doğu “nesnesi” ve bunları yapmakla yükümlü Batı “öznesi” üzerinden tanımlar (Parla, 2001: 46-48). Her şeyden önce “o” topraklarla herhangi yaşamsal bir bağı olmayan, Batılı, Kemalist ve modernleşmeci bir yazar olarak bilinen Zülfü Livaneli'nin böyle bir hikaye yazma girişimi keşfetme arzusu ile ilgilidir, hikayeyi filmleştiren Abdullah Oğuz ise hem aynı arzunun, hem de bu arzuyu taşıyan seyirciler sayesinde elde edeceği gişe başarısının peşinden gitmektedir. Doğu'yu keşfetme arzusunun hemen sonrasında onu betimleme gerekliliği gelmektedir. Bu betimleme “Doğu'nun gizli kalmış sırlarını ortaya çıkarma çabasıyla yapılmış sayısız incelemeyi” (Yeğenoğlu, 2003: 53) hatırlatır ve yönetmen “Batılı'nın Doğu'nun gizemleri içine sızmasını ve ötekinin iç dünyasına girebilmesini fantazmatik düzeyde sağlayan bir figür olan “peçeyi

açma”¹⁸ (Yeğenoğlu, 2003: 53) çabasına girer. Daha kısa bir ifade ile bu aktarım Batı’da konumlanan yönetmen ve senaristin oryantalist duruşundan nasibini alır. Neumann ve Welsh’e göre Şark Avrupa’nın olmadığı her şey olarak algılanır: “normallik ve sapkınlık, kanun ve despotizm, akıl ve arzu arasındaki karşıt farklar mantığı aracılığıyla işleyen bir fotoğraf negatifi gibidir” (aktaran Diken ve Laustsen, 2010: 54). *Mutluluk* filminin anlattığı Doğu, Neumann ve Welsh’in tanımladığı Doğu algısının resmi gibidir; normallikten, kanundan ve akıldan eser yoktur. Tecavüze uğrayan Meryem’in failini bulmak konusunda neredeyse hiç çaba harcamayıp Meryem’i öldürmeye karar veren erkek akrabaları normallikten yeterince uzakken bunu hemen gerçekleştirmeyerek biraz daha sapkınllaşırlar. Namus cinayetleri ve töre cinayetleri arasındaki en büyük fark olarak görülen cinayetin işlenme biçimi filmin bu sahnelerinde detaylı bir şekilde aktarılır. Meryem’in babası ve amcası yani, namusu eşinin, kızının, çocuğunun ve diğer kadın akrabaların cinsel davranışları ile belirlenen erkekler (Kardam, 2005: 19) bu cinayeti “yaşamsal kıymeti” olan namuslarının “lekelendiği” anda “cinnet geçirerek” işlemeyip uzun münazaralar, “zekice” planlar yaparak, neredeyse keyif alınan bir ritüele dönüştürerek normallikten tamamen saparlar. Dahası sadece “namusu lekelenen” akrabalar değil, köylüler de bu cinayetin işlenmesinde taraf, “bu iş ne zaman bitecek” diye konuşacak kadar heveslidirler. Meryem’in uğrayacağını düşündüğümüz töre cinayetinin sorumlusunun fail erkekler değil gelenek olduğu fikri, kızının öleceğine çok üzülen babasında ve Meryem’i intihara teşvik ederken “ Sen kirlendin Meryem, günahın büyük sen de bilirsen

¹⁸ Oryantalizm ve kadın hakkında derinlemesine tartışmalar için Meyda Yeğenoğlu’nun yazdığı *Sömürgeci Fantaziler* kaynak olabilir.

kararını verdiler, artık Allah affetsin töreyi bilersen, bu işi kendin halledersen belki cennete gidersin” diyen, “usulü bilen” üvey annesinin sözlerinde somutlaşır. İntihar etmeye karar veren Meryem üvey annesinin kendisini izlediğini görmesiyle bu eylemden vazgeçer. Jandarmanın muhtemel cinayeti önlemek üzere köyde dolaşması nedeniyle Meryem’i öldüremeyen – öldürtemeyen- amcası, askerden dönen oğlu Cemal’in onu İstanbul’a götürmesini ve yolda “bu işi bitirmesi” kararını verir. Cemal’in geldiği gece bu kararı karşı çıkmasını imkansız kılacak keskinlikte ileten amca (Cemal’in babası) oğlunu Meryem’i öldürüp “namuslarını temizlemek” üzere görevlendirir.

Meryem’in öldürülmesini “mecbur kılan” gelenekler ve bu gelenekleri tartışmaksızın uygulayan erkekler kadar Doğu’da yaşayan kadınlar da “normallikten uzaktır”. “Yeni sömürgecilik söylemine veya Oryantalist dünya görüşüne göre Ortadoğulu kadınlar, anormal, istisnai ya da olağandışı kadınlardır: Batılı kadınların aksine İslami ataerkiye körü körüne riayet ederler” (Mojab, 2006: 40). Başta Meryem’e ilk andan beri kötü davranan, onu intihar etmeye teşvik eden, dahası onu intihar ederken camdan izleyecek kadar acımasız olan üvey annesi olmak üzere Meryem’in “bibisi” dışındaki bütün kadınlar bu cinayeti anlaşılabilir bulmaktadır. Hatta, Meryem’i Cemal’le çıktığı ve bir daha dönmeyeceği yolculuğa uğurlarken “ Kız Meryem İstanbullara gidirmişsin hadi bakalım” deyip gülecek kadar zalimleşmişlerdir.

Sonuçta, Meryem'in öldürülmesini arzulayan amcası, üzülse dahi karara direnmeyen babası, karşı çıkamadığı için Meryem'le İstanbul'a gidip onu öldürmeyi kabul eden Cemal, cinayetin gerçekleşmesini bekleyen köylüler ve aynı tehdit altında yaşamalarına rağmen direnç göstermeyen kadınlardan oluşan Doğu'nun tasviri temelde geleneğin "kaçınılmaz, zaman dışı ve değişmez olduğu" fikrini (Koğacıoğlu, 2004: 120) desteklemektedir.

Gelenek söyleminin ataerkil iktidarı doğallaştırdığını ama daha önemlisi bütün toplumsal değişimlere rağmen geleneklerin yüzyıllardır sabit kaldığı fikrini doğurduğunu savunan Koğacıoğlu bu söylemin bir "onlar" kategorisi yarattığını öne sürer. Türkiye özelinde "onlar" eskiden cahiller ya da geri kalmışlar olarak adlandırılırken bugünlerde Kürtler ve bazen Güneydoğulular "onlar" yani "öteki" olmaktadır (Koğacıoğlu, 2009: 356). Bu ayırım ve ötekileştirme bir yandan gelenek ile yaşayan insanların "onlar"ın homojen ve sabit olduğu fikrini doğururken diğer yandan bu şekilde "yaşayan insanlar ile bu insanlar hakkında konuşan diğer insanlar arasında temel bir farklılık olduğu varsayımını" güçlendirerek (Koğacıoğlu, 2009: 357) hiyerarşik bir ayırım koymakta ve oryantalist düşüncenin Doğu'yu "zapt etmek ve ehlileştirmek" arzusuna hizmet etmektedir. *Mutluluk* filminin Meryem ve Cemal'in İstanbul'a yolculukları ile başlayan sahneleriyle geleneklerine bağlı "onlar" ile "onlar"ı konuşan "biz" in karşılaşma süreci başlar ve anlatıyla tutarlı olarak bu karşılaşma "öteki"nin "sapkınlığına" karşı "normallığı", "despotizme" karşı "kanunu" ve "arzuya" karşı "aklı" sunar.

Cemal, babasının Meryem'in öldürülmesine dair verdiği karara itaat ederek babasının verdiği silahı ve Meryem'i alıp İstanbul'a doğru yola çıkar. "Görevi" Meryem'i trende öldürüp aşağı atmaktır ama bunu başaramaz. Trende yapamasa da Meryem'i öldürme fikriyle İstanbul'a gelen Cemal, önceden buraya göç etmiş ağabeyinin evine gider. İstanbul'a geliş amacını "babam bizi cahil bıraktı bu çocuklar öyle olmasın" diye açıklayan ağabeyinin bu sözü belli ki değişme, "modernleşme" arzusuyla ilişkilidir. Ağabeyinin Cemal'in Meryem'i öldüreceğini anladığında "oğlum kafayı yedin sen, hangi devirde yaşıyoruz" demesi çağdaşlaşmışlığının, "kızın günahı olduğu ne belli" sorusu rasyonelleşmişliğinin işaretleri olarak okunabilir. Cemal'den çok önce İstanbul'a -Batı'ya- gelen ağabeyi "ehlileşmiş" bir Doğulu olarak namus cinayetine karşı çıkmakta, cinayetin yükünü de törelerini de Cemal aracılığıyla Doğululara bırakmaktadır. Cemal, ağabeyinin evinden ayrıldıktan sonra "günaha bulanıp namuslarını kirleten" Meryem'in "kanı eline bulaşmasın" diye onu silahla öldürmek yerine köprüden atmayı dener ama başaramaz. Meryem'i öldüremese de öldürmekten vazgeçtiği şüpheli olan -silahını yanından ayırmayan- Cemal, Meryem'le kendisine kalacak bir yer bulması için asker arkadaşının yanına gider. Cemal'in asker arkadaşı ağabeyi gibi "sonradan olma" değil, gerçek bir Batılı "moderndir" Doğunun adetlerine "aklı ermez", kız kaçırmayı bilir ama o da "bu devirde kalmamıştır". Cemal'in Meryem'i öldürmeyişi ona acıdığından mıdır, ağabeyi ve asker arkadaşının söylediklerine ikna olduğundan mıdır, Meryem'i sevdiğinden midir en önemlisi onu gerçekten öldürmekten vazgeçmiş midir bilinmezken Cemal ve Meryem'in yoluna

Batı'nın "en aydınlık yüzü" profesör İrfan Kurudal çıkar. Seyircinin yolu ise sinemada aşına olduğu biriyle "kurtarıcı erkek"le kesişmiş olur.

Talat Bulut'un canlandığı İrfan Kurudal, gördüğümüz ilk sahnede eşiyle (Lale Mansur) uyuduğu yataktan nefes alamadığı için fırlayarak kalkar ve ilaç dolu çekmecesinden bir ilaç alarak gidip garajdaki arabasına oturur. Karısının "iyi misin" sorusunu o anda yanıtsız bırakan İrfan cevabını ertesi gün, "yaşadığı hayata veda ettiğini" belirten mektubunda verir. Tekdüze hayatında "nefes alamayan" ve annesine söylediği üzere "hayattan biraz izin almaya" karar veren İrfan teknesiyle uzun bir yolculuğa çıkar. Tesadüfler sonucu İrfan'ın Meryem ve Cemal'i teknesinde çalışmak üzere işe almasıyla "onlar" ve "onları konuşan biz" arasındaki fark en keskin biçimiyle perdeye yansımaya başlar. Çünkü İrfan, Cemal'in Batı'ya sonradan gelen ağabeyi "geç kalmış", işçi olan arkadaşı gibi "eksik" bir "modern insan" değildir; aksine "Beyaz Türk" kavramının vücut bulduğu bir erkektir. Doğu'yu ve gelenekleri temsil eden Meryem-Cemal ikilisi ve onlarla kıyaslandığında her anlamda Batılı olan İrfan'ın uzlaşmaz "karşıtlıkları"nın tasviri tekne de bulunma sebepleriyle başlar. Meryem ve Cemal gelenekler yüzünden çıktıkları yola geleneklerden kaçarak devam ederken İrfan, tamamen özgür iradesiyle aldığı bireysel kararı sonucunda teknesinde yaşamaya başlar. Modernlik/özgürlük ve gelenek/mecburiyet- arasında kurulan bu karşıtlık beklendik bir biçimde, "geleneğe içkin bir mesele olarak görülen" kadına karşı şiddet meselesinin "geleneğe karşıt olarak görülen modern kurumlarla hiçbir bağlantısı olmadığı" (Koğacıoğlu, 2004: 121) fikri desteklenecek şekilde anlatılmaya devam eder ve

Cemal'in ağabeyinin peşine düşen babasıyla tartışırken söylediği “Burası İstanbul baba, burda töre möre işlemez” sözlerinde somutlaşır.

Teknesinde çalışmaya ve yaşamaya başladıkları İrfan Kurudal'a neden orada olduklarını açıklamayan Cemal, İrfan'ın onları evli zannetmesine ses çıkarmaz ve bu yalanı devam ettirmek üzere Meryem'e kendisine Cemal abi değil Cemal diye seslenmesini tembih eder. İrfan'a karşı eş gibi davranan ikili bir süre sonra yaptıkları taklidi yaşamaya başlarlar ve aralarında samimi bir ilişki doğar. Teknenin ve tekneye hakim olan Batılı yaşamın töreden uzaklığı her ikisine de kendi iç dünyalarına dönme şansı sunar. Cemal, amcasının kızını öldürmeyi kabul eden, zamansız ve tarihsiz bir katilden anıları hâlâ canlı olan bir komandoya dönüşürken Meryem tecavüzün yarattığı travmayı ölüm korkusunun çok uzakta olduğu bu tekne de yaşar. Katil ve kurban ikiliğinden sıyrılıp birlikte manzarayı seyrederek anılarını yâd eden Meryem ve Cemal'in arasındaki ilişki yavaş yavaş aşka dönüşürken (veya eskiden beri var olan bu aşk ortaya çıkmaya başlarken) Cemal İrfan'ın Meryem'e olan ilgisini kıskanmaya başlayınca bu süreç hızlanır. Filmin devam eden sahneleri İrfan'ın Meryem'e olan ilgisinin ve Cemal'in kıskançlığının tasviri üzerinden ilerler. İrfan ve Meryem'in yalnız kaldığı bütün anlara müdahale ederek İrfan'ı üstü kapalı bir şekilde tehdit eden Cemal, İrfan ve Meryem'in kendisi uyurken tekneden ayrıldıklarını anladığı an büyük bir öfke nöbetine kapılır ve geri döndüklerinde İrfan'a yönelttiği üstü kapalı tehditleri gerçekleştirir. Meryem'e attığı tokadın ardından İrfan'ı öldüresiye döven ve boğmaya çalışan Cemal her ikisi tarafından da affedilir.

Cemal'in kendisini dövmesine rağmen büyük bir olgunlukla onunla konuşan İrfan'ın “sen bu kızı seviyorsun ha, vallahi” demesiyle Cemal'in aşkı hem seyirciye hem de kendisine sunulur, fark ettirilir ve Batı tarafından ötekisine atfedilen töre söylemi Batı'ya gelindiğinde yerini aşka bırakmış olur (Tokat ve Saluk, 2008). Cemal'in kıskanması nedeniyle verdiği tepkiler her ne kadar aşkının göstergeleri olarak sunulsa da namus söylemiyle yeniden üretilen denetim mekanizmalarıyla birebir uyumludur. Yanındaki kadına “laf ettirmeyen” Cemal namusu eşinin, kızının, çocuğunun ve diğer kadın akrabaların cinsel davranışları ile belirlenen (Kardam, 2005: 19) bir erkektir ve Meryem Cemal'den onay almadığı her davranışıyla onun bedeni üzerindeki denetimini sarsmaktadır. Filmin başında Meryem'i öldürmeye çalışan Cemal'in acımasızlığının bu sahnelerde daha belirgin bir şiddet uygulamasına rağmen “aşk”a dönüşmesinin, sonucu değişmeyecek olsa dahi başta yadırganan eylemlerinin “masumiyet” kazanmasının sebebi ise geleneklerin, törenin getirdiği sistematik ve taammüden uygulanan “zorba” şiddetinin yerini “aşk” ve kıskançlıktan kaynaklı “anlaşılabilir” şiddete bırakmış olması olarak okunabilir.

Teknede geçirdikleri zaman boyunca yavaş yavaş ortaya çıkan ve İrfan'ın dile getirerek Cemal'e kabul ettirdiği aşkın önünde büyük bir engel durmaktadır. Filmin ilk sahnesinden itibaren seyircinin ve Cemal'in bildiği üzere Meryem bakire değildir, Cemal'in deyimiyle “kirli”dir. Ne var ki Meryem ve Cemal'in

arasındaki aşkın ortaya çıkmasını sağlayan İrfan, bu engelin de aşılmasını sağlayacak “tek kişidir”. Defalarca Meryem’in temiz olduğunu dile getiren İrfan’ın haklı olduğu bir sonradaki sekansta kanıtlanır. Amcasının adamlarının Meryem’i kaçırmayıyla başlayan bu sahnelerde adamların elinden kaçan Meryem suya düştüğü an tecavüz anını yeniden yaşar ve yaşadığı kriz esnasında Meryem’in söylediklerini duyan Cemal onun kendi istediğiyle bir erkekle birlikte olan “kirli bir kadın” değil, amcasının tecavüzüne uğramış “masum bir kız” olduğunu anlar. Bu sahneyle birlikte bir yandan filmin başında sorulan failin kim olduğu sorusu cevaplanırken bir yandan da karşı konulması mümkün olmayan bu tecavüz Cemal için olduğu kadar Meryem’in masum olduğunu düşünen –ve düşünmeyen- seyirci için de masumiyetin tasdiki işlevini görür ve İrfan’ın haklılığını kanıtlar. İrfan’ın gösterdiği yol –verdiği akıl- sayesinde Meryem’e aşık olduğunu anlayan ve onun masumiyetine ikna olan Cemal köye döner ve Meryem’e tecavüz eden babasının suçlu olduğunu duyurarak Meryem’in babası tarafından öldürülmesine sebep olur. Geleneğin temsilcisi babanın (amcanın) suçlu olmasına rağmen Meryem’in -gerçekleşme bile- ölümle cezalandırılması törenin ve “gölgesinde yaşayan Doğuluların” akıldan uzaklığını gösterirken Batılı akla riayet eden Cemal’in bu gerçeği ortaya çıkarması modernliğin “kurtarıcılığını” ve “Doğu’yu ehlileştirmek” arzusunun haklılığını kanıtlar.

Mutluluk filminin “ötekiler hakkında söz söyleyen biz”ler ve “ötekiler” arasındaki ayrımı Meryem’in yaşadıkları ve bu yaşamı olumlu müdahalesi sayesinde değiştiren İrfan üzerinden anlatması basit bir tercih değil, ideolojik

sürekliliği olan düşüncelerin ürünü, uzlaşma zeminidir: Batı'nın Doğulu kadınları üzerinden yeniden ürettiği oryantalist ideoloji ve kadın bedenini erkek denetimine sokan ataerkil ideoloji.

Batı kendisi olmayan dünyayı yani ötekisini betimlerken “kadın imgesini” kullanır, çünkü kadının öteki olarak temsili Doğu'nun öteki olarak temsiliyle kesişmektedir (Kanlı, 2009: 562) ve kadının konumunu belirleyen Doğu'nun “verili kalıtımsal şiddeti ve şehvetli duygusallığı” ikilemi olmuştur (Kabbani, 1994: 6). Doğu'nun şiddetinin “kalıcı” ve “tartışılmaz” hale gelmesinin nedeni olan gelenekler ise neredeyse her zaman kadınlarla ve onların gündelik hayat deneyimleriyle birlikte anılmaktadır. “Geleneklerin pençesindeki kadınlar” söylemi “19. yüzyılda Hindistan'da sati, Afrika'da jenital kesme, çokeşlilik, Avustralya'da cinsellik içerdği düşünülen dini ritüeller gibi adetler” karşısında üretilen kabul edilemezlik söyleminden (Koğacıoğlu, 2004: 353) “Amerika Birleşik Devletleri'nin Afganistan'ı işgalinin hemen öncesinde başlayan ve uzunca bir süre gücünü sürdüren ‘burkasından hüznü kara gözleri görünen kadın’ anlatısı”na (Bora, 2008: 56) kadar geniş bir zamanı ve coğrafyayı kapsamaktadır. Bu söyleme eklenerek ilerleyen *Mutluluk* filminin anlatısı geleneğin pençesindeki Meryem ve onun haksız yere Doğulu şiddete maruz kalması üzerine kurulurken, İrfan Kurudal aracılığıyla Batılı erkeklerin kendilerini “kahverengi kadını kahverengi erkekten kurtaran beyaz adamlar olarak tasavvur etmelerine” (Spivak'tan aktaran Koğacıoğlu, 2004: 353) bir kez daha alan tanımaktadır.

İçinde üretildiği toplumsal yapıdan ayrı düşünemeyeceğimiz sinema filmlerinde *Mutluluk*'taki İrfan ve Cemal gibi kurtarıcı erkekler yeni veya nadiren rastlanan şeyler değildir. Aksine, seyircinin özdeşleşip olayları denetleme gücünden faydalanarak iktidar sahibi olmanın tatmin edici duygusunu yaşadığı (Mulvey, 1997: 21) erkek karakterler kadın karakterin kaderini belirleyendir. Anlatının sonunda kadın karaktere çizilen iki geleneksel yol olan evlilik ve ölüm hem erkek karakterin eylemleri ve fikirleri sonucunda gerçekleşir hem de “iki durumda da katarsis erkek seyircinin hizmetindedir (Smelik, 2006: 6). Anlatının sonunda kadın karakterin cezalandırılması ya da affedilmesi dualitesi Robin Wood'un dikkatimizi çektiği üzere “ataerkil düzenin eski hale getirilmesi” amacını taşımaktadır, “günahkar kadın ya bağışlanır ve bu düzene bağlı kalır ya da çoğunlukla ölüm yoluyla cezalandırılır” (aktaran Öztürk, 2000: 71). *Mutluluk* filminde Meryem'i öldürmekle görevlendirilen ve bu görevi gerçekleştirmek üzere yola çıkan Cemal'in onu affetmesi, hatta –anlatıda “akıl almazlığı” kanıtlanan- gelenekleri yok sayarak onunla evlenmesi Meryem'in kurtarıcısının Cemal olduğu izlenimini verse de asıl fantezisini gerçek kılabilen İrfan'dır. Cemal Meryem'i bağışlayarak denetimi altına almış olsa da İrfan bu “bağışlanma” sürecini - temsil ettiği Batı'nın düşünce biçimi sayesinde- başlatarak hem “kahverengi kadını kahverengi erkekten kurtarma” fantezisini gerçekleştirmiş hem de Doğu'nun zorbalığının karşısında Batılı aklın gücünü göstermiş olur. Dahası Meryem'in hayatını “kurtaran” ve sevdiği adamla evlenmesini “sağlayan” İrfan anlatı boyunca erkekliğinin kıyaslandığı Cemal'i alt etmiş olur. Askerliğini

komando olarak yapan, İrfan'ın deyimiyle “delikanlı, bıçak gibi, kasatura gibi” olan Cemal'in, fiziksel olarak zayıf, kırılgan ve narin bir erkek olarak resmedilen İrfan'ın gösterdiği yoldan gitmesi, bu yolun mutluluğu getirmesi İrfan Kurudal'ın erk “eksikliğinin” tesellisi gibidir. Sonuçta İrfan Kurudal'da vücut bulan “Batı rasyonalitesi” Cemal'le temsil edilen “Doğu zorbalığını” akıl yoluyla alt etmiştir. Filmin sonunda İrfan Kurudal sadece kendisinin suda yansıyan imgesinden değil, “yolu da yordamı da göstererek” yaşamlarını değiştirdiği Meryem ve Cemal'in görüntüsünden de memnun olarak, keşfettiği, betimlediği ve ehlileştirdiği Doğu'yu arkasında bırakarak yolculuğa devam eder.

Sonuç olarak, saflığın ve masumiyetin simgesi olan Meryem Ana'nın ismini hikayenin ana karakterine vererek tarafını belli eden yönetmen Batı'yı da filmde yalnızca kendisinin soyadını bildiğimiz İrfan Kurudal'ın ismiyle tanımlar. Batılı irfan sahibi olandır fakat tıpkı kuru bir dal gibi köklerinden kopmuş, yalnız ve savrulandır. İrfan Kurudal karakteri aracılığı ile Batılı dünyaya dair bir eleştiri getireceğini beklediğimiz yönetmen filmin başlarında karakterin “bunaltıcı” hayatına yer vererek buna niyetlense de İrfan'ın Meryem ve Cemal'le karşılaştığı ilk sahneden itibaren fikrini değiştirir ve İrfan'ı kendisinininkiler dahil bütün sorunları çözen kurtarıcı konumuna yükseltir. *Mutluluk* filmi kimi zaman satır aralarına gizlediği kimi zaman açıkça sunmaktan çekinmediği hiyerarşik bir Doğu-Batı ikiliği kurarken her iki coğrafyada yaşayanları da süregiden toplumsal hayatlarına sabitleyerek, oryantalizmin “geri kalmış” Doğu'nun “ilerleyerek” Batı'ya yetişebileceği

fikrini dahi benimsemeyip Batı'nın Doğu'yu oradaki insanları teker teker “eğiterek ilerletebileceğini” öngören bir “fetih” politikasını destekler. Geleneği değişmez ve tartışılmaz, geleneği yaşatan insanları ise neredeyse birer “mahkûm” olarak gösteren *Mutluluk*, “zalim” geleneklerin karşısına ise belirgin bir şekilde akıllı temsil eden modern Batı'yı koyarak içselleştirilmiş, kendine dönük bir oryantalizmi söylemleştirebilir. Bu söylemin üretilmesinin ve – gişe başarısı düşünüldüğünde- seyirciler tarafından olumlanmasının kaynağı içselleştirilmiş oryantalizmin sebebi olan “kendini Batılı dünyaya sunma” kaygısında bulunabilir. Daha açık bir ifade ile *Mutluluk*, Batı'nın Doğu'nun “vahşetini, akıl almazlığını ve zorbalığını” anlatmak üzere kullandığı namus ve töre cinayetlerinin yükünü kendi Doğu'suna atarak bunları eleştiren bir Batı'sının olduğunu “müjdeler”. Kendi Doğu'sunu sorgularken oryantalist klişelerin neredeyse tamamını yeniden üreten film ana kahramanı olan beyaz erkeğin “kahverengi kadını kurtarma” fantezisine de alan tanır, mutluluğu Batılı erkeğin Doğululara bir armağanı olarak sunar. Sonuçta “Cumhuriyet'in Batılılaşma projesine ilişkin şarkiyatçılığın” (Özkan, 2002: 157) bir sonucu olarak Meryem ve Cemal'in simgelediği “hem çekici, büyüleyici, tahrik edici bir hayal ve fantezi kaynağı hem de tehdit, güvensizlik ve korku kuyusu olan bakir(e) mekan” (Özkan, 2002: 148) Doğu, İrfan Kurdal'da somutlaşan eril Batı tarafından fethedilerek “milli coğrafya”ya (Özkan, 2002: 148) katılır.

Mutluluk, namus ve törenin kaynağı olarak gördüğü gelenekleri eleştirip “yeğenine tecavüz eden bir amcanın onu öldürebilmesini sağlayacak kadar” akıl dışı olduğunu savunurken bu “geleneklerin pençesindeki” kadınların

karşısına şiddet görmeyeceklerini garanti eden Batılı toplumlarda yaşayan kadınları koyar, dahası Doğulu kadın Batı'ya geldiğinde onun da erkek şiddetinden korunacağı gibi bir algı yaratır. Oysa, her ne kadar anlatı, Doğu'daki kadına şiddeti Batı'daki kadına aşkı ve mutluluğu sunsa da namusun, törenin ve bu kavramlarla “normalleştirilen” ataerkil ideolojinin söylemlerini yeniden üretir. Meryem ölümle cezalandırıldığı Doğu'dan uzaklaşıp Batı'nın “şefkatli” kollarına sığınsa da yanında olduğu erkeğin denetim alanından uzaklaşamaz. Cemal kıskançlıkla açıklanarak maruz gösterilen şiddet eylemlerini “yanındaki kadına laf getirmeyecek” erkek olmasıyla açıklar ve “haklı” olduğu için Meryem'e de, onunla “gereğinden fazla samimi olan” İrfan'a da fiziksel şiddet uygulayarak Meryem'in eylemlilik sınırlarını belirler. Dahası *Mutluluk*, kıskançlıkla “anlaşılabilir” bir hale dönüştürdüğü erkek denetimini anlatının tamamına yedirir. Tecavüze uğrayan Meryem'in intikamını almaya giden Cemal ve cinayeti işleyen babası, Hande Ögüt'ün sinemada tecavüzün ele alınışına dair “tecavüzün, bir erkeğin bir başka erkeğe karşı işlediği suç ya da intikam unsuru olarak” ele alındığı (Ögüt, 2008) tespitiyle olduğu kadar kadını erkeğin mülkiyeti haline dönüştürebilen ve bunu namus söylemi üzerinden normalleştiren ataerkil denetim mekanizmalarıyla da uyumludur.

3.2. 2000 Sonrası Politik Filmlerde ve Yönetmen Sinemasında Namus ve Beden Denetimi: Değişen Bir Şey Var mı?

Türkiye sinemasında en önemli anlatı biçimlerinden biri olan melodramlarda yaratılan iyi ve kötü kadın zıtlığı, toplumsal olarak etkili olmuş farklı siyasal ideolojileri yansıtan filmlerde yerini sağlamlaştırarak içinde yaşadığı toplumun bütün olumlu ve olumsuz göstergelerini yüklenen namuslu ve namussuz kadınlara dönüşmüştür. Kurgulanan kadınların zıtlaştırılmasında kullanılan namusun, ataerkil iktidarın denetim mekanizmalarıyla birebir uyumlu olduğu düşünüldüğünde bu ayrımı görsel alana taşıyan ikiliklerin hem toplumsal kabullerle hem de melodramlarda üretilen ikiliklerle uyumlu olduğu, dolayısıyla siyasal ideolojilerin sinemasal alanda stereotipleştirdiği kadınları ana gerilim unsurunu güçlendirmekte kullandığı düşünülebilir. Uzun yıllar hâkimiyeti devam eden klasik anlatıdan farklılaşmayan politik filmler namus olgusunu değişen “öteki”yi anlatmak için kullanırken kökleri 12 Eylül 1980 darbesi sonrasına ve 1990’larla birlikte başlayan Avrupa Birliği’ne giriş sürecine dayanan “yeni” toplumsal yapıyla uyumlu olarak üretilen popüler filmlerde namus çok daha kalıcı bir “öteki”yi, Doğu’yu temsil etmekte kullanılmıştır. Namus nedeniyle şiddet gören kadını tasvir ederek Doğu’nun akıl dışılığını kanıtlayan bu filmler karşıtlığı anlatmak için yine kadını kullanmış fakat namus olgusunu “öteki”ye atfederek şiddetin yükünden kurtulma yoluna gitmiştir. Klasik anlatı biçiminin keskinliği ile uyumlu olarak namus olgusu çerçevesinde stereotipleştirilerek temsil edilen kadınların bu anlatı biçimini deforme eden, etmeyi deneyen “sanat filmlerinde” ve değişen söylemleri doğrultusunda yeni bir söz söylemesini bekleyebileceğimiz “politik filmlerde” kurgulanış biçimini tartışmak çalışmanın sonlandırılacağı bu bölüm açısından anlamlı olacaktır.

Türkiye’de 1990’ların ikinci yarısından bu yana artan üretim-gösterim olanakları ve seyirci talebiyle doğrudan bağlantılı olarak çekilen film sayısı oldukça fazladır. Öztürk’ün izleri takip edilerek bu filmler şöyle sınıflandırılabilir:

“Daha çok genç ya da orta kuşak yönetmenlerin (Yavuz Turgul, Sinan Çetin, Mustafa Altıoklar, Yılmaz Erdoğan, Ömer Faruk Sorak gibi) gişe başarısı elde eden popüler filmleri, 70’lerden bu yana, hatta Atıf Yılmaz gibi 50’lerden bu yana film yapan eski kuşak yönetmenlerin filmleri, her zaman kadın odaklı konular olmasa da kadın sinemacıların dikkat çeken filmleri, farklı yönetmenlerin çektiği politik filmler, bir de genç yönetmenlerin daha bireysel karakterlere odaklandığı bağımsız filmleri” (Öztürk, 2006: 53).

Çalışmanın önceki bölümlerinde tartışılan popüler filmler ve eski kuşak yönetmenlerin filmleri dışarda bırakıldığında 2000 sonrası Türkiye sineması kapsamında tartışılmak üzere geriye “farklı yönetmenlerin çektiği politik filmler” ve “kadın sinemacıların dikkat çeken filmleri”nin de dahil edildiği “genç yönetmenlerin daha bireysel karakterlere odaklandığı bağımsız filmler” kalmaktadır. Fakat bu çalışma bir sınıflandırmaya daha ihtiyaç duymaktadır ve bu ayrım bahsi geçen filmlerin günümüz toplumsal cinsiyet ilişkilerine dair bir sözünün olup olamayacağı ile belirlenebilir. Bu bağlamda *Vizontele* (Yılmaz

Erdoğan, 2001) gibi komedi filmleri, *Harem Suare* (Ferzan Özpetek, 1999) gibi tarihi filmler, *Labirent* (Tolga Örnek, 2011) gibi polisiye filmler ve diğer tür filmleri çalışmanın kapsamı dışındadır. Çerçeveyi oluşturan ikinci ayırım ise kadın erkek ilişkilerinden çok –genelde erkek olmak üzere- birey hikayelerine yoğunlaşan *Korkuyorum Anne* (Reha Erdem, 2004), *Yumurta* (Semih Kaplanoğlu, 2007), *Süt* (Semih Kaplanoğlu, 2008), *Bal* (Semih Kaplanoğlu, 2010) gibi filmlerdir. Bu filmlerin kapsam dışı bırakılmasının sebebi toplumsal cinsiyet ilişkilerinden ve ataerkil ideolojik yapıdan etkilenmemiş olduklarının düşünülmesi değil, konu ve üslup gereği diğer filmlere oranla daha az belirgin emareler içermesidir.

3.2.1. 2000 Sonrası Politik Filmlerde Namus ve Beden Denetimi

Öztürk’ün 1990 sonrası Türkiye sinemasının içerdiğini belirttiği “politik filmler”in (2006: 53) öncüllerinin kadın karşıtlıkları yarattığı ve siyasi görüşün reddettiği yaşam biçiminin kadın karakterlerin ahlaki zayıflıkları üzerinden anlatıldığı, sonuçta “namussuz” kadının yaşayabildiği ortamın tamamen reddedilmesi gerektiğini savunduğu çalışmanın “Türkiye’de Değişen Namus Algısı: Farklı Siyasal İktidarların Kurguladığı Farklı Kadın Bedenleri” başlıklı bölümünde ayrıntılı olarak tartışılmıştır. 2000 sonrasında ise politik bir söylem geliştiren filmlerin eskisine oranla daha gerçekçi, eleştirel ve estetik olarak daha yetkin olduğu savunulabilir, fakat bu “gelişmelerin” kadın temsili konusunda bir farklılığa neden olduğu şüphelidir.

2000’li yıllarda, Ulusal sinemanın kendini Osmanlı’dan ve Batı’dan farklı olarak kurgulamaya, kadınları ise bu farkın temsilinde en önemli gösterge olarak konumlandırmaya dayalı düşünce biçimini devam ettiren ve olay örgüsünü bu öncülleri gibi aşırı Batılılaşma veya Osmanlı’nın yaşam biçimini devam ettirme gibi kaygılar üzerinden kuran bir film örneğine rastlamak olası değildir. Bu yıllarda yapılan, Cumhuriyet dönemini konu alan filmlerin önemli bir bölümü -*Mustafa* (Can Dündar, 2008), *Dersimiz Atatürk* (Hamdi Alkan, 2010), *Veda* (Zülfü Livaneli, 2010)- Atatürk’ün hayatının bilinmeyen yönlerine odaklanmaktadır. Ulusal sinemanın ideolojisini günlük yaşamla ilişkilendirerek aktardığı filmlerin yerini yalnızca Atatürk’ün dramatik “belgesel”lerine bıraktığı düşünülemez. Vangelis Kechriotis’in işaret ettiği üzere ulus devlet olma süreci toplumsal bölünmüşlüklerin yok sayılarak ait olunan ulusun diğerlerinden farklı ve üstün olduğunu ispat etmeye dayanan bir ideolojiye ihtiyaç duymaktadır, yazarın ifadesiyle bireyler “millet ve devlet kavramları ile aynı anda tanıştırılmışlardır” (2007: 615). Günümüzde ise “Türkiye’de ve dünyanın başka yerlerinde ulus devleti yok edip bütün milletlere boyun eğdirmeyi amaçlayan global kapitalist güçler ile kozmopolit enternasyonalistler arasında farz edilen ittifaka karşı şiddetli bir tepkinin”, milliyetçiliğin ortaya çıktığı görülmektedir (Kechriotis, 2007: 615). Türkiye’de milliyetçiliğin salt kapitalist dış güçler nedeniyle sivrildiği düşünülemez, Aktoprak’ın ifadeleriyle ulusçu düşüncenin fikir insanları da olan “cumhuriyetin kurucu eliti tarafından geliştirilen, Kemalist milliyetçilik” hep var olmuşken “1950’lerden itibaren çevrenin siyasi yaşama dahil olmasıyla birlikte” “Türk kimliğini daha açık ve

yoğun bir şekilde İslam’la aynı kefedede eriten” muhafazakar milliyetçilik güç kazanmıştır (Aktoprak, 2010: 4). Dolayısıyla 2000 sonrasında üretilen filmlerin ideolojisinin Kemalist milliyetçilik olarak tanımlanabilecek ulusçuluktan muhafazakâr milliyetçiliğe kayması şaşırtıcı değildir. Bu dönemde milliyetçi kaygılarla üretilen filmler iki başlık altında toplanabilir: *Son Osmanlı Yandım Ali* (Mustafa Şevki Doğan, 2007), *Kubilay* (Faik Ahmet Akıncı, 2010), *Fetih 1453* (Faruk Aksoy, 2012) gibi Türk’ün tarih boyunca ne kadar güçlü olduğunu örnekleyen kahramanlık filmleri ve *Deli Yürek: Bumerang Cehennemi* (Osman Sınav, 2001), *Kurtlar Vadisi Irak* (Serdar Akar, 2006), *Kurtlar Vadisi Filistin* (Zübeyr Şaşmaz, 2010) gibi Türk’ün günümüzde de ne denli kahraman olduğunu/olabileceğini anlatan filmler. Anlatısına taşıdığı dönemler değişse de kahraman erkeklerin hikâyelerini anlatan bu filmlerin tamamının yüksek bütçeli ve kâr amaçlı olduğu, dahası milliyetçilik gibi köktenci bir düşünceyi yeniden ürettiği düşünüldüğünde eleştirel veya yenilikçi olmaları beklenemeyeceği için yönetmen sineması kapsamında değerlendirilebilmeleri mümkün değildir. Fakat bu filmlerin belli bir estetik doyuruculuğa sahip olabildikleri ve günümüzdeki Kemalist ve geleneksel milliyetçiliğin sinemadaki izlerinin başka filmlerle sürdürülmesi mümkün olmadığı için bahsi geçen filmlerde kadın temsili ve bu temsilin namusla ilişkisine bakmak anlamlı olacaktır.

İster tarihi ister günümüz kahramanlık hikayelerine odaklansın bahsi geçen milliyetçi filmlerin ortak noktasının kadın karakterlerin oldukça silikleştirilmesi, neredeyse hikayeye hiç dahil edilmemesi olduğu açıktır. Bu

filmler Büyükdüvenci ve Öztürk'ün öne sürdüğü “Günümüzdeki popüler sinemada artık kadınlar bile yer almamakta neredeyse, sadece erkekler var, erkekler arası dayanışma ve erkekler arasındaki ilişkiler yüceltiliyor, erkekliğin yüceltilmesi son dönem filmlerde çoğu zaman milliyetçilikle de kol kola giriyor” (Büyükdüvenci, Öztürk 2007: 49) tezini örnekler niteliktedir. “Tarihte hiçbir zaman olmamış savaşlara girerek, baştan sona kötülükle donatılmış Bizanslıları, Macarları veya Çinlileri bozguna uğratarak ‘hiç olmamış zaferler kazanıp’ Avrupa’ya meydan okuyarak bir tarih yaratan” (Maktav, 2006: 71) kahramanları anlatan kostüme avantür filmlerden yalnızca tarihi gerçeklere biraz daha sadık kalarak ayrışan ama bu filmlerde üretilmiş, “Türklüğün gücünü simgeleyen” bütün klişeleri yeniden üreten yeni tarihi kahramanlık filmleri çok az yer verdiği kadınlarla ilgili öncüllerine benzer söylemi yeniden üretir. *Fetih 1453* filminde perdeye taşınan, yalnızca birkaç sahnede görünen Gülbahar Hatun (Fatih Sultan Mehmet’in eşi) dışındaki tek kadın karakter olan Era, görünürde babası Urban’la birlikte top dökecek ve savaşa gidip katledilen ailesinin intikamını alacak kadar güçlü bir kadınmış gibi anlatılsa dahi hem top atışlarının artması konusunda inat ederek neredeyse babasının ölümüne sebep olacak kadar acemidir hem de bütün cesur söylemlerine rağmen sevgilisi Ulubatlı Hasan’ın korumasına muhtaçtır. Dahası sevgilisi Hasan’ın Era’ya âşık olan Jüstinyen’i öldürdüğü uzun kılıç dövüşü sahnesinin hemen arkasından bayrağı sancağa dikmesiyle İstanbul’un fethi Era’ya sahip olmakla özdeşleştirilir. Hasan’ın İstanbul’un fethedildiğini bayrağı dikerek kanıtladığı sekans onu izleyen hamile Era’nın karnını okşadığı sahnelerle “zenginleştirilir”. Filmin seyirciye -alışılmadık bir şekilde- evlilik dışı ilişki

yaşayan Era'yı ahlaksız bir kadın olarak sunmamasının sebebi, savaş koşullarında evliliğin mümkün olamayacağının düşünülmesi olabilir, ayrıca babası dâhil neredeyse bütün ordunun bildiği bu ilişkinin evlilikten farklı algılanmadığı da göz önünde bulundurulmalıdır. Zaten filmin anlatacağı ahlaksız kadınlar tıpkı kostüme avantür filmlerinde olduğu gibi kahramanın savaştığı topluluğun kadınlarıdır. Kostüme avantür filmlerde Türk ve Müslüman kadınlar “iffetin, cesaretin, şeref ve namusun simgesi olarak temsil edilirken, yabancı ulusun ve dinin temsilcisi olan kadın daha çok ahlaki zayıflığın, ihanetin, hilebazlığın ve iktidar düşkünlüğünün simgesi olarak” (Karadoğan, 2005: 71) gösterilir. Kostüme avantür filmlerle benzeşen fakat kadınlara bahsi geçen zayıflıkların herhangi birini yaparken görünebilecek kadar dahi alan tanımayan *Fetih 1453* bu kadınları vücutlarını açıkta bırakan kıyafetlerle servis yaptıkları, havuza girdikleri veya dans ettikleri -filme hiçbir katkısı olmayan- sahneler aracılığıyla perdeye taşır. Dönem filmlerinde klişeleri onaylamak dışında bir temsil alanı bulamayan, çok az yer alarak silikleşen ve kahramanın imgesini güçlendirmeye yarayan kadın karakterler günümüzü anlatan kahramanlık hikâyelerinde de farklı bir alana taşınmazlar.

Televizyon dizisi olarak başlayan ve sinema filmleriyle devam eden Kurtlar Vadisi serisinde başta Polat Alemdar olmak üzere kurgulanan bütün erkekler Ünsal Oskay'ın “dava adamı”, “iyi kovboy” gibi benzetmelerle açıkladığı *machismo* kavramıyla uyumlu olarak yaratılmıştır ve onlar için “kadın önemsizdir, hatta kadın aşağı görülür. Kahramanlar kadına sert davranarak, ona zaman ayırmayarak, kadından kaçarak kendilerini önemli işlerine, haklı

davalarına, misyonlarına adarlar” (Oskay, 1993: 366). Tarihi kahramanlık filmlerinde olduğu gibi bu filmlerde de kadın karakterler oldukça silikleştirilmiştir, perdeye taşınan kadınlar ise ya hep çok güçsüzdür ya da gücünü erkeğin kahramanlığını pekiştirecek şekilde zamanla kaybeder. *Fetih 1453* filmindeki savaşçı Era gibi *Kurtlar Vadisi Irak* filminde de öç almak isteyen Leyla karakteri anlatının başında özgür ve mücadeleci bir kadinken Polat’la girdiği iş birliğinde ona yardım eden biri olmaktan öteye gidememiştir. Dahası Leyla yaptığı hata nedeniyle ortak düşmanları Sam’i öldürme amacını gerçekleştiremez, onun yerine Sam’i öldürerek intikamını alan Polat ölmek üzere olan Leyla’nın burnundaki halkayı da çıkararak onu “özgürleştirir”. Seçil Büker’in ifadesiyle “Kahramanı ve arkadaşlarını kurtaran kadın başka yaşamların sürmesini sağlarken, kendi yaşamını bedel olarak sunar” (Büker, 2006: 155) çünkü “mitsel kahramana da yalnızlık yakışır” (Büker, 2006: 155). Karşı tarafın kadınlarını işkenceci askerler olarak göstererek geçştiren *Kurtlar Vadisi Irak*’ın boş bıraktığı alanı *Kurtlar Vadisi Filistin* doldurur, hatta yönetmeni Zübeyr Şaşmaz’ın ifadesiyle film “bir Türk ajanı ile bir İsraili komando arasındaki güç mücadelesini” değil “Yahudi olan Amerikalı tur rehberi Simone’nin Filistin gerçeğinin farkına varması”nı anlatmaktadır (Arsu, 2010).

Türk karakterin mertliğine ve cesurluğuna âşık olup dinini değiştiren kadınlar kostüme avantür filmlerde sıklıkla yer alır. “Öteki” topluma ait olan kadın karakterin yaşadığı “yanlış” hayatı terk ederek Türk gelenek ve göreneklerine hayranlığıyla dinini değiştirip esas erkek kahramanın ailesine katılması ise

ulusal sinemanın önemli örneklerinden biri olan *Bir Türk'e Gönül Verdim* filminin ana konusudur. *Kurtlar Vadisi Filistin* filmi bu anlatıları takip ederek Yahudi olan Simone karakteri ile ötekinin kadınına ahlaklı yaşama katabilme arzusunu yeniden üretir. Önal ve Baykal'ın ifadeleriyle Filmde Simone ve onu misafir eden Müslüman aile aracılığıyla “Doğunun aile yapısı ile Batının bireyciliği arasında karşıtlık kurulur”. Simone ilk başlarda “yaşam tarzı olarak da Doğu kültürünü reddeden bir konumdadır” fakat zamanla ailenin yaşam biçiminden ve hoşgörüsünden etkilenerek dönüşüme uğrar. “Kendisine verilen yerel Doğu kıyafetlerini giyer ve bu eylemi Abdullah'ın küçük oğlu tarafından ‘şimdi gerçek bir kadın oldun’ sözleriyle takdir edilir” (Önal ve Baykal, 2011: 125). Öncüllerinin aksine Müslüman yaşam biçiminden etkilenmesine rağmen dinini değiştirmeyen Simone tam olarak kabul görmez Abdullah'ın karısının “öyle kadın olmaz”, “nerede ailen çocukların” sözleriyle kadınlığı “eksiltir”. Sonuç olarak hem tarihi kahramanlık filmlerinde hem de güncel sorunlarla ilgili gerçek hayatta verilemeyen mücadeleyi sinemasal alanda vererek seyirciyi tatmin eden yeni kahramanlık filmlerinde kadın karakter yok denecek kadar silikleştirilir, var olduğunda ise kahramanın gücünü göstermek ve Türklerin toplumsal yaşantısını doğrulamaktan öteye gidemez.

Hilmi Maktav'a göre 1970'lerde “mağdur İslami kahramanlar üzerinden, gözyaşları eşliğinde verilen mesajlarla” bir “tebliğ aracı olmaktan öteye geçemeyen” İslami sinema “1990'lar başında en etkin dönemini yaşamıştır” (Maktav, 2004: 33 ve 990). Yücel Çakmaklı'nın büyük ilgi gören *Minyeli Abdullah* (1989) ve Mesut Uçakan'ın *Yalnız Değilsiniz* (1990) filmleriyle

birlikte -“Siyasi İslam’ın yükselişinden aldığı güvenle” (Maktav, 2004: 1017) - en parlak dönemine giren İslami sinema “90’ların ikinci yarısında ciddi bir ivme kaybına uğrar” (Maktav, 2010: 32) ve “1997’de MGK’nın aldığı 28 Şubat kararlarından sonra büyük bir darbe alır” (Maktav, 2004: 1018). 2000’li yıllarda ise “İslami sinemanın önde gelen iki yönetmeni Mesut Uçakan ve İsmail Güneş İslami mesajlar veren filmler çekmeye devam ederler; ama biraz farklılaşan bir sinema anlayışı ile” (Maktav, 2010: 32).

Mesut Uçakan’ın yaklaşık on yıl ara verdikten sonra çektiği *Anne ya da Leyla* (2006) sevgilisi Leyla’yı aramak için İstanbul’a gelen, asıl ismi Sait olmasına rağmen Mecnun ismiyle anılan bir genç ve hiç görmediği annesi Leyla’yı arayan bir çocuğun kesişen hayatlarını anlatır. Hikâyenin konusu Fuzuli’nin Leyla ile Mecnun eserinden alınmış ve daha önce çekilmiş arabesk-melodram filmlerinde işlenmiş olmasına rağmen Uçakan’ın yorumuyla başka bir forma bürünür. “Yeni dönemde doğrudan mesaj veren bir film yapmak yerine ‘ilahi aşk’ göndermesi ile İslami duruşunu sembolik bir düzleme” (Maktav, 2010: 25) çeken yönetmen filmin mekânı olarak Arap çölleri yerine Beyoğlu’nu kullanır. Filmde, yönetmenin aktarmaya çalıştığı tasavvuf anlayışına uygun olarak asıl sevgili olan Allah’a ulaşmak için diğer sevdalardan geçmesi ve karşısına çıkan zorluklarla mücadele etmesi gereken Mecnun için dayanması gereken zorluklar ve sıyrılması gereken çürümüşlük Beyoğlu’nda süren yaşam ile sembolleştirilmiştir. Beyoğlu’nu perdeye çürümüş bir yaşam alanı olarak sunmaya çalışan yönetmen bunu sadece Leyla üzerinden değil Beyoğlu’nda yaşayan bütün kadınlar üzerinden anlatır. Kamera Mecnun’un gözünden

gördüğü bütün kadınların dekolterilerine yakın çekim yapar ve filmde yer alan sokak kamerasına konuşan kadınlar da bu teşhirden nasibini alır. “İstanbul’un Batılı hayat tarzı ile en çok özdeşleşmiş mekânını adeta bir ‘açık hava pavyonu’ olarak tasvir eden” (Maktav, 2010: 37) Uçakan, çürümüşlüğü “kadınların açılıp saçılması gibi İslami çevrelerin ahlaki yozlaşmanın başlıca belirtisi olarak gördüğü” sembollerle aktarma yoluna gitmiştir (Maktav, 2010: 38). Tasavvuf öğretilerini aktarmak kaygısıyla yola çıkan Uçakan, İslamcı filmlerin doğru yaşamı tebliğ eden anlatılarından vazgeçmiş görünse de “ben” ve “öteki” arasında kurdukları ayrımı yeniden üretir, üstelik tıpkı erken dönem İslamcı filmlerde olduğu gibi bu ayrımın en önemli göstergesi kadınların “namuslu” bir hayat yaşayıp yaşamadığıdır. Öteki kadınların bedenini kamerasıyla takip edecek kadar uzun süre parçalayan ve fetiş birer nesneye dönüştüren yönetmen bu konudaki görüşünü filmin sonunda kati bir biçimde aktarır. İlahi aşka ulaşabilmek için diğer bütün sevdalardan geçmesi gereken kul –Mecnun- ve annesini arayan saflığın simgesi çocuk, Leyla’yı bulduklarında onun fahişe olduğunuklarını öğrenirler. Mecnun Leyla’yı pazarlamaya çalışan adama öfkelenirse ve boğazına sarılsa dahi yönetmenin asıl öfkeli olduğu Leyla’dır ve onu çatışma sırasında öldürür. Asıl sevgili Allah’a ulaşmak için Leyla’dan geçemeyen, onun saflığından hâlâ şüphe duymayan Mecnun’a yönetmen yardım eder çünkü filme göre “namusunu kaybetmiş” bir kadın, sevgili de anne de olamaz.

2000’li yıllara gelindiğinde İslami sinemayı devam ettiren, İslamiyet’i tasavvufîle özdeşleştirerek anlatan Uçakan’ın dışında “tebliğ” filmlerinden

vazgeçen diğerk bir yönetmen İsmail Güneş'tir. 1998'de çektiğı “*Gölün Bittiğı Yer*”de devletin bireye şiddetini, ‘*Sözün Bittiğı Yer*’de (2007) maddenin birey üzerindeki şiddetini, ‘*Ateşin Düştüğü Yer*’de (2012) ise ailenin bireye uyguladığı şiddeti” ele alan yönetmen (Örer, 2012) “sıradan insanların hikâyelerine duyduğu ilgi” (Maktav, 2004: 1017) sonucunda toplumsal şiddeti deneyimleyen bireylerin hayatlarına odaklanır. Yönetmenin son filmi *Ateşin Düştüğü Yer*, 16 yaşında evlilik dışı bir ilişki yaşayan ve bu ilişki sonucunda hamile kalan Ayşe ile onu çok sevmesine rağmen aile kararı gereğı öldürmesi gereken ve bu amaçla kızını alıp yola çıkan babasının ilişkisini anlatır. Ayşe’nin hamileliğinin kalp rahatsızlığı nedeniyle gittiğı hastanede anlaşılması sonucu onu yaşatmaya çalışırken öldürmeyi kabul eden babasının kızını öldürmek ve yaşatmak arasındaki gerilimi yol boyunca devam eder, defalarca vazgeçmesine rağmen bir anda kızını zehirleyen baba pişman olur fakat kızını hastaneye yetiştiremez ve Ayşe kendi verdiği karar sonucunda ölür.

Kendisiyle yapılan söyleşide “Bu olayları namus cinayetiyle adlandırmayı doğru bulmuyorum. Böyle dediğinizde sanki namus, töre bahanesiyle cinayet işlenebilirmiş gibi bir izlenim oluşuyor. Bunu öbür kelimelerle birleştirdiğinizde birden hafifletici bir hal alıyor ve ben bunu çok tehlikeli buluyorum. Bunun adı cinayettir” (Örer, 2012) sözleriyle oldukça anlamlı açıklamalar yapan ve filmde bilerek Kürt karakter kullanmadığını belirten Güneş, filminin Doğu-Batı karşıtlığını yeniden üretmeyerek oryantalist anlatılardan sıyrılmış olduğunu düşünse de perdede görünenin bu olduğunu söylemek güçtür. Filmde kızlarını öldürmeye karar veren aile Doğulu değildir ama “cahildir”, ailenin cahilliğı eğitimsizliklerinden değil İslamiyet’i doğru

yaşamamalarından kaynaklanır ve yönetmen bu cehaleti Arapların İslamiyet'ten önce yaşadıkları dönem olarak adlandırılan “cahiliye dönemi”yle ilişkilendirir. Filmin afişinde yer alan “Ve sorulduğu zaman o diri diri gömülen kıza: hangi günahı yüzünden öldürüldü? diye...” (Tekvir suresi, 8. Ayet) ayeti cahiliye döneminde uygulanan kız çocuklarını diri diri toprağa gömme âdetine göndermede bulunurken, babasının Ayşe'yi zehirlemesinin hemen ardından dağdan üstüne yuvarlanan taşlar aynı surenin son ayetini imler: “Âlemlerin Rabbi olan Allah dilemeyince, siz dileyemezsiniz” (Tekvir suresi, 29. Ayet). Kız çocuklarının öldürülmesini cahiliye dönemine sabitlemeye çalışan yönetmen Ayşe'yi Ömer peygamberin canlıyken gömdüğü kızıyla özdeşleştirir. Anlatıya göre Ömer kızını gömdüğü sırada küçük kız babasının çukur kazarken tozlanan elbisesini temizlemektedir, *Ateşin Düştüğü Yer*'de de Ayşe kendisini öldürmek için fare zehrini arabanın bagajından almaya çalışırken elini yaralayan babasına birkaç defa pansuman yapar ve onun için çok endişelenir.

Babasının kızını öldürmekten vazgeçip Allah'a sığındığı ana kadar filmde “cahiliye dönemi”ne göndermeler yapan yönetmen, bu süreçte oryantalist söylemin “ilerlemesi gereken Doğu” için sunduğu bütün klişeleri yeniden üretir. Filmde geleneğin politik ve toplumsal dinamikler doğrultusunda değişen bir kavram değil aksine “zaman dışı ve değişmez” (Koğacıoğlu, 2004: 120) olduğu düşüncesi babanın “pamuğum” diye sevdiği kızını öldürmeyi kabul etmesinde, karar verici “ağa”ların ve kızını korumadığı gibi onunla vedalaşmayan annenin tavrında açıkça görülür. Evin bahçesinde ablası için kazılan mezarın üstünde sallanan küçük kızla acemice perdeye taşınan sembolik anlatım ise geleneğin zaman dışılığının altını çizerek. Sonuçta töre

cinayetlerini Kürtler veya Doğulular üzerinden anlatmayarak farklı bir duruş sergilediğini öne süren yönetmen yalnızca “öteki”yi değiştirmiş, Kürtleri değil İslamiyet’i gerektiği gibi yaşamayanları “eğitilecek” cahiller olarak göstermiştir. Babanın gözünden bakarak ve onun ne denli acı çektiğini aktararak böyle bir cinayet işleme ihtimali olan erkekleri vazgeçirebileceğini uman yönetmen (Örer, 2012) baba ile kızın yol hikâyesini anlatan filmde, sadece babanın duygularını ve içsel yolculuğunu anlatarak onu bir nevi aklamış, erkeklerden ve onların eylemlerinden bağımsız bir ataerkil gelenek olduğu fikrini sunmuştur. Hiçbir hissi ve düşüncesi hakkında fikrimizin olmadığı Ayşe karakteri ise ölüme yaklaştıkça olabildiğine saflaşmakta, bütün olanlardan habersizmiş gibi doğacak çocuğu hakkında babasıyla plan yapmaya çalışmakta, neredeyse bir “meleğe” dönüşmektedir.

Sonuç olarak, 2000’li yıllarda İslami yaşam biçimini “ötekiyle” kaba karşıtlıklar kurarak, bu yaşamın güzelliğini tebliğ eden film anlatılarından vazgeçip ideolojik kaygılarını kişisel üsluplarıyla birleştirmeye çalışan, estetik doyuruculukları tartışmalı olsa da kendi camialarının eleştirilerine rağmen “deneysel” filmler çekmeyi göze almaları dolayısıyla, son dönemde çektikleri *Anne ya da Leyla* ve *Ateşin Düştüğü Yer* filmleriyle yönetmen sineması kapsamında değerlendirilen Mesut Uçakan ve İsmail Güneş’in bütün farklılık çabalarının kadın temsili konusunda tökezlediği düşünülebilir. “Öteki” kadını anlatıp “ahlaksızlığını” kabaca temsil etmeyen yönetmenler bu defa kadını, Allah’a ulaşma yolunda vazgeçilmesi gereken bir nesne veya cehaletin yükünü taşıyan bir meleğe dönüştürerek tamamen yok etmiştir.

Politik sinema örneği olarak kabul edilebilecek diğer bir film ise 1990’larda Kürt öğrenci hareketini üniversiteyi kazanıp Dersim’den İstanbul’a gelen Cemal’in giderek politikleşmesi üzerinden anlatan *Bahoz (Fırtına)*, Kazım Öz, 2009) filmidir. Okula başladığı ilk günlerde derslere devam eden, apolitik arkadaşlarıyla vakit geçiren Cemal kısa bir süre sonra örgütlü Kürt öğrencilerle tanışır ve başlarda direniş göstermesine rağmen zamanla harekete dahil olur. Başka bir ifade ile film, “Cemal’in fırtınaya kapılmasını, fırtınayı büyütmesini resmeder” (Yeğen, 2012: 180). Örgütte aktif hale gelen Cemal aracılığıyla – Musa Anter’in öldürülmesi gibi- 90’larda yaşananları ve yurtsever öğrencilerin örgüt içi ilişkilerini deşifre eden yönetmen “bağlılığın, hareketle örgütle temasın” (Yeğen, 2012: 186) güzellemesini yapar, Yeğen’in ifadesiyle “*Bahoz*’un karakterleri, birlikte takılıp birlikte eğlenirler, birlikte kederlenip, birlikte kavga eder, birlikte hırsızlık yaparlar, vb. Fert olmanın mundarlığından sıyrılıp, birileri olurlar bu vesileyle” (Yeğen, 2012: 186). Bu birliktelik aynı zamanda bireyselliği öldürmek anlamına da gelmektedir. “Toplandıklarında bireysel arzular dışarda bırakılır. Flört etmek, aşk yaşamak, içki içmek onların iç disiplini açısından bir çözülme eşiğidir çünkü” (Kaygusuz, 2012: 246). Söz konusu aşkın ve arzunun yasaklandığı genç bir grup olunca ikili ilişkileri anlatmak yönetmen için “kaçınılmazdır”. Bu ilişkileri deşifre etmek “Aslında *Bahoz*’daki başrolü bir ara kadın düşündüm ama doğrusu kendime güvenemedim, kadın olmadan bunu anlamak zor ”ifadesini kullanacak ve doğru temsilin kadınların yönetmen olmasıyla mümkün olacağını söyleyecek

kadar (“Kürt Sinemasının”, 2011) toplumsal cinsiyet meselesine duyarlı görünen yönetmenin samimiyetini sorgulamamızı sağlayabilir.

Bahoz, 1980 öncesi Sol filmlerle ideolojik olarak aynı kaynaktan beslenmese de film, karşıtı tanımlamakta benzer bir söylem geliştirir. Farklı fraksiyonlarda yer alan kadın “yoldaş”ları kendince koruma altına alan yönetmen Doğu’dan gelen, özünü inkar eden Cemal’in girebileceği yanlış yolu yine bir kadın aracılığıyla anlatır. Bu defa yönetmenin mücadelesi burjuva sınıfı ile olmadığı için Cemal’i bu yoz hayata çağıran apolitik gençliği temsil eden sarışın bir kadın olmaktadır. Yönetmenin kendince geliştirdiği koruma ise içselleştirilmiş ataerkiden nasibini alır. Kürt hareketinin önemli bir kazanımı olduğu savunulan kadın erkek eşitliği filmde kadın ve erkeklerin birlikte mücadele etmesi ve örgüt adına karar veren kadınlarla aktarılmaya çalışılsa da yönetici kadının (Helin’in) emir aldığı bir erkek eksik edilmemiştir. Üstü erkek Helin’e örgüt yapısı gereği ikili ilişkilerine dikkat etmesini “Biz Kürt erkekleri zayıfız. Bazen bir selamı bile aşk çağrısı olarak kabul edebilir. Dikkat et, Ali çarpılmasın sana” sözleriyle tembihlerken sorumluluğu da ona yükler. Filme göre “aşka düşen erkek, onu itekleyen ise kadındır. Kadın çarpan erkekse çarpılandır” (Kaygusuz, 2012: 247). Dahası *Bahoz*’da kadınlar “Kürt hareketinin içinde, belirli sınırlar içinde kalmaya zorunludur. Ulusal kültürün otantik taşıyıcısı olan nitelendirilen Cumhuriyet kadınıyla pek bir farkı yoktur bu konumun” (Kaygusuz, 2012: 247). Kültürü devam ettirmekle yüklenen kadınlar Cumhuriyet’in münevver anneleri değilse de “kardeşlerini etrafında toplayan buyurgan abla” (Kaygusuz, 2012: 247) olarak temsil edilmiştir. Bu kadınlar

kültürün taşıyıcısı oldukları gibi “kadınsı zafiyetlerin” de devam ettiricisidir. Filmdeki en güçlü kadın olan Helin iradesini örgüte teslim ederek sevgilisinden ayrılacak kadar “güçlü” gösterilse de duygusal zafiyete düştüğü için özeleştiril sunmak zorunda bırakılır ve tıpkı *Arkadaş* (Yılmaz Güney, 1974) filmindeki Selma gibi “yanlış anladığı” mücadele biçimi nedeniyle kendisinden deneyimli erkeğin bıyık altından gülmesine sebep olur.

Kadınları “namuslarına zeval gelmeden” evden çıkmaya –hatta dağa çıkmaya– çağıran Kürt hareketinin anlatıldığı *Bahoz*’da içselleştirilmiş bir ataerkil ideolojik söylem kadın denetiminin en güçlü alanlarından biri olan özel alan meselesi etrafında yeniden üretilir. Filmde yer alan bütün erkek karakterler komünal bir hayat yaşadıkları yurtlarda kalırken örgüt evi de olsa filmdeki tek evin sahibi kadınlardır, kaçak dahi olsa misafir ağırlayan ve ev içi hizmeti görenler de yine onlardır. Perdeye taşıdığı hareketin ve filmin kendisinin özgürlük söylemlerine rağmen ataerkil rollerden sıyıramadığı kadınlar yönetmenin kendine güvenememek konusunda (“Kürt Sinemasının”, 2011) haksız olmadığını göstermektedir.

Sonuç olarak 2000’li yıllarda üretilen politik filmlerin kadın temsili konusunda bazı farklılıkları taşımakla beraber, kadın ikiliklerinin üretilmesinde ve karşıt görüşün “ahlaksız” kadın üzerinden, savunulan görüşün ise denetim altına alınabilmiş kadınla anlatılması konusunda öncüllerinden ayrıştığını söylemek mümkün görünmemektedir. Politik mücadelenin manifestosu haline gelen bu

filmler ideolojinin toplumsal cinsiyet konusunda içerdği bütün aksaklıkları – tercih etmese, hatta saklamaya çalışsa dahi- aktarmakta, yeniden üretmektedir. Sinemasal anlatımı bir manifesto gibi kullanmayan, hakikat tasviri yaparak politik olabilen *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoglu 1999) , *Hiçbir yerde* (Tayfun Pirselimoglu, 2002) gibi filmlerin ise toplumsal cinsiyet temsili açısından diğer filmlere oranla daha sağduyulu ve politik doğrucu olduğu söylenebilir.

3.2.2. Yönetmen Sinemasında Namus ve Beden Denetimi

Geçmiş biraz daha eski olsa da 2000’li yıllarda önemli oranda artan “sanat filmleri”nde namus olgusunun nasıl işlendiğini tartışabilmek için öncelikle birçok açıdan popüler olandan ayrı olduğunu imleyen “sanat filmleri” tanımının ne anlama geldiğini ve tanımın bu metin açısından kullanılabilirliğini kısaca tartışmak anlamlı olacaktır.

Türkiye’de üretilen ve gişe kaygısının belirleyici olduğu filmlerin büyük bir kısmı gönül rahatlığıyla popüler film olarak tanımlanabilir. Klasik anlatı kodlarını sürekli yeniden üreterek seyircisine aşina olduğu konuları aşina olduğu biçimlerde sunan, dolayısıyla seyircinin taleplerinin belirleyici olduğu bu filmlerin karşısında, yönetmenin bir sanatçı olarak filmin -eserinin- tamamında söz sahibi olduğu filmler durmaktadır. Fakat bu metinde yönetmenin kaygılarının belirleyici olduğu filmler, popüler sinemanın

alternatifi olarak görülen “sanat sineması” kapsamına alınmamış, daha açık bir ifade ile bu filmler “sanat filmleri” olarak adlandırılmamıştır. Sanat filmi tanımının popüler olanın zıttı olarak düşünülmesi ve bu karşıtlığın popülerliğin asıl belirleyeni gişe başarısı üzerinden kurulması, Öztürk’ün dikkatimizi çektiği gibi sanat filmlerinin gişe başarısı elde ettiği ve geleneksel filmlerin popüler olamadığı durumları (Öztürk, 2000: 39) açıklayamamaktadır. Dahası bütün sinema tarihi düşünüldüğünde “sanat sineması” tanımı yönetmenin içinde yer aldığı bir akım veya sahip olduğu ayırt edici bir üslup beklentisi doğurmaktadır ve Türkiye sineması gibi estetik doygunluğa sahip, eleştirel filmlerin yoğun olarak üretilmeye başlandığı tarihin çok yakın olduğu bir alanda bu tanım çok az sayıda filmi kapsayabilir. Yukarıda aktarılan sebeplerin yanı sıra “sanat sineması” tanımının doğası gereği içerdiği karşıtlık ve hiyerarşinin yükünden bir nebze kaçınabilmek adına bu metinde popüler film kapsamına alınmayan filmler “yönetmen sineması” olarak adlandırılmıştır. Bu filmlerin önemli bir kısmının *Auteur* yönetmenlerin kişisel kaygılarıyla üretilmiş olmasına rağmen *Auteur* sineması olarak adlandırılmamasının sebebi ise “yönetmen sineması” kavramının henüz ilk filmini çekebilmiş, üslubunu tanımadığımız ve sonraki üretimleri hakkında bir fikrimizin olamayacağı yönetmenlerin, görsel ve düşünsel olarak belirli bir doygunluğu sunan ilk filmlerini de içerme şansı sunmasıdır.

Bu bağlamda Türkiye’de 2000’li yıllarda üretilen, “yönetmen sineması” sınırlarına dâhil edebileceğimiz doğrudan namus meselesini tartışan *Saklı Yüzler* (Handan İpekçi, 2007) filmini kısaca tartışmak ve 90’lı yılların ikinci

yarısından bu yana üretim yapan, sayılı *Auteur* yönetmenlerden olan Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet* (1997) ve *Kader* (2006) Nuri Bilge Ceylan'ın *Üç Maymun* (2008) filmlerini değişen temsil biçimleri bakımından analiz etmeye çalışmak metnin bütünlüğü açısından anlamlı olacaktır.

Çalışmanın önceki bölümlerinde ayrıntılı olarak tartışıldığı üzere namus, ataerkil denetim biçimleriyle doğrudan uyumlu bir mekanizma, dahası bu denetimi normalleştirici bir söylemdir. Fakat namus, oryantalist ideolojinin sıklıkla Doğu'yu tasvir etme ve yargılama aracı olarak kullanılan bir olgu haline gelebilmektedir. Batılı dünya kendisine “uzak” toplumlardaki kadınların gördüğü şiddeti namus ve gelenekle bağdaştırırken – ve bu şekilde kadına yönelik şiddeti kendisinden uzak bir gerçeklik gibi sunarken- Türkiye’de benzer bir söylem töre olgusu etrafında Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı Doğu ve Güneydoğu üzerinden üretilmektedir. Çalışmanın önceki bölümünde *Mutluluk* filmi üzerinden tartışıldığı üzere 2000 sonrası popüler filmlerde bu söylem yeniden üretilebilmektedir. Gişe kaygısı olan popüler sinemada seyirciye “bildiği” gerçeği tasdik edecek bir anlatı sunmak kendi içinde tutarlı bir davranışken yönetmen sinemasında töre olgusuna yaklaşımın nasıl olduğu tartışılması gereken bir konudur.

Uzun yıllar Türk sinemasında yalnızca bozuk şiveleri ve “ilkel” yaşamlarıyla var olabilen Kürtlerin yaşamını gerçekçi ve politik bir tutumla aktarabilen sayılı yönetmenlerden biri olan Handan İpekçi'nin bu aktarımı yaptığı *Büyük*

Adam Küçük Aşk (2001) filminin ardından çektiği, namus meselesini ele aldığı *Saklı Yüzler* (2007) filminin yönetmenin politik duruşuyla paralel olarak meseleye eleştirel bir şekilde yaklaşma şansına sahip olduğu düşünülebilir. Ancak belgesel çekmek niyetiyle başlayıp kurmacada karar kılan yönetmen (Öztürk, 2007) anlatısında popüler filmlere zemin teşkil eden, toplumsal hafızada “sabitleşmiş” klişelerden fazla uzaklaşamaz. Kurmaca da olsa kamerasını “vicdanlarının bir yerinin sızladığına” inandığı (Öztürk, 2007) erkeklere çeviren yönetmen kadınları “pençesine” alan geleneğin değişmez olduğu konusunda popüler söylemle aynı fikirdedir.

Saklı Yüzler, evlilik dışı birlikteliği sonucunda hamile kalan Zühre’nin yaşamı hakkında karar veren erkek akrabalarının “töre cinayeti” işleme- işlememe gerilimi üzerine kurulu bir filmidir. Zühre’nin hamileliği öğrenildiğinde “töre cinayetleri” algısıyla uylaşımlı olarak “aile meclisi” toplanır ve bebek doğduktan sonra ikisinin de öldürülmesine karar verilir. Doğumdan sonra Zühre’nin erkek kardeşi bebeği boğarak öldürürken kızını öldürmekle görevlendirilen babası bu cinayeti işlemez ve intihar eder. Öldüğü düşünülen Zühre’nin savcının yardımıyla sahte bir kimlikle sürdürdüğü hayatı “töre cinayetleri” ile ilgili bir belgeselde kendi deneyimlerini anlatmasıyla sarsılır. Yüzü görünmese de sesinden Zühre olduğu anlaşılan kadın hâlâ –daima- küçük amca Ali için “kirlenen namuslarının” temizlenmesi için öldürülmesi gereken kişidir. Belgesel ve kurmacanın iç içe geçtiği *Saklı Yüzler* filminde namus cinayeti “küçük amca Ali hariç kimse tarafından savunulmaz. Ne Zühre’nin babası Hüseyin ne büyük amcası Mehmet ne de erkek kardeşi İsmail Zühre’nin

ölmesini ister. Bunu istemedikleri gibi Zühre'nin hamileliğine ilişkin yargılayıcı tek cümle de etmezler. Zühre'nin "kirli"liğine dair filmde tek cümle tek vurgu duyulmadığı gibi bu konu tartışılmaz bile (Yaşartürk, 2008: 75). Fakat "geleneğin gücüne" sığınarak bu cinayeti işlemeye çalışan, aşiretin en küçüğü olduğu için sahip olamadığı iktidarı "namuslarını temizleyerek" kazanacağını düşünen Ali'nin (Yaşartürk, 2008: 75) uzun yıllar süren ısrarı filmin konusunu oluşturur. Evlilik dışı birliktelikten hamile kalan Zühre'yle ilişkileri üzerinden anlatılan erkeklerden Zühre'nin kardeşi olan İsmail bu evlilik dışı çocuğu öldürmek zorunda kalırken babası kızını öldürmek yerine intihar etmeyi seçer. Geleneğin işlediği cinayetler yalnızca bunlar değildir, tıpkı *Mutluluk* filmindeki Meryem'in amcası gibi *Saklı Yüzler*'de de geleneği savunan, yaşatan ve dolayısıyla Doğu'nun "akıl dışılığına" kanıt teşkil eden bir erkek karakter vardır. Amcası Ali Zühre'yi bir kere vurduktan sonra Almanya'da geçirdiği beş yıl içerisinde hiçbir değişme göstermez ve yaşadığını öğrendiği an onu tekrar vurmak üzere Türkiye'ye döner. Ali, Zühre'yi öldüremese bile Zühre'ye yeni bir yaşam sağlama ihtimali olan büyük ağabeyini vurur. Sonuçta Zühre'nin yasak aşkı akrabalık ilişkisi olan neredeyse bütün erkeklere zarar verirken sorunun çözüm ihtimali savcı aracılığı ile sunulur. Her ne kadar yönetmenin "gerek tarihi yazmada gerekse cinayetlerin önüne geçilmesinde" (Yaşartürk, 2008: 75) kadınlara umut bağladığı ve "özellikle savcı gibi kamu görevlisi kadınlardan bu konuda öncü olmalarını" beklediği (Yaşartürk, 2008: 75) ifadesi haklı bir yorum gibi görünse de kadın dayanışmasının bu şiddeti deneyimleyen kadınlar arasında değil devleti temsil eden Batılı akıl tarafından sunulması popüler oryantalist söylemi yeniden

üretmektedir. Kendisini “yasak aşk” yaşadığı çobanla nişanlayarak sorunu çözmek isteyen savcının yolundan gitmeyen Zühre güçlü bir kadın olarak aktarılırken Zühre’nin sevgilisini reddetmesinin sebebini korkaklık olarak gösteren yönetmenin, ataerkil rejimin erkeklere yüklediği kahraman, kurtarıcı ve cesur olma gerekliliğini onayladığı öne sürülebilir. Geleneğin işlediği son cinayet ise ölmekten korktuğu için Zühre’nin yanında olmayan sevgilisinin intiharı ile gerçekleşir. Sonuçta namus cinayetlerini aşkına sahip çıkan ve direnen bir kadın üzerinden anlatmayı deneyen yönetmen geleneğin değişmezliği ve Batı’nın kurtarıcılığı söylemlerini yeniden üretirken tıpkı popüler olanda olduğu gibi namus ve töre adına işlenen cinayetlerin ataerkil ideoloji ile bağıni kurmayarak şiddetin yükünü Doğu’ya atmış olur.

Türkiye’de üretilen dizilerde, filmlerde hatta -haber metinlerinde- ataerkil ideolojiden bağımsızmışçasına neredeyse mistik bir olgu olarak ele alınan töre ve aşiret yapısıyla ilişkilendirilen namus olgusu bu meseleyi anlatan *Havar* (Mehmet Güleriyüz, 2007) ve *Sarı Saten* (Mehmet Çoban, 2009) filmlerinde de *Saklı Yüzler*’e yakın bir duruşla aktarılırken geleneğe direnen kadına dair en gerçekçi ve anlamlı tasviri *Dilber’in Sekiz Günü* (2008) filmiyle Cemal Şan yapmaktadır. Geleneği sabit ve eleştirilemez bir olgu olarak almayan, Dilber karakterinin kendisini yalnız bırakan sevgilisine bütün köyün önünde hesap sormasına alan tanıyan yönetmen sonunda mutluluğu bulan Dilber’e kendisinden başka bir kurtarıcı sunmaz.

Gelenek söylemiyle birlikte ataerkil ideolojiden ve ataerkil şiddetten bağımsızlaştırılan namus ister politik filmler örneklerinde olduğu gibi karşı kadını tasvir etmekte, ister “oryantalist” filmlerde olduğu gibi kurtarılması gereken masum kadını anlatmakta kullanılsın her daim bir sınırlandırma düşüncesini beraberinde taşır. Kadının davranışlarını ve duruşunu sabitleyen, namus nedeniyle şiddet görmesine veya namussuz olduğunun düşünülmesine yol açan ise “ait” olduğu erkeğin denetimine rızası ile ilişkilidir. Bu rızanın gösterildiği durum ve “tek erkeğe ait olma” sınırının dışında ise “bütün erkeklere ait” olma ihtimali durmaktadır. Daha açık bir ifade ile namusun yer aldığı zemin ataerkil ideolojinin tarih boyunca ürettiği “kocasına ve çocuklarına ait anne” ve “herkese ait fahişe” ikiliğinden uzak değildir. Bu bağlamda Türkiye sinemasında bu ikiliğin uzun yıllardır tür, dönem, yönetmen farklılıklarını yatay kesen keskin bir ayırım ile anlatıldığı düşünüldüğünde 2000 sonrası yönetmen sinemasında bir farklılığın olup olmadığı sorusunun cevabı son olarak Nuri Bilge Ceylan’ın *Üç Maymun* (2008) filmindeki anne karakterinde ve Zeki Demirkubuz’un *Masumiyet* (1997) ve *Kader* (2006) filmlerinde ana karakter olan fahişe anlatısında bulunabilir.

Nilgün Abisel, Türkiye sinemasında kadın karakterlerin kurgulanışını tartıştığı yazısında, Türkiye toplumunda olduğu gibi filmlerde de “kadın karakterlerin toplumsal var oluşlarının doğrudan ve esas olarak onların aile kurumuyla ilişkilerine ve annelik kimliğine bağlandığını” (2005: 296) belirtir. Abisel’in Türkiye sineması için yaptığı bu tespitin köklerini toplumsal yapıdan ve bu yapıyı oluşturan tarihten aldığı şüphe götürmez bir gerçektir. Berkay’ın semavi

dinlerin ortak düşüncesini tanımladığı “Tanrının buyruğuyla onun (kadının) cinselliği yalnızca annelikte ifadesini bulabilecek, onun dışında aşağılanacak ve hep ilk günahın hatırlatıcısı olarak lanetlenenecektir” (1996: 71) ifadesinin ataerkil toplumlar için vazgeçilmez bir kabul olduğu düşünülebilir. Toplumsal varlıklarını anne olmaları –“tehlikeli” cinselliklerinden arınmışlıkları- “sayesinde” kabul ettiren kadınlar, toplumda da sinemada da kutsallık mertebesine ulaşmış olurlar. Kutsal olan her merteye gibi anneliğin de sınırları keskindir ve bu sınırların aşılması çoğunlukla felaketle sonuçlanır. Anneliğin sınırlarını belirleyen ise, Türkiye sinemasında uzun yıllar devam ettiği üzere fedakârlık, sabır ve en önemlisi sadakattir. Yanlış anlaşılmalarda sonucunda yıllar boyunca beklemek zorunda kalsa, katlanılması güç zorluklarla karşılaşsa, hatta kocası başka kadınlarla birlikte olsa dahi bir anne –veya anne olmayı “hak eden” bir kadın- bu süre boyunca sabırla ve sadakatle beklemelidir. Üstelik bu tanıma uyması için bir kadının, annenin iyi bir insan olmasına gerek yoktur. Türkiye sinemasında Aliye Rona’nın canlandığı karakterler başta olmak üzere “kötü” annelere yer verilmiştir. Fakat bu kadınların anlatının sonunda, alışılmışın aksine, cezalandırılmamasının koşulu bu kötülüğün namusla ilgili olmamasıdır. Daha açık bir ifade ile bir anne gelinine şiddet uyguluyor olabilir (*Yılanı Öldürseler*, Türkan Şoray, 1981), veya gençlerin kavuşmasını engelleyecek kadar zalim olabilir (*Buruk Acı*, Nejat Saydam, 1969) hatta cinayet işleyebilir (*Dönüş*, Türkan Şoray, 1972) ama asla sadakatinden şüphe duyulmaz. Nuri Bilge Ceylan’ın *Üç Maymun* (2008) filminde ise uzun yıllar sinemamızda yer almış annelik temsili yıkıma uğratılır.

Ailenin devamlılığı için farkında olunan ama gizlenen sırlara gönderme yaptığı filmde yönetmen, kocası “Yılmaz Güney’in *Baba* (1971) filmindeki gibi, işlemediği bir suçu üstlenerek, ailesine iyi bakılması ve yüklü bir miktar para karşılığında” hapse girdiğinde (Taşçıyan, 2008) onu patronuyla aldatan, arzularına gem vurmayan bir kadın karakter kurgular. “*Baba* filminin Bergmanize edilmiş” (Özgüven, 2008) hali gibi görünen *Üç Maymun*’da Hatice Aslan’ın canlandığı Hacer karakterinin ilk okumada Türkiye sinemasında alışık olduğumuz anne temsilini yıkıma uğrattığı öne sürülebilir. Hacer, anneliğe yüklenen verili toplumsal rolleri büyük oranda yıkar ve “kutsal” görevlerini yerine getirmemiş olmasına rağmen anlatının sonunda bildiğimiz anlamda bir cezalandırmayla karşılaşmaz. Dahası Hacer seyircinin tanıdığı, kandırılmış ve “af dilediği için affedilebilir” bir kadın değildir, kocasına rağmen arzusunun peşinden gitmeyi göze alır. İdeal anne karakterini yıkıma uğratan Hacer’in onun bedenini denetlemesini beklediğimiz kocası tarafından cezalandırılmaması ilk etapta yönetmenin yapı bozan bir tavrı olduğu izlenimi verse de bozduğu yapının yerine ne önerdiği önemlidir.

Öncelikle filmdeki bütün erkeklerin buluşma noktası, aynı anda hem eş hem sevgili hem de anne olan Hacer, hakkında en az fikrimizin olduğu karakterdir. “Metresi olduğu adam, maço kocası ve yeni yeni horozlanan oğlu tarafından aşağılanmaya, fiziksel şiddete uğramaya, cezalandırılmaya bir 'günahkar' nedametiyle boyun eğmesi dışında bu kadının iç dünyasına ait hiçbir şey yok filmde” (Taşçıyan, 2008). Hatta Emrah Öztürk’ün izleri takip edilerek Hacer’in aslında bir karakter değil fantezi nesnesi olduğu düşünülebilir: Kocasını Eyüp’e

göre Hacer “rüyasının somut bir yansıması, kendisinin durumuna tamah eden çilekeş kadınıdır”; “O, Hacer’i, düz anlamda, ‘evinin kadını, çocuğunun anası’ olarak kabul etmekte, ona öyle bakmaktadır”; diğer taraftan “evin oğlu İsmail de rüşünü ispatlayıp kendi işinin patronu olmayı düşlediğinden annesini onun bu isteklerini yerine getirecek fedakâr kişilik olarak varsayar”; “Servet Bey ise Hacer’e baktığında onu savunmasız ve bir o kadar da çekici bir kadın olarak görür. Kadının cazibesi Servet’i bir fantezi kurmaya iter” (Öztürk, 2013). Filmde yer alan erkeklerin ortaklaştığı tek eylem Hacer’i fantezi nesnesi olarak kurgulamak değildir. Hacer karşı koymadığı arzusu sebebiyle etrafı erkeklerle çevrili bir dünyada kendisi dahil herkesin mutsuzluğuna sebep olmuştur ve hem kendi ailesini hem de sevgilisi Servet’in ailesini yıkımın eşiğine getirmiştir. Filmdeki bütün kötülüklerin sebebi olarak sunulan Hacer, sonunda öldürülme dahi anlatı içinde hayatındaki her üç erkeğin de fiziksel ve psikolojik şiddetine maruz kalır. Babasını aldattığını gördüğünde annesini tokatlamaktan çekinmeyen İsmail, hapisten çıktığı gün kendisini yatakta kırmızı kombinezonla bekleyen karısını döven Eyüp ve ayrılmak istemediği için ayaklarına kapanan sevgilisini tartaklayan Servet’in filmde tek ortaklaştığı hal ve eylem Hacer’i cezalandırmaktır. Dahası Hacer bu şiddet eylemleri karşısında bir direnç göstermeyerek seyirciye bunu “hak ettiğini” anlatır ve anneliğin sınırı başka bir çerçevede erkekler tarafından yeniden çizilerek belirlenmiş, yine cinsel arzudan uzaklaştırılmış olur.

Sonuç olarak, filmde baba “adını taşıdığı, başına ne felaket gelirse gelsin Tanrı’nın iradesine teslim olan Eyüp peygamber gibi sınavını başarıyla”

(Taşçıyan, 2008) verirken “Oğul İsmail 'kurban'ın ta kendisi, doğumu mucizevi, hayatı Tanrı'ya feda başlı başına bir kutsal varlığın simgesi” (Taşçıyan, 2008) olarak resmedilmektedir. Tarihte İbrahim peygamberin oğlunu doğurmak için satın alınan adaşı “Afrikalı Cariye” gibi annelik rolünü başarıyla yerine getiremeyen Hacer ise “hiçbir zihinsel kapasiteye sahip olmayan cinsel nesne haline gelir” (Taşçıyan, 2008). Aşk ve cinsel arzusunun “kör ettiği”, ölen küçük çocuğunu aklına dahi getirmeyen, ne kocasıyla ne sevgilisiyle ne de oğluyla bu arzunun yönlendirmediği gerçek bir ilişki kurabilen Hacer karakteriyle yönetmen Türkiye sinemasında var olan anne klişesini yıksa da yerine gerçek bir kadın sunamamakta, rolüne uygun davranmayan kadını “şeytanlaştırarak” ataerkil ideolojinin ürettiği anne stereotipini desteklemektedir.

Ataerkil ideolojinin normalleştirici söylemi olarak düşünülebilecek namusun en güçlü denetim alanı kadın cinselliğidir. Oldukça keskin belirlenen bu alanın bir ucunda bedeni “tek bir erkeğe ait anne”ler dururken diğer uçta “bedeni bütün erkeklere ait fahişe”ler yer alır. Anneler “tehlikeli cinselliklerinden” ne kadar arınmışsa fahişeler bu cinselliği o kadar taşır. Fahişeler bir yandan “sunulan” cinselliğin kolayca elde edilebileceği izlenimini vererek değersiz bir “nesneye” dönüşürken diğer yandan erkeklerin kadınları “kurtarma”, onların tek sahibi olma fantezisini harekete geçiren arzu nesnesi olabilirler. Toplumsal eril algı ile ilişkili olarak Türkiye sinemasında uzun süre egemen anlatı biçimi olan melodramlarda temel olarak iki tür fahişe temsili olduğunu söyleyebiliriz: bilinçli olarak fahişelik yapan, bundan keyif alan, cinsel gücünü mutlu yuvaları bozmak için kullanan “namussuz kötü kadın” ve iyi niyetli olmasına rağmen

saflığı nedeniyle kandırılmış, istemediği halde fahişelik yapmak zorunda kalan “namusuna sahip çıkamamış iyi niyetli kadın”. İlk kategoriye giren kadınlar, neredeyse hiçbir zaman karaktere dönüşmezler, genelde tip olarak kalır, mutlu aile hayatlarına yönelik kısa süreli bir tehdit oluşturur ve anlatının sonunda cezalandırılırlar. İkinci kategoriye giren, yanlışlıkla “kötü yola düşmüş” kadınlar ise genelde filmin ana karakteri olarak kurgulanırlar, pavyonda şarkıcı veya konsomatris olarak çalışır fakat genelde erkeklerle cinsel ilişkiye girmezler. Fahişeleri, pavyonda çalışan kadınları anlatan filmlerin hikâyesi bu kadınların toplumsal baskı ve kendi iradesizlikleri nedeniyle kötü yola düşmesi ve erkek karakter tarafından hikâyesinin sonlandırılması üzerine kuruludur (Dönmez-Colin, 2006: 4-5).

Her ne kadar Türkiye’de üretilen filmlerde büyük oranda tek boyutlu fahişe stereotipleri baskın olsa da, neyse ki bu temsillerden bağımsızlaşabilmiş film örnekleri de vardır. Atıf Yılmaz, *Gece Melek ve Bizim Çocuklar* (1993) filminde fahişelerin gerçek hayatta karşılığı olan –olabilecek- yaşamlarını anlatırken, Lütfi Akad, ne aile kurumuna tehdit oluşturmak ne de düşme hikâyesiyle var olmak isteyen Sabiha’yı (*Vesikalı Yarım*, 1968) perdeye taşır.

Her iki filmin izlerini ve aşka, kadın erkek ilişkisine, “marjinal yaşamlara” dair “yeni” düşünceleri bulabileceğimiz filmi ise Zeki Demirkubuz çekmiştir. Demirkubuz’un *Masumiyet*’le (1997) başladığı, *Kader*’le (2006) geçmişe dönerek anlatmaya devam ettiği Uğur’un hayatı, uzun yıllar Yeşilçam

sinemasında ve popüler filmlerde anlatılan fahişe hayatlarından çok farklıdır. *Masumiyet* filminde Derya Alabora'nın *Kader*'de ise Vildan Atasever'in canlandığı Uğur, erkekleri baştan çıkarmaya çalışan vamp bir kadın değildir, kurtarılmayı beklemesiz çünkü "düştüğü" "kötü yol"un nedeni saflığı ve iradesizliği değil, aksine aşık olduğu adama yakın olabilmek için tercih ettiği yaşam biçimidir. Anne olmasına ve irade göstererek fahişelik yapmasına karşın yönetmen, Uğur'un seyircide acıma veya kızgınlık hissi uyandırmasını amaçlamaz, onu kurtarmaya çalışan erkeklere alan tanımaz ve anlatının sonunda alışıldık bir biçimde namus nedeniyle değil aşkı uğruna ölmesini tercih eder.

Filmin seyircisine sunduğu ilk okumada Uğur fahişelik stereotipini yıkıma uğratan bir karakterdir ve öncüllerinin aksine bu mesleği neden seçtiği ayrıntılı bir şekilde anlatılır. Uğur'un ve ailesinin geçimini annesinin genç sevgilisi sağlarken Uğur gibi yatalak babası da annesinin sevgilisiyle sevişmelerine tanıklık eder, üstelik Uğur'un mahallede adı annesinin sevgilisiyle "çıkıştır" ve kahvede çalışan kardeşi erkeklerin tacizine uğramaktadır. Fakir bir ailesi, belalı bir sevgilisi olan Uğur'un aşkının peşinden gitmek için onun sürüldüğü cezaevlerindeki şehirlerde fahişelik yapmaktan başka "şansı yoktur". Uğur'u alışıldık fahişe stereotiplerinden ayıran en önemli fark kendisini kurtarmak için peşinden giden Bekir'in ve Bekir (Haluk Bilginer) öldükten sonra görevi devralan Yusuf'un (Güven Kıraç) korumasını reddetmesi, böylece "kadının asıl ait olduğu yer" olan mutlu aileye direnmesidir. Dahası Uğur erkeklerin korumasını reddederek "namusuna sahip çıkamamış iyi kadın"lıktan sıyrılırken

cinsel gücünü onları mutsuz etmek için kullanan şehvetli kadın klişesini de karşılamaz. Aksine ilişkide olduğu her iki erkeği de onunla yaşamaktan vazgeçirmeye, kendi hayatlarına dönmeye ikna etmeye çalışır. Sonuçta yönetmen aşkı uğruna ölümü seçen Uğur karakteriyle ataerkil ideolojinin çizdiği anne, eş, kız kardeş rollerini yıktığı gibi Türkiye sinemasında baskın olan fahişelik temsiline de alternatif sunar. Fakat bu sunumun ne derece eleştirel olduğu Uğur karakterinin biraz daha derin çözümlenmeye çalışılmasıyla sınanmalıdır.

Nursel Güler'in dikkatimizi çektiği gibi Uğur karakteri her ne kadar kendi ayakları üzerinde duran güçlü bir kadın olarak kurgulansa da ciddi sorunlar taşımaktadır. Öncelikli olarak yönetmen kadına fahişelik dışında açık bir kapı bırakmamıştır (Güler, 2008: 40). Uğur'un fahişelik yapmaya başlaması ve çocuğuna, çevresindeki erkeklere, ailesine ve kendisine "mutsuzluk" getirmesi "sorunlu" dahi olsa evini terk etmesiyle başlar ve böylece kadınların yerinin ev olduğuna dair eril algı güçlenmiş olur. Gürsel'in belirttiği üzere Uğur "tutkusunun peşinden giden iki erkeğin aksine fahişelik yaparak geçimini sağlamak zorundadır" ve filmde "evsiz ve yalnız bir kadın için başka çıkış yolu olmadığı söylenmektedir" (Güler, 2008: 40).

Demirkubuz'un çizdiği isteği doğrultusunda fahişelik yapan "güçlü" kadın karakter Uğur'un benzeri "güçlü" kadınları yönetmenin diğer filmlerinde de bulabiliriz, filmografisine baktığımızda bulacağımız diğer şey ise tıpkı

Masumiyet ve *Kader*'de olduğu gibi başrolün kadın karaktere verilmesine rağmen erkeklerin derinleştirilmesidir. Daha açık bir ifade ile ne *Masumiyet* ne de *Kader* Uğur'un eylemlerinin tamamına tanık olan seyircisine Uğur'un hisleri hakkında bilgi verir. Uğur hakkında bildiğimiz tek şey delicesine aşık olduğu ve her şeyi bu uğurda yaptığı iken, *Masumiyet*'te Bekir – daha sonrasında *Kader*'in hikayesine temel oluşturacak olan- uzun bir tiratla hislerini anlatır. Böylece i dünyası hakkında hiçbir fikrimizin olmadığı Uğur yaşayan bir karakterden bir erkeğin trajedisinin sebebi haline dönüşür. Neşe Düzel'in yönetmene yönelttiği “Kadınlar durumlarını kabullenmiş görünüyor, kadınlar acı çekmiyorlar mı sizce” (Düzel, 2006: 201) sorusunda var olan yargı ve yönetmenin “erkeğin acısını göstererek yaşadığı” (Düzel, 2006: 201), “erkeğin acısının daha trajik olduğu” (ztrk, 2006: 126) gibi cevapları yönetmenin trajedinin de sahibinin erkek olduğu fikrine sahip çıktığını göstermektedir.

Hakkında tek bildiğimiz delicesine aşık olduğu olan Uğur, çevresinde yarattığı yıkımla yüzyıllardır ataerkil iktidar tarafından “Duygusal, irrasyonel, şehvet düşkünü, mistik ve en nihayetinde tehlikelerle dolu görülen” (Davis, 1997: 5) kadın cinselliğinin taşıyıcısı gibidir ve ilk bakışta Bekir'de vücut bulan kadın bedenini denetleme arzusunu reddediyor gibi görünse de aslında bu denetimin peşinden gittiği düşünülebilir. Çünkü Uğur'un büyük aşkı Zagor ataerkil ideolojinin tanımladığı erkekliği bütünüyle üzerinde taşımaktadır: güçlüdür, cesurdur, kahramandır ve sonucu ne olursa olsun bildiğini yapmaktan ekinmez. Sonuçta Bekir ve Yusuf'un himayesini reddederek güçlendirilmiş

görünen Uğur “asıl” erkeğin peşinden gitmek için yaptığı fedakarlıklarla zayıflatılır.

Sonuç olarak, Yeşilçam’ın en önemli anlatı biçimi olan melodramlarda, bu anlatı biçimini yeniden üreten politik filmlerde ve 2000 sonrası popüler filmlerde namus olgusu dolayımında yaratılan kadın karşıtlıklarının bu olgunun beslendiği kaynak olan ataerkil ideolojiyi destekler nitelikte olduğu açıktır. Tarih boyunca kültürel göstergeleri yüklenmek zorunda kalmış olan kadınlar film karakterlerine dönüştüklerinde aynı göstergelerin “öteki”yi tanımlamak, yargılamak ve “öteki”ye “çözüm sunmak”, “doğru yolu işaret etmek” amacıyla kullanılması nedeniyle ikili karşıtlıkların zemini olarak görülmüş ve sunulmuşlardır. Gişe kaygısının asıl belirleyen olduğu popüler filmlerde ataerkil toplumsal yapının desteklendiği ve yeniden üretildiği açıktır. Söz konusu klişelerden bağımsızlaşabilen, sanatsal üretimle anılan ve eleştirel olmasını beklediğimiz yönetmen sineması olduğunda ise ataerkil yapıya dair geliştirilecek her söylem daha önemli ve anlamlıdır. Çünkü Öztürk’ün belirttiği gibi “ yaygın söylem, her konuda olduğu gibi kadın sorunu konusunda da ‘sanat’ sinemasının geleneksel sinemadan farklı yönde işlediğini öne sürer” (Öztürk, 2000: 19, vurgu Öztürk’e ait). Dolayısıyla bu filmler bize içselleştirilmiş ataerkil yapı hakkında fikir verebilir.

Öztürk’ün, yaygın kanının aksine “sanat filmleri”nin “kadın sorununa yönelik hiç de göründükleri gibi ‘saf’ olmadıkları” tespiti 2000 sonrası Türkiye

yönetmen sineması için geçerli görünmektedir. Öncüllerinin aksine melodram anlatısından büyük oranda uzaklaşan “yeni” politik filmler derinlerde gizlenmiş bir kadın zıtlığı yarattığı gibi erkeklerle eşitmiş gibi gösterdiği kadın karakterlerine mekân olarak yine özel alanı işaret etmekte ve kurtarıcılığı erkeğe vermektedir. Namus konusunda geliştirilen oryantalist söylemi tamamen yeniden üreten popüler filmlere alternatif olabilecek yönetmen sineması örnekleri ise popüler filmler gibi “geleneğin değişmezliği” ve kadınların bu geleneğin pençesinde olduğu düşüncesini üretirken kadın dayanışmasına alan tanımayarak kurtarıcı olarak Batı’yı işaret etmektedir. Kadın cinselliğinin denetimini söylemleştiren bir olgu olarak düşünülebilecek namusun ve bu denetimin kaynağı ataerkil yapının kadınları sıkıştırdığı anne-fahişe ikileminin Türkiye sinemasında keskinleştirilerek yeniden üretildiğini düşündüğümüzde bu üretim sonucu ortaya çıkan anne ve fahişe klişelerini yıkan “yeni” filmler umut vericidir. Fakat bu yıkım sonucunda önerilen yeni annelik ve fahişelik rollerinin ne klişelere ne bu klişeleri üreten ataerkil ideolojiye dair eleştirel bir sözü olması dolayısıyla yıkımın neye hizmet ettiği şüphelidir.

Bu bölümün kurucu sorusu olan “yönetmen sinemasında değişen bir şey var mı” sorusuna hayır cevabını verirken sebebi Öztürk’ün “sanat filmleri” için yaptığı tespitte bulabiliriz:

“ Sanat yapıtlarının genellikle ataerkil ideolojiyle donanmış olması bizleri şaşırtmamalıdır. Toplumsallaşma pratikleri, insanlığın tarih boyunca bilinçdışında biriktirdikleriyle birleşince, insanın zihnine ve ruhuna (dolayısıyla kalemine, fırçasına, kamerasına) yansır...” (Öztürk, 2006:221).

Sonuçta Türkiye gibi klasik ataerkil rejimin hâkim olduğu bir coğrafyada üretilen filmlerin yönetmenlerin kişisel kaygılarını dışa vuracakları kadar bireysel, teknik ve estetik anlamda doyurucu olmalarına rağmen kadın temsilde tökezlemelerinin en belirgin sebebi eserlerin üreticilerinin ataerkil rejimi içselleştirmiş olmaları, yeni bir söz üretmektense mücadeleyi bu rejimin ürettiği stereotipler üzerinden sürdürmeleri olarak düşünülebilir.

SONUÇ

“Türkiye Sinemasında Namus ve Beden Denetimi” isimli bu çalışmada ataerkil toplumlarda cinsiyet ilişkilerinin düzenlenmesinde ve beden denetiminde en önemli araçlardan biri olan namus kavramının Türkiye sineması tarihi boyunca temsili alanda yer alış biçimleri incelenmiştir. Namus kavramının bir beden denetim aracı olduğu düşüncesi çalışmanın ilk bölümünde öncelikle beden denetiminin anlamının ve tarih boyunca nasıl gerçekleştirildiğinin sorgulanmasına sebep olmuştur. Bu bölümde yürütülen tartışmalar sonucunda değişen biçimlerde de olsa bedenin tarih boyunca iktidar tarafından

denetlendiği, toplumsal yaşamda var olmanın koşulu olarak sunulan norm sınırlarının her daim belirleyici olduğu ortaya çıkmaktadır.

İktidarın bedenler ve onların yaptıkları üzerinde kurduğu tahakküm tarihi kalıcılıkta olmakla beraber cinsiyet ayrımlarında farklılaşabilmektedir. Erk sahibi olma anlamına gelen iktidarın erilliği kadın bedeni denetiminin daha yoğun, yaygın ve girift olacağı bilgisini taşır, dahası ataerkil cinsiyet rejimi bütün iktidar biçimlerine eklemlenir ve erkek olmayan bedenler sürekli yeniden üretilen mekanizmalarla, sınırlarla ve normlarla biçimlendirilmeye çalışılır. Bu bağlamda tahakkümü bütün hayatları boyunca yaşayan kadınların ataerkil iktidar mekanizmalarınca denetlenme biçimlerini sorgulayan bu çalışma başlıca üç temel alanda kadınların tarih boyunca nasıl denetlendiğini açığa çıkarmıştır. İlk denetim alanı olan fiziksel görünüş halen ülkemizde olduğu gibi hem yasal sınırlarla hem de toplumsal normlarla tarih boyunca kadın bedeninin görünümüne yüklenen anlamlar üzerinden devam etmiştir. Bir yandan asla ulaşılamayacak olan ve ulaşılamama sürekliliğinden beslenip iktidarın mutlak itaat arzusunu besleyen bir ideal kadın imgesi ile kadın bedenleri denetlenirken diğer yandan kadın kıyafetleri siyasi bir mücadele alanına dönüştürülmüş, tercih etme eylemi kadınların iradelerinden uzaklaştırılmıştır. İkinci denetim alanı olan bedenin ait kılındığı yer ise bilinen tarih boyunca sürmüş olan kamusal alan özel alan ayrımının sınırında var edilmektedir. Aileye ve onun “önemsiz” uğraşlarına ait kılındıkça siyaset gibi “önemli” alanlardan uzaklaştırılan kadınların kamusal alandaki varlıkları kimi zaman yasaklarla kimi zaman endişe söylemiyle sınırlandırılmıştır. Bedensel hazlardan

uzaklaştırılarak mülkiyete ve üreme alanına dönüştürülen kadın cinselliği ise ataerkil iktidarın en güçlü denetim alanıdır. Farklı iktidar mekanizmalarına eklenilen cinsel denetimin tartışıldığı bölümde toplumsal bilincimizi ve bilinçdışımızı oluşturan anlatıların, daha açık bir ifade ile semavi dinlerin öğretilerinin, psikanalitik teorilerin ve mitolojik öykülerin cinsiyet ilişkileri ve kadın bedeni hakkındaki söylemleri deşifre edilmiştir. Semavi dinler ve mitolojik anlatılar toplumun başlangıcını kadınların serbest cinselliğe sahip olmaları nedeniyle yaptığı hatalar ve bu hataların sonucu olarak insanlığın çektiği azap üzerinden kurarken Freud'un anlattığı toplum benzer bir şekilde kadın cinselliğinin denetimi sonucunda varılan uzlaşmanın bir sonucudur.

Yaşamsal her alanda ve tarihi süreklilikte devam eden kadın bedeni denetiminin ayırdıkları farklı olsa da sonuçta bir sınır çizgisi oluşturduğu düşünülebilir. Farklı bir ifade ile bu çalışmada tartışılan kadın bedeni denetim alanları birbirinden ayrı değildir aksine birbirini yeniden üreterek, besleyerek ilerler ve sonuçta oluşan sınır çizgisinde olumlanan kadın ve reddedilmesi gereken kadın ikiliği yaratılır. Ataerkil iktidarın ürettiği söylemler doğrultusunda norm sınırları içinde kalabilen ve eril tahakküme boyun eğen kadın “bakire” imgesinde karşılığını bulurken bu sınırları genişleten kadın “fahişe” olarak sıfatlandırılır. “Bakire”nin bir erkeğe “fahişe”nin ise bütün erkeklere “ait” olması bu iktidarı deşifre eden bir söylemdir: kadın bedeni denetimi ancak bir erkeğe ait olmakla sağlanabilir çünkü merkezde ve belirleyici olan, özne kalabilen erkektir.

Çalışmanın asıl amacının namus söylemi olmasına rağmen ataerkil iktidar mekanizmalarını ayrıntılı bir şekilde tartışmasının çalışmanın başlangıcını oluşturan düşünsel bir temeli vardır. Batılı oryantalist düşüncenin ürettiği, içselleştirilmiş oryantalizmin yeniden ürettiği gündelik hayat ve medyada olduğu gibi akademik yazında da karşılığını bulabilen namusun yalnızca kültürle ilişkili olduğu savı bu çalışmada reddedilmekte ve namus söyleminin evrensel ataerkil denetim mekanizmalarıyla olan ilişkisinin deşifre edilmesinin gerekli hatta zorunlu olduğu öne sürülmektedir. Bu amaçla ataerkil iktidarın denetim mekanizmalarının tartışıldığı bölümün sonunda namusun bu mekanizmalarla olan ilişkisini deşifre etmek üzere namus konusunda yapılan saha çalışmaları aktarılmış ve namusun sınırlandırdığı yaşamsal alanın tarih boyunca denetlenen kadınların sahip olduğundan çok daha dar olmadığı sonucu ortaya çıkarılmıştır. Daha açık bir ifade ile aktarılan görüşmelerden anlaşıldığı üzere namus kendi başına bir şiddet aracı veya denetim unsuru değildir, içinde yaşantılandığı kültürden beslense de ataerkil iktidarın normalleştirici söylemi olarak işlev görmektedir.

Namus ve -aracı olarak kullanıldığı- beden denetiminin izlerini Türkiye sinemasında arayan bu çalışmada namus kavramının içerdiği anlamın ve kadınların gündelik hayat pratiklerindeki kurucu rolünün tartışılmasının akabinde bu olgunun temsili alanda yer alış biçimleri deşifre edilmiştir. Çalışmada incelenen filmleri kendi tarihselliklerine ve üretim koşullarına

yerleştirebilmek için Türkiye sinemasında kadın ve cinsiyet ilişkilerinin kısaca tartişıldığı bölümde ortaya çıkan sonuç feminist sinema teorisinin uzun yıllardır savunduklarından farklı değildir. Geleneksel anlatı biçimi melodram olan Yeşilçam sinemasında kadın karakterler eril bakış dolayımında inşa edilmekte ve erkeklerin çizdiği sonları yaşamaktadır. Dahası bu anlatı biçimi kadınları çalışmanın ilk bölümünde tartişılan denetim alanlarına uyumla belirlenen ikili karşıtlıklara yerleştirerek seyircisine “iyi” ve “kötü” kadını kati bir şekilde betimlemekte, iyiliğin ve kötülüğün zemini ise erkeğin denetimine gösterilen rıza ve bu rızanın söylemi namus ile belirlenmektedir.

Herhangi bir zaman, mekn ve kişi tanımı olmayan, herhangi bir yerde herhangi bir zamanda herhangi birinin başına gelebilecek bir aşk, ayrılık, sadakat öyküsü anlatan ve böylece toplumsalla bir bağ kurmayan Yeşilçam sinemasının aksine doğrudan topluma seslenen “politik” filmlerin tartişıldığı ikinci bölümde bu kapsama giren  siyasi dşn ve bunları örnekleyen filmler derinlemesine analiz edilmiştir. Sınırlı da olsa aktarılan tarih okumasıyla sosyolojik ve feminist analizi yapılan bu filmlerin ortaya çıkardığı ilk sonuç her ne kadar politik bir duruş ve eleştirel bir söylemleri olsa da görsel estetik ve anlatı açısından melodram kalıplarından oldukça sınırlı alanlarla sınırlabildikleridir. Benzer anlatı kalıplarını devam ettiren filmler toplumsal cinsiyet ilişkileri ve kadın temsili konusunda da melodram anlatılarından ileri gidememekte hatta politik yükü de kadın karakterlerin omuzlarına yükleyerek ikili karşıtlıkları daha da sivirtmektedir.

Bu çalışmada sinemada izleri takip edilen ilk dūřünce devlet eliyle olması sebebiyle Tūrkiye’de yaşayan insanların toplumsal hayatını en derin biçimde etkileyen Tūrk Ulusçuluęu’dur. Ulusçuluęun ve Cumhuriyet modernleşmesinin iki temel sınırı olan Osmanlı’dan kopuş ve aşırı Batılılaşma endişesinin *Haremde Dōrt Kadın* ve *Yaprak Dōkümü* filmlerinin analiz edilerek tartışıldığı bu bōlümde her iki sınırın da keskinliğinin tıpkı toplumsal hayatta olduğu gibi gōstergelerle yūklenen kadın bedenleriyle oluşturulduğu ortaya çıkarılmıştır. Osmanlı’nın reddedilmesinin gerekliliği *Haremde Dōrt Kadın*’ın ismine aldığı haremde yaşayan kadınların “ahlaksızlığı” üzerinden anlatılırken filmdeki Jōntūrkler’e mensup gence aşık olan kadın karakter dūrūst, ahlaklı kadın olarak tasvir edilmektedir. *Haremde Dōrt Kadın*’ın perdeye taşıdığı “Frenk” kadın Batı’nın verdiği endişeyi kısa ama keskin bir şekilde anlatırken *Yaprak Dōkümü*’nde bütūn film boyunca Tūrk kadınının ahlakı Batı ile sınanır. Filmde yer alan kadınlar Batı’nın ahlakına ōzenilmesinin doğuracağı acı “sonuçları” yaşarlar ve bedenleri aşırı Batılılaşma endişesinin gōrselleřtirilmesinde kullanılır. Çalışmada tartışılan diğer “politik” film, eşitlik sōylemi olması nedeniyle toplumsal cinsiyet meselesine eleştirel yaklaşacağını umut edebileceğimiz sol dūřūncenin “manifestosu” olabilecek kadar keskin bir anlatıma sahip olan *Arkadař* filmidir. Karşıtı olduğu burjuva hayatını yoz bir yaşam ve bu yaşamın sorgusuz devam ettiricisi kadınlar üzerinden anlatan film bu yaşama karşı olmasının sebebini sınıfsal bir özūmleme ile anlatmak niyetinde olsa dahi burjuva kadınların “ahlaksızlıklarını” sergilemekten ōteye gidemez. Dahası solun kendi içindeki cinsiyet ilişkilerine dair çelişkiyi de

istemedi perdede taşıyan film tıpkı gerçekte olduğu gibi yoldaş olsa dahi kadınların politik eylemliliklerini değil eril denetime rızalarını övmektedir. Bu bölümde analiz edilen son film ise İslamcı sinemanın en önemli örneklerinden biri olan *Birleşen Yollar* filmidir. Diğer “politik” filmlere kıyasla melodram anlatısını bütün klişeleri ile devam ettiren film, İslami düşüncenin gerekliliklerini yerleştirdiği bu anlatım biçimiyle ahlak sınırıyla belirlenen kadın ikiliklerini belirgin bir şekilde betimlemektedir. Kadın için doğru olanın faziletli anne rolünü devam ettirmek olduğunu savunan film bir erkek sayesinde bu yola giren ana karakterine söylemine uygun olarak yalnızca annelik rolünün getirdiği mutluluğu sunar, sevdiği adamla kavuşmasındansa ölmesini yeğler. Sonuç olarak bu çalışmada analiz edilen “politik” filmlerin Yeşilçam sineması boyunca devam eden iyi kadın – kötü kadın zıtlığını ahlaki bir zemin üzerinden yeniden inşa ederek namuslu ve namussuz kadın imgelerine dönüştürdüğünü düşünebiliriz. Daha açık bir ifade ile bu filmlere göre kadınlar için iyiliğin ve kötülüğün belirleyeni namuslu olmak, namusun kaynağı ise hem erkek denetimine hem de politikanın eril gerekliliklerine rıza göstermektir. Bu filmlerin asıl amacı olan karşıtı olduğu düşünceye dair politik bir eleştiri geliştirmek konusunda başarılı olduğunu düşünmek doğru olmayacaktır, çünkü bize “öteki” kadınların ahlaksız olduğunu ve bu ortamın ahlaksız kadınlar yarattığını söylemekten öteye gidememektedirler.

Çalışmanın ilk bölümünde ayrıntılı olarak tartışıldığı üzere bu metin namusun kadın bedenini disipline eden ataerkil denetim mekanizmaları ile birebir uyumlu olduğunu, bir nevi bu mekanizmaların normalleştirici söylemi olarak

kullanıldığını savunmaktadır. Namusun içinde yaşatıldığı kültürlerden beslendiği, toplumsal olandan etkilendiği kabul edilmekle birlikte yalnızca gelenekle ilişkilendirilmesinin oryantalist düşünceyi beslemekten başka bir eylemliliğe alan tanımayacağı düşünülmektedir. Bu noktada akademik çalışmaları dahi etkileyen Batılı oryantalist düşüncenin namus meselesine yaklaşımının tartışıldığı bölümün amacı bu bakış açısını irdelemek olduğu kadar içselleştirilmiş oryantalizmin sürdüğü toplumumuzda üretilen filmlerin bu söylemi yeniden ürettiğini ortaya çıkarmaktır. Bu amaç doğrultusunda namusun gelenekle kurulan ilişkisi tartışılmış ve üretilen klişelerin izleri *Mutluluk* filminin anlatısında aranmıştır. Filme konu olan kitabın yazarı ve yönetmeninin verdiği ilk izlenimle çıkılan bu yolda *Mutluluk* filminin diğer oryantalist anlatılar gibi Doğu’sunu keşfeden, betimleyen ve söylemleştiren bir film olduğu, üstelik erkek karakterlerine kurtarıcı olma rolünü birkaç boyutta sunarak kadınları birer kurban olarak gösterdiği, en nihayetinde oryantalist arzuları tatmin ettiği sonucuna varılmıştır. Dahası kendi toplumunu anlatan filmin toplumsal yaşamımızda önemli bir belirleyen olan “Avrupa bizi nasıl görüyor” sorusunu Doğululuğumuzu eleştirip “neyse ki” onu kurtaracak Batılı bir yanımız olduğu müjdesini vererek cevapladığı savunulmuştur.

Türkiye sineması tarihinde namus ve beden denetiminin temsil edilme biçimlerinin izlerini süren bu çalışmada bütünlüklü bir sonuca varabilmek için son bölümde yeni politik filmlerde ve yönetmen sinemasında bu olguların nasıl ele alındığı tartışılmıştır. . Bu bölümde incelenen ilk filmler 2000 sonrasında üretilen “politik” filmlerdir ve inceleme öncülleriyle kıyaslanarak

gerçekleştirilmiştir. Ulusal- milliyetçi ideolojiyi örnekleyen *Fetih 1453* (Faruk Aksoy, 2012), *Kurtlar Vadisi Irak* (Serdar Akar, 2006) ve *Kurtlar Vadisi Filistin* (2001); İslamcılık'ı temsil eden *Anne ya da Leyla* (2006) ve *Ateşin Düştüğü Yer* (İsmail Güneş, 2012); sol- devrimci politika bağlamında üretilen *Bahoz* (Kazım Öz, 2009) filmlerinin analiz edilmesiyle ortaya çıkan ise eleştirel ve kimi zaman direngen olmasına rağmen bu filmlerin tıpkı öncülleri gibi toplumsal cinsiyet meselesinde sürçtükleri, politikalarının içerdiği ama dile getirmeyi tercih etmeyecekleri cinsiyetçiliği yeniden ürettiği yönündedir. Her ne kadar bu kapsama girebilecek umut verici filmler üretilse de hâlâ namus ve ahlak söyleminin kadın karakterlerin olumlanma veya reddedilme zemini olarak sıklıkla kullanıldığı görülmektedir

Yönetmen sinemasında değişen bir şey olup olmadığını sorgulayan son bölümde öncelikle bu soruya içkin iki kurucu soruya cevap verilmiştir: yönetmen sinemasının ne anlama geldiği ve neden farklılık beklediğimiz. Çalışmada yönetmen sineması tanımının “ana anlatı kalıplarını ve düşünceleri devam ettirmeyip eleştirel olabilen anlatılar” olarak düşünülmesi önerilirken sanat sineması tabirinden çekinilmesinin sebebi bu tanımın aşırı yüklü olduğunun ve yönetmen sineması tanımının ilk filmini üreten yönetmenleri de kapsayacağının düşünülmesidir. Bu filmlerden genelde toplumsal cinsiyet meselesine özelde ise namus olgusuna yaklaşımda farklılık beklememizin sebebi ise eleştirel olması ve ana anlatı biçimlerine olduğu kadar toplumsal kanılara da direnmesini umut etmemizdir. Yönetmen sineması kapsamında tartışılan ilk film doğrudan namus meselesine odaklanan *Saklı Yüzler* (Handan

İpekçi, 2007) filmidir. Doğu’da “namus nedeniyle” işlenen – veya yeltenilen- kadın cinayetlerini ele alan bu filmin eleştirel bir söylemi olduğunu söylemek imkânlı değildir, aksine ana düşünce kalıplarına kısmen direnense de namusun evrensel ataerkil iktidarla değil kültürle ilişkisini kurmak yoluna gitmekte ve oryantalist klişeleri yeniden üretmektedir. Yönetmen sinemasının eleştireliliğinin sınıandığı bu bölümde son olarak namus ve ahlakın zemin olarak kullanıldığı kadın ikiliklerinin bir ucunda duran “fahişe” ve diğer ucunda duran anne temsilini “yıkıma” uğratan *Üç Maymun*, *Masumiyet* ve *Kader* filmleri incelenmiştir. Nuri Bilge Ceylan’ın *Üç Maymun* filminde anlattığı sadık olmadığı halde alışık olduğumuz şekilde cezalandırılmayan anne karakteri ve Zeki Demirkubuz’un *Masumiyet* ve *Kader*’le perdeye taşıdığı vamp ve kötü olmayan dahası irade sahibi -“düşmemiş”- fahişe anlatısının neredeyse bütün Türkiye sinemasında var olan temsilleri yıktığı kabul edilen tartışmada, bu filmlerin yıktıklarının yerine ne önerdikleri sorgulanmıştır. Varılan sonuç anlatıların ilk okumada eleştirel ve yapıbozumcu bir anlam yaratmakla birlikte derinlemesine analizde eril dili ve düşünceyi ele verdikleri yönündedir. Nuri Bilge Ceylan açıkça olmasa da annenin sadakatsizliğini ailenin mutsuzluğunun kaynağı olarak gösterirken Zeki Demirkubuz anlattığı “fahişe” karakterinin bu tercihini evi terk etmiş olmasıyla gerekçelendirip en güçlü ve en cesur erkeğin peşine düşürerek ilk izlenimde sunulan gücünü eksiltmiştir.

Sonuç olarak, Türkiye sinemasının ana anlatım biçimi olan melodramlarda ve bu anlatıyı devam ettiren “yeni” filmlerde kadın zıtlıkları hikayenin temel dayanağı olmaktadır. Bu anlatılarda yer alan kadınların “iyi” ve “kötü” olarak

sınıflandırılması haklı fakat eksik bir yorum olacaktır. Çünkü bu filmlerde bildiğimiz anlamda iyi (yardımsever, paylaşımcı, dost canlısı, adil...) veya bildiğimiz anlamda kötü (adaletsiz, zalim, bencil...) bir kadın bulmak çoğu zaman mümkün değildir. Kadınların “iyi” ve “kötü” olmasını belirleyen onların ahlaki “yeterlilikleri”, namusla belirlenen sınırlarına uyumları, en nihayetinde eril denetime gösterdikleri rızadır. Dolayısıyla insani vasıflarla tanımlanmayan bu kadınlar hikayeleri olmayan birer tipe dönüştürülmekte ve seyircinin algısıyla uyumlu bir şekilde namus- ahlak meselesi üzerinden denetlenmesi gereken bedenler olarak sergilenmektedir. Yönetmen sinemasında bu kalıpların kısmen gevşediği görülse de kadınların bedenlerini erkeklere ait kılan eril algının tamamen terk edildiğini düşünmek olası değildir.

KAYNAKÇA

Abdo, Nahla (2006). “Namus Cinayetleri Ataerkillik ve Devlet: İsrail’de Kadın”. *Namus Adına Şiddet: Kuramsal ve Siyasal Yaklaşımlar* (s. 63-97), Ed: M. Shahrzad , A. Nahla. İstanbul: Bilgi.

Abisel, Nilgün (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix.

Acar, Feride (2010). “Türkiye’de İslamcı Hareket ve Kadın”. *1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar* (s. 73-90), Ed: Ş.Tekeli. İstanbul: Ayrıntı.

Acun, Fatma (2007). “Osmanlı’nın Torunları Cumhuriyet’in Çocukları: Osmanlıdan Cumhuriyet’e Değişme ve Süreklilik”. *Süleyman Demirel*

Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, S.15, s. 39-64.

Ahıska, Meltem (2003). "Occidentalizm: The Historical Fantasy of the Modern". *South Atlantic Quarterly*, S.102, s: 351-379.

Akal, Emel (2011). *Kızıl Feministler*. İstanbul: İletişim.

Akay, Ali (2009). "Beden Sosyolojisinin Soykütüğü". *Toplumbilim Beden Sosyolojisi Özel Sayısı*, S.24, s.5-9.

Akşit, Elif Ekin (2005). *Kızların Sessizliği Kız Enstitülerinin Uzun Tarihi*. İstanbul: İletişim.

Aktay, Yasin (2000). "İktidarın Nesnesi ve Kaynağı Olarak Beden ve Kimlik Politikaları". 3. Ulusal Sosyoloji Kongresi, Eskişehir.

Aktoprak, Elçin (2010). *Bir "Kurucu öteki" Olarak: Türkiye'de Gayrimüslimler*. Ankara: Ankara Üniversitesi İnsan Hakları Merkezi.

Akkaya, Gülfer; Sağlam, Güliz (2012). *Sanki Eşittik*. İstanbul: Kumbara Sanat Atölyesi ve Toplumsal Dayanışma Derneği.

Alankuş, Sevda; Çavdar, Ayşe (2000). "Laik ve İslamcı Medyada Kadın/Beden ve Temsil: Merve Kavakçı ve Ataerkinin İki Yüz(lülüğü)". *Siyasal İletişim: I. Ulusal İletişim Sempozyumu Bildirileri* (s. 91-102), Ed: Kolektif. Ankara: İletişim.

Alkan, Ayten (2005). *Yerel Yönetimler ve Cinsiyet*. Ankara: Dipnot.

Arat, Yeşim (2010). “Feminizm ve İslam: Kadın ve Aile Dergisinin Düşündürdükleri”. *1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar* (s. 91-102), Ed: Ş.Tekeli. İstanbul: Ayrıntı.

Arendt, Hannah (2000). *İnsanlık Durumu*. Çev: S. Şener. İstanbul: İletişim.

Arsu, Şebnem (2010, 2 Eylül). “Turkish Action Film Depicts Israeli Raid”. http://www.nytimes.com/2010/09/03/world/europe/03turkey.html?pagewanted=all&_r=0 İnternet adresinden 10.01.2013 tarihinde edinilmiştir.

Ateş, Süleyman (2008). “İslam’da Tesettür”. *İslam’ın Işığında Kadın* (s. 69-94). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.

Aydın, Suavi (1999). *Kimlik Sorunu, Ulusallık ve Türk Kimliği*. Ankara: Öteki.

Baoliang, Peng (2010). “Disney Animated Bodies: Philosophising Patriarchal Gender”. *Sino-Western*, S.1, s. 103-106.

Berger, John (2004). *Görme Biçimleri*. Çev: Y.Salman. İstanbul: Metis.

Berktaş, Fatmagül (1996). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*. İstanbul: Metis

Berkday, Fatmagül (1998). *Kadın Olmak Yaşamak Yazmak*. İstanbul: Pencere.

Berkday, Fatmagül (2006). *Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Metis.

Berkday, Fatmagül (2010). “Türkiye Solu’nun Kadına Bakışı: Değişen Bir Şey Var mı?”. *1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar* (s. 279-291), Ed: Ş.Tekeli. İstanbul: Ayrıntı.

Blank, Hanne (2008). *Bekaretin “El Değmemiş” Tarihi*. Çev: E. Ergun. İstanbul: İletişim.

Bora, Aksu (2008). “Ortadoğu’da Kadın Hareketleri: Farklı Yollar, Farklı Stratejiler”. *İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, S. 39, s. 55-69.

Bora, Aksu (2010). “Hatırlananlar ve Unutulanlar: İslam Coğrafyasında Modernleşme ve Kadın Hareketleri”. *Bilig*, S. 53, s. 51-66.

Bora, Aksu (2011). *Feminizm Kendi Arasında*. Ankara: Ayizi.

Bordwell, David; Thompson, Kristin (2008). *Film Sanatı*. Çev: E. Yılmaz, E. Onat. Ankara: De Ki.

Butler, Judith (2008). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. Çev: B. Ertür. İstanbul: Metis.

Büker, Seçil (2006). “Kurtlar Vadisi Irak'da Eksiği Kahraman Dolduruyor”.
İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi, S.22, s.137-156.

Büker, Seçil; Uluyağcı, Canan (1993). *Yeşilçam'da Bir Sultan*. İstanbul: Afa.

Büyükdüvenci Sabri; Öztürk Ruken (2007). “Yeni Türk Sinemasında Estetik Arayış”. *Felsefe Dünyası*, S. 46, s. 45-49.

Coşkun, Esin (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması*. Ankara: Phoenix.

Craib, Ian (2006). *Hayal Kırıklığı*. Çev: A. Onacak. İstanbul: Ayrıntı.

Çabuklu, Yaşar (2004). *Postmodern Toplumda Kriz ve Siyaset*. İstanbul: Kanat.

Davis, Kathy (1997). *Embodied Practices: Feminist Perspectives on the Body*.
London: Sage.

Day, Kristen (2001). “Constructing Masculinity and Women’s Fear in Public Space in Irvine, California” *Gender, Place and Culture*, V.8, N. 2, p. 109-127.

Delaney, Carol (2001). *Tohum ve Toprak*. Çev: S. Somuncuoğlu, A. Bora. İstanbul: İletişim.

Demir, Erol (2002). “Kamusal Mekân ve İmge: Gençlik Parkı’nın Değişen Anlamı”. *Toplum ve Bilim*, S. 94, s. 109-142.

Diken, Bülent; Laustsen, Carsten B. (2010). *Filmlerle Sosyoloji*. Çev: E.Sona. İstanbul: Metis.

Donovan, Josephine (2007). *Feminist Teori*. Çev: A. Bora, M. Ağduk- Gevrek, F. Sayılan. İstanbul: İletişim.

Dorsay, Atilla (2004). *Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları*. İstanbul: Remzi.

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

Düzel, Neşe (2006). “Hayat Yürekle Düzenin Çatışmasıdır”. *Kader: Zeki Demirkubuz* (s. 195-201) Ed. S. Ruken Öztürk, Ankara: Dost.

Ecevitoğlu, Pınar (2012). *Namus Töre ve İktidar*. Ankara: Dipnot.

Eco, Umberto (2006). *Güzelliğin Tarihi*. Çev: A. C. Akkoyunlu. İstanbul: Doğan.

Elçik, Gülnur (2010). “Paramparça Bedenler ve Lanetli Şişmanlık”. *Bedende Kıpırdanmalar* (s.137-163), Ed: G. Elçik, T. Özenç. İstanbul: Varlık.

Emin, Bilge (2003). *Halit Refiş Sinemasında Kadın*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Engels, Friedrich (1992). *Ailenin Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*. Çev: K. Somer. Ankara: Sol.

Erdoğan, Necmi (1998). “Demokratik soldan Devrimci Yol’a: 1970’lerde Sol Popülizm Üzerine Notlar”. *Toplum ve Bilim*, S. 78, s. 22-38.

Ergün, Mehmet (1978). *Bir Sinemacı ve Anlatıcı Olarak Yılmaz Güney*. İstanbul: Doğrultu.

Federici, Silvia (2004). *Caliban and the Witch*. New York: Autonomedia.

Filmmor (2008). *Namus Nedir*. İstanbul: Filmmor Kadın Kooperatifi.

Foucault, Michel (1992). *Hapishanenin Doğuşu*. Çev: M. A. Kılıçbay. Ankara: İmge.

Foucault, Michel (2000). *Özne ve İktidar*. Çev: O. Akınhay, I.Ergüden. İstanbul: Ayrıntı.

Foucault, Michel (2004). *Toplumu Savunmak Gerekir*. Çev: Ş.Aktaş. İstanbul: Yapı Kredi.

Foucault, Michel (2005). *Entelektüelin Siyasi İşlevi*. Çev: O. Akınhay, F. Keskin, I.Ergüden. İstanbul: Ayrıntı.

Foucault, Michel (2007). *İktidarın Gözü*. Çev: I. Ergüden. İstanbul: Ayrıntı.

Foucault, Michel (2010). *Cinselliğin Tarihi*. Çev: H. Tanrıöven. İstanbul: Ayrıntı.

Freud, Sigmund (1998). *Totem ve Tabu*. Çev: N.Berkes. İstanbul: Cumhuriyet.

Gambetti, Zeynep(2008). “Foucault’da Disiplin Toplumu-Güvenlik Toplumu Ayrımı”. *Mesele*, S. 20, s.43-46.

Girard, Rene(2003). *Şiddet ve Kutsal*. Çev: N. Alpay. İstanbul: Kanat.

Gögebakan, Yüksel (2011). “Anadolu’da Ana Tanrıça Kültü Olarak Kadın” *Women as a Category of Science: The Fourth International Women`s Symposium on Literature, Language, Culture, Art, Landscape and Design Studies*. İnönü Üniversitesi, Malatya.

Göle, Nilüfer (2011). *Modern Mahrem*. İstanbul: Metis.

Gregg, Gretchen Esely (2000). *This Beautiful Evil: The Connection Between Women, The Natural World, Female Sexuality, And Evil in Western Tradition*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, University of North Texas, Texas.

Güler, Nursel (2008). *Zeki Demirkubuz Sinemasında Kadın Temsilleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi, Ankara.

Gülkaya- Timurturkan, Meral (2009). “Güzellik İdeali Etrafında Biçimlenen ve Biçimlendirilen Bedenler”. *Toplumbilim Beden Sosyolojisi Özel Sayısı*, S.24, s.105-111.

Gürbilek, Nurdan (2004). *Kör Ayna Kayıp Şark*. İstanbul: Metis.

Hooks, Bell (2002). *Feminizm Herkes İçindir*. Çev: A. Yıldırım, B. Kurt, E. Aydın, Ş. Özgür. İstanbul: Çitlembik.

Hunnicut, Gwen (2009). “Varieties of Patriarchy and Violence Against Women: Resurrecting ‘Patriarchy’ as a Theoretical Tool”. *Violence Against Women*, C.15, S.5, s.553–573.

Irigaray, Luce (2006). *Sen Ben Biz: Farklılık Kültürüne Doğru*. Çev: N. Tatal, S. Büyükdüvenci. Ankara: İmge.

Işık, Emre (1998). *Beden ve Toplum Kuramı: Öznenin Sosyolojisinden Bedenin Sosyolojisine*. İstanbul: Bağlam.

İmañçer, Dilek (2004). “Türk Sinemasında Suskun Kadın İmgesi”. *Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 12, s. 203-211.

İmañçer, Dilek (2008). “Dini Yönelimli Filmlerde Kadın”. *Radikal*.
http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=8266
İnternet adresinden 26.05.2013 tarihinde edinilmiştir.

İmañçer, Dilek (2010). “İslamcı Filmlerde Kadın Temsili”. *sinecine*, S.1, s. 77-95.

İnalcık, Halil (1993). *Osmanlı İmparatorluğu Toplum ve Ekonomi*. İstanbul: Eren.

Johnston, Claire (2008). “Karşı Sinema Olarak Kadınların Sineması”. *Sinema İdeoloji Politika* (s. 281-293), Ed: Kollektif, Çev: E. Yılmaz. Ankara: Nirengi.

Jones, Vivien (2000). *Body Matters: Feminism, Textuality, Corporeality*. New York: Manchester University.

Kabbani, Rana (1994). *Imperial Fictions: Europe's Myths of Orient*. London: Harper Collins.

Kalkan, Faruk (1988). *Türk Sineması Toplum Bilimi*. İzmir: Tümer.

Kamer (2003-2011). *İstersek Biter: Namus Adına İşlenen Cinayetler Raporu*.
Diyarbakır: Kamer Vakfı.

Kandiyoti, Deniz (2007). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*. İstanbul: Metis.

Kandiyoti, Deniz (2010). “Modernin Cinsiyeti: Türk Modernleşmesi Araştırmalarında Eksik Boyutlar”. *Türkiye’de Modernleşme ve Kimlik* (s. 115-134), Ed: S. Bozdoğan, R. Kasaba. İstanbul: Tarih Vakfı.

Kanlı, Tuğba “Odalık: Avrupa’nın Görsel İmgeleminde ‘Doğulu’ Kadın”. *Karaelmas 2009: Medya ve Kültür* (s. 561- 569), Der: N. Türkoğlu; N. Sevilen. İstanbul: Urbankitap.

Kaplan, Ann (2001). *Women & Film: Both Sides of the Camera*. Londra: Routledge.

Karadoğan, Rukiye (2005). “Tarihi Çizgi Romanların Yeşilçam Serüveni: Kostüme Avantür Filmler”. *Çizgili Hayat Klavuzu* (s.66-72), Ed: L.Cantek. İstanbul: İletişim.

Kardam, Filiz (2005). *Türkiye’deki Namus Cinayetlerinin Dinamikleri, Eylem Programı için Öneriler Sonuç Raporu*. BM Nüfus Fonu, Nüfus Bilim Derneği, BM Kalkınma Programı, Ankara.

Kaygusuz, Sema (2012). “Taş Eğretilmesi” *Bir Kapıdan Gireceksin*. (s. 243-248), Der: T. Arslan. İstanbul: Metis.

Kechriotis, Vangelis (2007). “Hiçbir Film Mükemmel bir Tarih Anlatımı Olamaz”. *Sinema Söyleşileri Yıllığı 2007*. (s. 613-630), Ed: Kolektif. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.

Keskin, Ferda (1997). “Foucault’da Öznellik ve Özgürlük” *.Toplum ve Bilim*. S. 73, s. 30-44.

Kırca Schroeder, Süheyla (2007). *Popüler Feminizm*. İstanbul: Bağlam.

King, Angela (2004) “The Prisoner of Gender: Foucault and the Disciplining of the Female Body”. *Journal of International Women’s Studies*, C.5, S.2, s. 29-39.

Koğacıoğlu, Dicle (2009). “Gelenek Söylemleri ve İktidarın Doğallaşması: Namus Cinayetleri Örneği”. *Cogito*, S.58, s. 350-385.

Koğacıoğlu, Dicle (2004) “The Tradition Effect: Framing Honor Crimes in Turkey”. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, C.15, S.2. s. 118-152.

Konuk, Çetin (1998). “Türkiye Solunun Tarihsel ve Politik Gerilimleri” *Teori ve Politika*, S. 12.

<http://www.teorivepolitika.net/index.php/okunabilir-yazilar/item/80-turkiye-solunun-tarihsel-ve-politik-gerilimleri> İnternet adresinden 22.05.2013 tarihinde edinilmiştir.

Köse, Türey (2011, 9 Ekim). “Bacağımı Sadece Savaş Alanlarında Kapattım”. <http://www.cumhuriyet.com.tr/?hn=283788> İnternet adresinden 02.01.2012 tarihinde edinilmiştir.

Kümbetoğlu, Belkıs (2001). “Kentsel Alan ve Yerel Yönetimlerde Toplumsal Cinsiyet”. *Yerli bir Feminizme Doğru* (s. 259-282), Ed: A. İlyasoğlu, N. Akgökçe. İstanbul: Sel.

Kürt Sinemasının En Önemli Özelliği Devrimci Yanıdır (2011, 27 Mayıs). Kazım Öz’le Söyleşi. *Özgür Gelecek*. www.ozgurgelecek.net. İnternet adresinden 12.01.2013 tarihinde edinilmiştir.

Laçiner, Ömer (2011). “1980’ler: Kapan(may)an Bir Parantez mi?”. *Birikim*, S.152/153, s. 10-17.

Lefebvre, Henri (1998). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. Çev: I. Gürbüz. İstanbul: Metis.

Lerner, Gerda (1896). *The Creation of Patriarchy*. New York: Oxford University.

Lewis, Reina (2004). *Rethinking Orientalism: Women, Travel and the Ottoman Harem*. London: I.B. Tauris.

MacKinnon, Catharine (2003). *Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru*. Çev: B.Eyüboğlu, R.Akman. İstanbul: Metis.

Maktav, Hilmi (2004). “Kuran’dan Kuram’a İslami Sinema”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: İslamcılık* (s. 989 – 1019), Der: Y.Aktay. İstanbul: İletişim.

Maktav, Hilmi (2006). “Vatan, Millet, Sinema”. *Birikim*, S. 207. s.71-83.

Maktav, Hilmi (2010). “Sinema ya da İlâhi Aşk: İslami Sinemada Tasavvufi Yolculuklar”. *sinecine*, C.1, S.2, s.31-55.

Massey, Doreen (1994). *Space, Place and Gender*. Oxford: Polity.

McNay, Lois (1992). *Foucault and Feminism*. Polity Press: Cambridge.

Mernissi, Fatima (2011). “İslam’da Aktif Kadın Cinselliği Anlayışı” *Müslüman Toplumlarda Kadın ve Cinsellik* (s. 33-55), Ed: P. İlkaracan. İstanbul: İletişim.

Millet, Kate (2011). *Cinsel Politika*. Çev: S. Selvi. İstanbul: Payel.

Mojab, Shahrzad (2006). “ ‘Namusun’ Tikelliği ve ‘Öldürmenin’ Evrenselliği: Erken Uyarı Sinyallerinden Feminist Pedagojiye” *Namus Adına Şiddet: Kuramsal ve Siyasal Yaklaşımlar* (s. 17-439), Ed: M. Shahrazd, A. Nahla. İstanbul: Bilgi.

Mulvey, Laura (1989). “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by *Duel in the Sun* ”. *Feminism And Film Theory* (s. 69-79), Ed: C. Penley. Londra: Routledge.

Mulvey, Laura (1997). “Görsel Haz ve Anlatı Sineması”. Çev: N.Abisel, 25. *Kare*, S.21, 18-24.

Mulvey, Laura (2012). "Hitchcock's Blondes, Feminism and Psychoanalytic Film Theory". *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansı XIII: Sinema ve Bellek*. İstanbul: Kadir Has Üniversitesi.

Nazlı, Aylin (2009). “Sosyolojik Bakışın Eşiğindeki Beden”. *Toplumbilim*, S. 24, s. 61-69.

Okin, Susan Moller (1991). “Gender, the Public and the Private”. *Political Theory Today*, Ed: D. Held. Cambridge: Polity Press.

Onaran, Alim Şerif (1994). *Türk Sineması*, 1. Cilt. Ankara: Kitle.

Ortner, Sherry B.(1974) “Is Female to Male as Nature is to Culture”. *Woman, Culture and Society* (s. 68-87), Ed: M. Rosaldo, L. Lamphere. Standford: Standford University.

Oskay, Ünsal (1993). *19. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri Kuramsal Bir Yaklaşım*. İstanbul: Der.

Öğüt, Hande (2008). “Eril, cinsiyetçi, ırkçı katliam”. *Radikal Kitap*.
<http://www.radikal.com.tr/Default.aspx?aType=HaberYazdir&ArticleID=909113> internet adresinden 15.10.2012 tarihinde edinilmiştir.

Önal, Hülya; Baykal, Kemal (2011). “Klasik Oryantalizm, Yeni Oryantalizm ve Oksidentalizm Söylemi Ekseninde Sinemada Değişen ‘Ben’ ve ‘Öteki’ Algısı”. *Zeitschrift für die Welt der Türken*, C. 3, S.3, s.107-128.

Örer, Ayça (2012, 9 Mayıs). “Namus, Töre bahane Bunun Adı Cinayettir”.
İsmail Güneş’le Söyleşi.
<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&ArticleID=1087387&CategoryID=82> İnternet adresinden 12.01.2013 tarihinde edinilmiştir.

Özgüç, Agâh (1993). *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*. Ankara: Bilgi.

Özgüç, Agâh (2000). *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*. İstanbul: Parantez.

Özgüven, Fatih (2008, 23 Ekim). “Güzel, Yalnız ve Suçlu...” *Radikal*.
<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalYazar&Categ>

oryID=113&ArticleID=904694. İnternet adresinden 01.02.2013 tarihinde edinilmiştir.

Özkan, Hande (2002). “Türkiye’de Tek Parti Dönemi Coğrafya ve Mekân Anlayışları: Yatay Bir Dönemlendirme Denemesi” *Toplum ve Bilim*, S. 94, s. 143- 174.

Özman, Melek (2010). *70, 80, 90, Masum Küstah Fettan*. İstanbul: Filmmor.

Özön, Nijat (1965). “Filmler: Haremde Dört Kadın”. *Akis*, S.585, s. 33-34.

Özön, Nijat (1995). *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları*. Ankara: Kitle.

Öztürk, Çiğdem (2007). “Burada Kazanan Yok” *Radikal*. http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=cts&haberno=7077 internet adresinden 11.10.2012 tarihinde edinilmiştir.

Öztürk, Emrah (2013, 3 Şubat). “Maymunun 3. Gözü: Üç Maymun”. *Fil’ım Hafızası*. <http://www.filmhafizasi.com/blog/film-yazarlari/%C3%BC%C3%A7-maymun/>. İnternet adresinden 03.02.2013 tarihinde edinilmiştir.

Öztürk, S. Ruken (2000). *Sinemada Kadın Olmak: Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri*. İstanbul: Alan.

Öztürk, S. Ruken (2006). “Çünkü Erkeğin Aldatması Trajik Olmuyor”, ODTÜ Söyleşisi, *Kader: Zeki Demirkubuz* (s. 122-135), Ed. S. Ruken Öztürk. Ankara: Dost.

Öztürk, S. Ruken (2006). “Zeki Demirkubuz Sineması”. *Kader: Zeki Demirkubuz* (s. 53-73), Ed. S. Ruken Öztürk. Ankara: Dost.

Parkins, Wendy (2002). “(Ad)derssing Citizens”. *Fashioning the Body Politic: Dress, Gender, Citizenship* (s. 1-19), Ed: W. Parkins. New York: Berg.

Parla, Jale (2001). “Oryantalizm: Suskun Doğu’nun Hayaleti”. *Atlas Dergisi*, S.96, s. 45- 53.

Pateman, Carole (1988) *The Sexual Contract*. Stanford: Stanford University.

Peristiany, John (1966). *Honour and Shame: The Values of Mediterranean Society*. London: Weidenfeld & Nicolson.

Pope, Nicole (2006). “Namus Cinayetleri: Ataerkil Denetim Araçları”. *Namus Adına Şiddet: Kuramsal ve Siyasal Yaklaşımlar* (s. 107-119), Ed: M. Shahrazd , A. Nahla. İstanbul: Bilgi.

Pösteği, Nigar (2004). *1990 Sonrası Türk Sineması*. İstanbul: Es.

Ramazanoğlu, Caroline; Holland, Janet (1993) “Women’s Sexuality and Men’s Appropriation of Desire”. *Up Against Foucault* (s. 239-265), Ed: C. Ramazanoğlu. London: Routledge.

- Refiş, Halit (2009). *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Dergah.
- Ryan, Michael; Kellner, Douglas (2010). *Politik Kamera*. Çev: E. Özsayar. İstanbul: Ayrıntı.
- Saktanber, Ayşe (2001). “Kemalist Kadın Hakları Söylemi”. *Kemalizm: Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce* 2 (s. 323- 333), İstanbul: İletişim.
- Sancar, Serpil (2004). “Otoriter Türk Modernleşmesinin Cinsiyet Rejimi”. *Doğu Batı*, S. 29, s. 197-215.
- Sancar, Serpil (2013). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti*. İstanbul: İletişim.
- Savaş, Rıza (2008). “İslam’a Göre Kadının Toplumdaki Yeri”. *İslam’ın Işığında Kadın* (s. 95-112), Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Sawicki, Jana (1991). *Disciplining Foucault: Feminism, Power, and the Body*. New York: Routledge.
- Schroeder Kırca, Süheyla (2007). *Popüler Feminizm*. İstanbul: Bağlam.
- Scruton, Sheila; Watson, Beccy (1998). “Gendered Cities: Women and Public Leisure Space in the ‘Postmodern City’ ”. *Leisure Studies* N. 17, p. 123-137.

Silverman, Kaja (1998). “Moda Bir Söylemden Parçalar” *Eğlence İncelemeleri*. s.179-197.Ed: T. Modleski, Çev: N. Gürbilek. İstanbul: Metis.

Sirman, Nükhet (2006). “Akrabalık Siyaset ve Sevgi: Sömürge Sonrası Koşullarda Namus – Türkiye Örneği” *Namus Adına Şiddet: Kuramsal ve Siyasal Yaklaşımlar*. s. 43-63. Ed: M. Shahrazd , A. Nahla. İstanbul: Bilgi.

Smelik, Anneke (2006). *Feminist Sinema ve Film Teorisi*. Çev: Koç, Deniz. İstanbul: Agora.

Suner, Asuman (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis.

Sylviane, Agacinski (1998). *Cinsiyetler Siyaseti*. Çev: İ. Yerguz. Ankara: Dost.

Şentürk, Lütfi (2008). “Evlilik”. *İslam’ın Işığında Kadın* (s.113-122), Der: Kolektif. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.

Taşçıyan, Alin (2008, Ekim). “Üç Maymun” *Empire*. www.nbcfilm.com/3maymun/ İnternet adresinden 01.02.2013 tarihinde edinilmiştir.

Tillion, Germaine (2006). *Harem ve Kuzenler*. Çev: Ş. Tekeli, N. Sirman. İstanbul: Metis.

Tokat, Burcu; Saltuk, Seda (2008). “Akrabalık, Namus ve Aşk: Şiddetin Meşrulaştırılması Üzerine bir Deneme”. *Feministe*. Namus Adına

Şiddet Dosyası. <http://www.feminisite.net/news.php?act=details&nid>
internet adresinden 12.10.2012 tarihinde edinilmiştir.

“The Real Truth About Beauty: A Global Report”: Findings Of The Global
Study On Women, Beauty And Well-Being, (2004).
[http://www.clubofamsterdam.com/contentarticles/52%20Beauty/dove_](http://www.clubofamsterdam.com/contentarticles/52%20Beauty/dove_white_paper_final.pdf)
[white_paper_final.pdf](http://www.clubofamsterdam.com/contentarticles/52%20Beauty/dove_white_paper_final.pdf) internet adresinden 21.03.2012 tarihinde
edinilmiştir.

Türk Sinemasında Üç Kadın, Üç Ödül (5 Nisan, 2004). *Bianet*.
“[http://bianet.org/kadin/ekonomi/32306-turk-sinemasinda-uc-kadin-](http://bianet.org/kadin/ekonomi/32306-turk-sinemasinda-uc-kadin-uc-odul)
[uc-odul](http://bianet.org/kadin/ekonomi/32306-turk-sinemasinda-uc-kadin-uc-odul)” internet adresinden 14.06.2012 tarihinde edinilmiştir.

Uçakan, Mesut (2010). *Türk Sinemasında İdeoloji*. İstanbul: Sepya.

Ulusay, Nejat (2002). “Sinema”. *Türkiye Cumhuriyetinin Temeli Kültürdür II*
(s. 212–243), Der: Kolektif. Ankara: TC. Kültür Bakanlığı.

User, İnci (2010). “Biyoteknolojiler ve Kadın Bedeni”. *Dişilik, Güzellik ve*
Şiddet Sarmalında Kadın Bedeni (s.133-169), Ed: Y. İnceoğlu; A.
Kar. İstanbul: Ayrıntı.

Vardan, Uğur (2003).“1980’lerden sonra Türk Sineması”. *Dünya Sinema*
Tarihi (s. 745-753), Ed: G. Nowell-Smith. İstanbul: Kabalcı.

Walby, Sylvia (1990). *Theorizing Patriarchy*. Oxford: Blackwell.

Wesley, Jennifer K. (2000). "The Lived Body Experience of Domestic Violence Survivors: An Interrogation of Female Identity". *Women's Studies International Forum*, V. 23, N. 2, p. 211-222.

Williamson, Judith (1998). "Kadın Bir Adadır: Dişilik ve Sömürgecilik". *Eğlence İncelemeleri* (s.135-156), Ed: T. Modleski, Çev: N. Gürbilek. İstanbul: Metis.

Wilson, Elizabeth (2011). "Görünmez Flaneur". *Birikim*. Çev: F. Çulha, A. Bora. S. 43, s. 1-14.

Wolf, Naomi (1991). *The Beauty Myth*. New York: Morrow.

Wollen, Peter (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. Çev: Z. Aracakök, B. Doğan. İstanbul: Metis.

Yamaner, Güzin (2011). "Beden Politikalarının Sinemadaki Yansımaları". 48. *Altın Portakal Film Festivali*. Antalya: Akdeniz Üniversitesi.

Yaşartürk, Gül (2008). "Handan İpekçi; Kadın Yönetmen Olmanın Farkı". *Amargi*, S.8, s.75.

Yeğen, Mesut (2012). "Fırtına, Yeniden". *Bir Kapıdan Gireceksin* (s. 179-189), Der: T. Arslan. İstanbul: Metis.

Yeğenoğlu, Meyda (2003). *Sömürgeci Fantaziler*. İstanbul: Metis.

Yıldız-Tahincioğlu, Nevin (2011). *Namusun Halleri*. İstanbul: Postiga.

Yuval-Davis, Nira (1996). *Gender and Nation*. London: Sage.

Yuval-Davis, Nira (2010). *Cinsiyet ve Millet*. Çev: A. Bektaş. İstanbul: İletişim.

Yüksel, Eren (2006). *Yılmaz Güney Sinemasında Kadın İmgesi*.
Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal
Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Zengin, Aslı (2011). *İktidarın Mahremiyeti*. İstanbul: Metis.

Zizek, Slavoj (2009). *Sanat ya da konuşan kafalar*. Çev: M. Yıldırım. İstanbul: Encore.

ÖZET

Bu çalışmada namusun kadın bedeni denetiminde oynadığı rol ve Türkiye sinemasında namus olgusunun eril temsil mekanizmalarına eklemlenış biçimi tartışılmıştır. Çalışmada, Türkiye’de toplumsal güce sahip iktidar alanlarının namus olgusuna dair söylemlerini ve eylemlerini okumak amacıyla ulusçuluk sol ve İslamcılığı örnekleyen “politik” filmlerin yanı sıra namusu kültür ve gelenekle ilişkilendirerek oryantalist düşünceyi yeniden üreten filmlerin ve geleneksel anlatı kalıplarından sıyrıldığı öngörülen, “yönetmen sineması” olarak adlandırılabilcek filmlerin sosyolojik ve feminist analizi yapılarak şu tür sonuçlara ulaşılmıştır:

“Politik” filmler Yeşilçam sineması boyunca devam eden iyi kadın – kötü kadın zıtlığını ahlaki bir zemin üzerinden yeniden inşa ederek namuslu ve namussuz kadın imgelerine dönüştürmekte, karşıtı olduğu düşünceye dair politik bir eleştiri getiremeyip “öteki” kadınların ahlaksız olduğunu ve bu ortamın ahlaksız kadınlar yarattığını söylemekten öteye gidememektedirler. 2000 sonrasında üretilen ve içselleştirilmiş oryantalizmi örnekleyen filmler ise geleneğin değişmez, namusun ise ataerkil iktidarın değil geleneğin sonucu olduğuna dair oryantalist düşünceyi yeniden ürettiği gibi güçsüz, çaresiz ve şiddet mağduru kadın karakterler aracılığıyla oryantalist klişeleri onaylar. Dahası bu filmler eril sinemasal anlatımla kesişerek kurtarıcı erkek imgesini güçlendirir ve boyutlandırır. Yönetmen sineması kapsamına girebilecek filmlerde ise kadın karakterin “iyi” ve “kötü” oluşunu belirlemede namus olgusunun sıklıkla kullanıldığı, filmlerin anlatı yapılarında bu zıtlığın kısmen gevşediği görülse de kadınların bedenlerini erkeklere ait kılan eril algının tamamen terk edilmediği görülmektedir.

ABSTRACT

In this study, the role of chastity which plays a prominent role in the means of controlling women's body and how it is articulated to masculine rendition mechanisms are discussed. In the study, in order to read the discourses and practices of the power domains which have community power, the "political" movies which ensample National thought, left and Islamism and also, the movies which reproduce orientalist thought through relating chastity with culture and tradition and foreseen as being pulled away from traditional narrative patterns, which may be named as "director's movie" are analyzed

both in the means of sociological criticism and feminist criticism and the consequences that are reached are as follows:

“Political” movies have been converting good woman- bad woman dichotomy into chaste woman- unchaste woman images by constructing this dichotomy on a moral ground. As, these films are not able to put forth a political criticism to the idea which they are opposed to, they are not able to go beyond saying that the “other” women are immoral and that this milieu creates immoral women. As for the movies that are produced after the year 2000 and which are ensampling interiorized orientalism claim that the tradition is unchangeable. These films, by reproducing the orientalist thought which claims that chastity is not the result of patriarchal potentia but the result of tradition, in a way approve this cliches through women characters who are impotent, desperate and victim of domestic violence. Furthermore, these movies intersect with masculine narrative and strengthen and dimension the savior men image. As for the movies that can be classified as director’s movie, it is possible to say that the phenomenon of chastity is typically used to determine whether the women character is “good” or “bad” and although it is possible to see in the narrative structures that this dichotomy is relatively loosened, it is seen that the masculine perception that the body of women belong to men is not completely forsaken.

