

T.C.
İSTANBUL TİCARET ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
UYGULAMALI SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI
UYGULAMALI SOSYOLOJİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

BEDEN VE İKTİDAR:
2000 SONRASI TÜRK SİNEMASI'NDA KADIN

Yüksek Lisans Tezi

Leylâ GÜRER

100036527

İstanbul, 2018

T.C.
İSTANBUL TİCARET ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
UYGULAMALI SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI
UYGULAMALI SOSYOLOJİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

BEDEN VE İKTİDAR:
2000 SONRASI TÜRK SİNEMASI'NDA KADIN

Yüksek Lisans Tezi

Leylâ GÜRER

100036527

Danışman: Doç. Dr. Necmettin Doğan

İstanbul, 2018

YÜKSEK LİSANS TEZİ ONAY FORMU

Uygulamalı Sosyoloji
Yüksek Lisans programı öğrencisi Leyla GÜNER 'in
Beden ve İktidar: 2000 Sonrası Türk Sinemasında Kadın
..... başlıklı tez
çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulu 30.01.2018 tarih ve 2018-466 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından
oybirliği/oyçokluğu ile Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

UNVANI, ADI SOYADI
TEZ DANIŞMANI : Doç. Dr. Necmettin Doğan
JÜRİ ÜYESİ : Prof. Dr. A. Korhan TUNA
JÜRİ ÜYESİ : Doç. Dr. Yunus Kaya

İMZA



(*) Yüksek lisans tez savunma jürileri en az biri kurum dışından olmak üzere danışman dahil en az üç öğretim üyesinden oluşur. Jürinin üç kişiden oluşması durumunda eş danışman jüri üyesi olamaz. Eş tez danışmanının jüri üyesi olması durumunda asıl jüri beş üyeden oluşur.

Özet

Sosyolojide bedenin ciddi olarak inceleme alanına girmesi 1980’li yılların başlarına denk gelir. Felsefede ruh-beden bağlamında incelenmiş olup yaygın olarak ruh beden hiyerarşik algısı ile çözümlemeler yapılmıştır. İnsan bedeni, sosyal ve kültürel olarak inşa edilmesi ve biçimlendirilmesi nedeniyle benliklerin ve kimliklerin de ifade edildiği bir yapıdır. Sosyal yaşamda bedenin, toplum içinde varlığını sürdürmesinin şartı kontrol edilmesi mecburi olan önemli bir güç merkezi olarak görülmüştür. Bedeni kontrol etmek ve iktidara tabi tutmak toplumsal yaşamın içinde benliklerin ve kimliklerin kontrolünü de beraberinde getirmiştir. Beden, üretimin olduğu kadar kültürün ve sanatında popüler nesnesi haline gelmiştir. Günümüzde yaygın sanat dalı olan sinema da hem ideolojinin üretilmesinde hem de eleştiriye açmasında etkin bir role sahiptir. Birey toplum tarafından ilk olarak bedensel özelliklerine göre tanımlanır. Cinsiyet bu tanımlamaların başında yer alır. İktidar kendi düzenini devam ettirmek için kadınlık ve erkeklik üzerinden güçlü söylevler üretir. Bu nedenle sinemada temsil edilen kadın imgesinin toplumsal cinsiyet bağlamında konumu ele alındığında, iktidar yapılarında gelenekselliğin ve ataerkilliğin etkileri görülmektedir.

Son dönem Türk Sineması’nda kadın bedeni üzerinden, geleneksel ataerkil toplumun kurduğu iktidar güçleri analiz edilecektir. Kadın bedeni, cinsiyet, namus, töre, kadınlık, erkeklik, modernlik, şiddet, cinsel istismar, ensest, aidiyet, yabancılaşma, gibi kavramları içeren filmler eşliğinde irdelenecektir. Sinema mevcut iktidar kavramlarını besliyor ya da eleştiriye açıyor mu? Geleneksel kadınlık ve modern kadınlık gibi tanımlamaların sinemadaki temsilleri iktidarı pekiştiriyor mu? Sinemada kadın bedeni görsel bir sunumdan öteye gidip, toplumda ki kadın sorunlarını temsil edebiliyor mu? Sinemada kadın dostluğundan bahsedilebilir mi? Bu sorular ışığında, merkezde Foucault’un beden/iktidar kuramsal çerçevesi olmak üzere kadın bedeninin, iktidar söylevleriyle olan bağı filmler üzerinden şekillendirilecektir.

Anahtar Kelimeler; Kimlik, beden, kadın, sinema, iktidar

Abstract

Profound application of the concept of the body into the research field of sociology coincidences at the beginning of 1980's. In philosophy, the term is usually studied in the context of soul and body and analyzed widely with the perception of hierarchy. Human body is a structure presents selves and identities, due to the being constructed and formed socially and culturally. The condition of maintenance of body in society is seen as an essential power center that has to be controlled. To control the body and subject it to the authority leads to the control of selves and identities in social life. The body has become the popular object of culture and art as well as of production. Cinema, which is a widespread art branch of nowadays, has an active role in both the production of ideology and its criticism. Individuals are first identified by the society in terms of their bodily characteristics and sex is the primary characteristic. The authority develops strong discourses on femininity and masculinity to sustain the order. Consequently, while analyzing the position of the female image in the cinema in the context of gender, influences of traditionalism and patriarchy are seen in the structure of the authority.

The powers of authority established by the traditional patriarchal society will be analyzed through the female body in the recent Turkish cinema. It will be scrutinized through the films including concepts such as female body, gender, honor, custom, femininity, masculinity, modernity, violence, sexual abuse, incest, belonging and alienation. Does the cinema nourish or criticize the concepts of power? Do the representations of traditional femininity and modern femininity in the cinema reinforce the power? Does the depiction of female body in the cinema go beyond a visual presentation and represent the problems of women in the society? Is it possible to call the cinema women-friendly? In the light of these questions, the relation of female body and power discourse will be examined, based on the theoretical framework of Foucault's "body-power", through the films.

Key Words; Identity, body, woman, cinema, power

TEŞEKKÜR

Tez çalışması sırasında bilgi birikimini ve desteğini esirgemeyen danışman hocam Sayın Doç. Dr. Necmettin DOĞAN’a teşekkür ederim. Katkılarından ve desteklerimden dolayı Sayın Prof. Dr. Ahmet Korkut TUNA hocama ve Sayın Doç. Dr. Yunus Kaya hocama teşekkür ederim. Kütüphanesinden faydalandığım İstanbul Ticaret Üniversitesi’ne, çalışmam sırasında desteğini esirgemeyen dostlarıma ve aileme teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

Özet.....ii

Abstract.....iii

GİRİŞ.....1

1. BEDEN SOSYOLOJİSİNE TARİHSEL BAKIŞ.....5

1.1. Antik Çağ Dönemi / Yunan Felsefesinde Bedene Bakış.....5

1.2. Hristiyanlıkta Kutsal Ruhun Çilehanesi Beden.....13

1.3. İslam Geleneğinde Allah'ın Yeryüzündeki Halifesi Emanet Beden.....14

1.4. Rönesans / Seküler Beden16

1.5. Rene Descartes / Kartezyen Düşünce / Cogito Ergo Sum.....17

1.6. Descartes'ten Günümüze Beden Üzerine Okumaları.....19

1.7. Feminist Söylemde Beden28

1.7.1. Liberal Feminizm31

1.7.2. Marksist Feminizm37

1.7.3. Radikal Feminizm38

1.7.4. Postyapısalcı Feministlerin Beden Söylevi39

1.8. Michel Foucault / Beden İktidar41

**2. TÜRK SİNEMASI'NIN BAŞLANGICINDAN SON DÖNEMİNE
KADAR KADIN (1916-2000).....48**

2.1. Türk Modernleşmesinde Kadın Kimliği48

2.2. Cumhuriyet Öncesi Çekilen İlk Türk Filmleri ve Gayrimüslim Kadın Oyuncular
(1916-1923).....55

2.3. Cumhuriyetin İlan Edilmesi ve Sinemanın İlk Türk Kadın Oyuncuları	57
2.4. Türk Sineması'nda İdealize Edilen Seküler Cinsiyetsiz Kadın Kimliği	58
2.5. Çaresiz, Cefakâr Köylü Kadınlar ve Yiğit Bıçkın Kadınlar (1950-1970)	60
2.6. Yeşilçam'ın Melodram Kadınları (1963-1980)	62
2.7. Politik İkliminin Sinemaya Yansımaları ve Sinemanın Bağımsız, Yalnız, Mutsuz, İdealist, Uçlarda Kadınları (1980-2000)	67

3. TÜRK SİNEMASIN'DA 2000 SONRASI KADIN (2000-2018).....75

3.1. Türk Sineması'nda 2000 Sonrası Kadın Beden Temsillerine Genel Bakış	75
3.2. Suskun Kadınlar	82
3.2.1. Meleğin Düşüşü	82
3.2.1.1. Filmin Künyesi	82
3.2.1.2. Filmin Hikâyesi	83
3.2.1.3. Karakterlerin Demografik ve Sosyal Açıdan Beden Temsilleri ..	84
3.2.1.4. Karakterlerin Psikolojik / Fiziksel Beden Temsilleri ve Birbirleriyle İlişkileri	85
3.2.1.5. Beden Üzerinden Karakterlerin Toplumda Statüsü	87
3.2.1.6. Beden ve İktidar	88
3.2.1.7. Sonuç ve Değerlendirme	89
3.3. Töre Kurbanı Kadınlar	91
3.3.1. Mutluluk	91
3.3.1.1. Filmin Künyesi	91
3.3.1.2. Filmin Hikâyesi	92
3.3.1.3. Karakterlerin Demografik ve Sosyal Açıdan Beden Temsilleri ..	93
3.3.1.4. Karakterlerin Psikolojik / Fiziksel Beden Temsilleri ve Birbirleriyle İlişkileri	94
3.3.1.5. Beden Üzerinden Karakterlerin Toplumda Statüsü	94
3.3.1.6. Beden ve İktidar	95
3.3.1.7. Sonuç ve Değerlendirme	96

3.4. Türkiye’de Politik İklimin Sinemada Kadın Bedeni Gösteriminde Etkileri	97
3.4.1. Gözetleme Kulesi.....	97
3.4.1.1. Filmin Künyesi	97
3.4.1.2. Filmin Hikâyesi	98
3.4.1.3. Karakterlerin Demografik ve Sosyal Açıdan Beden Temsilleri ..	99
3.5.1.4. Karakterlerin Psikolojik / Fiziksel Beden Temsilleri ve Birbirleriyle İlişkileri	99
3.6.1.5. Beden Üzerinden Karakterlerin Toplumda Statüsü	101
3.6.1.6. Beden ve İktidar	102
3.6.1.7. Sonuç ve Değerlendirme	103
3.5. Dost Olamayan Kadınlar.....	104
3.5.1. Rüzgârda Salınan Nilüfer.....	104
3.5.1.1. Filmin Künyesi	104
3.5.1.2. Filmin Hikâyesi	105
3.5.1.3. Karakterlerin Demografik Beden Temsilleri	105
3.5.1.4. Karakterlerin Psikolojik / Fiziksel Beden Temsilleri ve Birbirleriyle İlişkileri	106
3.5.1.5. Beden Üzerinden Karakterlerin Toplumda Statüsü	107
3.5.1.6. Beden İktidar	108
3.5.1.7. Filmin Genel Değerlendirmesi	108
SONUÇ	110
KAYNAKÇA	114

GİRİŞ

Beden sosyolojisi, 1980’lerden sonra gelişen temel olarak insan bedeninin toplumsal olarak üretilmesi, toplum ve kültür arasındaki ilişkileri incelemektedir. Felsefede ruh-beden bağlamında incelenmiş olup yaygın olarak ruh beden hiyerarşik algısı ile çözümlemeler yapılmıştır. Beden farklı disiplinlerin konusu olmakla beraber en çok toplum, iktidar, şiddet, güzellik, estetik, diyet, cinsellik, tüketim, bedenin yeniden inşası gibi konuları içermektedir. Tarihçesi binlerce yıl öncesine dayanan dövme piercing gibi bedene uygulanan işlemlerin, geçmişte statü, kahramanlık, tılsım, totem, soyluluk işareti gibi anlamlar içerirken günümüzde estetik endüstrisinin bir parçası haline gelmiştir. Beden toplumsal deneyimlerden etkilendiği gibi ait olunan grubun norm ve değerlerinden de etkilenmektedir. İnsan bedeni, sosyal ve kültürel olarak inşa edilmesi ve biçimlendirilmesi nedeniyle benliklerin ve kimliklerin de ifade edildiği bir yapıdır. Sosyal yaşamda bedenin, toplum içinde varlığını sürdürmesinin şartı, kontrol edilmesi mecburi olan önemli bir güç merkezi olarak görülmüştür. Bedeni kontrol etmek ve iktidara tabi tutmak toplumsal yaşamın içinde benliklerin ve kimliklerin kontrolünü de beraberinde getirmiştir. Birey toplum tarafından ilk olarak bedensel özelliklerine göre tanımlanır. Cinsiyet olgusu bedenin ayırt edici en önemli özelliğidir. İktidar kendi düzenini devam ettirmek için kadınlık ve erkeklik üzerinden güçlü söylevler üretir. Ruh beden karşıtlığı içinde eril ve dişil olarak ayrılır. Eril olan akıl ile özdeşleştirilirken, dişil bedenle eril olanın karşıtı ve ikincil kavramaları akla getirir. Birey doğduğu andan itibaren eril ya da dişil cinsiyet grubuna dahil olur. Cinsiyet kimliği kadınlık ve erkeklik olarak kişilik ve davranış kalıplarını içerir. Kadın olmanın, erkek olmanın değişmez bir tanımı yoktur. Kültürel bir kurgu ve inşadır. Cinsiyet ideolojileri bağlamında erkeklik ve kadınlık üretilir. Kadınlık özellikleri edilgen, zayıf, itaatkar, naif, incinen olarak belirlenirken, erkeklik özellikleri güçlü, akıllı, aktif, çatışmacı, rekabetçi, maceracı, kahraman, risk alan, şiddet uygulayan olarak belirlenir. Toplumsal cinsiyet algısı ve bilinci yapılandırırken, bilinç toplumun pratiğine uygun bedensel deneyimler olarak ortaya çıkar. İktidar hiyerarşik kategorikleştirmelerle bedenler üzerinde tahakkümünü genişletir. Foucault’nun “iktidar her yeredir, direnişte”

söyleminden anlaşıldığı üzere iktidarın olmadığı bir oluşumdan bahsedilemez. İktidar kendi sürekliliğini devam ettirmek için dirence hem yer açar hem de sınırlandırır. İktidar direnmeye karşı ürettiği söylemlerle süreklilik sağlar.

Beden, üretimin olduğu kadar kültürün ve sanatında popüler nesnesi haline gelmiştir. Günümüzde yaygın sanat dalı olan sinema da hem ideolojinin üretilmesinde hem de eleştiriye açmasında etkin bir role sahiptir. Sinema çoğunlukla iktidar ideolojisini ve geleneksel eril toplum anlayışını, kadın bedeni üzerinden yeniden inşa sürecine tabi tutar. Bu nedenle sinemada temsil edilen kadın imgesinin toplumsal cinsiyet bağlamında konumu ele alındığında, iktidar yapılarında gelenekselliğin ve ataerkilliğin etkileri görülmektedir. Sinema sanatı, sosyolojik eleştirinin de önemli bir alanıdır. Sosyoloji ve sinema arasında yakın bir ilişki vardır. Çoğunlukla sosyal olaylar sinemanın konusunu oluşturur. Beden sosyolojisi, sinemaya sosyolojik bakmak açısından yeterli ölçütleri sağlayabilecek bir alandır. Beden sosyolojisi ve sinema arasında ilişki kurulurken yaşamın bütünlüğü ele alınarak insan ve insana ait değerler bağlamı üzerinde durulacaktır. Beden sosyolojisinin sinemada karşılıklarına bakılarak psikolojik ve sosyolojik olarak etkileri üzerinde durulacaktır. Sinemaya sosyolojik olarak bakmayı amaçlayan tez çalışmasında beden sosyolojinin bakış açısıyla sınırlandırılmıştır. Michel Foucault'nun beden/iktidar kavramları üzerinden seçilen filmler tahlil edilecektir. Filmlerde karakterlerin sosyal statüsü, psikolojik durumları, birbirleriyle ilişkileri, beden iktidar arasındaki ilişki ve sinemada temsil edilme biçimleri üzerinde durulacaktır.

Tez çalışmasının birinci bölümünde bedenin tarihsel süreci, ikinci bölümündede Türk Sinema tarihinde kadın bedeni temsilleri, üçüncü bölümde 2000 sonrası seçilen filmelerin içerik analizi yapılacaktır. Çalışmada tarama modeli (görsel ve yazılı) temel alınarak, beden sosyolojisini ve sinemayı konu alan metinler, makaleler, tezler, filmler incelenmiştir. Metinler için betimleyici araştırma yöntemi kullanılırken, filmler için içerik analizi yöntemi kullanılmıştır.

Amaç

Araştırmanın amacı, sinemaya beden sosyolojisi bağlamında yaklaşmak, imkânlarından yararlanarak kadın bedeni üzerinden sinema sanatının ürünleri olan filmlerin değerlendirilmesini yapmaktır. Genelde sosyoloji ve sanat, özelde ise beden sosyolojisi ile sinema arasındaki ilişki ele alınarak incelenmesi düşünülen filmlerin biçiminden çok içerikleri üzerinde durulacaktır. Film eleştirisi ve çözümlemesinde dönemin mevcut politik ve sosyal ikliminin kadın bedeni üzerinden nasıl yansıtıldığına seçilen filmler üzerinden tahlil edilecektir.

Kapsam

Sinema iktidarın ideolojisini, beden üzerinde kurgular. Özellikle ana akım sinemada yer alan bedenlerin normlara göre şekillendiği hâkim ideolojinin beden algısına göre biçim aldığı görülmektedir. Beden toplumsal ve kültür olarak inşa edilen bir yapıdır. Beden formlarının dönüşmesinde hâkim ideoloji, sosyal normlar, toplumsal cinsiyet kalıpları, eğitim, kültür, inanç, aile etkilidir. Hâkim ideolojinin norm anlayışını, sosyal bireyin temasta bulunmasının zorunlu olduğu (okul, hastane, askeriye ve eğlence kültürünü içine alan bütün oluşumlar) bütün kurumlar beden üzerinden yayarlar. Kamu da ve sosyal hayatta cinsiyete dayalı bir ayırım olması kadın bedenini, hem sömürölüp tüketim nesnesi haline getirir hem de hâkim ideolojinin iktidar yansımalarını aksettirilir. Michel Foucault'nun beden/iktidar kavramları üzerinden filmler tahlil edilecektir. İktidar beden üzerindeki hâkimiyetini, sinemada temsil edilen kadın bedenine yansıyan temsil edilme biçimleri ile toplumsal düşünceye yansıtır.

Beden ve iktidar açısından örnek oluşturacak, 2000 sonrası farklı yıllarda gösterime giren, toplumun farklı kesimlerine ait, güncel konular üzerinden giden, kadın sorunlarını ele alan filmlerden seçilmiştir. Seçilen dört filmde, Türkiye'de kadın sorunları bağlamında, ne şekilde ele alındığına bakılacaktır. Araştırmanın evrenini ve örneklemini; 2000-2018

yıllarda sinemada gösterime giren filmlerde kadının toplumdaki yeri sorunları, farklı eğitim ve kültüre sahip kadınların toplumsal cinsiyet kalıpları açısından ne şekilde inşa edildiği araştırılarak çerçevesi çizilecektir. 2000-2018 arası dönemde gösterime giren seçilmiş dört filmde; şiddet, siyaset, ensest, babanın katli, aile, masumiyetin yitirilişi, günah, ihanet, vicdan azabı, intihar, ölüm, mahrem, cinsel istismar, cinsel taciz, doğa, kültür, toplum, güvenlik, yabancılaşma, töre, eğitim, geleneksellik, modernlik, sınıfsal ayrımlar ana temalar arasındadır. Sinemaya sosyolojik olarak bakmayı amaçlayan tez çalışmasında beden sosyolojinin bakış açısıyla değerlendirilecektir.

Hipotez

Sinema sanatı, sosyolojik eleştirinin önemli bir alanıdır. Sosyoloji ve sinema arasında yakın bir ilişki vardır. Araştırmanın amacı, Türk Sineması'nda 2000 sonrası kadın beden temsillerinde iktidar ideolojisinin ve geleneksel sosyal yapının açık ya da gizli yansımalarını ortaya çıkarmaktır. Araştırmanın Hipotezi, Sinema, iktidar ideolojisini ve geleneksel eril toplum anlayışını, kadın bedeni üzerinden yeniden inşa sürecine tabi tutar. Kuramsal çerçeve Foucault'un iktidar ve beden kavramaları ile ortaya koyduğu ilişkiye uygun olarak, sinemada iktidarın kadın bedeni üzerinde ki etkileri üzerinde durularak oluşturulmuştur. Türk Sinema'nda dönemin politik etkilerine de değinilerek, sinemada bedenler üzerinden kurulan sosyal pratikler ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Yöntem

Tez çalışmasında tarama modeli (görsel ve yazılı) temel alınarak bu yöntemle beden sosyolojisini ve sinemayı konu alan metinler, makaleler, tezler, filmler incelenecektir. Metinler için betimleyici araştırma yöntemi kullanılırken, filmlere içerik analizi yöntemi kullanılacaktır.

1. BEDEN SOSYOLOJİSİNE TARİHSEL BAKIŞ

1.1. Antik Çağ Dönemi / Yunan Felsefesinde Bedene Bakış

Eski Yunan da heykeltıraşların, ressamların çıplak insan bedenini çeşitli malzemeler üzerine işleyerek yüceltmış oldukları görülür. Antik dönemde Yunanlılarda yapılan Olimpiyat oyunları bedene verilen önemi gösterir. Olimpiyat oyunları M.Ö. 776'dan M.S.393'de 1. Theodosius tarafından dinsizlik ve putperestlik gerekçesiyle kaldırıncaya kadar devam etmiştir Olimpiyat oyunları bedenin kutsandığını gösterir. Yunan Jimnastiğinde zamanla yarışma sanatına doğru bir gelişim ve oluşum göstermiştir. Eski Yunan'da jimnastik; koşu, güreş, fiziksel kondisyon, disk atma ve bilek güreşi gibi atletik aktiviteleri bulunduran bir spor eğitim programıydı. Olimpiyatlara katılmak onur duyulacak bir davranıştı. Katılma cesareti olan kişinin bedenini çok iyi hazırlaması gerekiyordu. Elis'te bir aylık hazırlık kampı yapılır başarısız olanlara katılma izni verilmezdi. Yarışmacılar her gün kızgın güneş altında sabahtan akşama kadar çalışırlardı. Ancak bu ağır şartlara bedenleri dayananlar seçkin ve değerli örnekler sayılarak, kendilerine tanrıların manevi huzurunda, Yunan halklarının önünde mücadele etmek şerefi verilirdi. Olimpiyatlara katılma isteğinin kabulü yarışmaların kutsallığına yaraşan çok sıkı şartlara bağlanmıştı. Erkek, özgür ve Yunan kökenli olmak gerekiyordu. Evli bir çiftten doğmuş olmak, iyi ve şerefli bir vatandaş olmak, dine karşı suç işlememek, herhangi bir suç geçmişi olmamak gibi özellikler aranıyordu. Bedenlerinde kuvvetin ve hızın galibi olan yarışmacılar halkın gözünde “en güzel, en güçlü” insanlar olarak değer görürlerdi. Oyunlar için tüm sitelerden sporcularla birlikte seyirciler de gelirdi. Kadınların ise oyunları seyretmeleri kesinlikle yasaktı. Kadın olarak yalnız Toprak Ana Tapınağının Baş rahibesi oyunları takip etme imtiyazına sahipti. Baş rahibenin, Altis adını taşıyan stadyumda özel bir yeri bulunmaktaydı. Altis'in duvarlarından içeri girecek kadınların ölüm cezasına çarptırılacaklarına dair kesin yasalar yürürlükte bulunuyordu. Kadınlar; babalarının, kocalarının, kardeşlerinin ve oğullarının oyunlarda başarı kazanabilmeleri için ancak tapınaklarda ilahlara dua edebiliyordu. Antik Olimpiyat Oyunları politik bir güç göstergesi ve imtiyaz kazanma yolu olarak görülüyordu” (Serdaroğlu, 2002, s. 8-22). Antik Yunan'da Tanrı Zeus'a yapılan dini merasimlerin bir

parçası olan Olimpiyat Oyunları değerlendirildiğinde güçlü ve güzel erkek bedenlerinin merkezde olduğu Yunan kültürünün de beden merkezli olduğu görülmektedir.

“Site devletlere başkan olmak isteyenler veya başkanlıklarını sürdürmek isteyenler Olimpiyatları bir araç olarak kullanırlardı. Bunlar için oyunlar kendilerini ve zekâlarını gösterebilecek en güzel fırsattı. Grek kolonileri, kendi güçlerini diğer kolonilere gösterebilmek ve onlar üzerinde bir üstünlük kurabilmek için her yola başvurarak Olimpiyatlarda şampiyon olmak isterlerdi” (Karaküçük’ten aktaran Serdaroğlu, 2002, s. 22-23).

Sporcular ve savaşçılar palaistra ve gimnazyum dedikleri alanlarda çalışırlardı. Palaistra da güreş, boks ve pankration çalışılırken gimnazyum da ise koşu ve atma antrenmanları yapılırdı. Gimnazyum Yunanca’ da çıplaklık anlamına gelen gymnoi’den gelir. “Genç savaşçıların liderleri sanat alanında neredeyse çıplaklık vaziyette, giysisiz bedenleri yalnızca kalkanlar ve mızraklarla örtülü bir halde tasvir ediliyordu. Şehirde delikanlılar gimnazyum da çıplak vaziyette güreşiyorlar, erkeklerin sokaklarda ve kamuya açık yerlerde giydikleri gevşek giysiler bedenlerini gözler önüne seriyordu” (Sennett, 2014, s. 25). Gimnazyum’ da genç Atinalılar nasıl çıplak olunacağını öğreniyorlardı. Teşhir ettiği bedenini hayranlık nesnesi haline getiren medeni Yunanlı’ya göre sahip olduğu vakarın tasdik edilmesi idi. Bedenin teşhir edilmesiyle düşüncelerin de başkalarına açılması arasında bir bağ kuruyorlardı. Yine Atina Demokrasisinde sadece özgür erkeklerin fikirlerini kamusal alanda dile getirebilmeleri, bedenlerini de teşhir edebilmeleriyle özdeşlik kuruyorlardı.

“Çıplaklığa yüklenen değer kısmen Perikles dönemi (M.Ö. 457-429) Yunanlılarının insan bedeninin içi hakkında düşünme tarzlarından kaynaklanıyordu. İnsan fizyolojisinin anahtarı vücut sıcaklığıydı. Vücut sıcaklığı üzerinde en fazla yoğunlaşıp onu tanzim edebilenlerin giysiye ihtiyacı yoktu. Üstelik sıcak vücut, soğuk ve miskin bir vücuda göre başkalarına daha rahat tepki verebiliyordu ve daha

ateşliydi; tepki verebildiği kadar harekete geçebilecek ısıya da sahip olan sıcak vücutlar güçlüydü. Bu fizyolojik ilkeler dilin kullanımın da kapsıyordu. İnsanlar sözleri dinlediklerinde, sözler söylediklerinde ya da okuduklarında vücut ısılarının ve onunla birlikte harekete geçme arzularının yükseldiği varsayılıyordu. Perikles'in sözlerin ve eylemlerin birliğine duyduğu inancın temelinde bedenler ilgili bu inanç yatıyordu” (Sennett, 2014, s. 27).

Yunan düşüncesinde simgesel olarak kadın, irrasyonel, düzensiz ve bilinemez olanla eş tutuluyordu. Perikles'in çıkardığı bir kanunla Atinalı Yurttaş olarak tanımladığı kişiler nüfus içinde azınlık olarak kalıyordu. Nüfusun yarıdan çoğu kadınlar, çocuklar, köleler, işçilerden oluşuyordu ve bunlar yurttaş haklarından yararlanamıyordu. Kadınlar, en parlak dönemini Perikles döneminde yaşayan Atina Demokrasisinin, dışında kalıyordu. Kadının zihin seviyesi erkeğin zihin seviyesinden düşük görülüyordu. Kadının site içinde görevleri ev işleri ile sınırlıydı ve topluma katılmazdı. Evin birinci katında kendisine ayrılan bir odada yaşırdı. Ailesi için değeri olmasına karşın kamu yaşamına katılamazdı. Kadının kiminle evleneceğini babası veya vasisi tayin ediyordu. Evlilikte erkek kadını tek taraflı boşayabiliyordu. Miras tümüyle erkek çocuklarına kalırdı. Kadınlar Olimpiyatlara izleyici olarak katılamadıkları gibi şöenlere de katılamazlardı.

“Yunanlıların fizyoloji anlayışı çıplaklığı idealize edilmesini, Thukydides'in bedeninden ve şehrinden gurur duyan bir Yunanlı ile ormanda ya da bataklıklarda yaşayan ve lime lime olmuş kürkler giyen barbar arasında çizdiği keskin karşıtlıktan çok daha karmaşık bir şey haline getirir. Yunanlıların insan vücudu anlayışı, farklı sıcaklıklara sahip vücutlar için farklı haklar ve farklı kent mekânlarını beraberinde getiriyordu. Bu farklar en bariz biçimde cinsiyet ayrımında görülür, çünkü kadınların erkeklerin daha soğuk versiyonları oldukları düşünülüyordu. Kadınlar şehirde çıplak olarak boy göstermiyorlardı; üstelik sanki ışıksız iç mekânlar onların fizyolojilerine açık güneşli alanlardan daha uygunmuş gibi çoğunlukla ev içlerine kapanıyorlardı. Evde dizlere kadar uzanan ince malzemeden tunikler, sokakta ise

ayak bileklerine kadar uzanan, kaba, mat kumaştan tunikler giyiyorlardı” (Sennett, 2014, s. 28).

Cinsiyet ayrımının Antik Yunan düşünürleri tarafından kadınların bedenleri üzerinden yapıldığı görülür. Kadınlarının başlarının erkeklerinden başlarından daha küçük olması, entelektüel algılarının da dar olabileceğine kanıt gösterilmiştir. Vücut ısısı Antik Yunan düşünürleri için çok önemli bir kıstastı. Hatta vücut ısısı insanın ana rahminde ilk teşekkül etmesi ile cinsiyetinin belirlenmesinde de etkiliydi. Rahimde oluşmaya başlayan cenin yeterli ısınıyorsa bebeğin cinsiyetinin erkek olacağına inanılıyordu. Yeterli derecede ısınamayan cenin kız olarak dünyaya geliyordu. Yeterli ısıdan mahrum kaldığı için kız olarak dünyaya gelen bebek, erkek bebeklere göre şekilsiz, daha nemli, daha yumuşak ve akışkan bir yaratık olarak vücuda geliyordu. Hipokrat’a göre vajinal sıvılar ve meni iki cins spermden oluşmaktaydı. Bunlardan biri zayıf olan diğeri güçlü olardı. Ciftin ikisinin de güçlü sperm üretmesi halinde bebek erkek, ikisinin de zayıf sperm üretmesi halinde bebek kız olarak dünyaya geliyordu. Erkek bebek girişken, aktif, güçlü ve sıcak bir vücuda sahip olurken, kız bebek zayıf, güçsüz, pasif ve soğuk bir bedene sahip oluyordu.

“Erkeklik, etkin, belirlenmiş formla, kadınlık da edilgen, belirlenmemiş maddeyle aynı safta yer alır. Bu eşleştirme için gereken uygun ortam, Yunanlılar’ın insanın üremesine ilişkin geleneksel anlayışınca hazırlanır; bu anlayışa göre baba, biçimlendirici ilkeyi sağlayandır, üremenin gerçek nedensel gücüdür; buna karşılık anne, sadece bu biçimi (formu) veya belirlenmiş olanı kabul eden maddeyi sağlayan ve babanın ürünü olan şeyi besleyendir” (Lloyd, 1993, S. 24).

Daha bebeklikten idealize edilen erkek bedeninin özüne tanrısallık atfedilmektedir. Tanrısallıkla özdeşleşen erkek bedeni, uygarlığın gelişiminin de başrol oyuncusudur. Bu bakış ve algılama kadın bedenini değersizleştirme ve eril tahakkümü güçlendirmeye neden olmaktadır.

Aristippos'un Hedonist Kuramı ve Epikür'ün Epikürizm kuramı antik yunan kültüründe bedeni ortaya koyan iki önemli felsefi görüştür. Hedonistler bedensel zevki yücelterek ruhsal (zihinsel/aklı) zevkten daha üstün olduğunu ileri sürerler. Hedonizmin kurucusu olan Aristippos (435-355) bedeni ruhtan üstün tutar, bedensel zevk ve hazlara yönelmeyi önceler. Aristippos Kirene Okulu'nun kurucusu ve Sokrates'in öğrencisidir. Kirene (kynere) okulu, kinizmin katı ahlaki ve reddiyeci tutumlarına karşı rahat, yumuşak, ve keyifli bir yaşam anlayışını savunmuştur. Hedonizmin temelinde hayatın en önemli değerinin bedensel haz ve zevk almak olduğu düşüncesi vardır. "Eserlerinden hiçbirini günümüze ulaşmamış olan filozof, acıdan kaçınan ve akla ya da ölçülülüğe dayalı doğrudan hazzı temele alan bir ahlâk öğretisi geliştirmiştir" (Cevizci, 2000, s. 73).

Epikürizmin kurucusu Epikuros ise (M.Ö. 341-270) Aristippos'un hazcı ahlakını geliştirerek Demokritos'un atom öğretisiyle birleştirdi. Hedonizmden farklı olarak ölçülü olmayı ve aşırıya gidilmemesi gerektiğini savundu. Haz almaktan amaç ruh rahatsızlığının ve beden acısının olmamasıdır. İnsanı mutlu edenin akla uygun sade alışkanlıklar ve sakınılacak şeyleri ölçebilen bir akıldır. Mutluluğa giden yolun bulunmasında en önemli araç tam ve eksiksiz olarak ölçüp karar verebilen erdemli akıldır. Epikuros'un Atina'da satın aldığı bahçede ders vermesi nedeniyle okuluna Yunanca da bahçe anlamına gelen Kepos da denir. Epikuroslar bedene olumsuz bakmıyorlar ama zihnin üstün olduğuna inanıyorlardı. Epikuros'a göre insana gerekli olan tek bilim mutlu yaşama bilimidir. Tanrı ile ölümün insanı mutsuz ettiğine inanan Epikuros'un dört ana ilkesi vardır. Tanrıdan korkmaya ve ölümden kaygı duymaya gerek yoktur. İyiye ulaşmak ve kötü olana katlanmak kolaydır. Epiküris ölüm hakkında korku duyulmasına karşılık "ölüm varken biz yokuz, biz varken ölüm yoktur. Onunla hiçbir zaman karşılaşmayacağız ki ondan korkalım" demiştir. Evrenin oluşumunu tesadüflere bağlayarak yaratılış inancına karşı görüşlerini şu şekilde ifade etmiştir. "Evreni tanrılar yaratmamıştır: Durup dururken niçin yaratsınlar? Kendi kendilerine yeter oldukları halde yeterliliklerini zedeleyen bu işe neden girişsinler? En yüksek derecede mutlu bulunurlarken evreni yönetmek gibi ağır bir yükün altına neden girsinler? Böylesine kötülüklerle dolu bir dünyayı, kendileri tüm iyilik oldukları halde,

niçin yaratsınlar?” Epiküris mutluluğa ulaşmak için akla uygun, doğal ve zorunlu zevklere yönelmeyi, zorunlu ve doğal olmayan zevklerden vaz geçmeyi önerir. “Epikürosulukta, temel erdem bilgeliktir, çünkü bilge insan, kendi doğasınıb ihtiyaç duyduğu en azı belirleyebilecek ve bu ihliyaçları kolaylıkla karşılayabilecek olan insandır. Bu ihtiyaçları karşılandığı zaman, onun ruh hâli dengededir. Böyle biri ruhsal sükûnete ulaşmıştır” (Cevizci, 2000, s. 306).

Sokrates (M.Ö. 469-399) savunduğu ilkeler ve kullandığı yöntem ile ahlak felsefesinin ilk bilimsel inceleme yolunu açmış olmakla beraber ayrıntılı bir ahlak felsefesi ortaya koymadı. Kişilerin bilincine, özlerinin ne olduğuna yönelik akılcı sorgulama yöntemini kullandı. İyilik, kötülük, erdem, adalet gibi ahlaki değerlerin toplumlara göre değişmediğini bu değerlerin insanın ruhunda gizli olarak bulunan evrensel bilgiler olduğunu diyalektik usamlama yöntemini kullanarak ortaya koyma yoluna gitti. Bu bilginin ortaya çıkarma yöntemine “doğurtma sanatı” da diyordu. Bunu ortaya koymak için de bir mevzu üzerinde diyalog kurarak sorular soruyordu. “Sokrates'e göre, erdem insana kendisine özgü ve uygun olanı gerçekleştirme ve kendisini gerçekleştirme imkanı veren yetkinliktir” (Cevizci, 2000, s. 311). Düşüncesi ve yaşamı uyum içinde olan Sokrates çağdaşları üzerinde etkili olmuştu. Gençler üzerinde de etkisi büyüktü. Akıldan başka tayin edici bir yolu kabul etmeyen Sokrates, içinde yaşadığı toplumun inançlarını derinlemesine eleştirdi. Dünya hayatını insanın zindanı olarak, bedenide zindanın parmaklıkları olarak değerlendirdi. İnsan ölünce zindandan kurtulur. Parmaklıkların kalkması ile beraber ruh da bedenden kurtulur. İdealar âleminde donanımlı olarak gelen ruh maddi olandan hiçbir zaman yararlanmamıştır. Bu nedenle tertemizdir masumdur ölümden korkmasına gerek yoktur. Beden ise istek ve arzular ile dolu olduğundan ruhu güzel olandan alıkoymaktadır. Bu nedenle insanın istek ve arzulardan kurtulması ve ruhun ön plana çıkması için bedeni terbiye etmek gerekir. Tam anlamıyla beden terbiyesi yine de mümkün olmayacaktır. Asıl kurtuluş bedenin ölümüyle gerçekleşecektir. “Filozofun yaşamı, ruhunun, ölüm anında, içine düşmüş olduğu hapisneden kurtuluşunu hazırlar. Onun ruhu, katışıksız ve mutlak varlığa yalnızca saf anlıkla ulaşmak için hor gördüğü bedenden kurtulmak ister” (Lloyd, 1993, s. 27). Ölümden

sonra yok oluşı inanmayan Sokrates'e göre beden, ruhun mükemmelleşmesinin önünde engeldi. Düşüncelerini hayatına tatbik eden bir filozof olan Sokrates idamdan kaçmayı ya da düşüncelerinden vaz geçmeyi kabul etmeyerek ölüme gitmekte tereddüt etmemiştir.

Eflatun da (M.Ö. 427-347) bedeni ruhun mezarı olarak görmesine rağmen beden hakkında tamamen olumsuz düşünmüyordu. "Eflatun ruhun tamamını Akıl'ın egemenlik alanı olarak betimler ve rasyonel olmayanı bedenden ruha yönelen yabancı bir saldırı gibi görür. Akıl yaşamı, bedensel heyecanların şiddetli saldırılarına engel olabilmektir" (Lloyd, 1993, S. 41). Eflatun bedeni iyiye ve kötüye yönlendirilebilecek bir araç olarak görür. Batı felsefesinde düalist düşüncenin öncüsü olarak kabul edilir. Düalist yaklaşımında ruh beden hiyerarşisinde ruhu bedenden üstün görür.

Eflatun'un öğrencisi olan Aristo (M.Ö. 384-322) düalizme karşı çıkar. Ruh hayatın ilkesi olarak görür. Beden ve ruhu birbirinden ayrı düşünmemekle beraber ruhu bedenden üstün görür. "Rasyonel ruh, beden formu olur ve dolayısıyla bundan böyle, beşeri varlıklarda bulunan, ama aslında başka bir yere ait olan tanrısal öz olarak görülmekten çıkar. O, beden tutsağı değil, anlaşılabilirlik ilkesidir. Böylece artık, rasyonel bilginin de ruhun bedenden kurtuluşu olarak düşünülmesi sona ermiş olur" (Lloyd, 1993, s. 29). Aristo ruhu tanrısal bir özellik olarak tanımlamaz. Ruh sadece beden formu olarak açıklar. Bu anlamda materyalist bir görüşe sahiptir. Aristoteles eğitimde de ruh ve beden her zaman birlikte etki yaptığını düşündüğünden zihinsel ve bedensel eğitimin birlikte sürdürülmesi gerektiğine inanır. Aristoteles kadın ve erkek beden ayrımı konusunda antik yunan filozofları gibi düşünüyordu. "Aristoteles, erkeği hareket ve yaratım ilkesine, kadını ise madde ilkesine sahip olarak nitelendiriyordu. Bu da bedenlerdeki aktif pasif güçler arasındaki karşıtlığın ürünüydü" (Aristoteles'ten aktaran Sennet, 2014, s. 34). Aristoteles'in Hipokrat'a benzer görüşleri ile döneminin düşüncelerini yansıtır. Aristoteles'e göre kadınların menstrüasyon döngüsü ile dışarı atılan soğuk kandır ve işlevsizdir. Erkeğin spermi ise sıcaktır ve vücuttan atıldığında yeni bir yaşamın doğmasını sağlar ve üstündür.

Stoacılığın kurucusu Zenon (M.Ö. 336-264) Kıbrıs adasının Kition şehrinde doğdu. “Mnase adlı bir tüccarın oğlu olan Zenon Fenike’den (bugünkü Suriye) lâl kumaşlar alır, içinde bulunduğu gemi Pire önlerinde batır; böylece Zenon Atina’ya gelir” (Brun, 2003, s. 14). Kinik filozoflarının çizgisinde olan Krates’in öğrencisi olur. Toplumsal uzlaşmalara karşı olan kinik düşüncesi bilge kişilerin doğaya göre toplum içinde kendine dönük bir yaşamı önerir. “Zenon 42 yaşına doğru bir okul kurup öğretisini aktarmaya başlar, öğrencileri önceleri Zenoncular olarak adlandırılıyordu. Daha sonra, bir okula, kurulduğu yere göre ad verme âdetine uyarak Stoalılar diye adlandırıldılar. Stoa felsefesi, Yunanca sütunlu giriş (*portique*) anlamına gelen *stoa* sözcüğünden gelir, çünkü Zenon derslerini Poekile diye anılan sütunlu girişte veriyordu” (Brun, 2003, s. 16). Zenon toplum tarafından saygı gören, azla yetinen, ölçülü sade bir hayat yaşadı. Eğitimi sadece aristokrasiye değil halka açık olarak isteyen herkese verdi.

Her birey, ıcel bir yoneline (Lopos) sahiptir, madende varlık tarzı ya da yapı (heksis), bitkide doğa (physis), hayvanda ruh (p syhht) ve insanda tin (nous). Bundan başka, her birey bir bedendir (soma) ve dünya bedenlerden başka şeyi içinde barındırmaz. İşte burada, Stoa maddeciliği ortaya çıkar, alışlagelmiş anlamından epeyce farklı ve bütünlüklü bir maddecilik: Stoacılar “bedenlerin tek gerçekler olduğunu, tek töz olduğunu kabul ederek maddenin bir olduğunu söyler; o, öğelerin dayanağıdır ve onların tözudur; bütün diğer şeyler, öğeler bile, bedenlerden ve maddenin varlık tarzlarından başka bir şey değildir; bu görüşü Tanrılara dek götürürler ve sonuç olarak Tanrı’nın kendisinin de bu maddenin bir kipinden başka bir şey olmadığını söylerler. Maddeye bir beden yüklerler ve maddeyi, niteliksiz beden diye tanımlarlar; ayrıca ona üstünlük verirler” (Plotin’den aktaran Brun, 2003, s.55)

Roma İmparatorluğu döneminde hâkim felsefe olan Stoacılık M.S. Hristiyan düşüncesinde etkili olmuştur. Stoacılıkta genel olarak fiziksel bedeni yücelten akımlar olduğu gibi bedeni ruha nazaran daha değersiz gören akımlarda vardır.

1.2. Hristiyanlıkta Kutsal Ruhun Çilehanesi Beden

Hristiyanlık anlayışında bedenle ilgili çok farklı görüşler olmasına rağmen iki ana husus temel oluşturur. Birincisi ilk günah nedeniyle bedenin şeytanın mülkü olarak görülmesi, ikincisi ise Hz. İsa'nın bizzat Allah'ın ilahi kelâmının cisimleşmiş hali olmasıdır. Hz. İsa ile birlikte ilahilik insanileşirken, insanlık da bütün süfliliğine rağmen ilahlaştırılmıştır. İncil de bahsedilen son akşam yemeğinde havarilerin yediği ekmek İsa'nın eti, içtiği şarap ise İsa'nın kanıdır. “Böylece iman edenlerin bedenlerinde de kutsal İsa'dan parçalar dolaşmaya başlar ve böylece süflî insan bedeni kutsanmış olur. Yani artık Kutsal Ruh'un tapınağıdır” (I Koruntoslular'dan aktaran Şişman, 2003, s. 19)

İlk insanın işlediği ilk günah kalıtsal olarak gelerek bütün kuşaklara aktarılmıştır. Bu nedenle doğan her çocuğun günahkâr olarak dünyaya geldiğine inanılır. Dünyaya gelen her çocuğa Kilise de vaftiz töreni yapılır. Kurtuluş olarak yeterli olmasa da yıkanıp arındırılır. İlk kez Pavlus (Saint Paul) bu inancı ortaya koymuş Augustinus tarafından ise geliştirilmiştir. İlk günah işleyen insan bir düşüşe geçmiştir. İnsanın dünyadaki mutsuzluğunun sebebi ilk günaha bağlanır. İlk günah nedeni ile insan dünyaya atılmıştır. Dünyayı insanın hapisanesi olarak gören Hristiyanlığa göre günah insanın aracılığıyla, ölüm de günah aracılığıyla dünyaya girdi. Bütün insanlar günah işlediği için aynı zaman da ölümlüdür. Dünya hayatına günah girdiği için Hristiyanlık tarafından olumsuzlanır.

“Pavlus de, ruh ile beden aykırılığını kendi içine yerleştirmiş (mikro düalizm), bedeni öldürmeyi ve dünyasal/bedensel olan her şeyi terk etmeyi şart koşmuş, ruhun yolundan yürümeyi veya ruhun denetimi altına girmeyi kurtuluşun parolası hâline getirmiştir. Ruh ile beden, ruhun işleri ile dünyanın tutkuları, ya da bütün bunların

aydınlık/iyilik ile karanlık/kötülük ayrımını öne çıkartan Gnostik açılımıyla gerçek Tanrı baba ve oğlu Hz. İsa'sı ile yerin yaratıcı Tanrısı (Demiurge/Yahve) arasında kıyasıya geçen savaşta, içindeki ruhun tarafını tutan ve ruhun yolundan ilerleyen kimselerin kurtuluşa ereceğini bildiren Pavlus; yaradılıştan seçilmişlerin yanında ruhun denetimine girenlerin, ruhun meyvelerine ulaşabilmesi için, Yahve'den ve yasasından kurtularak kendilerini bu madde dünyasının ilkelerinden özgür kılmalarını şart koşturmaktadır. Dünyevi istekleri ve emelleri, bedensel arzuları ve duyguları, kısaca benlik olarak ifade etse dahi, Pavlus; benliği oluşturan duygu hallerini öfke, kıskançlık, kin, para ve servet tutkusu, soygunluk ve talan, çekememezlik, övünme ve başa kakma, nefret, kibir, savaş naraları, bencil duygular vs., olarak tanımlamakla; aslında benlikle Gnostiklerin yerin yaratıcı Tanrısı ve dolayısıyla kötülüklerin efendisi Yahve'yi tanımlamıştır" (Akalin, 2015, s. 214).

Ruhun bedenden üstün olarak kabul edilmesi, ruhu yüceltmek için bedenini feda edilerek bedenlerine acı vermelerinin hem kendilerinin hem de diğer insanların kurtulabileceğine dair görüşler yaygınlaşmıştır. Bu görüşler kilisede de kabul görerek ruhbanlık ve zahitliğin kurumsallaşmasını sağlamıştır. Kötülüğün ya da şeytanın insanın içinde olması inancı, bedenini kontrol edilmesi gerektiği inancını getirmiştir. Böylece beden kontrol altında tutularak içindeki şeytanın kovulabileceğine inanılmıştır.

1.3. İslam Geleneğinde Allah'ın Yeryüzündeki Halifesi Emanet Beden

Hristiyanlık ile İslam düşüncesinde kutsal beden anlayışı ve yaratılış gibi temel ortak noktalar vardır. Tanrı'nın İsa'nın bedeninde tecessüm etmesi ve ilk günah inancı gibi önemli konular Hristiyan ve Müslümanların bedene yaklaşımlarındaki önemli farklılıklardır. Müslümanlar, ilk günahın sorumluluğunu bütün insanlara yüklemazler. İnsanın günahkâr doğduğuna inanmazlar, insanın kurtuluşunun kendi elinde olduğuna inanırlar. Müslümanlar, Hristiyanlardan farklı olarak aracı kişi ve kurumları devreden çıkararak doğrudan Allah'a yönelirler.

“Klasik düşküce geleneklerinin hemen hemen hepsinde, yeryüzündeki ‘iyi hayat’ tasavvuru, ancak insanın âlemdeki yerine yapılan göndermeyle ontolojik bir tanıma kavuşur. Bu nedenle İslâm düşüncesinde bedenle ilgili telâkki, ancak genel âlem tasavvuru içinde bir çerçeveye oturtulabilir. İslâm düşüncesi hiyerarşîye, yani silsile-i meratibe dayalı bir âlem tasavvuruna sahiptir. Bu tasavvurun temel kaidesi tevhiddir. Âlemde her şey tevhidi izhar etmek üzere yaratılmıştır, yani hepsi birer âyettir. Masivallah’ın, yani yaratılmışların hepsi, Allah’ın 99 isminden birini izhar eder. Kâinat, bu isimlerin tecellisinden ve izharından başka bir şey değildir. Küçük âlem de denilen insan ise, bu tecellinin en güzel örneğidir. O celal ve cemal, şiddet ve lütuf birbiriyle zıt pek çok ismin tecelligâhıdır” (Şişman, 2003, s. 32-33).

Allah insanı kendi suretinde yaratmıştır. İnsana kendi bedeni ve âlemdeki her şeyi emanet ederek halife kılmıştır. İnsan eşrefi mahlûkattır. Bütün yaratılmışlardan üstün telakki edilmesi ise sadece ‘kendini ve Rabbini bilme’ temeline dayandırılır. Ruh ve beden birlikte, Allah’ın hakikatini yansıtır. Ruhun kemale ermesi, kendisinde var olan ilahi hakikati gerçekleştirmesine bağlıdır. Hakikati gerçekleştirmek soyut bir süreç olarak görülmez bedende de kendisini gösterir. Ruhun taşıdığı özellikler ve önemseydiği hususlar bedene etki eder. Aynı zamanda bedenın iyilik ve kötülüğünden de etkilenir. Bu nedenle ruhun yücelebilmesi için bedenın heva ve heveslerinden uzaklaşarak Allah’ın emirlerine uygun şekilde yaşamayı önerir. Aynı zamanda bedeni tamamen göz ardı etmez.

“Beden olmaksızın ruh faaliyet gösteremez;

Ruhsuz beden ise kuru ve soğuktur.

Senin bedenın zahirdir, ruhın ise gaip:

İşte bu ikisidir, bütün dünyanın işini düzen sokan”.

Mevlana’ya göre ruh ve beden birlikte hareket eder. Fakat beden ruhın yücelmesi için Allah’ın emir ve yasakları çerçevesinde hareket etmelidir. İslam insanın önüne tercihleri

koyarak seçimlerinde özgür bırakır. İslam inancında kutsal kabul edilen bedenden bireysel itaat beklenir.

“Kur'an'daki insana ve müslümana yönelik hemen bütün emir ve yasaklar, ta'zim, teslimiyet, huşû, hüzn, zikir-şükür ve dualar ile her türlü telakki ve tavsiyeler, insana hitap edip ondan beklenmesi sebebiyle, görülen görülmeyen, maddi-manevi bütün organlarıyla birlikte bedene yöneliktir” (Hıdır, 2015, s. 220).

İslam kelimesi terminolojik olarak teslim olmak anlamına gelir. Zühd ehli, bedeni tanzim ederek ruhun alanının genişleyeceğini, saf olarak ortaya çıkacağını düşünür.

1.4.Rönesans / Seküler Beden

Rönesans çağı 14. yüzyılın sonlarında modern olarak isimlendirilen yeni paradigmayla bin yıl süreyle etkinliğini sürdüren ortaçağ felsefesinin sonunu getirdi. Rönesans felsefesi 1400-1600 yılları arasında Ortaçağ ile Yeniçağ arasındaki dönemi ifade eder. Amerika'nın keşfi Çin ve Japonya'ya yapılan seyahatler yeni diller, kültürler ve dinlerin öğrenilmesiyle çok yönlü bakış açısı kazandırdığı gibi aynı zamanda sömürgecilik, kölelik ve Hristiyan olmayanlara uygulanan haksızlık siyaset felsefesinin konuları arasına girmiştir. Teleskop ve benzeri aletlerin icadı, matbaanın kullanılması, Protestanların Yeni Ahit'in Latince dışında diğer dillere tercüme edilmesi ve reform hareketleri Rönesans'ın gelişiminde etkili oldu.

Rönesans döneminde eski Yunan felsefesiyle şekillenen hümanizm etkilidir. Antik kaynaklara dönüşü temsil eden Rönesans Hümanizmi ilk olarak İtalya'da sanatta kendisini gösterir. Dünya hayatını ve insanı ikinci plana iten çileci Hristiyan ahlakından koparak insanı merkeze alan, yücelten genelde bütün dünyanın özelde kendisinin güzelliklerine yönelen hümanizm insan tipini ortaya çıkardı. Katı kurallara karşı çıkan insan için yararlı ve fayda getiren her şey üstte tutulmaya başlandı. İnsanın, eşyanın, evrenin yeniden tanımlandığı Rönesans döneminin temel düşünce merkezinde yer alan hümanizm için her şeyin ölçüsü insandı. Sanatta, edebiyatta, felsefede özgür, rasyonel birey Kilisenin skolâstik

ortaçağ anlayışını reddederek dinsel iktidar yerine aklın iktidarına geçti. Bu dönemin önde gelen ressam ve heykeltıraşları Leonardo da Vinci (1452-1519), Raffaello Sanzio (1483-1520), Michelangelo Buanorroti (1475-1564) gibi isimler insan bedeninin güzelliğini öne çıkaran eserler ortaya koydular. “Raffaello’nun insan figürlerindeki en büyük özellik orantılı olarak bir uyumlu olmalarıdır. Michelangelo’da ise her zaman rastlanan tipler önemli ise de kaslı iri yapılı olmaları ayırt edici özelliklere sahiptir” (Çelik, 1999, s. 25).

Rönesans döneminde artık güzellik ilahi tefekküre götürmeye vesile olmaktan uzaklaşmış seküler bir amaç doğrultusunda görgü kurallarına uyularak medenileşen maddi bir varlık olarak kabul görmeye başlamıştır. Sekülerleşmeyle birlikte artık bedene yaklaşım inançlardan hareket ederek kontrol edilen nefis veya ruh eğitiminde bedenin hükmetmesini engel olarak görmekten uzaklaşmıştır. Seküler zihniyete sahip insanın bedeni, kutsal olan ile bağını kopararak dünyevi amaç ve araç haline gelmiştir. Örnek olarak diyet geleneksel hayatta hırs gibi olumsuz duygulardan uzaklaştırmak oruç ibadetinde olduğu gibi açlık yoluyla bedeni insanlara karşı sakın hoşgörölü ve zarif davranmak için bir nefis terbiyesi olarak kabul görölür. Seküler hayatta ise diyet popüler olan güzellik anlayışının bir parçasıdır ve sadece bedene görsele yansıyan tarafı ile ilgilenilir. Artık bedenlerin kontrol edilmesi ruhun yücelmesi amacını taşımayıp, sadece maddi görünür düzeyde görgü kurallarına uyan bulunduğu ortamda nasıl davranması gerektiğini bilen güzel ve medeni bedeni amaçlamaktadır.

1.5. Rene Descartes / Kartezyen Düşünce / Cogito Ergo Sum

Rene Descartes (1596-1650) Fransız matematikçisi, bilim insanı, modern felsefenin ve Kartezyen düşüncesinin kurucusu olarak kabul edilir.

“Onun ortaya koyduğu Kartezyen düşünce ve özellikle de mekaniklik, modern bilimin arka plânında yatan temel felsefedir. “Düşüyorum, o halde varım” la zihin ya da bilinç, bedenden tamamen farklı kabul edilmektedir. ‘Ben bilincimden,

zihnimden ibaretim' şeklinde de ifade edilebilecek bu formülasyona göre; beden sadece bir makinedir, kemikler, kaslar, eklemlerden oluşan bir makine” (Kapra’dan aktaran Şişman, 2003, s. 22).

İnsanın yaşadığı dünyayı ve kendini kavrayışı felsefenin ana sorularından olması, akıl (ruh)-beden karşıtlıkları üzerinde durmayı gerekli kılar. Descartes’in Kartezyen düalizmine bakıldığında beden tanrı tarafından biçimlendirilen bir araç olarak ele alınır.

“17. yüzyıldan başlayarak, bedenin tüm anatomik ve işlevsel özellikleri genel bilimsel kurallar tarafından anlaşılabilen bir nesne olarak, bilimin ona atfettiği biçimde tanımlandığı söylenir. Buna verilecek en önemli örnek, Descartes'tir. Descartes, 'varım' önermesinin doğruluğunun ancak akıl tarafından algılandığında doğru olduğuna işaret eder; beden ise burada, 'tanımlanabilir konumu, düzenlenebilir şekli olan ve uzamda 'yer kaplayan' şey olarak tanımlanmaktadır. Burada beden, 'bacaklar, eller, yuz ve uzuvların mekanik yapısı olarak tanımlanmış olur” (Descartes’ten aktaran Işık, 1998, s. 120).

Bu bakış açısı Hristiyan düşüncesinden koparak, bedenin ilahi olanla arasındaki bağı koparmış makineleştirmiştir. İnsan zihni Cogito ile birlikte hakikatin ölçüsü olarak kabul edilmiştir. Bilgi akılla tek başına elde edilebilir düşüncesi, her şeyin aklın tasavvurunda yeni bir inşa ve anlamlandırma süreci başlatır. Descartes “düşünüyorum o halde varım” diyerek bedenin tek başına çalışma yeteneği olmadığını ruh tarafından idare edildiğini ve ruhun bedenden üstün olduğunu ortaya koyar. Beden sadece Tanrı tarafından biçimlendirilen bir araçtır.

“Buradan anladım ki bütün özü veya doğası yalnızca düşünmek olan ve var olmak için hiçbir mekâna ihtiyaç duymayan, hiçbir maddi şeye bağlı olmayan bir tözüm ben. Öyle ki buradaki ben, olduğum şey olmamı sağlayan ruh bedenden tamamen

bağımsızdır; ruhu tanımak bedeni tanımaktan daha kolaydır ve beden hiç olmasa bile, ruh tümüyle olduğu şey olmaya devam ederdi” (Descartes, 2014, s. 45-46).

Fiziki ve zihinsel dünya, toplum, etik, din, siyasi kurumlar aklın önderliğinde doğal nedenleri ile açıklamaya tabi tutulmalıdır. İnsan aklına, gücüne olan inanç ilerlemenin aracı olarak ta bilime ve bilimsel yöntemlere güvenmelidir. Ontolojik bütünlüğü parçalanan insan seküler bir kimlik kazanır. Benmerkezci bir evren anlayışı benimseyen insan kendi içinde de zihin ve beden olarak ikili bir bölünmüşlük yaşar. Beden bilimin konusu içinde yer alırken ruh kiliseyle özdeşleştirilir. “Düşünüyorum, o halde varım”la insan sadece özerk bir konuma geçmiş olmaz, varlık dünyası ile yaratılmış olma anlamında paylaştığı ontolojik bütünlük ve birlikteliği de parçalamış olur” (Arslan, 2000, s. 153). Ontolojik bütünlüğü parçalanan insan seküler bir kimlik kazanır. Benmerkezci bir evren anlayışı benimseyen insan kendi içinde de zihin ve beden olarak ikili bir bölünmüşlük yaşar. Beden bilimin konusu içinde yer alırken ruh kiliseye özdeşleştirilir.

1.6. Descartes’ten Günümüze Beden Üzerine Okumaları

19. Yüzyıl’da beden materyalist bakış açısıyla değerlendirilir ruh reddedilir. Bedenin materyalist bir bakış açısıyla değerlendirilmesinde Marks, Darwin, Nietzsche ve Freud gibi isimler etkilidir. Sanayi devrimi sonrasında fabrikalarda ücretli çalışan işçilerin bedenleri kiralanın veya alınıp satılan menkul mal ve meta olarak değerlendirilir. Marks bedenin metalaşmasına karşı net bir tavır koymaz. Marks’ın karşı olduğu işçilerin bedenlerini feda ederek (çalışarak) ortaya çıkan artı-değere makineyi elinde tutan kapitalistin el koyması kendisine fayda sağlamasıdır. Biyolojinin hâkim olduğu 19. Yüzyılda Charles Darwin (1859) “Türlerin Kökeni” isimli kitabında bütün canlıların ortak bir atasının olduğunu mutasyon ve doğal seçim ile evrildiğini belirtir. Aklın bedene bağlı bir fonksiyon olduğunu ve insanların diğer hayvanlardan üstün olmadığını ifade eder. Akıl/beden, insan/hayvan gibi Eflatun’dan Descartes’e kadar devam eden dualiteyi reddeder. İnsana akıl, ruh, zihin hükmetmez. Beden zihni ve bilinci oluşturur. Friedrich Nietzsche bedene

karşı Hristiyanlığın ruhban ve olumsuz ideolojisine karşı çıkararak bedeni benlikle özdeşleştirir. Benlik düşüncelere ve duygulara hükmeder ve insanın bedeninde yaşar. Freud insan psikolojini açıklamak için biyolojik etkenlere yönelir. Toplumsala yönelerek insanın bebeklikten yetişkinliğe kadar yaşam öyküsü üzerine odaklanır. Yöntem olarak kendi bulduğu psikanaliz yöntemini kullanır. Bilinçaltı veya bilinçdışı kavramı ile insanın yaşamında bedenin istek ve arzularına uygulanan kısıtlamaların bir süre sonra psikolojik sorunlar olarak ortaya çıkacağını belirtir. İnsan bedeni ve arzuları arasında sıkışan bir varlıktır.

20. Yüzyılın ilk yıllarında ahlak, cinsellik ırk gibi konularda, eski görüşler geçerliliğini kaybetmiş bedenin yeniden inşa süreci başlamıştır. İlk dönem kurucu sosyologlardan Max Weber, Emile Durkheim, Georg Simmel gibi isimler klasik sosyolojide bedene ayrı bir çalışma alanı ayırmadan teorilerinin içinde yer verirler.

“Durkheim, insan doğası ve toplumun kuruluşuna ilişkin analizinde bedene merkezi bir konum vermiştir. Yakın çalışma arkadaşı ve akrabası antropolog Marcell Mauss’un (2005) insanın yaratıcısıyla kuracağı bağın biyolojik/bedensel vasıtalarla olmasının zorunluluğunu vurgulayan ilkesinden hayli etkilenmiş görünen Durkheim, henüz yakın dönemde bedene ilişkin gerçekleştirilen birçok çalışmanın da çıkış noktasını oluşturmuştur” (Mellor & Shilling’den aktaran Çil, 2017, s. 461).

Düalist bir yaklaşıma sahip olan Durkheim beden ve ruhu birbirinden ayrı ve mücadele içinde görür. Ruh kutsal olanın parçası beden ise dünyevi olan maddi dünyanın bir parçasıdır. Zihin ve etkinlikler iki ayrı hayatı sergiler. Bir taraftan evrensel hedefleri merkez alan kavramsal düşünme ahlaki etkinlik diğer taraftan bencil hisler ve duysal yönelimler vardır. Bireyselliğin özelinde bedenin dışında kalan her şey birbirinden ayrıdır ve birbirini olumsuzlaştırmaktadır. Fiziksel olarak sınırlandırılmış bedene karşı aşkın ve kutsal bir ruh vardır. İnsan bencildir aynı zamanda ahlakidir de. Beden ve ruh birbiriyle çatışır insan birini diğerine tercih etmek durumunda kalır. Durkheim’ın dualist yaklaşımı insanın bireysel

ve sosyal yönü arasında bir gerilim olduğu yünündedir. İnsan olgunlaşırken düalist bencil tarafı toplumsal ahlaki kurallar tarafından denetim altına alınır. Bireysel beden sosyal beden tarafından dönüştürölür ve kendisine eklemlesmesini sağlar. Durkheim için sosyal beden, sosyal ilişkilerde bütünleşerek toplumsal anlam üretme potansiyeline sahip olan bedendir.

“İnsanın bedensel yönü de böylece kendi içinde ikiye ayrılmış olur. İlki bedensel arzuların ve dürtülerin egemen olduğu egoistik, bireysel bedendir. Diğeri ise toplumsal kategoriler ve duyular temelinde gelişen bedendir. Toplum içindeki olgunlaşma sürecinde, ‘homo duplex’in egoistik görünümü, toplumsal ve ahlaki karakteristiklere göre ikincilleşir. Diğeri bir deyişle ‘bireysel beden’, ‘toplumsal bedene’ dönüşür” (Nazlı, 20, s. 62).

Doğanın bir parçası olarak ilk çağlardan beri horlanan beden, sembol taşıma üretme yayma potansiyeli nedeniyle arzu ve dürtülerin sebebi olmaktan çıkmış toplumun temelini oluşturan güç haline gelmiştir. Durkheim insanın beden-ruh ikiliğini ebedi olarak değerlendirebilir. Bedenin bireysel ve toplumsal yönünü hiyerarşik bir düzlemde açıklamayıp, yan yana birlikte varlıklarını sürdürdüklerini ifade eder.

Frisby tarafından Modernitenin ilk sosyoloğu olarak görülen (2013, s.7) Simmel modern hayatı mücadele alanı olarak görür.

“Modern hayatın en derin sorunları, bireyin bunaltıcı toplumsal güçler, tarihsel miras, dışsal kültür ve hayat tekniği karşısında kendi var oluşunun özerklik ve bireyselliğini koruma talebinden doğar. İlkel insanın bedensel var oluşunu devam ettirebilmek için doğaya açtığı savaş, en son haline bu modern formda ulaşır” (Simmel, 2013. s. 317).

Metropoller modern hayatın yoğun sorunlarının yaşandığı mekânlardır. “Metropole özgü bireysellik tipinin psikolojik temeli, sinirsel uyarımlardaki yoğunlaşmadır ki bu da dış ve

içi uyarıcıların hızlı ve kesintisiz değişimin ürünüdür” (Simmel 2009, s. 318). Metropol iç ve dış uyaranların yoğun olduğu duyu bombardımanına maruz kalınan mekânlardır. İnsan sürekli izlenim gözlem ve duyuşsal karşılaşmalar zinciriyle başa çıkamaz hale gelince sinirsel buhranlar yaşar.

“İzlenim ve duyuşların bedenler arası yakınlığı yapıcı değil yıkıcı bir durum haline gelir ve bu durumun tıbbi sonucu agorafobi (açık alan korkusu) dir. Şeylerin para ekonomisiyle birlikte en yoğun birikim mekânı olan metropoller, uyaran bolluğunun insanların sinir sistemlerini bunaltmasına neden olur. Burada bedenlerin çıkış için bulduğu son çare bu uyaranlara tepki vermeyerek kurtulmak olabilir. Metropole özgü kayıtsızlık ve bıkkınlık durumu aslen böylesi bir fizyolojik/bedensel süreçten ortaya çıkar” (Çil, 2017: s. 456).

Simmel’in modern hayatın içinde yer bulan modanın topluma etkilerini açıklarken, bedene ilişkin düşüncelerini görmek mümkündür.

“Moda, birey ve toplum için farklı farklı işlevleri ve anlamları olan bir formdur. Moda, kimi zaman bireylere dış görünüşlerini, bedenlerini toplumun istediğı gibi, onları da tatmin edecek biçimde dizayn ederek düzene, normlara itaatin en önemli gösterenlerinden birisi olabilir ve bu sayededir ki birey içsel özgürlüğü yaşayacak bir alan bulabilir” (Simmel, 2013, 457).

Moda eldeki veriyi taklit ederek diğerleri arasında yaygınlaşma sağlar. Birey bir taraftan özgün almak isterken bir taraftan da yaygınlaşan modanın dışında kalmak istemez.

“Bir yandan da ayrı olma, farklı olma, özgün ve biricik olma ihtiyaçlarına da cevap verir. Bunu çeşitli içerik değişimleriyle yapar; zira moda daima sınıflarla ilgilidir. Üst sınıflar modayla kendilerini alttan ayırırken, alt sınıf üst sınıfın modasına niyetlendiğı anda üst sınıf o modadan vazgeçer. Yani moda toplumsal olarak

eşitlenme eğilimi ile farklılaşma eğilimini kendisinde birleştiren bir hayat formudur” (Simmel 2013, s.104).

Modanın oluşturduğu beden üzerinde ki etkilerine bakıldığında sınıfsal gerilimlerin merkezinde durur. Üst sınıf beden aracılığıyla giyim ve beğenileriyle farklılaşmayı ortaya koyar. Bu farklılaşma talebi, modayı üreten kişilere de kâr sağlar.

“Toplumu dış görünüşüyle ona ait olduğuna ikna eden birey bu durumun sağladığı avantajı içsel hayatın derinliklerinin kendisine kalması yolunda kullanır. Görünüşte özgürlüğünü beden vasıtasıyla topluma devretmiş görünen birey bu algı pahasına içsel özgürlüğü yaşayabilir. Böylece beden, modern yaşantının bireye dayattıklarıyla baş etmede kullanılan stratejilerin önemli bir parçası olarak öne çıkar” (Çil 2017, s. 457).

Weber bedeni, rasyonelleşme ile kapitalizm ilişkisi içinde açıklar. Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu kitabında protestan asketik (çileci) gündelik uygulamalar görülür. Asketik hayat tarzı bedeni rasyonel isteklere ve bireysel fayda için uğraşan araca dönüştürür. Akıl insanın tutku ve günahlarının doğal eğilimleriyle ilişkili olan bedeni dizginleyerek medenileştirmelidir. Bedensel arzulardan arınarak ruhun saf ve temiz yanı ortaya çıkarılmalıdır. Asketik beden, yoğun çalışma, tutumlu olma ve bedensel hazların reddedilmesine dayanır. Weber’e göre dünyevi çalışmayı uhrevi bir kurtuluş olarak görmek kapitalizm ruhuna hizmet etmektedir.

“Tanrının kendi şanını artırma ile ilgili açıkça görülen dileğine, boş zaman ve zevk ile değil, sadece çalışma ile hizmet edilir. Zamanı boşa harcama bütün günahlar içinde ilk ve ilkece en ağır olanıdır.... Toplumsal yaşam içinde zaman kaybı, ‘boş konuşma’ lüks, sağlık için yeterli olanından fazla uyku, 6 en fazla 8 saate kadar, ahlaki açıdan mutlak olarak itiraz edilecek konulardır.... Zaman sonsuz denilecek

kadar değerlidir, çünkü kaybedilen her saat tanrının şanını arttırma hizmetindeki çalışmadan çalınmıştır” (Weber, 2010, s. 135).

Endüstri toplumu için rasyonelleşme toplumun her alanına nüfuz eder. Böylece bedenden feragat etmek yerine bedenden en iyi şekilde faydalanmayı gerekli kılar. Protestan ahlakında, beden rasyonelleşme karşısında konumlanarak yeme içme, cinsel arzular gibi işlevlerini en aza indirme gayretindedir.

“Weber’in teorisinden açıkça anlaşıldığı üzere beden, Protestan etiğinde onun için çok önemli olan rasyonelleşmeye göre tanımlanır ve rasyonelleşmenin karşısında konumlanır. Çok uyku, çok yemek, aç gözlülük, cinsel iştah rasyonelliğin en önemli muarızlarından. Cinsel şehvetin gücü dinlerdeki kurtuluş fikriyle çelişki içerisindedir. Cinsellik, insanı, hayvani bir noktaya taşır onu mistik arayışlardan uzaklaştırır. Rasyonel asketik duyarlılık, öz kontrol ve hayatın rasyonel planlanması cinsel aktivitelerin irrasyonelliğiyle sürekli tehdit edilir. Bu aynı zamanda kapitalizm için de büyük bir tehdittir. Böylece haz ve zevkten; kurtuluşa ermek, kendini kontrol etmek, aynı zamanda kazanç ve refah elde etmek adına kesin biçimde vazgeçilir. Oysa bedenin talepleri her iki dünyaya yönelik bu amaçlara açık tehdittir” (Çil, 2017, s. 459).

Protestanlık dünyevi hayatı reddetmeden, çok çalışmaya dayalı tutumlu istif eden biriktiren bir düzen kurarak dünyanın üzerinde hâkimiyet kurma hedefi gözetir. Bedende bu uygulamalarda sıkı sıkıya perhiz ve gözetim altında tutularak denetim altına alınır.

“Weber, rasyonel bir organizasyonun modern toplumda nasıl kurulduğunu/kurulacağını analiz ederken türsel bir varlık olarak insanın karşı karşıya kaldığı tehlikelere dikkat çekmiş hatta bu konuda karamsar bir tablo çizmiştir. Bu tehlikelerin başında ise insanın bedenli varlığının bu rasyonel organizasyonda tehdit altına girmesidir. Onun karamsarlık ifadesi olarak literatüre

geçen ‘demir kafes’ metaforunun en uygun kullanım alanlarından birisi de şüphesiz insanın bedenli varlığıdır. İnsanın ‘demir kafes’e ram oluşu sadece bürokrasiyle değil bedensel varlığının kendi dışındaki mekanizmalarca rasyonel ekonomik sistemin hizmetine sunulmasıyla da yakından ilgilidir” (Çil, 2017, s. 459).

Rasyonel uygulamaların sonuçlarından olan bürokrasi insanları demir kafese hapseder. Bütün işlerin belirli kural ve disiplinlere uyularak işlediği bu düzende bedende de aynı uygulamalar işler. Beden kontrol altına alınarak rasyonel ekonomik sistemin hizmetine sunulan bir araç haline gelir.

Beden sosyolojisi alanında kavramsal çerçeve oluşturmak için Kartezyen akıl-ruh ve beden ikiliğine bağlı geliştiğini görülmektedir. Batı düşüncesinde beden aklın karşıtı olarak değerlendirilen, dışta tutulan ötekidir. Kartezyen yapının eleştiriye açılmasıyla beraber özellikle yapısalcılık sonrası düşünürleri etkinlik gösterir. Bu düşünürlerden Norbert Elias’ın uygarlaşma süreci analizi, Bourdieu’nün habitus kuramı Foucault’nun iktidar-beden, gibi kavramlarla bedeni öne çıkaran analizler yapmışlardır.

Bedenin toplumsallaşmasına yer veren en önemli isimlerden olan Norbert Elias, birey davranışlarının dönüşümünü ve farklılaşmasını batı toplumlarının üzerinden inceler. Avrupa’nın uygarlaşma sürecini sosyolojik bir olgu olarak 13. Yüzyıldan 19. Yüzyıla kadar mercek altına alır. Bedenin uygarlaşması ve rasyonelleşmesini, insanın fiziksel görünümü ve davranışlarında ki dönüşüme bakarak yorumlar. Yeme-içme, uyuma gibi alışkanlıkları farklı yaş grupları üzerinden inceleyerek davranış kalıplarının nedenini sorgular. “Elias toplumsal bilginin nesilden nesile sembolik olarak kaydedilmek yoluyla iletimi üzerinde durur ve toplumsal bilgiyle insan bedeni arasındaki ilişkiyi kurar” (Işık, 1998, s. 132). Bedenlerde toplumlar gibi sürekli değişerek dönüşmektedir. Uygarlık Süreci isimli kitabında Sofra adabı, zaruri ihtiyaçlar gibi gündelik hayata dair alışkanlıkların uzun süreli bir evrimden geçtiğini farklılaştığını söyler. Uygarlaşma sürecinde bireyi ve toplumu ilişkilendirerek açıklar. “Uygar toplumlarda yetişkin görüntüsünün psikogenetiği,

sosyogenetiğinden bağımsız ele alındığında anlaşılamayacaktır. Sosyogenetik bir kanun nedeniyle birey kendi kısa tarihi süresinde toplumunun uzun tarihi içinde geçtiği süreçlerin bir kısmının içinden tekrar geçer” (Elias’tan aktaran Işık, 1998, s. 130). *Uygarlaşma sürecinde toplumsal baskıyla daha fazla karşılaşan birey bedenini kontrol altına tutar topluma uygun davranış kalıplarını benimser. Birey bedeni ile toplum arasında bir sınır çizer. Bireyselleşen bedeni sosyal ve doğal ortamdan ayrı tutar. Erasmus döneminde yabancıların aynı yatakta uyumaları normal karşılanırken 18. Yüzyıla gelindiğinde kaçınılması gereken bir durum olarak görülür. “herhangi bir aile ilişkisi içinde bulunmayan yabancı insanların aynı yatakta uyumaları Erasmus döneminde bile doğaldır ve asla garip karşılanmaz” (Elias, 2004, s. 274). Bu örnekten anlaşılabacağı üzere birey toplum tarafından verilen gerek eğitim yoluyla gerekse korku, utanç gibi duyguların etkisiyle davranışlarını şekillendirir.*

“Aynen yemeğin düzenlenişinde olduğu gibi, insan ile insan arasında yükselen duvar, çekingenlik ve eğitim sonucunda beden ile beden arasında zamanla oluşturulan duygusal duvar burada da görülmektedir. Aile bireyleri dışında başka kişilerle, yani yabancılarla aynı yatağı paylaşmak giderek utanılacak bir olgu haline getirilir” (Elias, 2004, s. 276).

Avrupa’nın uygarlaşma sürecine bakıldığında gündelik hayatta aşırı davranışların yavaş yavaş terkedilerek ölçülü mutedil bir şekilde duygu ve dürtüleri kontrol altına alarak utanma suçlu hissetme gibi duyguların yaygınlaştığı görülmektedir. Ortaçağda yabancılarla aynı yatağın paylaşılmasının doğal karşılanması, günümüze gelindiğinde bireylerin davranışlarının nasıl bir süreçten geçerek köklü bir dönüşüm geçirdiği görülmektedir. Elias uygarlığı batıda çıkan haliyle üst bir uygarlık olarak değerlendirmedeği gibi, kendi incelediği dönemden önceki toplumları da uygarlık dışı olarak görmez. “Uygar olmak yalnızca bir durum değildir, sürdürülmesi gereken bir süreçtir de” (Elias, 2004, s. 126). Toplumsal ilişkilerde uygarlaşma, devamlı ve sonsuz bir biçimde ilerleyen bir süreç halindedir. Bedenlerin uygarlaşması da toplumların uygarlaşması gibi başlangıcı ve sonucu

olmayan sürekli değişim ve dönüşümün olduğu bir süreç halindedir. Uygur beden, “davranış ve görünüşü açısından toplumdaki hâkim normlara uyan beden olarak kurgulanırken, ‘biçimsiz beden’ denetlenmesi zor, toplumsal ve ahlaki normlara, ‘doğru’ davranış kurallarına uymayan ve bu nedenle de ‘hayvani’ olarak algılanan beden olarak sunulmaktadır” (Bahktin’den aktaran Yumul, 2000, s. 38). Uygur beden hayvani olarak algılanan bütün davranışlardan uzak duran anlık isteklerden daha yüksek kazanımlar için vaz geçen erteleyebilen bedendir.

Pierre Bourdieuu bedeni, bireyin sosyal konumuyla ilişkisi, habitus’un cisimleşmesi ve beğeni-zevk etrafında açıklar. Habitus “bireyi eyleme yönelten, onu motive eden kurulu sosyal yapılar sistemidir. Farklı varoluş koşulları farklı habitusları gerektirir. Bourdieu, habitus’un şartlanmaların ürünü olduğunu söyler. Habitus, ürünü olduğu bu şartlanmaları yeniden üretecektir ve bunların nesnel mantıklarını da dönüştürecek niteliğe sahiptir” (Işık, 1998, s. 138). Habitus sosyal hayata uyum sağlar. Bireye motivasyon sağlar eyleme geçirir. Toplumsal şartlanmalar bireyi yeniden içselleştirerek mantıksal objektif üretime götürür. Birey karşılaştığı olaylarda yaşadığı topluma aykırı olmayacak uygun tepkiler verir. Bireyin kararları ile değerleri arasında ki ilişkiyi kapsar.

“Cezayir köylüsünün neden sömürgeleştirme ile tarımsal alanlardan koparılıp göç ettirildiğini görmek mümkün ama köylünün bunu nasıl kaderi, alinyazısı olduğunu kabul etmesi (ya da içselleştirmesi, anlam vermesi) ve kabul etme/anlam verme ile olan-bitenin toplumda sens commun’u oluşturmaları ve nesnellikler ile öznelliklerin beraber kurdukları sosyali -yani pratiği her deneyim ile birlikte yeniden kurması (reproduction) bize sosyali açıklayan ‘habitus’u verir” (Palabıyık, 2011, s. 130).

Habitus kavramı bireye seçkinlik itibar kazandıran özellikleri kapsar. Bedenin itibar arayışının odağında yer alır ve bedenin toplumsallığına işaret eder. Her sınıfın zevk ve beğeni algısı kendi bedeninde ortaya çıkar. Bu da farklı beden tasavvurlarının ortaya çıkmasını sağlar. Bedenin dayanıklılığı, gücü, sağlığı, estetiği gibi konularda sınıfların

algılamalarında farklılıklar görülür. Seçkin sınıfla işçi sınıfı arasında beğeni ve yaşam tarzı anlayışları farklılık gösterebilir. “Bourdieu’ya göre, işçi sınıfının giyim-kuşamdan, yeme alışkanlıkları ve hoşlandıkları spor dallarına kadar, tercihlerinde diğer sınıftan farklılaşan araçsal beden anlayışı varır” (Işık, 1998, s 140). İnşaatta çalışan bir işçi ucuz olması nedeniyle enerji sağlaması için karbonhidrat içeren besinler tüketir. Bedenin estetik kaygılarından önce güç ve enerji vermesi ile ilgilenir. Seçkin sınıf elinde bulundurduğu ekonomik ayrıcalıkların katkısıyla kültürel sanatsal ve sportif etkinlikler daha çabuk ulaşır. Bedenine estetik kazandıran jimnastik, pilates gibi sporlarla ilgilenir. Protein ağırlıklı beslenir. Fazla protein almaktan kaynaklanan gut hastalığı aynı zamanda zengin hastalığı olarak anılır. Aynı zamanda sağlıklı ve uzun yaşam ve estetik kaygılar için farklı diyet uygulamalarına yönelirler. Seçkin sınıf binicilik, yelken, golf, kayak gibi itibar gören sporlarla da ilgilenir.

“Bourdieu’nun habitus kuramı ve beden üzerine düşüncelerini en açık biçimde ortaya koyan sosyolojik analizlerinden bir tanesi seçkinlik (distinction) üzerinedir. Bourdieu için herhangi bir seçkinlik arayışının başlangıç noktası, kişinin kendi bedenidir. Yemekte beğeni de ayrıca her sınıfın kendi beden anlayışına ve besinin beden üzerindeki etkilerine bağlıdır. Bu beğenideki farklılıklardan dolayı, bedenin güzellik, sağlık ve dayanıklılığı hakkındaki düşünceler, sınıftan sınıfa farklılık göstermekte ve önermeleri artmakta ya da azalmaktadır” (Işık, 1998, s. 140).

Beden yaşam tarzına göre şekillenir biçim alır. Bir işçi için enerjik ve güçlü olması birincil önem taşırken, seçkin sınıf için estetik kaygılar da önemini korur.

1.7. Feminist Söylemde Beden

Feminizm kadınların karşılaştıkları zorlukların, ezilmişliklerin, baskıların kadın olmalarıyla arasında ilişkiyi inceler. Kadının toplumdaki statüsü ve rolü, cinsiyet farklılıkları, ev içi

emeği gibi konular üzerinde tartışır. Cinsler arasında sosyo-kültürel, siyasal, ekonomik eşitliği savunur. Cinsler arası ayrımcılığa karşı durur.

“Robert Sözlüğü’nde; Kadınların toplum içindeki rolünü ve haklarını genişletmeyi öngören bir doktrin olarak tanımlan feminizmin ortaya çıkışı 18. Yüzyıl sonlarına rastlar. Latince kadın anlamına gelen femine sözcüğünden türetilen feminizm Fransızca’ya 1837’den sonra, (Feme_Kadın sözcüğünden türetilerek) İngilizce’ye ise 1890’larda womanism (kadıncılık) ismini alarak girmiştir” (Sevim, 2005, s. 7).

Feminizm, bedenin ele alınarak araştırılmasında etkili olmuştur. 18. Yüzyıldan itibaren, cinsiyetler arası gerek politik gerekse kültürel alanlarda farklılıkların biyolojik nedenlere bağlanmasını tartışmaya açar. Kadın erkek biyolojisinin farklılığı doğuran etken olup olmadığı üzerinde durulur. Feministler sosyal davranışların sosyobiyolojik kaynaklı olduğuna dair yaklaşımların tersine sosyal davranış beklenti ve baskıların biyolojik değişimlere neden olabileceğini ileri sürerler. Eril gücün kadın bedeni üstündeki baskı ve denetimi tarihsel eşitsizliklerin normalleşmesinin zemini oluşturur. Bu tartışmalar bedeninin yalnızca biyolojik olmadığı aynı zamanda toplumsal bir varlık olduğunu ortaya koyar. Biyolojik etkenle toplumsal etkenin üzerinde durulur. Simone de Beauvoir’un “kadın doğulmaz, kadın olunur” sözü biyolojinin değil toplumsal tanımlamaların ortaya çıkardığı kadın olma durumunu açıklar.

“Feminizm insanın bir cinsiyeti olduğunu belirtir. Böylece cins-cinsiyet ederek, bir modern toplum eleştirisi getirmenin yanı sıra bedenin toplumsallığına da işaret eder. Örneğin, S. De Beauvoir anatomik kader olarak bedeni ele almayı bir kenara bırakırken, kadın bedeninin ataerkillik yoluyla, sosyal olarak bozulmuş olduğunu vurgular” (Hughes’ten aktaran Işık, 1998, s.14).

Antropolojinin sosyal bilimlerde etkin olması, beden konusuna yer verilmesini de beraberinde getirir. İlk dönemlerde Darvinst bir bakışla “güçlü olan hayatta kalır” şeklinde

ki anlayış beden üzerinde ki anlayışı sınırlı kılıyordu. Beden ilk toplumlarda toplumsal pozisyonun belirlenmesinde en etkili kaynağıydı. Sosyal bilimlerde bedenin etkin bir şekilde çalışılması feministlerin antropolojinin insan bedenini ele alırken erkek kalıbı ile değerlendirme yaptığına yönelik eleştirisi etkilidir. Burada kastedilen inceleme alanı olarak sadece erkeğe odaklanmasından ziyade kadının sadece doğurganlığı üzerinde durulmasıdır. Buna göre antropoloji beden üzerinden kurulan iktidar ve hiyerarşiyi doğuştan elde edilen kabiliyet ve kapasite ile açıklayarak yok saymıştır.

14. Yüzyılda yaşayan Christine de Pizan, Kadınlar Kenti (La cité des Dames) isimli kitabında dönemin kadının, toplumdaki yerini betimler. “Hiçbir günah kadının ki kadar büyük değildir diyorlar ama kadınlar adam öldürmezler, kentleri yakıp yıkmazlar, halkı ezmezler, toprakları yağmalamazlar, kundakçılık yapmazlar, sahte sözleşmeler düzenlemezler. Kadınlar şefkatli, nazik, yardımsever, alçakgönüllü, sağduyulu varlıklardır” (Berktaş, 2011, s. 4). Hayatını yazarak kazanan ilk kadın yazar olarak bilinir. Hayatı boyunca 41 adet eser vermiştir. Feminizmin erken dönem temsilcisi olarak da görülmektedir. Mary Wollstonecraft, 1792’de İngiltere’de yayımlanan Kadın Haklarının Savunusu (A Vindication of the Rights of Women) adlı eseriyle ilk akademik çalışma yapan kadın olarak bilinir. Feminist düşüncelerin öncülerinden kabul edilen Wollstonecraft cinsiyet eşitliğini savundu. Kadın aklının eksik görülmesini, toplumsal olarak kadının erkeğe bağımlı olmasına bağlıyordu. Kadınların narin, edilgen, zayıf, bağımlı olarak görülmesi, kadınları ev içinde hapsederek aşağı konumda tutmaya olanak sağlıyordu. Kadınların erkeklerle eşit haklara sahip olmaları gerektiğini savunurken bunun gerçekleşmesi içinde toplumsal değişimin gerekliliğini de dile getiriyordu. Kadın doğası olarak kabul edilen bütün olumsuz özelliklerin biyolojiden değil toplumun bakışından kaynaklandığını eğitimle kadınların kendine yeten bireyler haline geleceğinin altı çiziliyordu.

1.7.1. Liberal Feminizm

İlk feminist Dalga Wollstonecraft'ın talepleri doğrultusunda inşa edilmiştir. 19. Yüzyılın sonu 20. Yüzyılın başlarını kapsayan dönemde eğitimde fırsat eşitliği, oy kullanma hakkı, mülkiyet hakkı gibi temel haklar niteliğindeydi. “Bu dönemden sonra feministler farklı sosyal, siyasal, ekonomik, hukuki taleplerde bulunmaya, erkek ile kadının kamu ve özel alanlarda eşitlikçi ve daha özgür haklara sahip olunması yolunda mücadeleye girişmişlerdir” (Taş, 2016, s. 169). Liberal feminizm bir düşünce ve yaklaşım biçimidir. Kadınların kamusal hayata katılamamalarını eşit haklara sahip olamayışlarına bağlar.

“Liberal feministler, cinsiyette adalet fikrinden dolayı, bizlerden, oyunun kurallarını daha adil yapmayı, toplumun iyiliği ve hizmeti için yarışta koşanların hiç birisinin sistematik olarak daha dezavantajlı bir duruma girmemesini sağlamamızı isterler; cinsiyette adalet aynı zamanda ne kazanana ne de kaybedene herhangi bir ödül vermememizi söyler” (Tong, 2006, s. 10).

Liberal feminizmin, liberal doğal haklar kuramından etkilendiği kabul edilmektedir. 17. Yüzyılda geliştirilen doğal haklar kavramı John Locke'un doğal hukuk öğretisine dayanır. İnsanı devletten üstün görür ve üç temel husus üzerinde durur. Bunlar eşitlik, özgürlük ve bireyselliktir. Locke'un üç kategoride temellendirdiği temel hak gördüğü kavramlar toplum için değil toplumu oluşturan bireyler içindir. Liberal feministler, insana verilen önemin artarak bireysel hak ve özgürlükler kazanıldıkça kadınların da durumlarının iyiye gideceğine inanmaktadırlar. Liberaller gibi feministler de bireyin bağımsızlığı önceler ve egemen erkeklerin kadınlar üzerindeki iktidarını sona erdirmeyi amaçlar. 1789 Fransız Devriminin, özgürlük ve eşitlik kavramlarının kadınları da kapsadığını düşünerek destek veren kadınlar arasında bulunan Olympe de Gouges pratikte böyle olmadığını ilk fark edenlerdendir. Fransız devrimini sevinçle karşılayan Gouges, eşit hakların sadece erkeklere verildiğini, kadınların eşit statüye getirilmediğini görünce devrime olan inancını yitirmiştir.

“Eylül 1791 tarihinde Fransız Devrimi’nin erken saflarında Olympe de Gouges Les Droits de la femme (Kadın Hakları) adlı bir el broşürü yayınlanmıştı. Gouges daha sonra giyotinle idam edildi.1790’da, Massachuttes’de Amerikalı Judith Sargent Murrey, On the Equality of the Sexes (Cinsiyetler arasındaki eşitlik üzerine) adlı eserini yayımlamıştı” (Donovan, 2013, s. 21).

Wollstonecraft’a göre önemli kabul edilen kamusal alan erkekler için, önemsiz olarak görülen eve dair konular kadınlar ile ilişkilendirilmiştir. Bu nedenle kadınların en önemli görevi hayatın duygulara ait olan alanını erkekleri memnun etmek için geliştirmek olmalıdır. Wollstonecraft bu işbölümünün kadınların itibarını zedelediğini, kadınların akıllarını ve eleştirel yeteneklerinin geliştirmesini engellediğini ifade eder. Rousseau’nun kadınların ve erkeklerin farklı düşündüklerine dair görüşlerine karşı çıkarak, kadının yanlış akıl yürütmesi ve eleştirel yeteneklerinin eksik olmasını eğitimlerinin eksik ve yetersiz olmasına bağlar. Wollstonecraft’a göre bu eksiklik olguların ardındaki temel ilkeleri algılamaktan alıkoymak ve kendi durumlarını eleştirel bir şekilde analiz etmelerine engel olur. Bu nedenle ahlaki ve ekonomik bağımsızlıklarını elde edebilmeleri, eleştirel düşünme kabiliyetlerini geliştirebilmeleri için özel alanın dışında kamusal alana girmeleri, eğitim almaları ve çeşitli mesleklere sahip olmaları sağlanmalıdır. İlk feminizm türü olarak kabul edilen liberal feminizm birinci amacı erkek ve kadına eşit oy hakkı tanınmasıdır. Kadına eğitim hakkı verilerek entelektüel gelişiminin sağlanması, toplumun dönüştürülmesinde kadını özel alanla sınırlandırılmasının önüne geçerek fayda sağlayacağına inanılmaktadır. Liberal feministler, rasyonel aklın Tanrı tarafından kadın ve erkeğe eşit olarak verildiğini ontolojik benzerlikleri ortaya koyarak savunmuşlardır.

Aydınlanma ve Akılcılık çağı olan 18. Yüzyıl da, feministler devrimin coşkusuyla kadınlarında erkeklerin sahip olduğu doğal haklara sahip olabileceklerine inanıyorlardı. Doğal Haklar Doktrinini geliştiren ve icra eden erkek teorisyenler, feministlerin savundukları fikirleri kabul etmediler. Aydınlanma çağındaki düşünürler 17. Yüzyıl sonundan 18. Yüzyıl sonuna kadar olan sürede çeşitli bilimsel keşifler yapmış felsefi olarak

dünyaya yeni anlam verme çabasına girmişlerdi. Batlamyos'un yer merkezli astronomisini, Galileo'nun dünyanın hareketleri ile ilgili 1632'de yayımladığı çalışması temelinden sarsmıştır.

“Principia Mathematica (Matemeik İlkeleri, 1987) adlı eserinde Sir Isaac Newton, Aydınlanma çağı dünya görüşünün temel paradigmasını ortaya koyar. Bu paradigma, tüm evrenin basit ve matematiksel kurallarla yönetildiği fikrine dayanır. Hatta bu kuralların tümü, evrensel çekim kanunları olarak adlandırılabilir. Newton'un, fiziksel evrenin basit ve akılcı kurallara göre işlediği paradigması, dönemi belirleyen imge olmuştur. Eğer fiziksel dünya insan akli ile anlaşılabilen birkaç basit kuralla düzenleniyorsa, o zaman etik, politik ve estetik dünyalar da bu kurallara göre düzenlenmeliydi. Örneğin Descartes, Discourse on Method (Yöntem Üzerine Bir Söyleşi, 1637) adlı eserinde, aklın ışığı aracılığıyla anlaşılabilen “açık ve belirgin” birkaç düşüncenin, bilginin reddedilemez ilkelerini sağladığını öne sürmüştür. Kuramcılar her alanda, belirli davranışları tanımlayan ve öngören temel ilkeleri anlamaya çalışmışlardır” (Donovan, 2013, s. 23).

Aydınlanmacı görüşte matematiksel doğal hukukla dünyanın işleyişi açıklanır. Rasyonel akla göre her bireyde bir akli yetenek vardır ve bu yetenekle tikel durumlardan genel yasalara temel ilkelere ulaşmak mümkündür. Birbirinden bağımsız tüm akıl sahipleri mekanik olarak aynı yönde ilerleyebilir. Aydınlanmacı görüş aklın rehberliğinde herkesin aynı sonuca ulaşabileceğini ileri sürer.

Liberal feminizm, kadının Newtoncu-kartezyen anlayışın eleştirisine dayanır. Newton paradigmasında akla ve matematiksel ilkelere uygun olmayan şeyler, ikincil, yeterli olmayan, reelden uzak ve adlandırılmazdır. Erkek liberal düşünürlere göre kadın, öteki olarak kabul edilen ikincil kategoride yer almaktadır. Modernite ile birlikte özel alanla kamusal alan birbirinden ayrıldı. Erkek kamusal alanda yer alırken, kadın özel alanla

sınırlandırıldı. Akıl aracılığıyla dünya ve evren yönetilir. Kamusal alanda yine aklın yönetimindedir dolayısıyla erkeğin yönetimindedir. Akıldışı olarak kabul edilen duygusal ve hazza dayalı ilişkiler, kader, estetik, ahlaki yargılar gibi konular kadının ait olduğu doğaya atfedilir. Bu görüşe göre rasyonel dünya irrasyonel dünyadan üstündür ve onu her alanda kontrol eder yönlendirir. Liberal feminizm kadını da rasyonel olana dâhil etme çabası içindedir.

“İnsan aklının önceliği ve gerçekliğin tüm diğer yönlerine hükmetme hakkı olduğu iddiası, belirli türden bir kibre ve küstahça gurura hatta tek bir türün erkeklerin şovenizmine götürür. Çünkü doğal olarak insan (erkek) akli ile övünen düşünceye göre akılcı varlıklar, yaratılışın efendileridir ve “akıldan” yoksun kalanlara kadınlara, insan olmayan varlıklara ve dünyanın kendisine akli dayatma hakları vardır” (Donovan, 2013, s. 25).

17. Yüzyıla kadar kadının anne olarak evine ait olduğu düşüncesi hâkimdi. 18. Yüzyıl ortasından 19. Yüzyıl başına kadar ise Sanayi Devriminin işyeri ve evi mekân olarak birbirinden ayırması, fabrikaların kurulması ve küçük ev sanayiinin çökmesi kamusal alan ile özel alanın ayrılmasını getirdi. Bu gelişmelerde, akılcılık kamusal alanla, akıldışılık, ahlak özel alanla ve kadınla özdeşleştirerek Aydınlanma düşüncesine destek sağlamıştır.

Liberalizmin temelini ana hatlarıyla belirlenmesine katkı sağlayan, bireycilik, tüm insanların doğal haklara sahip olması, kuvvetler ayrılığı ve sınırlı devlet hoşgörüsü gibi ifadeleri sistematik hale getiren John Locke kuramsal olarak doğal hakların tüm insanlara tanınması noktasında erkekleri önceler.

“Locke ’un Second Treaties of Government (Hükümet Üzerine İkinci İnceleme, 1960) doğal haklar doktrinin kutsal kitabı ve Bağımsızlık Bildirisi’nin temel ideolojik kaynağı olarak kabul edilir. Bu metinde Locke, şunları açıkça ortaya koyar: ‘Doğa durumunda, herkesin uymaya mecbur olduğu ve onu yönetecek doğa

yasası vardır; ve akıl, ki burada yasadır, insanlığa, tamamen eşit ve bağımsız olmanın, başkalarının hayatlarına, sağlık, özgürlük ya da mallarına zarar vermek anlamına geldiğini öğretir. İnsanın doğal özgürlüğü, dünya üzerindeki herhangi bir üstün gücün kontrolü, yasa yapanın otoritesi ya da iradesi altına alınamaz. Sadece doğanın yasasına itaat eder'. Ne yazık ki, Locke 'un burada kullandığı insan (man) sözcüğü genel anlamda kullanılmamış, tek ve özel bir türü anlatmak için kullanılmıştır: Erkekleri. Çünkü İncelemenin sonraki bölümlerinde, kocaların karıları ve çocukları üzerinde bir otoriteleri olması gerektiğini özellikle belirtir. Her ne kadar mutlak bir otorite olmasa da sınırları açık değildir. 'Fakat kariyla koca bazen kaçınılmaz olarak farklı isteklere sahip olabilirler. Bunun için bir kuralın yerleştirilmesi gereklidir, bu da doğal olarak güçlü ve iktidar sahibi olan erkeğin görevidir'' (Donovan, 2013, s. 26-27).

20. Yüzyıla kadar Amerikan hukukunda doğal haklara sahip olan kişiler mal sahibi olan erkekler olarak görülmüştür. Amerika Birleşik Devletleri Yüksek Mahkemesi, kadınları bütün vatandaşların kanun önünde eşit olduklarını düzenleyen 14. Maddeyle de korunması için çaba sarf etmemiştir. Gerekçe olaraksa kadının aile içindeki rolü gösterilerek kadının birey olarak doğal haklarını kullanmasının mümkün olamayacağı durumlar gösterilmiştir. Kendilerini ev içi rolleriyle sınırlayan liberal görüşlere karşılık, doğal haklar geleneğinden gelen feminist kuramcılar, kadınların birer vatandaş olarak, erkeklerle aynı temel haklara sahip birey olarak kabul edilmesi gerekliliği üzerinde dururlar. Temel doğal haklar bildirgesi Elisabeth Cady Stanton tarafından 1848'de yayımlanan Declaration of Sentiments (Duygular Bildirgesi) adıyla kadınların hak ve özgürlükleri için asıl metne satır satır uyarlanmıştır.

“Aydınlanmacı Liberal Feministler aşağıdaki temel düşünceleri paylaşmaktadırlar;

- 1- Akla inanç, Wollstonecraft gibi bazı düşünürlere göre, Akıl ve Tanrı neredeyse eş anlamlıdır.*
- 2- Kadının ve erkeğin ruhları ile akılcı yeteneklerinin aynı olduğu inancı.*

- 3- *Toplumsal değişime ve toplumun dönüşümüne etki etmenin en iyi yolunun eğitim özellikle eleştirel düşünebilmek için eğitilmek olduğuna inanç.*
- 4- *Bireyin diğer bireylerden ayrı olarak gerçeği arayan, akılcı ve bağımsız bir aktör olarak hareket eden ve onuru bu bağımsızlığa bağlı olan özerk bir varlık olduğü görüşü.*
- 5- *Sonuç olarak, aydınlanma kuramcıları, doğal haklar bildirgesine bağlı kalmışlardır. Önemli birçok kuramcı kendilerini siyasi haklarla ilgili taleplerle sınırlandırmamakla birlikte 19. Yüzyıl kadın hareketi esas olarak bu talepler, özellikle de oy verme hakkı talebi üzerine oturmuştur” (Donovan, 2013, s. 33-34).*

Bildirgede kısaca kadının doğru akıl yürütebilmesi, eleştirel bakış açısına sahip olması, olguların arkasındaki genel ilkeleri kavrayabilmesi ve fikirlerini genelleştirme gücünü kazanması için eğitimindeki eksiklikler giderilmesi üzerinedir. Kadın ne olmak istediğine karar verebilmeli kendi hayatını kontrol edebilmelidir. Kadınlar özel alandan çıkarak kamusal hayatın içine girmeli ahlaki ve ekonomik bağımsızlarını elde ederek çeşitli meslekleri icra edebilmelidirler. Kadın bağımsız özgür bireyler haline geldiğinde hem kendisi hem de toplum için faydalı olacaktır. İnsan ırkının yarısını bağımlı kılmak tüm ırkın gelişmesinin hızını yavaşlatacaktır.

“Kadınların serbest piyasa ekonomisinin dışında kaldıkları, eşitsizliklerin yüksek olduğü dönemde rağbet görmüş olsa da, biyolojik farklılıkları göz ardı etmesi ve kadınsılığı vazgeçilmesi gereken bir özellik olarak göstermesi nedeniyle, liberal feminizmin bugünkü kadınlar tarafından daha az destek görmesi söz konusudur. Bugün, kadınların ayrımcılık mücadeleleri halen devam etmekle birlikte, kadınsı özelliklerinden vaz geçmeyi düşünmedikleri daha yaygın bir görüş olarak kabul edilmektedir” (Altınbaş, 2006, s. 50).

Liberal Feminizmin toplumsal cinsiyet odaklı olarak değil de kadın açısından etkisiz bir hümanizmi temel alması eleştirilmiştir. Yasal değişikliklerle ve eğitim imkânları ile toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin önlenebileceğinin altını çizerek yapısal ve kültürel engelleri tahlil etmekte zayıf kaldıkları görülmektedir. Aileyi toplumun vazgeçilmez birimi olarak gören ancak devlet destekli ortaklaşa çözümlere sıcak bakmayan Liberal Feminizmin feminist amaçları için uygun olmadığı düşünüldükçe eleştirilmiştir.

1.7.2. Marksist Feminizm

Liberal Feminizm üzerine 19. Yüzyıl ortalarında kadın-erkek eşitliği savının kadın sorunun çözümü için yeterli olup olmadığı tartışılmaya başlanması Marksist feminizmin ortaya çıkmasına zemin hazırladı. Karl Marks ve Friedrich Engels'in düşüncelerinden etkilenen marksist feminizm etkisini 20. Yüzyılın ilk çeyreğine kadar sürdürdü. Marksist feministler kadın erkek ayrımından çok kadınların ezilmesinin ana nedeni olarak sınıf farklılıkları üzerinde durdu. Kapitalist sistemde sınıf ayrımı yerleştiği için, toplumlarda fırsat eşitliği sağlanamazdı. Sosyalist sisteme geçilince kadın ekonomik olarak hiç kimseye bağımlı olmayacağından özgür olacak ve ataerkil baskıdan kurtulacaktır. İlkel toplumlarda kadın ve erkek yapılacak işleri paylaşıp iş bölümünde bulunurlar. Bu nedenle cinsiyet uzlaşmazlığı yaşamaz aralarında mutabakat sağlarlar. Bu paylaşım ev içi sorumluluklar ve üretim araçları kadınların, ev dışında ki sorumlulukla ve üretim araçları erkeklerin denetimindedir. Üretimin ev dışında yoğunlaşmasıyla artı-değer erkeğin kontrolüne geçti. Bu da erkeğe mal ve servet sahibi olmasını sağladı. Kadının üzerinde ekonomik üstünlük sağlamanın verdiği güçle hâkimiyet kurmasına neden oldu.

Her ne kadar tarih öncesinde ataerkilliğin, anaerkilliği yok edip yerine geçmesine eleştirel yaklaşımda bulunsalar da radikal feministler kadar üzerinde durmazlar. Kadınların ezilmesini sınıflı toplum yapısında görüp fırsat eşitliğinin önünde bariyer olarak değerlendirirler. Kapitalizmin neden olduğu sınıflı toplumda kadının aile içindeki rolü düzenli temiz bir ev ortamı sunmak ve çocukların bakımını üstlenmektedir. Bu da kadının

ezilip sömürülmesine kendisine ve topluma yabancılaşmasına sebep olmaktadır. Erkek iş yaşamının dışında kendine ait boş zamana sahip olurken, kadın ev işleri çocuk bakımı ile günün tamamını sorumluluklarını yerine getirmek için harcamaktadır. Ataerkil aile yapısına alternatif olarak da ailenin ortadan kaldırılmasını önermektedir. “Marksistler kadın sorununda çözüme ancak, sınıfsız toplum oluşturularak ulaşılabileceğini düşünmektedir. Sınıflı toplumun sona ermesi için kapitalist sistemin ortadan kalkması, öncelikle de onu yeniden üreten ailenin sona erdirilmesi gerekmektedir” (Dikici, 2016, s. 527). Ev işlerinin toplumsallaştırılarak ücrete tabi tutulmasını, ailenin işlevini ise kurumlara paylaştırılmasını önerir. Aile kurumunun ortadan kaldırılmasıyla fırsat eşitliği sağlanacaktır. Kadın ev işleri ile sınırlı kalır ev dışı üretime katılmazsa ekonomik ve sosyal açıdan erkeklerle eşit konuma gelemeyecektir.

1.7.3. Radikal Feminizm

İkinci feminist dalga'nın başlangıcı olarak görülen 1960'ların sonuna gelindiğinde daha önce istenilen hakların yasal düzenlemelerinin yeterli olmadığı görüldü. Eşitsizliklerin gündelik hayatta etkileri devam ediyordu. Mevcut normların uygulanışının, biyolojik cinsiyete göre değil de ataerkil anlayışa göre düzenlendiği belirtiliyordu. Bu dönemin önemli sloganlarından olan “kişisel olan (özel olan) politiktir” en açık bir şekilde mücadele alanını ifade ediyordu. Kadına atfedilen ev içi görevler ve cinsiyet rolleri yeniden eşitsizliği ürettiyordu. Kamusal alan ile özel alan arasında var olan ayrımı temelden itiraz ediliyordu. Haneyle özdeşleştirilerek kadına ait olarak görülen özel alanın aslında kamusal alandan ayrı olmadığını kadınların yaşadığı sorunların toplumsal olduğu ve bu sorunların çözümünün kamuya ait olduğunun kısa anlatımıydı. Ev içi şiddet, cinsel sömürü, çocuk bakımı, ev işleri gibi konularda kadınların yalnız bırakılamayacağı her sorunun ve ihtiyacın ortaya konarak çözülmesinde politikleştirerek sağlanacağını ifade biçimidir. Bu tür sorunlar sadece kadınların değil bütün toplumun sorunudur.

Radikal feministler cinsiyet çatışmasını, insanlar arasında en önemli çatışma olarak görürler. Ataerkillik, aile, cinsiyet ve kadın tarihi önem verdikleri konular içindedir. Dikkatleri çektikleri başka bir konu ise kadın bedeninin sömürülmesidir. “Radikal Feminizm; kadın bedenine odaklanarak sınıfsal, ırksal, etnik farklılıkları dikkate almadan kadınların sırf kadın oldukları için erkek baskısına maruz kaldığını ifade etmişlerdir” (Atan, 2015, s. 6). Radikal feministlere göre kadının özgür olması için, kendi bedeni üzerinde tüm haklara sahip olmalı ve kontrol etmelidir.

1.7.4. Postyapısalcı Feministlerin Beden Söylevi

1960 sonrası Feminist beden literatüründe üç postyapısalcı kadın olan Luce Irigaray, Julia Kristeva ve Helene Cixous Modern batı düşüncesini eleştirmişlerdir. Irigaray’a göre “Kadın, arzularını savunmayı öğrenmeli ve erkeğe ihtiyaç duymadan hayatını kazanmalıdır. Kadının, babanın ve kocanın arasında, evde proleter olmaktan kurtulması gereklidir. Şeylerin düzenini tersine çevirmeyi hedefleyen kadın mücadelesi ancak tarihin tekrarına neden olacak, aynılığa dönelecektir” (Işık, 1998, s. 81). Kadın susturulmuş bedeninden çıkmalı hâkimiyetini kendi elinde tutmalıdır. Kadın erkeğin, uygar başlarının bedeni haline gelmemesi için kendi farklı özelliklerinin ayrıcalığının bilincinde olmalıdır.

“Kadınların sömürülmesi cinsel farklılıktan kaynaklanır; çözümü de yine cinsel farklılıkta olacaktır. Günümüzdeki kimi eğilimler, çağımızın bazı feministleri, cinsiyetin yansızlaştırılması konusunda aşırı istemler dile getirmektedir. Söz konusu istem gerçekleşmesi mümkün bir istem olsaydı, insan türünün sonu anlamına gelirdi... Henüz var olmayan ama her bir türe saygı duyulan bir cinsiyet kültürünü geliştirilmesi yaşamsal önem taşır. İki cins arasında iktidar paylaşımı açısından bir dengenin kurulabilmesi için, kadın cinselliğinin kültürel olarak (yeniden) değerli bir cinsellik haline getirilmesi gerekmektedir” (Irigaray, 2006, s. 10-11).

Irigaray'a göre kadınlar erkekler karşısında kendilerine özgü bir konum elde etmek istiyorlarsa kendi farklılıklarını iyi bilmeli ve tanınmasını sağlamalıdır.

Kristeva'ya göre kadın ve erkeği birbirinden ayıran sadece biyolojik özellikler değildir. Cinse bağlı ayırım dil yoluyla ortaya çıkar. Bu nedenle kadın sorununa çözüm bulmak için sosyal ve dil uyumunu kapsayan yapının incelenmesi gerekir. Bütün kadınlar adına konuşmaktan ziyade tek tek her kadına özel olan dilsel özelliklere, farklılıklara göre üzerinde durulmalıdır. İlk dönemlerde toptan feminizm yapma gerekli bir durum olarak görülebilir. Eşit haklar istiyoruz diyerek seslerini duyurmak istiyorlardı. Zamanla biz kelimesi sorun haline gelmeye başladı. Çünkü artık bizler değil benlerden bahsedilmeli kendine ait dil bulunmalıdır. 2010'da İstanbul'da Kadınsı Deha başlıklı konuşmasını kaleme alan Hülya Durudoğan yazısından alınan bölümde Kristeva şöyle demektedir.

“Kadınlara 'tekil tecrübeleri dinleyin' diyorum. Kendinizdeki tekliği dinleyin ve bunu paylaşın. Bu tekillik endişesini Beauvoir'da da sürekli olarak görüyoruz. Hep tek kadınlarından bahseder Beauvoir. Hep kişisel tecrübe söz konusudur... Kadınların sürdürmesi gereken iki mücadele var: Biri kitle hareketi ile haklar ve eşitliklerin savaşımını sürdürmek. Diğeri, kadın ve erkek bütün insanların tekillleşmesi ve özgürleşmesi için yaratıcılığı vurgulamakta ısrar etmek... Bütün kadınları özgürleştirmek lazım!” (2010).

Kristeva bu konuşmasında belirttiği gibi kişiler tecrübenin öneminden bahseder. Kadın ve bütün özgürlük hareketlerinin insanları tektipleştirmeye götürdüğünü bununda olumsuz sonuçlar doğurduğunu savunur. Olumsuz sonuçların başında tekilliğin ve yaşamın reddedilerek kişilerin kendine has özelliklerin ortaya çıkmasına engel olduğunu söyler. Bütün kadınların bütün insanların aynı olamayacağını her insanın kendine özel ihtiyaç ve yeteneklerinin farklı olduğunu savunur.

Helene Cixous'a göre kadın kendisinden uzaklaştırılan bedenine kavuşmak için yazmalı kendi yazısını bulmalıdır. Gücü elinde tutan erkek yazıyı kendi lehine kullanmıştır. Cinsel eşitsizliği tarihsel ve kültürel sebeplerin sonucudur. "Kadın sosyal başarı peşindeki erkekten daha fazla bedendir. Cixous'a göre bundan dolayı kadın erkekten daha fazla yazıdır. Kadının bedeni aile ve eşlik çerçevesinde sürekli acı çekmiştir. Ama Cixous'un dediğine göre, artık beden cevap vermektedir" (Işık, 1998, s. 77). Kadına kendini bulmaya kendi kültürünü yazmaya çağırır. Cixous siyasal ve stratejik olarak yazıya yönelme gayesi taşır. Yazının temel gayesi, dipte yoğun olarak bulunan görünmeyen devamlı bastırılan görünmeyen ataerkilliğin bilinçdışı yapılarıyla mücadele edebilmektir.

1.8. Michel Foucault / Beden İktidar

Foucault'yu bilgi, özne, öznel deneyim, öznellik gibi kavramlar ile çalışma alanını belirlemesi felsefeye, metodolojik olarak arkeoloji ve soybilim kavramlarıyla iktidar analizleri yapması tarih ve siyaset bilimine yakınlıktır. Bilginin Arkeolojisi'ne kadar olan yayınlarında metod olarak arkeolojiyi kullansa da klasik anlayışın dışında determinist ve lineer tarih anlayışının karşısındadır. Düşüncenin bilginin ve kavramların tarihini yapmak evrensel ve zorunlu koşulların sonuçlarını ortaya koymak değildir. Belirli bir düşünceyi belirli bir dönemde ortaya çıkaran spesifik koşullardır. Söylemsel olan ve söylemsel olmayan arasındaki girift ilişkiyi ve diğer pratiklerin birbirleriyle olan bağlantılarını ortaya çıkarmak için soybilim metoduna başvurur. Aynı zamanda iktidar analizinin stratejik işleyişinde nüfuz eden iktidar alanlarının analiz edilmesinde de soybilim metoduna başvurur. Arkeoloji metodu spesifik koşulların belirlediği tarihsel düşünce sistemi olarak hakikati ortaya çıkarırken, soybilim metodu iktidar etkilerini açığa çıkaran söylemsel olan ile söylemsel olmayan arasındaki içsel ilişkiyi analiz etmesiyle birbirini tamamlayan iki yöntemdir.

"1960'lardan beri öznellik, kimlik ve bireyselliğin temel bir politik sorun oluşturduğunu düşünüyorum. Bence kimlik ve öznelliği [kendimizin] politik ve

toplumsal etkenler tarafından belirlenmeyen derin ve doğal bileşkenleri olarak görmek tehlikelidir... Kendimiz ve davranışlarımıza dair belli anlayışların tutsaklarıyız. Öznelliğimizi, kendi kendimizle ilişkimizi değiştirmemiz gerekiyor” (Foucault, 1994, s. 37-38).

Foucault'nun "varolma biçimleri" olarak kavramsallaştırdığı ifadenin içine; hissetme, eyleme, davranma, bilme, inanma, arzulama gibi eylemler girer. İnsanın kendi kimliğinin ve kendi deneyiminin özne konumunu kabullenmesi, doğrudan veya dolaylı olarak dayatılan kimlik ve deneyimin sonuçlarını kendine ait kararların sonuçları olarak görmesi özneleştirmek anlamına gelir. Bu kısıkaçtan kurtulmaya önerisi "kendimizi 'biricikliğimiz'le konumlandırmak; kendimizle kurduğumuz ilişkiyi, yani öznelliği bir kimlik ve onun getirdiği aynılaştırıcı aidiyet ilişkileri üzerinden değil, farklılaşma, yaratma ve yenilik üzerinden tesis etmek olarak açıklar" (Foucault, 2012, s. 20).

Foucault, felsefenin temel sorunlarını özne ve öznel deneyim olarak belirler. Sorunsallaştırma kavramını belirli bir dönemde kabul edilen doğru, yanlış, ahlaki, bilimsel ve siyasal düşünce nesnesi olarak kurar. Söylemsel olan veya olmayan pratikler bütünü olarak ele alır. Foucault, öznel deneyim biçimlerinin sorunsallaştırmalar yoluyla oluşturulduklarını, dönüştürüldüklerini, geliştirildiklerini ve öne sürüyor. Böylece Foucault kendi yapıtlarını, insanların Batı kültüründe özneye dönüştürülmesinde özel bir yer tuttuğunu düşündüğü delilik, hastalık, dil, yaşam, suç, emek, cinsellik gibi deneyimleri kurmuş olan sorunsallaştırma süreçlerinin bir tarihi olarak yorumluyor. Sorunsallaştırmayı ise “herhangi bir şeyi doğru ve yanlış oyununa sokan ve onu (ister ahlaki düşünce, ister bilimsel bilgi, isterse siyasi analiz, vb. biçiminde olsun) bir düşünce nesnesi olarak kuran söylemsel ve söylemsel olmayan pratikler bütünü” (Foucault, 2012, s. 86) olarak tanımlar.

Sorunallaştırmayı üç ana ekseninde açıklar. Bilgi, iktidar, etik. Foucault iktidar ile bilginin sürekli olarak birbirine eklemlendiğini düşünür. İktidarın ürettiği bilgi sürekli iktidar etkilerine yol açar. İktidarın uygulanması için bilgi üretimi şarttır. Bilgi yansız ve nesnel

değildir iktidar ilişkilerinin bir ürünüdür. Kavramlar ve kuramlar üretilmesi Bilgi'nin alanıdır. İktidar normlar kurallar ve değerler ile üretilen ilişkilerde davranışları ve sonuçlarını yönetir. Etik ise insanın kendisiyle kurduğu ilişkidir. Kendisini konumlandırması tanımlaması olarak açıklar.

“Bu tanım çerçevesinde her deneyim, belli kavramlar ve kuramlar içeren ve ürettiği hakikatlerle ifade bulan bir bilgi alanı, belli normlar ve kurallar içeren bir iktidar alanı ve bu bilgi ve iktidar alanları bağlamında bireyin kendisiyle kurduğu belli bir ilişki biçimini bir araya getirir. Bu yüzden kendimizin tarihsel bir ontolojisini yapmak; bilgi öznesi, iktidar ilişkilerinin öznesi ve kendi eylemlerimizin etik öznesi olarak nasıl kurulduğumuz sorularını sormayı gerektirir” (Keskin, 2012, s. 14).

Foucault iktidar teorisinden çok “iktidar analizi” yaptığını ifade eder. Bireyler, toplum ve devlet arasındaki ilişkiler iktidar analizinin başat konusudur. İktidarı iktidar ilişkilerinden bağımsız görmeyerek yaptığı çalışmalarda bu temel ilişkileri ele alır. Aklın iktidarını, Deliliğin Tarihi'nde, hekimlerin ve gelişen tıbbın hastalar üzerinde iktidarını Kliniğin Doğuşu'nda, hukuki düzenlemelerin suçlular üzerinde iktidarını Hapishanenin Doğuşu'nda, bireylerin haz alanı bedenleri üzerindeki iktidarı Cinselliğin Tarihi'nde ele alır.

Delilik, hastalık, suç ve cinsellik gibi deneyimlerin batı kültüründe özneye dönüştürülmede önemli bir yer tuttuğunu işaret eder. Sorunsallaştırma sürecinde önemli yer tutan bu durumları politik araç olarak kullanılmasının önüne geçmek için imkân arayışına girer. Beden, iktidar ilişkilerinin özneyi kurma sürecinde dışlanan ve dikkate değer görülmeyen bir olgu olarak görülmüştür. Tarihsel süreçte bu ilişkiler bedeni bastırarak kontrol altında tutmaya, bazen de bedeni denetim altına almak için arzuların gün yüzüne çıkması sağlanıyordu. Beden önce kilisenin denetimi altına girmiş, daha sonra kapitalizm ve siyasi kurumların modeli haline gelmiştir. Hristiyan geleneğin beden üzerinden bireyleri kontrol etmesi, aydınlanma döneminde ortaya çıkan iktidar mekanizmalarının artarak beden

üzerinde siyaset yapacak etkinlik alanı kazanmasını sağlamıştır. Cinselliğin daha yoğun bir şekilde söylemin nesnesi haline gelmesi modernizm ile birlikte gelmiştir.

“Son birkaç yüzyılda, belli bir eğilim bizi ne olduğumuz sorusunu cinselliğe sormaya itti. Ve bu cinsellik, pek de doğa-cinsellik değil de tarih-cinsellik, ya da anlam-cinsellik, söylem cinsellikti. Kendiliğimizden cinselliğin etkisi altına girdik, ama cinselliğin fiziği’nden çok cinselliğin mantığı’nın etkisi altına... Bu konuda yanılmamak gerekir: Cinselliği nedensiz, salt bir mekanikliğe yaklaştırır görünen ikili karşıtlıklar (beden-ruh, ten-tin, içgüdü-akıl, dürtü-bilinç) dizisinin arkasında Batı’nın başardığı şey, onu yalnızca ve daha çok bir rasyonalite alanına bağlaması değildi, zaten eski Yunan’dan beri böylesi ‘fetih’lere iyice alışık olduğumuzdan, bunun hiçbir ilginçliği olmazdı; o, bizi-biz, bedenimiz, ruhumuz, bireyselliğimiz, tarihimiz-neredeyse tamamen bir şehvet düşkünlüğü ve arzu mantığının etkisi altına soktu. Ne olduğumuzu bilmemiz söz konusu olur olmaz, artık bizim için bu mantık evrensel anahtar rolü oynamaya başladı” (Foucault, 2007, s. 62).

Foucault her türlü düşünceyi bireysel ve toplumsal yaşamda belirli bir yaratım olarak değerlendirir. Geliştirdiği iktidar analizi, özne ve öznellik kipleri toplumsal ve tarihsel yaşam içinde değerlendirir. İktidar; ekonomik, cinsel ve bilgi ilişkileri bir taraftan üretir öte taraftan da yayılarak önemini artırır. Tümdengelim olarak değil, tümevarım olarak işler.

“İktidar aşağıdan gelir; yani iktidar ilişkilerinin kökeninde ve genel kalıp olarak, egemen olanlarla bağımlı olanlar arasında ikili bir karşıtlık, yukarıdan aşağıya ve toplumsal bünyenin derinliklerine değin gitgide daha kısıtlı gruplar üzerinde etkisini gösteren o ikilik yoktur. Daha çok üretim aygıtları, aileler, kısıtlı gruplar, kurumlar içinde oluşan çatlağın etkilerine destek oluşturduklarını var saymak gerekir. O zaman bu ilişkiler, yerel çatışmaların içinden geçen ve onları birbirine bağlayan genel bir güç çizgisi oluştururlar, tabii aynı zamanda da, yeniden dağıtım, aynı çizgiye getirme, türdeşleştirme, diziler halinde düzenleme, aynı odakta

birleştirme gibi işlemleri yapmaya girişirler. Büyük egemenlikler, tüm bu çatışmaların yoğunluğunu sürekli desteklediği hegemonik sonuçlardır” (Foucault, 2000, s. 73).

Ezen-ezilen, iktidar olan-olmayan gibi ikilikler iktidar kavramını açıklayamaz. İktidar toplumun hücrelerine nüfuz etmiş devlet aygıtlarıyla çatışmalı, eşitsiz, dengesiz belirli bir hedefi ve amacı olan g ilişkileridir. İktidarın disipline edici temel uygulaması, insanları bölerek birbirlerine benzer olanlardan birlik oluşturmaktır. İktidar böylece homojen birlik kurgusunu oluşturur. Birbirine türdeş bireyler disipline edici iktidar tarafından gözetlenir ve disiplin kurallarını işletir. Hapishaneler, kiliseler hastaneler, okullar homojen bireyler üreterek yönlendirilen tanımlanabilen kimlikler bireysellikler üretir. Böylece bir toplum, bazı davranış biçimlerinin hastalıklı olduğu ve tedavi gerektirdiğine bilimsel kanıtlar eşliğinde inandırılırsa; bu hastalıklı davranışlardan uzak duracaklardır. Kliniğe hasta olarak kapatılan kişi kendini hasta olarak görmeyebilir. Fakat burada önemli olan hiç kimsenin, istenmeyen davranışından dolayı kliniğe kapatılan insan gibi olmak istememesidir. Foucault bireyleştirilen bedenleri hizaya sokarak çekip çevirmek, yönetmek bir nevi normalleştirme işlevini sağladığı için “insan bedeninin anatomo-politikası” olarak adlandırmaktadır. Disipline edici iktidar normlar aracılığıyla bedenselliği içinde bireyi hizaya sokar. Bedenleri disipline etmek itaatkâr kılmak yeterli değildir aynı zamanda düzene uygun ve yararlı kılmak en yüksek verimi almaktır. Daha fazla itaatkrlaştırılan bedenin gücü arttırılarak daha faydalı hale getirilirken siyasi gücü en aza indirilmelidir.

Hapishanelere kapatılan suçluların sürekli gözetlenmesi denetim altında tutulması bedenlerin ve davranışların disipline edilmesi çok ince bir şekilde işlenir. Jeremy Bentham tarafından gözetleme aracı olarak Panoptikon (kontrol evi) terimi kullanılmıştır. Panoptikon daire şeklinde ortasında kontrol kulesi olan bir yapıdır. Hücrelerde tutulanlar ne zaman gzetlendiklerini bilememekte devamlı kontrol edildikleri düşüncesine sahip olmaktadır. Foucault’ya göre Panoptikon, her an gözetim altında tutulduklarının bilgisine sahip olan kişileri için kendiliğinden iktidar işlevi görmektedir. Hatta bu yapı kurulup işlevi toplum

tarafından anlaşıldıktan sonra Panoptikon da gözetleme için bir kişinin bulunmasına gerek yoktur. Gözetlendiklerine inandıklarından dolayı kendilerini sınırlayacaklar ve iktidarı kendi içlerinde kaybedecekler. Sakıncalı, patolojik, istenmeyen davranış biçimleri kişiler tarafından kendi istekleriyle bırakılıp sınırlandırılmış olacak.

Bedenler yasadan çok norm tarafından kuşatılır ve toplumun nüfuz ettiği her dokusuna sorumlu kılınır. Toplumsal hayatta norm dışı hareket eden suçlunun suça eğilimi bilimsel aygıtlarla inceleyerek ortaya çıkaran kriminoloji gibi bilgi üreten alanlar ortaya çıkar. Suç işleyen kişinin, cinsel ve aile yaşamı adli sicil kaydı merceke altına alınarak bütün davranış ve duygu alanları denetim ve kontrol altına alınır. Böylece suçlunun psikolojik ve sosyolojik olarak nasıl davranışlar içinde olacağı bilimsel bir bilgi olarak ortaya konur. Mahkemelerde yargıç savcı ve avukatların dışında kriminolog, pedagog, psikolog gibi kişilerde yer alır. Bilgi ve iktidar böylece birbirine eklemlenerek, suçun ve suçlunun takibini polis ve adli kurumlardan alarak norm toplumunun kendisine verir. Toplumun bireyleri bizzat bunu kendine görev edinir ve çevrelerinde suça eğilimli kişiler arayışına girer. Bir nevi bakışlarıyla sınıflandırır kategorize eder ve tanımlar geliştirir. Bu şekilde hapishaneler ve hukuk sistemi suçlunun ıslah edilmesinde ve ondan tekrar verim elde etmesinde zaten hazır bekleyen toplumu kullanarak tekrar fayda sağlamaktadır.

Geçmişten günümüze kadar, siyaset felsefesi tarihi ve siyaset bilimi tarihinde yapılan iktidar teorileri kendisine teorik nesne olarak ya kurumları ile birlikte devleti ya da birey ve toplumu ele alır. Bu da devlet ve kurumlarının yapısı üzerinden bir iktidar teorisi geliştirilecekse; yapının oluşumu, niteliği, özellikleri ele alınarak incelenir. Foucault Devlet ve kurumlarının klasik anlamda tarihsel olarak algılanan özellikleri nedeniyle baskı unsuru olarak değerlendirmez. Bu nedenle yaptığı çalışmalarda temel olarak klasik iktidar teorisi üzerinden değil, iktidar ilişkileri üzerinden analizini gerçekleştirir.

“İktidarın, cinsellik üzerinde her düzlemde aynı biçimde etkinlik gösterdiği söylenir. Yukarıdan aşağı, hem kapsayıcı kararlarında hem de ufak müdahalelerinde, kendine

destek aldığı araçlar ver kurumlar ne olursa olsun, iktidar tek biçimli ve kütlesi bir biçimde işler; yasanın, yasağın ve sansürün basit ve sonsuza değin yeniden üretilen çarklarına göre çalışır. Devletten aileye, hükümdardan babaya, mahkemeden gündelik küçük cezalara, toplumsal egemenlik mercilerinden özneyi oluşturan yapılara, yalnızca farklı ölçeklerde, genel bir iktidar biçimi bulunur. Bu biçim, kurala uyan ve uymayan, karşı gelinenle ceza ikililerini içeren hukuktur. İster hukuku dile getiren hükümdar, ister yasaklayan baba, susturan sansürcü ya da yasayı söyleyen hoca kılığına sokalım, der durumda iktidar hukuksal bir biçim yoluyla şemalaştırılır ve yol açtığı etkiler itaat biçiminde tanımlanır. Yasa olan bir iktidar karşısında, uyruk olarak kurulan-uyruklaştırılan-özne, itaat eden konumundadır. İktidarın, tüm bu düzlemlerdeki biçimsel türdeşliğine, boyun eğdirdiği kişideki-ister hükümdar karşısındaki uyruk, ister devlet karşısındaki vatandaş, ana baba karşısındaki çocuk, hoca karşısındaki öğrenci olsun-genel boyun eğme biçim tekabül eder. Bir yanda yasa koyucu iktidar, diğer yanda itaat eden uyruk” (Foucault, 2007, s. 66-67).

Foucault iktidar mücadelesinde bedeni daima çatışma alanı olarak belirler. İktidarı sadece kurumlaşmış bir erk alanı olarak değerlendirmez. Gündelik hayatın her zerresine nüfuz etmiş ilişkiler ağını da kapsayıcı şekilde açıklar. Sosyal gruplarda, aile ve arkadaş ilişkilerinde kısacası iki kişiyi bir araya getiren bütün ilişkiler ağında iktidar ilişkisinden söz eder.

2. TÜRK SİNEMASI'NIN BAŞLANGICINDAN SON DÖNEMİNE KADAR KADIN (1916-2000)

2.1. Türk Modernleşmesinde Kadın Kimliği

Kubbealtı Lugatı'nda modern son zamanlarda, tam da şimdi, hemen, yeni, asri, yaşanan çağın zevkini aksettiren, modernizm (Fransızca Modernisé) yaşanan zamana uygun duruma getirilmiş, yenileştirilmiş, modernleştirilmiş, modernizm yeni ve çağdaş olan şeylere düşkünlük, modernlik, güzel sanatlarda gelenekçiliğe karşı olan yenilikçi eğilim olarak açıklanmaktadır. “Geçmişin bilinmedik semantik alanını yapılaştıran yeni bir mantık, yeni bir dünya görüşünün mantığıdır. Modern olmak, artık düne ait olmayan ve başka yöntemlerle ele alınması gereken bir dünya da yaşamak demektir” (Jeanniere, 1993, s. 16). Modern dünyanın tarım toplumun yerini alması gibi kendinden öncesiyle benzer ve devamı olmama durumudur.

Başka bir açıklama “Kelime eski Latincedeki modernus kelimesinden alınmıştır. Modernus, Modo'dan türetilmiş bir kelimedir. Modo ise eski Latince <hemen şimdi> demektir. Görüldüğü gibi modern toplum günümüzdeki toplum demektir. Modernleşme ise eski zamanların toplum tipinden günümüzdeki toplum tipine doğru bir değişme anlamına gelir” (Kongar, 2007, s. 228). Diğer bir açıklama “Modern, (Latince modernus, modo; İngilizce modern; Fransızca moderne; Almanca neuer, modern) Düşüncedeki açıklık, özgürlük, otoritelerden bağımsız ve en yeni ve en son dile getirilmiş düşünceler üzerine bilgi anlamına gelen sıfat” (Cevizci, 2000, s. 650) olarak açıklanır.

Modern gelişmek mevcut ve hâkim olandan kopmak anlamlarına gelirken modernizm geleneğin dışına çıkma yeni olana yönelmek anlamına gelmektedir. Modernite terimi modern'den türetilmiştir. 17. Yüzyılda başlayan toplumsal, kültürel, ekonomik ve siyasal değişiklikler sonucunda ortaya çıkan köklü değişimleri açıklar. “Kimileri Rönesans, reform ve Amerika'nın keşfinin modernitenin başlangıç dönemi olduğunu düşünüyor. Kimileri de

modernitenin tarihini ulusal devletlerin doğması, bankacılığın kurulması, kapitalist pazarın ortaya çıkması ve burjuvazinin oluşmasıyla başlatıyor” (Paz, 1993, s. 88). Modernite’nin temel değerleri arasında kentleşme, sanayileşme, rasyonelleşme, sekülerleşme, bürokratikleşme, demokrasi ve ulus devlet yer alır. Modernite’nin başlangıç ve oluşum süreci, sanayi toplumunun tarım toplumunun yerine geçmesi, feodel üretim tarzının yerine sanayi üretim tarzının geçmesi, çoğunluk nüfusun kırsal bölgelerden kentlere göç etmesiyle ile başlar. “Modernite; din, felsefe, ahlak, hukuk, gelenek, tarih, ekonomi ve siyasetin eleştirisiyle başlamıştır. Modernitenin ayırt edici niteliği, ortaya çıkışının özel işareti, eleştiridir... Modern çağın fikirleri kavramları ilerleme, evrim, devrim, özgürlük, demokrasi eleştiriden kaynaklanmıştır” (Paz, 1993, s. 89).

Fransız Devrimi, Aydınlanma Çağı ve Sanayi Devrimi Modernite’nin oluşumunda en önemli belirleyici etkenlerdir. “Moderniteye geçişi belirleyen dört devrim, bilimsel, siyasal, kültürel, teknik ve endüstriyel devrimdir” (Paz, 1993, s. 16–21). Modernite insan aklının, tanrısal bir otoriteye ihtiyaç duymadan akla uygun yöntemlerle evrenin dünyanın çözülebileceğini savunur. Merkezde olan tanrının yerine insan aklı geçer.

“Modernite projesi; nesnel bilimin, evrensel hukuk ve ahlakın geliştirilmesi, insanın kendisini bağlayan zincirlerden kurtularak özgürleşmesi ve gerek kişinin kendi yaşamını gerekse toplumsal yaşamı aklın ve bilimin önderliğinde yeniden kurması çabasıdır. Aklın tüm insanlarda “ortak” ve “bir” olduğu gerçeğinden hareketle, aklın önderliğinde gelişen bütün değerlerinde aynı olması gerektiği vurgulanmıştır. İnsan, aklı sayesinde “iyiyi”, “doğruyu” ve “gerçeği” anlamlandırabilecek ve akıl dışında belirleyici hiçbir dışsal otorite ve güç tanımayacaktır. Modern toplumun davranışı geleneksel, duygu temelli ve inanca dayalı değildir. Akla ve sebep-sonuç arasındaki mantıki ilişkiye dayalıdır” (Yaşar, 2011, s. 24).

Modernizm hakkında çeşitli açıklamalar olduğu gibi birçok eleştirel yaklaşımlarda vardır. Bunlardan biri David Harvey’in “Yüksek modernizmin asıl ters yüzü insanlığın bütün

özlemlerini cisimleştirmeye yeterli bir efsane olarak etkin makinaya tapınmanın yeniden su üstüne çıkması biçimi altında, tekelci bürokratik iktidar ve rasyonalitenin gizliden gizliye kutsanmasında yatıyordu” (51) açıklamasıdır.

Bilimsel, siyasal, kültürel, teknik ve endüstriyel devrimler, bireysel hak ve özgürlük tartışmalarını beraberinden getirdi. Dönemin kadınları 1789 Fransız İhtilali için büyük çaba sarf etti. İhtilal sonucunda savunulan değerlerin kadınları dışarda bıraktığını görünce kadınlar olarak mücadeleye devam ettiler. Batılı tarihçilerin kadın tarihi veya feminist tarih alanında üzerinde durdukları çalışmalar tarih yazımına bahis olmayıp, görünür olmayan kadın deneyim ve etkin alanlarını ortaya çıkarmaya yeni referanslar bulmaya dayalı olarak gerçekleşti. Türkiye’de ise modernleşme esas mesele olması nedeniyle, araştırmalar kadın tarihi üzerinden yapıldı. Kadın tarihi araştırmaları çerçevesinde, edinilen bilgi ve belgelerle farklı bakış açıları ve farklı tarihler ortaya çıkarmak amaçlanıyordu. 1980 askeri darbesi nedeniyle ortaya çıkan siyasi ve ideolojik boşlukta kadınlar da kendi kimliklerini sorgulamaya başladılar. 1980’lerde batılı feminist kaynaklar Türkçeye tercüme edilmeye başlandı. Türkiye’de Cumhuriyetten önce, Osmanlı döneminde yaşayan entelektüel kadınların hak ve hürriyet alanında yaptıkları çalışmalar keşfedildi. Emine Semiye, Fatma Aliye, Halide Edip Adivar, Nezihe Muhittin, Ulviye Mevlan gibi toplumsal hareketin öncü kadınlarının yüklendikleri roller ortaya çıkarıldı. Geç Osmanlı dönemine ait kadın yazını, kadın örgütlerini, kadın dernekleri, kadın dergileri incelenmeye başlandı.

“19. Yüzyılda Osmanlı Devleti de siyasal, sosyal, ekonomik, eğitim, hukuk ve düşünsel alanda ortaya çıkan değişimlerle yapısal bir dönüşüm geçirmiş; bundan Osmanlı kadını da etkilenmiştir. Geleneksel temeller üzerinde kurulu Osmanlı Devleti’nin modernleşmesinde öncülük edecek yapısal değişimleri, özellikle II. Meşrutiyet döneminde gündeme getirilmiş; Osmanlı siyasal yapısı, farklılaşma, merkezileşme, laikleşme, özgürleşme sürecine girmiştir. Modernleşme sadece siyasal yapıda değil, toplumun yeniden yapılanmasında da belirleyicidir. Eğitim, hukuk, ekonomi, toplumsal yaşam her yönüyle değişmeye başlamıştır. Bu

belirleyiciliği kadının konumunda da gözlemek mümkündür. Osmanlı kadının konumu, modernleşmeye paralel olarak değişmeye başlayacaktır” (Çakır, 2011, s. 59).

Bu gelişmelerle birlikte kadın, ev içinde anne ve eş rollerinin dışında toplumsal alanda statü kazanmak için taleplerde bulunmaya başlamıştır. Basın yoluyla en çokta kadın dergilerinde taleplerini, yaşadıkları sorunları dile getirerek kadınları bilinçlendirmeyi amaçlamışlardır. Dönemin başlıca kadın dergileri Kadınlar Dünyası, Terakki gazetesi tarafından haftalık yayımlanan Terakki-i Muhadderat, sahibi ve yazı kadrorsunun tümü kadın olan Şükufezar, yine yazı kadrosu tamamına yakını kadınlardan oluşan Hanımlara Mahsus Gazete 1895-1908 yılları arasında 604 sayıya ulaşarak en uzun süreli yayım yapan kadın dergisidir. Kadın dergilerinin sayılarının II. Meşrutiyet’in (1908) ilanıyla artışında patlama yaşandığı görülmektedir. Demet, Kadın, Mebasin, Kadınlar Dünyası, Süs, Hanımlar Âlemi, İnci, Kadınlar Âlemi, Hanım, Türk Kadını gibi dergiler başlıca örneklerdir. Kadın dergileri, iş hayatında yer edinmek, eğitim alma, toplum hayatındaki konumlarını yükseltmek için taleplerde bulunurken bir taraftan da geleneksel anne, eş olma ve ev kadınlığı rollerini de hakkıyla yerine getirilmesi gerektiğini vurguluyordu. Batılı kadınların çalışma ve toplum hayatında ki rollerini göstererek mukayeselerde bulunuyorlardı.

“Toplumsal, siyasal iktidardan uzak, bu alanlara katılımları kısıtlı olan kadınlar için kadın dergiciliğini başlatanlar, toplumsal yaşamda kadın ve erkek ayrılığından dolayı yaşam kaliteleri düşen, dönemin aydın erkekleriydi. Bu yayınlarda amaç, farklılaşan toplum içindeki kadınların rol ve sorumluluklarını gündeme taşımaktı” (Çakır, 2011, s. 60).

Kadın hareketleri açısından Türkiye modernleşme tarihi incelendiğinde Cumhuriyet öncesinden Osmanlı İmparatorluğunun modern devletlerle uyumlu hale gelmek, gelişmek, ilerlemek için önünü açtığı görülmektedir. Osmanlı ve Cumhuriyet modernleşmesi birbirinden bağımsız değil bir sürecin devamı niteliğindedir. Kadın hareketleri hem

Osmanlı döneminde hem Cumhuriyet döneminde hak özgürlük ve eşitlik elde etmek için ortaya çıkmış her iki dönemde de baskın eril zihniyetle karşılaşmıştır.

“Tarihin, süreklilikler ile kopuşların birlikteliği olarak kavranması, biraz klişeleşmiş bir açıklama olsa da, geçerliliğini koruyor. Kültür, ideoloji ve genel olarak zihniyet dünyası söz konusu olduğunda ise süreklilikler özellikle önem kazanıyor. Bu açıdan bakıldığında Cumhuriyet Türkiye’sinde hem feminizmin, hem de anti-feminizmin, Osmanlı’nın mirasını güçlü bir şekilde yansıttığını söyleyebiliriz. Üstelik bu yalnızca zihniyet açısından değil, daha yapısal özellikler açısından da geçerlidir” (Berktaş, 2012, s. 97.)

Osmanlı İmparatorluğunda 1908’de yapılan anayasal reformlar, kadınların kamusal alanda ilk defa etkili bir şekilde ortaya çıkmalarına zemin sağlamıştır. Kadınların, gazete ve dergilere fikirlerini beyan etmeye, siyasal gösterilere katılmaya, kadın dernekleri kurulmaya, eşitlik ve hak taleplerini dile getirmeye başlamaları hız kazandı. Bu talepler medeni hukuk alanında, evlilik, boşanma, miras, eğitim ve çalışma hakları gibi konularda reform yanlısı erkeklerle hareket ettikleri görülmektedir. Bütün bu gelişmelerin modern devletin kurulmasının öncü hareketleri olarak değerlendirildiğinde, kadınlara da yeni alanlar açılacağı yeni yükümlülüklerin doğacağına işaretleri olarak değerlendirilebilir.

“Modernleşmenin her durumda kadınları özgürleştirdiği düşüncesi, doğru değildir. Tersine kadınlar için açılan yeni alanlar, aynı zamanda bu özgürlüğün sınırlarını da çizmiştir. Bunu yaparken, farklı kadınlıkların inşasına olanak sağlamış, böylece, yeni bir cinsiyet rejimi inşa ederken bu rejimin iktidar ilişkilerini de yeniden oluşturmuştur. Bu iktidar ilişkileri, oluşturulan yeni merkez/çevre ve içerisi/dışarısı ayrımlarıyla yürütülür. Bu nedenle, modernleşmenin bir “gelenekselden kopuş ve yeni bir dünyayı kurma” hikâyesinden çok, geleneğin ve “yeni”nin yeniden tanımlanırken yeni iktidar ilişkilerinin kurulup işler hale getirilmesi süreci olduğunu hatırla tutmakta yarar vardır” (Bora, 2010, s. 54-55).

Modern Türkiye 29 Ekim 1923’de Cumhuriyetin ilan edilmesiyle kurulmuştur. Daha sonra 1926’da İsviçre Medeni Kanunu’nun kabul edilmesi ile kadınla erkeğin yasalar nezdinde eşit olduğunu ortaya koysa da uygulamada ve sosyal hayata intibak etmede eksik kaldığı görülmektedir. Yasa velayet, miras, boşanma gibi konularda kadınla erkeğe eşit haklar veriyordu. 18 yaşına gelmeyen kızlara evlilik yasağı getirilmesi, çok eşliliğe ve vekâletle evlenmeyi yasaklaması gibi batılılaşma çalışmalarını görünür hale getirmeyi amaçlıyordu. Kadınlara siyasi haklar (seçme ve seçilme) 1930 ve 1934’de verildi. Bütün bu reformların ardından kadın erkek eşitliğinin pratikte uygulanmadığı görülmektedir. Nezihe Muhittin’in 1923 yılında kadınların eşit vatandaşlık ve siyasi haklarını savunmak için kurduğu Kadınlar Halk Fırkasını kurması ve partinin kapatılması sürecinde yaşadıkları, kadın hareketinin bastırılmaya çalışıldığının göstergesidir.

“Nezihe Muhiddin’in Türkiye tarihinden silinmesi süreci mahkemelerle yıldırma, unutturulma ve reddedilişe dayalı bir yol izledi. Muhiddin, hem valilik hem de Türk Kadınlar Birliği 6 tarafından aleyhinde yolsuzluk, sahtekârlık, emniyeti suistimal suçlamalarıyla birbiri ardına açılan davalardan aklanarak değil, 1929 yılındaki yeni Af Kanunu’yla kurtulabildi. Bu davalar kişisel itibarını, yeniden kamuoyu önünde kadın haklarını savunamayacak denli düşürmüştü” (Zihnioğlu, 2009, s. 5-6).

Nezihe Muhittin’e 1927-1929 yılları arasında birçok dava açıldı. Bu davaları kaybetti, afla kurtulabildi. Cumhuriyet dönemi ile ilgili olarak kadınların mücadele etmeden kendilerine haklar sunulduğuna dair yaygın kanı Nezihe Muhittin’in kimliğinde doğru olmadığını kanıtlamaktadır. Yaprak Zihnioğlu’nun Muhittin’in kadınlık mefkûresi olarak (2009) “toplumsal konumlarının yükselmesi; erkeklerde eşit düzeyde yurttaş ve toplumsal rolleri üstlenebilen, rasyonel, akıl yürüten modern insanlar haline gelmeleri isteği ve inancı” ifade ettiği, istenilen Cumhuriyet Kadının dışında olduğu izlenimini vermektedir. Cumhuriyet ile birlikte modern devletin simgesi haline gelen Cumhuriyet kadınlarından daha çok bedenleri

ile öne çıkmaları, bunu yaparken de belli kuralların dışına çıkmamaları gerekmektedir. “Cumhuriyet’in ilk yıllarında yeni devletin modernliğini en etkileyici biçimde rejimin tanıtımının simgesi haline gelen kadın imgeleri yoluyla yansıtıldı: geçit törenlerinde bayrak taşıyan şortlu, okul önlüklü, asker üniformalı genç kızlar ya da balolarda dans eden tuvaletli kadınlar” (Kandiyoti, 2013, s. 236).

Cumhuriyetin ilan edilmesiyle beraber batılılaşma ve modernleşmenin görünür kılınmasında kadına önemli roller verilirken, sınırları da çizildi. Yeni bir kadın kimliği oluşturulmasında erkek kadın hiyerarşik algısı geçerliliğini korudu. Kadın kamuya girerken belli kuralları yerine getirmeliydi. Toplumsal cinsiyet tabanında kadın toplumsal hayatta yer alırken saygınlığını korumalı, mevcut anlayışa uygun hareket etmeliydi.

“Kadınların Türkiye’de kamu yaşamına girmelerinin “cinsiyetsiz” bir kimliğe, hata bir ölçüde erkek kimliğine bürünmekle meşrulaştırıldığını ileri sürdüm. Cinsiyet temelinde kesin şekilde ayrılmış, erkek şerefının kadınların davranışıyla yakından bağlı olduğu bir toplumda, kadınların kamu yaşamına katılmaları ancak, saygınlıklarını koruma ve erkeklere kendilerini cinsel nesne olarak sınımlama yönünde verdikleri kuvvetli işaretlerle mümkün olabilirdi. Cumhuriyetin peşesiz “yeni kadın”ı, kimliğine yeni sınırlar çizen davranış kuralları benimsedi: Koyu renkli kostüm, kısa saç ve makyajsız yüz. Bu yalnız kendilerini çalışma hayatına adanmış kadınların süse ayıracak zamanlarının olmadığını göstermekle kalmıyor, aynı zamanda güçlü bir sembolik zırh görevi görüyordu” (Kandiyoti, 2013, s. 196).

Toplumsal dönüşümü gerçekleştirmede kadının rolünü en iyi şekilde tamamlaması için örgütlenmesinde Kız Enstitüleri ve Kız Liseleri aracılığıyla gerçekleştirmek uygun bulunmuştu. İlk olarak 1928’de Ankara’da açılan İsmet Paşa Kız Enstitüsüdür. 1938’e kadar sayısı 40’a yükselmiştir. Kız enstitülerinin amacı aile hayatında bilgili eş olarak yetiştirmek ve erkeğin yanında onu temsil edecek modern kadını tasarlamaktı. Kızlar bu okullarda batılı tarzı giyinmeyi, mutfak kültürünü, ev iktisadını yönetmeyi öğreniyorlardı.

Mevcut toplumsal yapının içinde yer alan aile de kadının konumunu yenileştirme önemli bir yer tutuyordu.

2.2. Cumhuriyet Öncesi Çekilen İlk Türk Filmleri ve Gayrimüslim Kadın Oyuncular (1916-1923)

Türk Sineması, başlangıcından günümüze kadar eril bir alan içinde gelişim gösterir. Kadın karakterlerin ikincil olarak, erkek üstünlüğünü destekleyen rollerde yer aldığı görülür. Türk Sineması'nın ilk dönemi olarak Cumhuriyet ilan edilmeden önceki döneme bakılırsa, batılılaşma sürecinin seri bir şekilde sinemaya yansımaları izlenmektedir. Sedat Simavi'nin yönetmenliğini yaptığı Pençe filmi analiz edildiğinde, Pertev ile onun kız kardeşinin eşi Ferit'in evlilik ve aşk üzerine yaptıkları tartışmalarında bu etki görülür. Genç bir şair olan Pertev için evlilik, insan için adeta bir canavarın pençesi gibidir. Evlilik dışı aşkta ise sevdiği kadını istediği zaman değiştirme imkânına sahiptir. Ferit ise evliliğin kutsallığına inanan geleneksel toplum anlayışını kanıksayan bir karakter sunar. Evlilik dışı Leman adlı kadınla aşk yaşayan Pertev'in daha sonra sevdiği kadının hafif meşrep olduğunu öğrenmesiyle ruh sağlığının bozulması batılılaşmanın olumsuz yönünü eleştiri getirdiği söylenebilir. Pertev ile Ferit'in dostu olan evli Vasfi'de evlilik dışı aşka inanmaktadır. Feride ile olan ilişkisi nedeniyle karısı ve çocuğunu evden kovmuştur. Vasfi'nin karısı ise her şeye rağmen Feride'nin kocası tarafından vurularak yaralanan kocasına geri dönerek yardım eder. Filmin örgüsünde ihanet normalleştirilmekte kadına ise bütün olanlara karşı yuvaya bağlı fedakâr anne sadık ve namuslu eş rolü verilmektedir.

Ahmet Fehim'in yönetmenliğini yaptığı Mürebbiye adlı filminde Fransız mürebbiye Anjel cinselliğini kullanmaktan çekinmeyen ilk vamp kadın tiplemesiyle ortaya çıkar. Sevgilisi Maksim'le Paris'ten İstanbul'a gelen Anjel başka bir erkekle sevgilisine yakalanır ve otel odasından kovulur. Frenk ailesinin aracı olmasıyla Behri Efendi'nin yalısına mürebbiye olarak işe başlar. Dişiliği ile ön planda olan Anjel kısa süre içinde yalıda ki bütün erkekleri etkisi altına alır yuvalarının dağılmasına neden olur. Filmin gösterildiği tarih olan 1919'da

İstanbul işgal altındadır. “Matmazel Anjel’in evdeki erkeklerin tümünü baştan çıkarmaya kalkışması ve sonunda uygunsuz girişimini ağzına yüzüne bulaştırıp bütün foyalarının meydana çıkmasını anlatan filmin, bu durumuyla, adeta işgal kuvvetlerine karşı gizli bir protesto havası taşımasından, Anadolu’da gösterilmesi, bu kuvvetlerin sansürü ile yasaklandı. Böylece "Mürebbiye" Türkiye’de ilk sansüre uğrayan film oldu” (Onaran, 1994, s. 15). Fransız bir kumandan tarafından Fransız kadının vamp kadın tiplmesiyle çokça cinsellik ihtiva etmesi nedeniyle yasaklandı. Batının özgürlük anlayışı, kendisinin çerçevesini çizdiği ölçüde varlığını koruması açısından düşündürücüdür. Muhsin Ertuğrul’un ilk yönettiği film olan İstanbul’da Bir Facia-i Aşk (1922) adlı filmde ilk defa bir hayat kadını canlandırılır. Kadın karakter evlilik dışı ilişki kurduğu için kötü kadın olarak gösterilir. Namus kavramı üzerine yoğunlaşan filmde kötü kadın ölümle cezalandırılır. Cumhuriyetin ilanından önce Türk Sineması’nda gayri Müslim kadınlar yer almıştır. Bu yıllarda kadın, daha çok cinselliğiyle göz önüne gelmiştir.

“Cumhuriyet öncesi çekilen filmlerin kadrolarında kadın oyuncu bulunmazdı. Müslüman Türk kadınların sahneye çıkması yasak olduğu için filmlerde Rum, Rus, Ermeni gibi gayrimüslim oyuncu kadınlar rol alırdı. Himmet Ağa’nın İzdivacı (1916) adlı filminde oynayan Rozali Benliyan ve Lusi Avuşyak, Sedat Simavi’nin çektiği Pençe (1917) adlı filminde oynayan Eliza Binemeciyan bu oyuncuların ilklerindendir. Devamında Koruyan Ölü (1917) adlı filmde Matmazel Blanche, Binnaz (1919) adlı filmde Lydia Ley, Mürebbiye (1919) adlı filmde Madam Kalitea ve Bayzar Fasülyeciyan, Boğaziçi Esrarı (1922) adlı filmde Madam Sarmatova, Anna Mariyeviç, Helena Antinova gibi filmler çekilmeye başlanır. Muhsin Ertuğrul’un yönettiği İstanbul’da Bir Facia-ı Aşk (1922) adlı filminin başrolünde Anna Mariyeviç oynar. Filmin diğer kadın oyuncularını ise Roza Felekyan, Liane Console, Aznif Minakyan, Siranuş Aleksenyan gibi gayrimüslim azınlık oyuncularından oluşur” (Onaran, 1994, s. 21-34).

Dönemin filmlerinin hikâyelerinde kadınların, erkek kahramanın merkezde olduğu, erkek üstünlüğünü destekleyici yan rollerle temsil edildiği görülür. İyi kadın-kötü kadın ayrımı çok keskindir. Aşkı için her türlü fedakârlığı yapan, el değmemiş saf masum kadınlar iyiyi temsil ederken, erkeği baştan çıkaran, menfaatleri için hiçbir sınır tanımayan kadınlar kötüyü temsil etmektedir. İyi kadınlar genellikle ev içerisinde yer alırken kötü kadınlar kamusal alan içinde bulunurlar. İyi kadınlar giyimlerinde kendilerinden beklendiği gibi ölçülüdürler. Kötü kadınlar ise ağır makyaj yapan dekolte kıyafetler giyen kadınlardır.

2.3. Cumhuriyetin İlan Edilmesi ve Sinemanın İlk Türk Kadın Oyuncuları

Tiyatro oyunlarının sinemaya uyarlanması olarak görülen Tiyatrocular Dönemi olarak adlandırılan (1922-1939) dönemde, çoğunluklu olarak toplumsal değişimlerin süratle yaygınlaştırılmaya çalışıldığı döneme rastlar. Cumhuriyetin ilanından sonra Müslüman Türk kadınları filmlerde rol almaya başlar. Muhsin Ertuğrul'un yönetmenliğini yaptığı Ateşten Gömlek (1923) adlı film, Halide Edip Adıvar'ın romanından uyarlamadır. Bu filmde ilk defa Müslüman Türk kadınları rol almıştır. “Ertuğrul, Ateşten Gömlek'i çevirirken filmin ulusal konusundan cesaret alarak, başlıca kadın kahramanlar olan Ayşe ile Kezban'ı Türk oyuncuların canlandırması için uğraştı” (Özön, 2010, s. 89). Ayşe'yi Bediâ Muvahhit, Kezban'ı Neyyire Neyir oynamıştır. “Muhsin Ertuğrul'un yönettiği Ankara Postası (1928) adlı filmde Neyyire Neyir ve İsmet Sırrı rol alır. Daha sonra Şaziye May, Emel Rıza, Halide Pişkin gibi oyuncular filmlerde rol almaya başladılar. İlk mayolu kadın, Muhsin Ertuğrul'un yönetmenliğini yaptığı Karım Beni Aldatırsa (1933) adlı filmde görülür. Tiyatronun yıldız oyuncusu olan Cahide Sonku, Söz Bir Allah Bir (1933), Aysel Bataklı Damın Kızı (1934) ve Şehvet Kurbanı (1940) adlı filmlerle Türk Sineması'nda da yıldızlaşan ilk kadın oyuncu olur. Muhsin Ertuğrul'un yönettiği Allah'ın Cenneti (1939) adlı filminde Feriha Tevfik başrolde oynar. Bir Kavuk Devrildi (1939) adlı filmde Muazzez Arçay rol alır. Aynı tarihlerde Sezer Sezin, Aliye Rona, Handan Adalı, Gülistan Güzey, Gönül Beyhan, Mesiha Yelda gibi isimler sinemada rol alan kadın oyuncularlardır” (Kara, 2009).

Muhsin Ertuğrul'un filmi İstanbul Sokaklarında (1931) adlı filmde toplumun çeşitli kesimlerinden insan portreleri sunulur. Kardeş kıskançlığı ve dayanışması, fedakâr anne, bar kadınları, basit hafif meşrep kadınlar, armonika ile söylenen şarkılar, fakir gururlu delikanlıların yanında idealist dürüst meslek sahibi Mısırlı romancı Semira Cumhuriyet'in ideal kadını görünümündedir. Semira modern entelektüel bir kadındır. Tam evlenecekken nişanlısı Rahmi'nin daha önceki sevgilisi, kucağında bir bebekle gelince fedakârlık yaparak her şeyi bırakıp memleketi Mısır'a gider.

Cumhuriyet'in ilan edilmesiyle birlikte modernleşme projesinin etkileri, toplumsal cinsiyet sunumları tereddütlü anlamlar taşır. Bir taraftan geleneksel değerler korunmaya çalışılırken bir taraftan batılı değerlerin benimsenmeye çalışıldığı görülür. Cumhuriyet döneminin ideal kadını eğitilmiş, Cumhuriyet devrimlerini içselleştiren, batılı giyim kuşamını benimseyen, balolarda dans edebilen bir kadın olduğu kadar münevver bir anne olarak ev içi görevlerini aksatmadan yerine getiren, cinsel ahlak olarak geleneksel değerler ölçüsüne sadık kalan kadındır.

2.4. Türk Sineması'nda İdealize Edilen Seküler Cinsiyetsiz Kadın Kimliği

Türk Sineması'nda Tiyatrocular döneminin bitmesiyle geçiş dönemi (1939-1950) ikinci dünya savaşını da içine alan zaman dilimine denk geldi. İkinci dünya savaşına Türkiye Cumhuriyeti doğrudan katılmasa da, savaşa girme olasılığını göz önünde tutarak, ülke gelirinin önemli bir kısmı silahlanmaya ayrılması, ithalatın yarı yarıya azalması, seferberlik nedeni ile işgücünün azalması gibi nedenlerle savaşın bütün ağır şartlarını yaşadı. Bütün bu olumsuzluklara rağmen eğitime yapılan yatırımlara öncelik verilmeye devam edildi. İlkokul yapımı arttırıldı. Köylülerin eğitilmesini amaçlayan Köy Enstitüleri açıldı. Mesleki ve Teknik okulların açılmasına devam edildi. Osmanlı İmparatorluğu döneminde ilk ve orta öğretim kız okullarının öğretmen ihtiyacını karşılamak için kurulan Dârulmuallimat okullarının adı 1924'de kız öğretmen okulu olarak değiştirildi. İdealist Cumhuriyet kadın

imgesi öğretmenlik mesleğinde beden buldu. Öğretmenlik mesleği laiklik ilkesini içselleştirmiş kuşaklar yetiştirmek için önemli görevler üstlendi.

Sinemada geçiş dönemi olarak belirtilen dönemde çekilen filmlerde bu okullardan mezun olan genç idealist kadın öğretmen örneği Aliye öğretmenin acıklı hikâyesinde görülür. Ömer Lütfi Akad'ın yönettiği ilk film olan Vurun Kahpeye (1949) adlı filmde idealist köy öğretmeni Aliye karakteri, orta-üst sınıf bir aileden gelen kentli eğitilmiş cumhuriyet ile kazanılan haklardan yararlanabilen genç bir cumhuriyet kadını temsil etmektedir. Halide Edip Adıvar'ın romanından uyarlanan filmde, ülke işgal altındayken İstanbullu Aliye, öğretmen okulundan yeni mezun olan genç bir öğretmendir. Aliye öğretmenin "Toprağınız toprağım, eviniz evim... Burası için, bu diyarın çocukları için bir ana bir ışık olacağım ve hiçbir şeyden korkmayacağım" (Onaran, 1994, s. 54) yemini ile görevine başlar. Çeşitli faaliyetlere katılır, milli mücadeleye destek olur. Cumhuriyetin ilkelerine düşman olarak gösterilen Hacı Fettah karakteri, kasaba halkını din ve namus kavramlarını öne çıkararak Aliye öğretmene iftira atar. Hacı Fettah karakteri daha sonra ki Türk filmlerinde yobaz hoca tiplerinin değişmez esin kaynağı olur. Kasaba halkı Aliye öğretmeni savunduğu düşünce ve idealleri nedeniyle linç eder. 1964 ve 1973'te tekrar çekilen filmde, idealist öğretmen Aliye'yi oynayan Sezer Sezin bu filmle tanınmaya başladı. Vurun Kahpeye adlı film tiyatro ile sinemayı birbirinden ayıran Türk Sineması'nın dönüm noktasını olarak görülür. Aynı zamanda sinemacılar döneminin öncü filmi olarak da kabul edilir. Kurtuluş Savaşının esin kaynağı olduğu filmler çekildiği gibi köy melodramları ve polisiye filmler de çekilir. Sinemada geçiş dönemi, köy melodramlarında kadınlar güzellikleriyle erkekleri büyülerken aynı zamanda güzellikleri başlarına türlü belalar açar. Bu dönemin sinemada temsil edilen kadınlar, genellikle ücretli olarak bir işte çalışmaz. Bedensel eziyet gördükleri gibi psikolojik baskıya da maruz kalırlar. Erkeğe bağımlı cefakâr, aciz, muhtaç, suskun, hakkını arayamayan, ezilmiş, varlıkları bedenden ibaret kadınlardır.

2.5. Çaresiz, Cefakâr Köylü Kadınlar ve Yiğit Bıçkın Kadınlar (1950-1970)

İkinci dünya savaşı sonrasında Türkiye’de uygulanan liberal iktisat politikaları, ekonomide ve ithalatta serbestlik, banka kredi faizlerinin düşürülmesi, yabancı sermayenin ülkeye girmesine izin verilmesi, tarım sektöründe makinalaşma gibi çalışmalar ülkede ekonomik gelirin artması sağlandı. Sinema endüstrisinin de bu gelişmelere bağlı olarak imkânları artmıştı. Sinema toplumun gündelik hayatına giren önemli bir eğlence biçimi olarak etkisi arttırdı.

“Dönemin siyasal dönüşümlerinin sinemaya önemli katkıları olmuştur. İktidar partisinin karayolları yapımına ağırlık vermesi Anadolu’nun kırsal kesimine ulaşımı sağlamış, o döneme kadar büyük şehirlerde varlık gösteren sinema Anadolu’ya açılmıştır. Bu açılım sinemanın seyirci profilini etkilediği gibi, ticari bir faaliyete dönüşmesini de beraberinde getirmiştir. Sinemanın yaygınlaşmasının önemli nedenlerinden biri de bu dönemde eğlence kurumlarına yapılan vergi indirimidir. Böylece sinema tamamen kar amacı güden yeni bir ticari alana dönüşür” (Karaca, 5).

Nijat Özön’ün Sinemacılar olarak sınıflandırdığı (1950-1960) dönemde, tiyatro dışından gelen başta Ömer Lütfi Akad, Metin Eraksan gibi yönetmenlerin yönettiği filmler kurgusuyla, oyuncu ve çevre seçimiyle dinamik bir yapı içerir. Tiyatro geleneğinden uzaklaşıp, sinema dili oluşturmak geliştirmek için çaba harcamışlardır. Dönemin kadın karakterleri iyi kötü olarak sınıflandırılan, merkezde olmayan yan karakterler olarak görülür. Şehirli ve köylü kadın ayrımı çokça yapılır. Şehirde çalışan kadın fattan kadın olarak gösterilirken, köylü kadın çilekeş fedakâr, ezilmiş edilgen olarak temsil edilir. Baha Gelenbevi’nin yönetmenliğini yaptığı Boş Beşik (1952) adlı filmde Fatma rolünü Muhterem Nur oynar. Yedi yıldır evli olan Fatma eşi tarafından sevilmesi ve ağa kızı olmasına rağmen çocuğu olmadığı için toplum baskısıyla karşılaşır. Yedi yıl sonra bir

çocuğu olur. Fatma'nın göç sırasında kartal tarafından beşikteki bebeğinin kaçırılması ile acı dolu öyküsü anlatılır.

Yeşilçam Sineması'nda özellikle 1960'lı yılların belirleyici ve tanımlayıcısı olan melodramlar daha sonraki yıllarda da etkisini göstermiştir. “Melodramın anlatı yapısına baktığımızda; karakterler, “iyi-kötü, fakir-zengin, köylü-şehirli” gibi keskin hatlarla belirlenmiştir. Melodramda, karşıtlıklarla oluşturulan çatışmalar, izleyiciyi fazla düşündürmeden, kolay anlaşılır bir olay örgüsüyle aktarılmıştır” (Agocuk, 2015, s. 563). Geleneksel ataerkil yapının istediği gibi eşine sadık, cefakâr anne, namuslu kadın imgelerine yer verilmiştir. Nejat Saydam'ın yönetmenliğini yaptığı Küçük Hanımefendi (1961) adlı filmde, dönemin modasına uygun giyinen, İstanbul Türkçesiyle konuşan, köşklere yaşayan, gece kulüplerinde vakit geçiren sınırlı ölçüler içinde duygusal ilişkiler yaşayan genç kadın tiplmesine yer verilir.

Diğer taraftan geleneklere uymayan erkeksi tavırlara sahip Fosforlu Cevriye ve Şoför Nebahat adlı filmlerde olduğu iffetli, saf, temiz kadın karakterler göze çarpar. Aydın Arakon'un yönetmenliğini yaptığı Fosforlu Çevriye (1959) adlı film de ilk defa bir kadın eril cinsiyet formu ile temsil edilir. Neriman Köksal'ın Necla karakterini canlandığı filmde idealleştirilen kadının uzağında bıçak, silah gibi aletleri kullanan erkeğe kafa tutan bir kadın temsil edilir. Bütün bu erkeksi yönlerine rağmen âşık olduğu adamın terk etmesinin üzerine duygularına yenik düşer gözyaşı döker. Metin Erksan tarafından yönetilen Şoför Nebahat (1960) adlı filmde başrolde Sezer Sezin oynar. Babasının kalp krizi geçirip hayatını kaybetmesiyle, babasından kalan taksinin şoförlüğünü yapar. Kahve de tavla oynaması, bilek güreşi yapması, meyhanede kavga etmesi, arabasında yolcuların uygunsuz davranması karşısında ihtarda bulunması gibi dönemin ideal kadınlarının uzağındadır. Şoför arkadaşları tarafından kollanan kötü gözle bakılmayan erkeksi özelliklere sahip Şoför Nebahat âşık olduğu erkekle karşılaşınca değişir. Tavla oynayan bıçak-silah gibi aletleri kullanabilen kadın karakterler âşık olduktan sonra asıl ait oldukları evlerine dönerler. Kadınlar her ne kadar bazı mecburiyetlerden dolayı kamusal alanda

erkeksi özelliklerle yer bulsalar da asıl yerinin evi olduğunun altı çizilir. İşi bırakır âşık olduğu erkeğin himayesine girerek evlenir, kasketi çıkararak ideal kadın formuna girer. Böylece evlilik ve ailenin kutsiyeti sağlamlaştırılır.

2.6. Yeşilçam'ın Melodram Kadınları (1963-1980)

Türkiye, 1950'de Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle ekonomik gelişmeler yaşandı. Fakat 1960'lara yaklaşırken enflasyon ve ekonomik gerilimler siyasi gerilim yarattı. Ülkede demokrasinin yerleşmemiş olması 27 Mayıs 1960 darbesi ile DP iktidarına son verilmesini getirdi. Bu müdahale sonucu demokrasinin gelişimi kesintiye uğradı. Dönemin başbakanı ve iki bakanı 1961'de idam edildi. Yeni anayasanın kabulü ile yönetimin tekrar siyasi partilere geçmiş olmasına rağmen istenen demokratik seviye ulaşılamadı. Yönetime gelen siyasilerin iç huzuru sağlayamamaları ülkeyi yeni bir karışıklık ortamına sürükledi. İşçilerin haklarını korumak için bazı siyasi ve örgütlerden destek alan işçi sendikaları eylemler yapmıştı. 1960'ların sonlarında başlayan şiddet olayları, sağ sol çatışmaları kanlı eylemleri beraberinde getirdi. Gün be gün ölü sayısının arttığı ülkede, insanlar korku ve endişe içinde kalmış sokağa çıkmak tehlikeli bir hal almıştı. ABD'nin 6. Filosu 10 Şubat 1969'da İstanbul'a gelmesiyle öğrenciler arasında karşıt eylemler başladı. 6. Filo Eylemleri öğrenciler arasında sağ sol çatışmalarının başlangıcı oldu. Bununla beraber yükselen işçi ve öğrenci hareketleri, ordu içinde ve dışında etken sol güçler, Adalet Partisinin 12 Ekim 1969'da yapılan seçimi kazanmış olsa da güç kaybetmesine neden olmuştur.

“AP'nin dış politikada izlediği yolun ABD'yi memnun etmeyişi ve ABD'nin kredi desteğini zayıflatması, bu uzaklaşmanın nedenini oluşturunuyordu. Hükümet, ekonomik durumu düzeltmek için devalüasyona gitmek, işçi ücretlerini bastırmak, arazi-emlak gelirlerini vergilendirmek gibi tedbirleri gündemine alıyordu. Bu durum işçi hareketinin gelişmesini hızlandırırken, büyük toprak ve emlak sahiplerini de muhalefete itiyordu. AP'nin bu adımları büyük sermayenin desteğini alırken, AP

içinde toprak ve emlak gelirlerinin vergilendirilmesinden rahatsız olan 72 milletvekili, yönetime karşı tavır aldı” (Dehri, 2017).

Atatürk ilkelerine uyulmadığı, reformlar yapılmadığı, anarşinin engellenemediği, sağ sol çatışmasının durdurulamadığı gerekçeleriyle, Dönemin Başbakanı Süleyman Demirel’e 12 Mart 1971’de muhtıra verildi. Muhtıra sonrası Partiler kapatılmadan, parlamento feshedilmeden, anayasa askıya alınmadan CHP’den istifa ederek bağımsız olan Nihat Erim başbakan oldu. Parlamentoda önemli değişiklik sağlamasına karşılık 1973, 1977, 1979’da yapılan seçimlerde, kurulan koalisyon hükümetleri ile ülke siyasi istikrara kavuşamamıştı. 1980 öncesi kaos ortamı oluşmuş, şiddet ve çatışmalar artmıştı, Üniversitelerde güven ortamı kalmamış bir çok öğrenci güvenlik nedeniyle dersleri bırakmış, sağ-sol çatışmaları nedeniyle gençlik bilinçsizce ideolojik eylemlerin aktörü haline gelmişti. Bankalar soyulmuş, ülkede can ve mal varlığı tehlikeye girmişti. Bütün bu kaos ortamına çözüm olarak ordu 12 Eylül 1980’de hükümete el koyarak ihtilal yaptı. Darbenin akabinde bütün siyasi partiler kapatıldı. Sivil toplum örgütleri yasaklandı. Yasama, yürütme ve yargı beş generalden oluşan Milli Güvenlik Konseyinin kontrolü altına alındı.

Ülkede yaşanan bütün bu gerilimler sinemada kendine yer buldu. Türkiye’de uygulanan sansür nedeniyle toplumsal sorunlara, eğilmeye ortaya koymaya imkân bulamayan yönetmenler kısmen olsa da 1960 ihtilaliyle oluşan özgürlükçü atmosferde değinme fırsatı buldular. Her ne kadar 1960 öncesinde de bu çalışmalar görülse de özellikle 1960-1965 yılları arasında yapılan çalışmalar” Toplumsal Gerçeklik Akımı” olarak adlandırılan dönemde hayat buldu.

“1960-65 arasında toplumsal gerçekçiliğin estetik ve siyasi felsefesine yakınlık duyan ve bu yönde örnekler veren yönetmenler arasında dört tanesi özellikle dikkat çeker: Metin Erksan, Halit Refiğ, Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu. Refiğ ve Erksan, ulusal ve “modern” bir sinema dili yaratma cabasında akımın en üretken

temsilcileridir. Yeni kültürel modernizasyon hareketine hem “toplumsal”, hem de özgün “ulusal” bir temel oluşturmaya çalışırlar” (Daldal, 2005, s. 93).

Toplumsal bir sorunu eleştiriye tabi tutarak ortaya koymak, olumsuzlukları dile getirmek maksadı taşıyan filmler 1960’lı yıllardan sonra artmaya başlar. Bu filmler ülkede yaşanan dönemin ekonomi, siyasi ve toplumsal gelişmeleri ile beraber değerlendirildiğinde önem kazanır.

“Devrim ve yeni anayasa, o zamana dek zorla, baskıyla, polis devleti yöntemleriyle önlenmeye çalışılan ne denli önemli sorun varsa hepsini su yüzüne çıkarmıştı. Bunlar sinemacılar için tükenmez bir hazineydi. 1950-60 arasında sinema dilini öğrenen, ama bunu yüzeysel konularda harcamak zorunda kalan sinemacılar, şimdi bu sorunlara yönelebiliyorlardı. Sinemacılar için nasıl anlatmak sorunu çözülmüş, şimdi neyi anlatmak gerektiği sorunu ortaya çıkmıştı. Denetlemede hiçbir değişikliğe uğramamakla birlikte, uygulamada kendini yeni havaya uydurmuş görünüyordu. Böylelikle 1960 öncesi yönetmenleri ile 1960’larda işe başlayan yönetmenlerin çoğu, iyi niyetle bir şeyler yapmak isteyen sinemacılar, işe hevesle sarıldılar, toplumsal sorunlara el atmaya başladılar. Böylelikle 1960-65 arasında Türk sinemasında ilk kez toplumun sorunlarını perdeye yansıtmaya çalışan bir dizi film çevrildi” (Özün, 1995, s. 32).

Bu dönemde çekilen Metin Erksan’ın yönettiği Yılanların Öcü (1962) adlı filmde çiftçilik yapan Kara Bayram annesi Irazca Karısı Hatçe ve üç çocuğuyla yaşayan yoksul bir köylüdür. Köyün muhtarı, evinin önünü Haceli’ye satınca ailenin huzuru kaçar. Hatçe evde ve tarlada çalışan, her türlü işe koşan bir kadın olmasına rağmen yaşanan olaylar konusunda söz hakkı yoktur. Annesi Irazca ise ancak yaşlandığında söz sahibi olmuştur. Buna rağmen yine düşmanı karşısına kendisi hemen çıkmaz küçük torunun aracı kılar. Torunu tepkisini dile getirmekte tercüman olamayınca Irazca çıkar ve Haceliye söyleyeceklerini söyler. İki ailenin arasında yaşanan çatışmada ailenin üyesi Hatçe eşinin ve

kayınvalidesinin karar alma süreçlerine dâhil olmaz. Verilen kararları sorgulamaz kendisine buyurulanı yerine getirir. Neredeyse çocukları ile aynı konumdadır. 1960'lı yıllarda sinemada kadın bedenleri uysal sessiz kendisi hakkında verilen kararları yerine getiren eş ve anneyi temsil eder. Kadının toplumsal cinsiyet kalıpların dışına çıkmayan etken olmayan, çaresiz, güçsüz olarak temsil edildiği filmler kadının gerçekliğinden ziyade eril zihniyetin taleplerinin sunumu olarak değerlendirilebilir.

Sağ sol çatışmaların siyasi karmaşanın sürdüğü 1970'li yıllara gelindiğinde sinemada melodramların etkisinin azaldığı görülmektedir. Ülkede yaşanan kargaşa sinemada farklı anlatım alanları bulur. Bir taraftan ülkede sosyal yıkımından kurtuluş için, din ahlak gibi kavramların içselleştirilmesiyle kurtuluşa erileceğini savunan Yücel Çakmak gibi milli sinemacılar yer aldı. Yücel Çakmaklı'nın yönetmenliğini yaptığı Birleşen Yollar (1970) adlı film, Yeşilçam'ın gayri ahlaki bulunan filmlerine alternatif olarak çekilen filmlerdendir. Milli Sinema kavramı ile öne çıkan tür, İslami değerleri hatırlatmak amacı taşır. Birleşen Yollar filminde, yoksul dindar genç erkekle, zengin sosyetik genç kızın aşk hikâyesi anlatılır. Batılı yaşam tarzına sahip dekolte giyen genç kız, imanı şuura kavuşarak tesettüre girer. Huzuru evinde bulur. Hayatını tamamen değiştiren genç kız, kendi bireysel çabaları ile değil âşık olduğu erkeğin yönlendirmesiyle seküler hayatını bırakıp, manevi değerlere göre hayatını şekillendirir.

Köylerden kentlere göç ile birlikte yaşanan sıkıntıların ifade bulduğu arabesk filmleri artış gösterdi. Anadolu'da iyi filmlerin sinemalara gelmemesi ve Televizyonun yaygınlaşmasıyla ailelerin sinemayı tercih etmemesi ile sinema salonlarını izleyici kaybetti. Yapımcıların çözüm olarak erkekleri sinema salonlarına çekmek gayesi ile ticari amaçlı, çıplaklığı ve kadın bedenini sömürü haline getiren her iki cinside seviyesiz ve bayağı bir konuma indirgeyen erotik filmler furyası başlattı. Ticari maksatlı erotik-komedi filmler, 1970'li yıllarda yaygın olarak çekilmeye başlanmıştır. Bu filmlerde kadın bedeni, sömürü nesnesi haline getirilerek tüketim odaklı görsel haz nesnesi olarak sunuldu. "Geleneksel teşhirci rolleri içinde kadınlar, bakılasılık mesajını veren, güçlü görsel ve erotik etki amacıyla

kodlanmış dış görünüşleriyle aynı anda hem bakılan hem teşhir edilendirler. Cinsel nesne olarak teşhir edilen kadın, erotik temaşanın ana motifidir” (Mulvey, 2015, s. 9-10). Bu dönemde çekilen, kadın bedeni erotikleştirilip fetiş nesnesi haline getirilen her iki cinside bayağılaştıran ticari maksatlı filmlerdir.

Yaşanan siyasal ve ticari sıkıntılara rağmen Ülkedeki ideolojik ortamdan beslenerek toplumsal gerçekçi filmler çekilmeye devam etti. Ömer Lütfi Akad’ın 1973-1974-1975 yılları arasında çektiği üçlemedei gelin, düğün, diyet adlı filmler en önemli örneklerdendir. Köyden kente göç ile kadınların merkezde olduğu üçlemede kadınlar, bir taraftan kentte tutunmaya çalışırken diğer taraftan eril tahakkümle mücadele içine girer. “Bu açıdan üçlemedeki kadın ve erkeklerin konumları incelendiğinde ise, üç filmde de kadınların bu sıkıntıların ortasında modern hayata ve bu hayatın kurumlarına uyum sürecinde öncü rolü oynadıkları, erkeklerin ise geleneksel kalıplar içinde hareket ettikleri görülmektedir. Bir başka deyişle erkek büyük şehirde de ataerkil, geleneksel yapı içinde kalırken, kadın modernizmin gereği olan rasyonel düşünceye sahip ve bu hayatın gereklerini yerine getiren ve bu anlamda diğerlerine de öncü olan taraf olmaktadır” (Çöloğlu, 144-145).

1970’li yıllarda birçok kere çekilen köyden kente gelen genç kadınların kısa süre içinde modern kadına dönüşerek sevdiği erkeğin hayranlığını kazandığı filmlerde bu karmaşada yer alır. Temel Gürsu’nun yönetmenliğini yaptığı Hayat Sevince Güzel (1971) adlı filmde olduğu gibi baştan sona yenilen kadın bedenleri hayranlık uyandıracak görselliğe sahip olur. Köyden basma entarilerle gelen, geldiği yörenin şivesiyle konuşan, sofrada bilmeyen özünde temiz iyi niyetli saf kadınların toplumda kabul edilmesi ve saygın olmaları için tamamen değişimleri gerekmektedir. Kılık kıyafet düzeltilir kuaförde yemenisi çıkarılır saçlar yaptırılır. İstanbul Türkçesinin yanında Fransızca da öğretilir. Sofra adabı, yürüyüş, müzik, dans ve spor (çoğunlukla tenis) eğitimi alır. Köylü kadın bambaşka bir bedene bürünür. Bir taraftan da köye gidip sevdiği adam karşısında diğer rolünü de oynar. İkili beden kurgusuyla seyircinin karşısına geçer. Bu kadar eğitimin en önemli maksadı sevdiği şehirli erkeğin sevgisini kazanmak onun için önemli olmaktadır. Burada da

kadının kendini gerçekleştirme amacından ziyade eril iktidarın olmasını istediği bir figür haline gelir.

Yılmaz Güney ve Zeki Ökten'in birlikte yönetmenliğini yaptığı (1978) Sürü adlı filmde Berivan aileler arasında kan davasını sonlandırmak için hasımlarının oğluna gelin gitmiştir. Berivan'ın çocuğu olmayınca horlanmıştır. Berivan, kendi hayatının kararını veremeyen ailelerin verdiği kararlar doğrultusunda hayatını sürdüren itiraz hakkı bulunmayan genç bir kadındır. Her ne kadar kadın haklarıyla ilgili yasal düzenlemeler getirilmiş olsa da kırsal kesimde geleneksel ataerkil yapının sürdüğü, kadının alınıp satılan bir meta olarak görüldüğü, doğurganlığı ile değer kazandığı doğurgan olmadığında horlandığı görülmektedir.

2.7. Politik İkliminin Sinemaya Yansımaları ve Sinemanın Bağımsız, Yalnız, Mutsuz, İdealist, Uçlarda Kadınları (1980-2000)

Türk Silahlı Kuvvetlerinin 12 Eylül 1980'de yönetime el koymasına ile beş komutandan oluşan Milli Güvenlik Konseyi iktidar yetkilerini kullanmaya başlar. Darbeden 10 ay sonra asker ve sivilden oluşan Kurucu Meclis oluşturulmuştur. Sivilleri oluşturanların çoğunluğu da Milli Güvenlik Konseyi tarafından belirlenmiştir. Milli Güvenlik Konseyi'nin onayınca sunulan anayasa kabul edilerek halkoyuna sunuldu. Bu şartlarda 1982'de yapılan halk oylamasında %91,27 seçmen katılım göstermiş yeni anayasa kabul edilmiştir. Belirsiz siyasi iklim askeri rejimin devam etme endişesi her şeye rağmen sivil yönetime geçme isteği halkı yeni anayasayı onaylamak durumunda bırakmıştır. Geniş bir kitlenin temsili mümkün olmamış, anayasa hakkında sivil toplum örgütlerinin görüş bildirmesi sınırlandırılmıştır. Siyasi partilerin feshi ile parti yöneticilerinin görüş bildirmesini izin verilmemiştir. Üniversiteler ve TRT özerkliğini kaybetmiş, sendikalar, dernekler kapatılarak mallarına el konulmuştur. Böylece tüzel kişiliklerin görüş bildirmesinin önüne geçilmiştir. Sadece vatandaşların kendi adlarına görüş ve fikir beyanı edebilmelerinin imkânı kalmıştır. Bu dönemin devlet ve iktidar biçimi değerlendirildiğinde baskı ve yasaklar nedeniyle

görülen devlet şiddetine karşılık, merkezi ve bütünlüğü olmayan tepkilerin ortaya çıkmasıdır. “Türkiye’de 1980’lerin kültürel iklimini tanımlayan ilk sözcük "sözün bastırılması"ysa, ikincisi mutlaka "söz patlaması" olmalı. Çünkü 80’lerin ortasında Türkiye’de, neredeyse bir baskı döneminden çıkıldığı yanılsamasını doğuracak yaygınlıkta bir söz, imge ve görüntü patlaması yaşandı” (Gürbilek, 2005). Ekonomide liberalleşme, dışa dönük sanayileşme, KİT’lerin özelleştirilmesi, enflasyonun düşürülmesi, gelir düzeyinin yükseltilmesi, işsizliğin azaltılması, eğitim ve kentleşmede yaşanan sorunların çözülmesi, orta sınıfın gelirinin yükseltilmesi gibi hedefleri olan 1980’lerin iktidarına liberalleşmenin başlangıcı olarak değerlendirilebilir. Bireyin menfaatlerini merkeze alan liberal politikalar, sınıf ayrımını, kutuplaşmayı ve tüketiminin yaygınlaşmasını sağladı. Sinemada bu dönemde en bunalımlı dönemlerini yaşar. Hedef kitesini bu kargaşa ortamında saptamakta güçlük çeken sinemacılar, toplumsal konulardan çok bireysel konulara yönelmişlerdir. Feminist hareketin sivil toplum hareketi olarak 1980’lerde ortaya çıkmasıyla cinsiyet ilişkileri sorgulanmaya başladı. Ev içi şiddet, kürtaj hakkı, cinsel taciz gibi mahremiyet sınırı içinde kabul edilen konuşulmayan konular gündeme geldi.

“Hukuksal, siyasi ve kültürel alanlarda cinsiyet ayrımcılığı içeren uygulamalar teşhir edilirken, kadınların durumunun iyileştirilmesi için farklı platformlarda mücadelelere girişildi. Tüm bu hareketlilik, kadınları daha önce hiç olmadığı yoğunlukta kültürel alanın merkezine taşıdı. Akademik araştırmalardan haber dergilerine, mizah programlarından edebiyata kadar kültürel hayatın her alanında "kadınlar" tartışılır oldu” (Suner, 2006, s. 293).

Atıf Yılmaz’ın Mine (1982), Bir yudum sevgi (1984), Dağınık yatak (1984), Adı Vasfiye (1985), Dul bir kadın (1985), Asiye nasıl kurtulur? (1986), Aaah Belinda (1986), Kadının adı yok (1987) adlı filmleri kadın filmleri olarak değerlendirilen altttürün içine girer. Kadın filmlerinin öncüsü olarak Atıf Yılmaz kadınları merkez alarak en fazla film üreten yönetmenlerdendir. Her kesimden kadının karşılaştığı cinsiyet ayrımcılığına, zayıflıklara şiddete karşı dikkat çekiyordu. Toplumsal cinsiyet kalıplarının dışında eleştirel bakış

acısıyla kadın konusuna yönelen Memduh Ün, Ömer Kavur, Şerif Gören, Nisan Akman, Orhan Oğuz, Mahinur Ergun gibi yönetmenler yer alır.

Özellikle Atıf Yılmaz'ın yönettiği filmlerde, anlatının büyük ölçüde kadın karakterlerin geçirdiği bilinçlenme, bağımsızlaşma, kendi bedeninin ve hayatının kontrolünü ele alma süreci etrafında şekillendiğini söyleyebiliriz. Bu çerçevede, "kadın filmleri"yle birlikte Türk sinemasında var olan kalıplaşmış temsillerin dışına çıkan daha bütünlüklü ve gerçekçi bir yeni kadın imgesi ortaya çıkmıştır. (Suner, 2006, s. 294).

Sinemanın yeni kadın karakterleri, bireyselliklerini kazanmış çalışan kentli yalnız özgür kadınlardan oluşmaktadır. Kadın sorunlarına yönelme iddiası taşıyan bu filmlerde, kadınlar kendi yalnızlığından çıkamayan, belli bir amacı olmayan, sağlıklı iletişim kuramayan yalnız ve mutsuz olarak ele alınır. Kentli yüksek gelir sınıfından gelen küçük bir azınlıktaki kadınların yaşadığı cinsel meseleleri, toplumdaki her kesimi kadına ait sorun indirmeciliğine gider.

1980'lerde kadın filmi olarak değerlendirilen filmlerin açmazlarından biri kadın bedeninin teşhir nesnesi haline getirilmesidir. Kadınların cinselliklerini keşfederek peşinden gitmeleri özgürlüklerini ortaya koymada önemli olarak lanse edilir. Gerçekte ise kadın cinselliği sonuna kadar kullanılarak sömürü nesnesi haline getirilen bedenler eril bakışın hizmetine sunulur.

Kadın filmlerinin en sorunlu yanlarından biri, bağımsızlaşma mücadelesi veren, bu uğurda toplumla çatışmayı göze alan kadın karakterleri öykünün merkezine oturtmakla birlikte, anlatının konumlanması anlamında filmlerin kadın karakterlere daima dışarıdan, gözetleyici, nesneleştirici kadınlar bir yandan anlatıyı kararlarıyla, müdahaleleriyle, eylemleriyle harekete geçiren aktif birer özne konumu edinirken, bir yandan da Laura Mulvey'nin ünlü kavramıyla "patriarkal

bakış rejimi" içerisindeki alışlageldik konumlarını, "erkek bakışının/arzusunun edilgen nesnesi" olma konumunu sürdürürler (Suner, 2006, s. 295).

Laura Mulvey'in Görsel "Haz ve Anlatı Sineması" adlı ünlü makalesinde belirttiği gibi, kadın bir imge olarak hem hikâye içindeki eril karakterlerin hem de izleyicinin erotik nesnesi haline getirilir (2015, s. 6). Seyirci kadın olsa dahi erkek kahramanla özdeşleşir onun bakışı ile bakar. Diğer bir açmaz ise bu filmlerdeki kadınların bulundukları sınıf içerisinde en üstün özelliklere sahip kadınlar olmasıdır.

"1980'lerin "kadın filmleri"ne feminist bir perspektiften yaklaştığımızda karşımıza çıkan bir diğer temel sorun, öykülerde kadın kahramanların daima farklı, özel, üstün vasıflarının vurgulanmasıdır. Hangi toplumsal sınıftan olurlarsa olsunlar, bu filmlerin ana karakterleri her zaman çevrelerindeki diğer kadınlardan her açıdan (güzellik, akıl, cesaret, ahlak) üstündür. Bu üstünlük zaten daha en baştan kadın karakterleri canlandıran yıldız oyuncularla vurgulanır. Dolayısıyla filmlerde, kadınların bağımsızlaşma mücadelesi yalıtılmış, özelleşmiş, bireysel bir macera olarak sunulur. Bağımsızlık sadece seçilmiş, özel kadınlar içindir. Kadınlar arası ilişkileri tanımlayan hiçbir zaman dayanışma ve ortak bir bilinç oluşturma değil, daima rekabet ve düşmanlıktır" (Suner'den aktaran Suner, 2006, s. 295).

Türkan Şoray'ın başrol oynadığı Mine (1982) adlı filmde olduğu gibi, Mine karakteri güzelliğiyle bütün kasaba erkeklerinin dikkatini çeken bir kadındır. Filmde ki diğer kadın karakter öğretmen Perihan ise hayata tek başına tutunan yalnız yaşayan güçlü akıllı entelektüel bir kadındır.

"Dişil seyirci, can sıkıcı cinsiyetçi klişelerle karşı karşıya kalmadan ya da abartılı stereotipler aracılığıyla beyaz ekrana taşınmadan, hayatın içinden kadın kahramanlarla özdeşleşebilmeyi istiyor. Kadın ve sinema alanındaki tarihsel araştırmalar yıllar içinde teorik açıdan güç kazanmaya başladıkça, bu realist-

sosyolojik perspektifin çok geçmeden karşısında (post) yapısalcı düşünceyi bulacağı da beklenmeliydi” (Smelik, 2008, s. 3).

Her yönüyle diğer kadınlardan üstün ya da uç kadınları anlatan bu dönem filmlerinin, kadın izleyicileri karakterlerle ya uç örnekler olması ya da üst örnekler olması nedeniyle özdeşim kuramaz. Türk Sineması’nda kadın nasıl ki 1960’larda melodram filmlerde ifade edildiği gibi hayat hakkında hakiki bir duruş sergileyemeyerek, duygusal sömürü nesnesi haline getirildiyse, 1980’lerde de cinselliği ve bedeni sömürü ve seyirlik haz nesnesi haline getirilmiştir.

Türkiye 1990’lara geldiğinde ekonomisi, toplumsal ve siyasi yapısı, kültürel manzarası değerlendirildiğinde canlı, ilgi çekici yeniliklerle karşılaştığı gibi ekonomik ve siyasi krizler, Güneydoğu’daki terör olayları, gecekondulaşma ve göç gibi sorunları iç içe yaşadı görülür. 24 Ocak 1980’de tarihinde Türkiye’nin ekonomisinde yapısal dönüşümü ihtiva eden ekonomik olarak dışa açılma hedeflerinin içerdiği kararların alınmasıyla arzu edilen gelişme sağlanamadı. 1990’lara gelindiğinde 24 Ocak kararları yol açtığı sorunlar devam etti. 12 Eylül darbesi sonucunda 1991 genel seçimlerinde ilk kez tüm partiler reklam ajanslarıyla anlaşma yaptı. Teknolojik imkânlardan yararlanıldı. Büyük boy ekranlar kullanıldı. Pop şarkıcıları miting alanlarında şarkılar söyledi. 1995 genel seçimlerinde seçmen yaşı 20’den 18’e indirildi. Ceza ve tutukevlerinde oy kullanıldı. 28 Şubat darbesi ile dönemin iktidarda bulunan partisi Refahyol düşürüldü. Dönemin başbakanı iktidardan uzaklaştırıldı. 1999 genel seçimlerine kadar Ecevit hükümeti kuruldu. 1999 seçimleri en fazla partinin katıldığı seçim oldu.

Toplumsal olarak bakıldığında daha önceki dönemden daha da hız kazanan bireyin öne çıkışı ve nispi özgürlük ortamı toplumda etkisini göstermektedir. Türk sinemamsıda bu dönemde yaşanan değişiklik ve yeniliklerin etkisiyle teknik, sosyokültürel, politik, dramatik, sanatsal anlamda gelişim göstermektedir. Bu dönemde ticari filmlerin yanı sıra

bağımsız filmleri ve sanat filmleri de çekilmiştir. Bir taraftan bol aksiyonlu gişe filmleri çekilirken, diğer taraftan küçük ölçekli toplumsal filmler çekilmektedir.

24 Ocak kararları yabancı sermaye girişini limitsiz olarak, ülkeye açmasıyla Hollywood filmleri Türk sinema sektörüne adeta darbe vurmuştur. 1990’larda, yılda neredeyse 10 filminden az üretim yapılıyordu. Dağıtımın Amerikan şirketlerinin kontrolünde olması yapımı tamamlanan az sayıda ki filmin gösterim yapacak salon bulmasını zorlaştırıyordu. “Bölge işletmeciliği sisteminin sona ermiş olması, video sektörünün düşüşe geçmesi, özel televizyonculuğun başlaması, yerli filmlerin seyircisini kaybetmesi, Hollywood filmlerinin rekabeti ve dağıtım sürecinin Amerikan şirketlerinin kontrolüne geçmesi gibi etkenler yapımı tamamlanan az sayıda yerli filmin gösterim yapacak salon bulmasını zorlaştırmıştır. Bunun sonucunda yapılan film sayısı ile gösterime giren film sayısı arasında büyük farklar oluşmuştur” (Arslan, 2011, s. 23). Yapımcılar karşılaşılan olumsuz durumlardan kurtulmak için yeni finansal arayışlar içine girmişlerdir. Bu dönemde Uluslararası Eurimages Fonunun ve Kültür Bakanlığının desteği, şirketlerin sponsorluğu ile finansal kriz aşılmaya çalışılmıştır. 1990’ların başlarında yaşanan krizin aşılmasında Yavuz Turgul’un yönetmenliğini yaptığı Eşkıya (1996) adlı film umut ışığı oldu. 2.5 milyon izleyiciye ulaşarak gişe hasılatı elde etti. Eşkıya iyi yönde gelişmelerin başlangıcı oldu. “Turgul, ticari sinemayı sektörün özü olarak görür. Bu durum Turgul’un filmlerindeki sanatsal başarıyı gölgelemez” (Kıraç, 2008, s. 121). Klasik Yeşilçam anlatısının dışına çıkan yeni bir sinema dili oluşturmak için uğraşan yönetmenlerin etkisi ile sanat filmleri ve ticari filmler ayrılmaya başladı. Sinan Çetin’in yönetmenliğini yaptığı, Berlin in Berlin (1992), Bay E (1995), Propaganda (1999), Şerif Gören’in yönetmenliğini yaptığı Amerikalı (1993), Mustafa Altıoklar’ın yönetmenliğini yaptığı Ağır Roman (1997), Gani Müjde’nin yönetmenliğini yaptığı Kahpe Bizans (1999) adlı filmler reklam kampanyalarıyla gişe başarısı kazanmıştır. Zeki Demirkubuz’un yönetmenliğini yaptığı C Blok (1994), Derviş Zaim’in yönetmenliğin yaptığı Tabutta Rövaşata (1996), Nuri Bilge Ceylan’ın yönetmenliğini yaptığı Kasaba (1998) adlı filmlerde olduğu gibi, yönetmenler sanatsal ve

kişisel kaygılarla çektikleri seyircisi az olan, kendi anlatı dillerini ortaya koydukları örneklerdir.

Devlet sinemaya destek olmak altyapı oluşturmak çeşitli filmler çekilmesini sağlamak için çalışmalar yürütmüştür. “1990 yılında (tam tarihi ile iletirsek 5 Mayıs 1990’da) dönemin Kültür Bakanı Namık Kemal Zeybek öncülüğünde Türk Sinema Kurultayı düzenlendi. Kurultayda; devletin sinemaya desteği, korumalar/önlemler, teşvik, sosyal güvence sorunları tartışılır” (Coşkun, 2017, s. 3). Tartışılan sorunlar o dönemde çözüme ulaşmaz. Sadece radyo ve televizyon üzerinden devletin tekeli kaldırılır. 1990’lara kadar devlet tarafından yönetilen TRT dışında radyo ve televizyon yayını bulunmuyordu. 1990’larda ilk kez özel radyo ve televizyonlar yayın hayatına girdi. İlk zamanlar özel televizyonlar Türk filmlerini belli saatlerde yayınlıyordu. Daha sonra özel televizyon kanalları filmlerin haklarını sahiplerinden bütünüyle almaya başladılar. “Bu dönemde televizyon-sinema ilişkisindeki bir başka nokta ise, ön satış yöntemidir. Bu yöntemle beraber televizyon kanalları sinema filmlerine senaryo aşamasından itibaren mali destek sağlamışlar ayrıca reklâm, tanıtım işlerini de üstlenmişlerdir” (Tunç, 2006, s. 86).

1990’larda Türkiye Sineması’nın destek aldığı Avrupa Konseyi’nin Eurimages fonudur. Her ne kadar Amerikan filmlerinin Avrupa da hâkimiyetine mukavemet göstermek ve güçlenmek amacıyla kurulmuş olsa da arkasında politik bir duruş izlenmektedir.

Eurimages’in Türkiye sinemasını 1990’lardan sonra ayağa kaldırmasının karşılığının kültürel ve politik bağlamda oldukça büyük bedeli vardır. Avrupa ülkeleri, Avrupamerkezcilik (veya günümüzde daha geniş kapsamıyla Batımerkezcilik) düşünce şekliyle Batı dışı’nın kendisine eklemlenmek istediğini varsayarak, oto-şarkiyatçı bir yaklaşım sergileyecek Batı-dışı entelektüellerini kullanıp Batı-dışı’nı dolaylı olarak ötekileştirecektir. Böylelikle, kendi toplumlarına karşı yabancılaştıran ‘auteur’ yönetmenler, çekmek istedikleri filmler için fon desteği

alabilmek adına bilinçli ya da bilinçsiz oto-şarkiyatçı bir yaklaşıma girmiştir (Diker, 2015).

Bu düşünceler doğrultusunda eleştiriler alınmış olsa da fondan destek alan yönetmenler film çekebilmişlerdir. Filmleri uluslar ve uluslararası festivallerde gösterime girmiştir. Aynı zamanda Eurimages'ten destek alan yönetmenlerin çoğunluğu tanınmış saygın yönetmenlerden oluşmaktadır.

Bu dönemin filmlerinde, çevresiyle uyumsuz sorunlu kadınlar görülmektedir. Bireysel ve gerçekçi anlatımların ifade bulduğu filmlerde kimlik sorunları, yalnızlık, aidiyet, kader, yabancılaşma, politika, modernite gibi konulara yer verilmiştir. Modernleşme isteği olup modernleşemeyen batıda ki gelişmelerin arkasında kalan oryantalist bakış izlenmektedir. 1990'lı yıllarda kadın bedeni temsillerine bakıldığında hem popüler filmlerde hem de sanat filmlerinde toplumsal cinsiyet kalıplarının aşamadığı görülür. Çalışma hayatında varlıkları, eğitimleri ataerkil zihniyete uygun şekil almıştır. Anadolu kadınlarının varlığının görülmediği bu dönemin filmlerine bakıldığında; Seni Seviyorum Rosa (1992), Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri (1992), Sarı Tebessüm (1992), Mum Kokulu Kadınlar (1996), Kaçıklık Diploması (1998), Bir Kadının Anatomisi (1995), Sekizinci Saat (1994) gibi filmlerde yönetmenlerin şehirde yaşayan kadınların sorunlarını eril bakışla değerlendirdikleri görülür. “Kadın filmlerinin kahramanları sorunlu kadınlardır. Bunlar sanki bu ülkede yaşamakta olan kadınlardan farklı bir dünyadadır. Kadın, erotizmin odak noktası olarak sunulmuştur. Bütün derdi ise cinselliğinden kaynaklanan sorunlardır” (Pösteği, 2004, s. 57). Türk Sineması'nda 1990'larda, işi gücü olan, maddi sorunu olmayan, yaşadığı toplumun sorunlarından uzak, cinsel sorunların odağında kadınlar görülür.

3. TÜRK SİNEMASIN'DA 2000 SONRASI KADIN (2000-2018)

3.1. Türk Sineması'nda 2000 Sonrası Kadın Beden Temsillerine Genel Bakış

Türkiye de yapılan 2002-2007-2011-2015 genel seçimiyle Adalet ve Kalkınma Partisi tek başına iktidara geldi. Uzun süren koalisyon hükümetlerinden sonra tek parti dönemine geçildi. İktidarın başında Avrupa Birliği, Kürt meselesi üzerine çalışmalarda bulunuldu. Aile içinde kadın erkek eşitliği ve aile içi şiddeti önlemede yasal düzenlemeler yapılmasına rağmen aile içi şiddet ve kadın cinayetleri önlenemedi. 24 Mart 2009 tarihinde Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde Kadın Erkek Fırsat Eşitliği Komisyonu kuruldu. Komisyonda erken yaşta evliliklerin önüne geçilmesi, kadına yönelik şiddetin önlenmesi, kadına uygulanan psikolojik şiddet, işyerlerinde mobbing, geleneksel evlilikler, başlık parası, gibi konularda alt komisyonlar kurulmuştur. Bütün bu çalışmalara rağmen özellikle kadın cinayetleri önlenemez bir hal aldı. <http://kadincinayetleri.org/> sitesinden alınan bilgiye göre 01.01.2000-15.05.2018 arası 1964 kadın öldürüldü.

Türk Sineması 2000'li yıllarda teknolojik gelişmelerden faydalanmaya görüntü kalitesini yükseltmeye başladı. Estetik ve nitelik bakımından ilerleme kaydetti. Farklı anlatım türleri denendi. Filmler ulus ve uluslararası çeşitli ödüller aldı. Gişe başarısı sağlamak için seyircinin ortak ilgi ve beğenisine yönelik popüler filmler çekildiği gibi; gişe başarısını ikinci planda tutan kendi sinemasal diline öncelik vererek filmler de çekildi. Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem, Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoğlu, gibi yönetmeler kendi anlatım tarzlarıyla filmler çektiler. Yabancılaşma, modernleşme, bireyselleşme, kent yaşamının sorunları, gelenekten kopamama, aidiyet, kimlik gibi mevzularda psikolojik, sosyal sorunlar ele alındı. Kadın konusunu ele alan filmlerin az olduğu bu dönemde, erkek kahramanların merkezde olduğu kadının ise edilgen ve ikincil olarak konumlandığı eril kalıpların hâkim olduğu görülür.

Devlet sinemaya destek olmak altyapı oluşturmak çeşitli filmler çekilmesini sağlamak için çalışmalar yürüttü. Sinemayı desteklemek için 14.07.2004 tarihinde 5224 sayılı kanunu çıkardı. Böylelikle devlet desteğiyle filmler çekilmeye başlandı. “Ayrıca ülke çapında var olan Sinema-TV bölümlerine ve kuruluş yıllarına bakıldığında 2000’li yıllardan sonra sinema-TV bölümlerinin ve buna binaen sinema üzerine yapılan özgün çalışma ve tezlerin arttığı, Kültür Bakanlığının desteğiyle ‘Geleceğin Sineması’ adlı proje kapsamında birçok üniversitede proje üreten öğrencilerin desteklendiği görülecektir” (Sevinç, 2014, s. 116). Devletin öğrencilerin projelerine ve yurt dışında yapılan festivallere filmlerin gönderilmesine destek olması da 2000 sonrası Türk Sineması’na katkı sağladı.

“Öncelikle 2000’li yıllarda 80’li ve 90’lı yıllara nazaran yerli sinemaya olan ilgi ciddi oranda artmış ve Türkiye Avrupa ülkeleri arasında yerli yapımların en çok izlendiği bir ülke haline gelmiştir. Sinema üzerine daha çok yazılmaya başlanmış, bu anlamda eğitim veren okulların sayısı artmış, çeşitli kurslar ve atölyeler açılmıştır. Son dönemde Kültür Bakanlığı’nın katkılarıyla okullarda öğrenciler arasında kısa film yarışmaları düzenlenmeye başlanmış ve bu şekilde sinemaya karşı bir teşvik oluşturulmuştur. Öte yandan yerli film sayıları, izleyici sayıları, sinema salon sayıları, devlet desteği artmış, Hollywood filmlerinin izlenme oranı düşmüş ve TV’de de yerli yapımlar ön plana çıkmıştır. Yurt içinde durum böyleyken yurt dışında da Türk filmleri festivalden festivale koşarak ödüller almaya ve Türk sineması da dünya sinemasında sesini duyurmaya başlamıştır” (Sevinç, 2014, s. 98).

Gösterime giren Türk filmlerin sayısı değerlendirildiğinde 1990’da 23, 1991’de 7, 1992’de 9, 1993’de 9, 1994’de 6, 1995’de 10, 1996’da 9, 1997’de 10, 1996’da 9, 1997’de 10, 1998’de 10, 1999’da 20 film gösterime girebilmiştir. Çoğunluk olarak 10 film üzerine nadiren geçildiği görülür. 2000’lere gelindiğinde ise gösterime giren Türk film sayısı hızla artış göstermiştir. 2000’de 15, 2001’de 17, 2002’de 9, 2003’de 16, 2004’de 18, 2005’de 27, 2006’da 34, 2007’de 40, 2008’de 50 film gösterime girmiştir. 2009’da 69, 2010’da 65,

2011’de 70, 2012’de 61, 2013’de 86, 2014’de 109 filmle ilk kez yılda 100’ün üzerinde Türk filmi gösterime girmiştir. 2015’de 138, 2016’da 138, 2017’de 148, 2018’in ilk 4 ayı 58 Türk filmi gösterime girerek 100’ün üzerine çıkmıştır.

1990’ların ikinci yarısından itibaren, ses efektleri, özel görüntü, dinamik kamera kullanımı gibi biçimsel özellikler kullanılmıştır. Sinema salonlarının fiziki koşulları düzeltilerek ses ve görüntü kalitesi arttırılmış seyirciye daha cazip hale getirilmiştir. Yeni genç yönetmenler tarafından popüler ve sanat filmleri çekilmiştir. 2000’li yıllarda Alış veriş merkezleri’nde sinema salonlarının sayısı artmış ve birçok sahneli cep sinema salonları yaygınlık kazanmıştır. Böylece aynı anda birden fazla film gösterimi yapılabilmektedir. Alış veriş merkezlerinde sinema sanatsal bir faaliyet olmanın yanında aynı zamanda eğlenmek ve güzel vakit geçirmek içinde sosyal bir aktivite olarak yer bulmuştur. İlk kez 1996’da Eşkîya filmi ile 2.500.000 izleyiciye ulaşp gişe rekoru kıran Türk Sineması 2000’li yıllarda bu rekorun da üstüne çıkarak çok daha fazla seyirciye ulaşma imkânı bulmuştur. “Yılmaz Erdoğan’ın yönetmenliğini yaptığı Vizonte (2000) 3.308.320 seyirciye, Ömer Faruk Aksoy’un yönetmenliğini yaptığı G.O.R.A. (2003) 4.001.711 seyirciye, Ertem Eğilmez’in yönetmenliğini yaptığı Hababam Sınıfı Askerde (2004) 2.586.132 seyirciye, Serdar Akar’ın yönetmenliğini yaptığı Kurtlar Vadisi Irak (2005) 4.256.566 seyirciye, Togan Gökbakar’ın yönetmenliğini yaptığı Recep İvedik 1 ve iki olarak (2007-2008) toplama 8,634.837 seyirciye, Cem Yılmaz’ın ve Ali Taner Baltacı’nın yönetmenliğini yaptığı A.R.O.G. (2008) 3.707.086 seyirciye, Mahsun Kırmızıgül’ün yönetmenliğini yaptığı Newyork’ta Beş Minare 3.474.495 seyirciye, Hakan Algül’ün yönetmenliğini yaptığı Eyvah Eyvah 2 (2011) 3.962.700 seyirciye, Faruk Aksoy’un yönetmenliğin yaptığı Fetih 1453 (2012) 6.572.618 seyirciye, Selçuk Aydemir’n yönetmenliğini yaptığı Düğün Dernek (2013) 6.980.070 seyirciye, Togan Gökbakar’ın yönetmenliğini yaptığı Recep İvedik 4 (2014) 7.374.931 seyirciye, Selçuk Aydemir’in yönetmenliğini yaptığı Düğün Dernek 2: Sünnet (2015) 6.072.509 seyirciye, Alper Çağlar’ın yönetmenliğini yaptığı Dağ 2 (2016) 3.600.000 seyirciye, Togan Gökbakar’ın yönetmenliğini yaptığı Recep İvedik 5 (2017) 7.437.050 seyirciye, Can Ulkay’ın yönetmenliğini yaptığı Ayla: The Daughter of War (2017)

5.548.901 seyirciye, Ozan Açıktan'ın yönetmenliğini yaptığı Aile Arasında (2017) 5.273.509 seyirciye ulaşmıştır" (www.sinematurk.com).

Gişede ilk sırada yer alan filmlerin çoğunlukla komedi ve macera filmlerinin olduğu görülmektedir. Gişe rekorunu kıran popüler filmlerde genellikle eril dilin üstünlüğü, geleneksel yapının komedi unsuru haline getirildiği görülür. Çoğunlukla küfürlü diyaloglar, hile, düzenbazlık, baskın erkek karakterler komedi filmlerinin ortak yönleri olarak değerlendirilebilir. İlk kez senaristi kadın olan (Gülse Birsal) Aile Arasında filmi komedi türünde yüksek gişe başarısına ulaşmıştır. Yine senaryosunu Gupse Özay'ın yazdığı Deliha (2014), Deliha 2 (2018) toplamda 3.693.498 seyirciye ulaşmıştır.

Popüler film olarak değerlendirilen "Berlin Berlin (1993), Propaganda (1999) gibi filmlerin yönetmenliğini yapan Sinan Çetin 2000'li yıllarda da Komser Şekspir (2000), Romantik (2002), Kağıt (2008), Yankee Go Home (2009), Çanakkale Çocukları (2012) Propaganda 2 (2016) adlı filmleri yönetmiştir. Mustafa Altıoklar; O Şimdi Asker (2002), Banyo (2005), Beyza'nın Kadınları (2005) adlı filmleri yönetmiştir. Ömer Vargı; İnşaat (2003), Kabadayı (2007), Anadolu Kartalları (2011), İnşaat 2 (2014) adlı filmleri yönetmiştir. Yılmaz Erdoğan; Kelebeğin Rüyası (2013), Ekşi Elmalar (2015), Tatlım Tatlım (2017) adlı filmleri yönetmiştir. Ömer Faruk Sorak; Vizonte (2000), G.O.R.A. (2003), Sınav (2006), Derin Su (2008), Yahşi Batı (2009), Aşk Tesadüfleri Sever (2011), Yahşi Cin (2013), 8 Saniye (2015) adlı filmleri yönetmiştir. Murat Aslan; Maskeli Beşler: İntikam Peşinde (2005), Maskeli Beşler: Irak (2006), Maskeli Beşler: Kıbrıs (2008), Türkler Çıldırılmış Olmalı (2009), Umut (2009), Pak Panter (2010), G.D.O. (2012), Asya (2017) adlı filmleri yönetmiştir. Serdar Akar; Dar Alanda Kısa Paslaşmalar (2000), Maruf (2001), Kurtlar Vadisi Irak (2005), Barda (2006), Gecenin Kanatları (2009), Behzat Ç.: Seni Kalbime Gömdüm (2011), Behzat Ç. Ankara Yanıyor (2013), Kurtlar Vadisi Vatan (2017), Çiçero (2018) adlı filmleri yönetmiştir. Özer Kızıltan; Takva (2005), Beni Unutma (2011), Aşkın 5 Hali (2016) adlı filmleri yönetmiştir. Çağan Irmak; Çilekli Pasta (2000), Bana Şans Dile (2001), Mustafa Hakkında Herşey (2003), Babam ve Oğlum (2005), Kabuslar Evi: Hayal-i

Cihan (2006), Ulak (2007), Issız Adam (2008), Karanlıktakiler (2009), Prensesin Uykusu (2010), Dedemin İnsanları (2011), Tamam mıyız? (2013), Unutursam Fısılda (2014), Nadide Hayat (2015), Benim Adım Feridun (2016), Çocuklar Sana Emanet (2018)” (www.sinematurk.com) gibi çoğunluğu ses getiren filmleri yönetmiştir. “Çağan Irmak filmleri önceki dönemlerde konuşulmayan konulan konuşur (mübadele, ırkçılık, bunama gibi). Bir yandan Türkiye sinemasında çoklukla karşımıza çıkan, kadının ikincil, silik bir figür, erkek egemen aile yapısının ve ailenin en önemli yapıtaşı olduğu toplumun kutsandığı (Dedemin İnsanları, Babam ve Oğlum, Issız Adam [2008]) filmler yapar, öte yandan ise farklı komünite ihtimallerini veya bir arada yaşayabilme imkânlarını da arar (Prensesin Uykusu, Karanlıktakiler). Çağan Irmak sineması bu tür farklı arayışlarda dolaştığı içindir ki Türkiye sinemasında sanat ve ticari sinema ayrımını bulanıklaştırabilen bir yerde durduğunu düşünüyorum. Çağan Irmak sineması, azınlığın değerlerini, geçmişe ait ama şimdiyi yaşamaya mecbur kalmış karakterlerin nostaljik bir portresini sunmaktadır” (Özdüzen, s.201). Her ne kadar yönetmenlerin filmleri gişe, popüler, sanat filmleri olarak ayrılrsa da zaman zaman geçişkenlik göstermektedir.

Popüler filmler genel olarak değerlendirildiğinde, kültürel cinsiyet nosyonlarının sürdürüldüğü, yeniden inşa edildiği kadına dair bir şey ortaya konuluyormuş görüntüsünün altının boş olduğu, geleneksel erkek ve kadın stereotiplerinin aşılamadığı görülür. Cinsiyetler arası baskınlığın olduğu, sessiz ve bastırılmış, birey olarak var olamayan erkeğe bağımlı kadınlar görülmektedir. Hâkim egemen eril kodların korunduğu yeniden farklı formlarda inşa edildiği görülür. Çoğunlukla kendi ayakları üzerinde duramayan, erkeğin ön planda, kadının arka planda kaldığı, haz nesnesi olarak betimlenen kadınlar görülür.

Özellikle 2000’li yıllarda etkinliği artan absürd sinemanın temsilcisi olarak değerlendirilen Onur Ünlü, Ezel Akay, Hasan Karacadağ, Durul Taylan & Yağmur Taylan kardeşler gibi yönetmenler kendi sinema anlayışlarına göre filmler çekmekte izleyiciye ulaşılmaktadır. “Onur Ünlü; Polis (2006), Çocuk (2007), Güneşin Oğlu (2008), Beş Şehir (2009), Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikâyesi (2011), Sen Aydınlatırsın Geceyi (2013), İtirazım

Var (2014), Kırık Kalpler Bankası (2015), Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok (2017), Cingöz Recai (2017), Put Şeylere (2017), Gerçek Kesit: Manyak (2018) adlı filmleri yönetmiştir. Ezel Akay; Neredesin Firuze (2003), Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü (2005), 7 Kocalı Hürmüz (2009), F Tipi Cezaevi (2012), Küçük Kara Balıklar (2014) adlı filmleri yönetmiştir. Hasan Karacadağ; D@bbe (2005), Semum (2007), D@bbe 2 (2009), D@bbe: Bir Cin Vakası (2012), El-Cin (2012), D@bbe: Cin Çarpması (2013), El Nazar (2013), D@bbe 5: Zehr-i Cin (2014), Dabbe 6 (2015), Deccal-i Zihyan (2015), Magi (2015), Vampiria (2015) adlı filmleri yönetmiştir. Durul Taylan & Yağmur Taylan kardeşler; Okul (2003), Küçük Kıyamet (2006), Vavien (2009) (www.sinematurk.com)” adlı filmleri yönetmişlerdir. Bu türde de genellikle erkek ağırlıklı filmler çekildiği görülmektedir. Birkaç örnek dışarıda bırakılırsa genellikle erkek karakterin ağırlıkta olduğu, güçlü, kahraman, iktidar sahibi olarak verildiği görülür. Kadın erkek arasında yaşanan duygusal ilişkilerin yüzeysel verildiği, kadınların erkek egemenliğinde varlığını sürdürdükleri, ağırlıklarının erkeğe göre hafif kaldığı görülür.

Sanat filmlerinin önde gelen yönetmenlerinden Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu, Semih Kaplanoğlu, Zeki Demirkubuz, Pelin Esmer gibi yönetmenlerde 2000 sonrası popüler filmlerin dışında kendi tarzlarını yansıtan filmler üretmişlerdir. “Nuri Bilge Ceylan; Uzak (2002), İklimler (2006), Üç Maymun (2008), Bir Zamanlar Anadolu’da (2011), Kış Uykusu (2014), Ahlat Ağacı (2018) adlı filmlerini yönetmiştir. Reha Erdem; Korkuyorum Anne (2004), Beş Vakit (2006), Hayat Var (2008), Kosmos (2009), Jin (2012), Şarkı Söyleyen Kadınlar (2013), Koca Dünya (2016) adlı filmlerini yönetmiştir. Derviş Zaim; Filler ve Çimen (2000), Çamur (2003), Cenneti Beklerken (2006), Nokta (2008), Gölge ve Suretler (2011), Devir (2012), Balık (2014), Rüya (2015) adlı filmleri yönetmiştir. Yeşim Ustaoglu; Sırtlarındaki Hayat (2004), Bulutları Beklerken (2004), Pandora’nın Kutusu (2008), Araf (2012), Tereddüt (2015) adlı filmleri yönetmiştir. Semih Kaplanoğlu; Herkes Kendi Evinde (2001), Meleğin Düşüşü (2004), Yumurta (2007), Süt (2008), Bal (2010), Maşuk’un Nefesi (2014), Buğday (2017) adlı filmeleri yönetmiştir. Zeki Demirkubuz Yazgı (2001), İtiraf (2001), Bekleme Odası

(2003), Kader (2006), Kıskanmak (2009), Yeraltı (2011), Bulantı (2015), Kor (2016) (www.tsa.org.tr)” adlı filmleri yönetmiştir. Pelin Esmer; “Koleksiyoncu (2002), Oyun (2005), 11’e 10 Kala (2009), Gözetleme Kulesi (2012), İşe Yarar Bir Şey (2017)” (www.sinematurk.com)” adlı filmleri yönetmiştir. Kent, kasaba, köy yaşamında yaşanan sorunlar etrafında, bireylerin psikolojik travmaları, sosyal sorunlar, toplumsal yozlaşma, aidiyet, kimlik, kader, ahlak, inanç, iletişimsizlik, yabancılaşma, aile, cinsellik, aldatma temalar arasındadır. Kadın beden temsilleri genel olarak değerlendirildiğinde, ailede hiyerarşik anlayışa uygun, her an cinsel istismar ve tacizle karşılaşma ihtimali bulunan, ev işleri ve çocuk bakımı ile ilişkilendirilen temsiller görülür.

Sinema Lumiere kardeşlerin 13 Şubat 1895’te sinematograf adını verdikleri ilk sinema makinesinin patentini aldıktan sonra ilk olarak 22 Mart 1895’te Paris’te Rue de Rennes’deki Ulusal Sanayi Destekleme Derneği’nde ilk kez Lyon’da ki Lumiere Fabrikasından İşçilerin Çıkışı adlı bir dakikadan biraz daha uzun süren filmi göstermeleriyle, sinema toplumsal hayata girdiğinden beri her dönem bütün imkanlarını ataerkilliğin hizmetine sunmuştur. İlk kadın yönetmen Alice Guy-Blache sadece bu tarihten bir yıl sonra 1896 yılında ilk kısa filmini çekmiş olmasına rağmen adı pek bilinmemektedir. Sinema sektöründe kontrolün erkeklerin elinde olması, erkek dilinin kullanılarak toplumsal cinsiyet algısına uygun eril davranış normlarını yeniden inşa eden yapının sağlandığı görülmektedir. “Yönetmeni kadın olsa da bu filmlerde eril bakış açısına uygun olarak kadın her zaman erkeğin arkasında, onun destekçisi, sadık eş ve fedakâr anne olarak temsil edilir. Bunun karşıtı olarak ise erotik kadın koyulur ve mutlak kötü kadın başarısızlığa mahkûmdur” (Gürses, 2010 s.188). Her ne kadar 2000’li yıllarda sinemada kadın, daha önceki yıllara göre daha güçlü kadın karakterler olarak ortaya çıksa da erkeğin arkasında yan rollerde, erkek karakteri harekete geçiren unsur olarak yer alır. “Kadın deneyiminden çıkan, kadın karakterin ya da kadın sorunsalının (nitekim kadınsız feminizm de olabilir) odakta olduğu, eril söylemi az çok kıran, hatta yapı bozumuna uğratan ya da dişil söylemi bir biçimde öne çıkaran filmler kadın filmleridir” (Öztürk, 2004, s. 12). Bu tariftten anlaşıldığı üzere son dönem Türk Sineması’nda kadın filmleri açısından bakıldığında da

daha kat etmesi gereken yol olduğu görülmektedir. Kadınların üretim alanında fazla katılım göstermediği, düşük statülü işlerde yer aldığı, romantik ilişki içinde olduğu, aile içinde çocuk bakımı ve ev işlerinden temsil edildiği görülür. “Türkiye’de sinematografik anlatıda kadın, cinselliğinden sıyrılmamışsa toplumsal cinsiyet kodlarının dışında kurgulanması söz konusu olamamıştır. Türkiye’de sinema kadınları bu anlamda sadece güzel nesneler olarak kurdurmuş, uzun yıllar boyunca kadının kendi içine dönük hiçbir hikâyenin odağına yerleşmesine izin vermemiştir” (Elmacı, 2011, s. 191). Her ne kadar araştırmanın son dönemlerine ait vizyona giren filmlerde, kadınların kendi istekleri ve amaçları doğrultusunda çaba sarf ettiği örnekler olsa da, nihai sonucu sistem ve ataerkil yapının belirlediği filmlerin çoğunlukta olduğu görülmektedir.

3.2. Suskun Kadınlar

3.2.1. Meleğin Düşüşü

3.2.1.1. Filmin Künyesi

“35mm / 98 dk. / Renkli 2004 / Türkiye

Yönetmen: Semih Kaplanoğlu

Senaryo: Semih Kaplanoğlu

Kurgu: Semih Kaplanoğlu, Hande Güneri, Ayhan Ergürsel

Görüntü Yönetmeni: Eyüp Boz

Sanat Yönetmeni: Esad Tekand

Tür: Dram

Oyuncular: Tülin Özen (Zeynep), Budak Akalın (Selçuk), Musa Karagöz (Müfit), Engin Doğan (Mustafa), Yeşim Ceren Bozoğlu (Funda), Özlem Turhal (Nilgün), Can Kolukısa (Adnan), Mine Demiriz (Müşerref), Funda Cansever (Fatma)

Aldığı Ödüller: Dr. Avni Tolunay Jüri Özel Ödülü (41. Antalya Film Şenliği-2004)

En İyi Set Tasarımı (41. Antalya Film Şenliği-2004)

En İyi Görüntü Yönetmeni (41. Antalya Film Şenliği-2004)
En İyi Ses Tasarımı (41. Antalya Film Şenliği-2004)
Seçiciler Kurulu Özel Ödülü (16. Ankara Film Festivali-2005)
Umut Veren Yeni Kadın Oyuncu (16. Ankara Film Festivali-2005)
En İyi Kadın Oyuncu (11.Nürnberg Türkiye/Almanya Film Festivali-2006)
En İyi Kadın Oyuncu (41. Antalya Film Şenliği-2004)
En İyi Alternatif Film (12. Barcelona Bağımsız Sinema Festivali-None)
Fipresci Ödülü (24. İstanbul Film Festivali-2005)
Jüri Özel Ödülü (24. İstanbul Film Festivali-2005)
Büyük Ödül (Nantes Film Festivali-2005)” (www.sinematurk.com, 2004)

3.2.1.2. Filmin Hikâyesi

Otelde temizlik görevlisi olarak çalışan Zeynep, yedek parçacı dükkânında çalışan babası Müfit ile yaşamaktadır. Sabah işe giden akşam evdeki sorumlulukları ile ilgilenen Zeynep’in görünüşte sıradan rutin bir hayatı vardır. Zeynep birkaç beden büyük ve kat kat giydiği kıyafetler ile gizlediği bedeninin dışında, katlanılmaz bir sorunu daha saklar. Babasının alkol sorunu ve cinsel tacizleri karşısında susmakta hiç kimseye bir şey anlatamamaktır. Gözleme yapıp satan tanıdığı Fatma’yı çalıştığı yerde ziyaret eder, fakat ona da bir şey anlatamaz. Zeynep adeta toplumdan soyutlanmış, ne bir arkadaşı, ne bir komşusu ne de bir yakını vardır. Kendisini aşan bir sorunu olmasına rağmen anlatacak çözüm bulmasına yardımcı olacak hiç kimsesi yoktur. Kalabalık bir şehirde yaşamasına rağmen toplumsallaşamamış adeta toplumdan yalıtılmış olarak hayatını sürdürmektedir. Diğer taraftan ses teknisyeni eşi Selçuk tarafından, komşusu Nilgün ile aldatılan Funda kızgınlığını hayal kırıklığını dile getirmez susar. Hislerini yazdığı mektubu eşine bırakıp gitmek ister. Eşi Selçuk konuşmasını istediğinde ise mektubu eşinin elinden alır avucunda buruşturur. Bir daha hiç dile gelmeyecek duygularını, adeta kocaman bavulunun içine koyarak evden ayrılır. Kullandığı araç ile kaza yapan Funda hayatını kaybeder. Selçuk suçluluk hisseder, intihar girişiminde bulunur. Bir süre babası Adnan’ın evinde kalır.

Komşusu Müşerref'in yönlendirmesiyle Funda'nın kıyafetlerinin bulunduğu bavulu, Zeynep'e vermesiyle filmin seyri değişir. Filmin başlarında elektriklerin kesildiği bir akşam Zeynep'in kocaman kırmızı bir elmayı yemesi masumiyetini kaybedeceğine dair ipucu verir. Kocaman bavulu açmasıyla birlikte Zeynep adeta yepyeni bir dünya ile karşılaşmış gibidir. Hepsi bir birinden güzel kıyafetler, aksesuarlar, ayakkabılar karşısında yaşadığı toplumdaki soyutlandığı kendisini dışında bıraktığı dünyanın kapısını aralar gibidir. Bütün kıyafetleri tek tek dener. Ayakkabıların kendi numarasına uymasına sevinir. Kıyafetleri giyip aynaya baktığında kendi görüntüsünün yanında başka bir kadın daha belirir. Artık Zeynep masum saf bir genç bir kız değildir, başka bir kadına dönüşmeye başlamıştır. Otelde kalan kadınlar dikkatini çekmeye başlar. Belki de giydiği yeni kıyafetleriyle onlardan farklı olmadığını düşünmektedir. Otelde tek iletişim kurduğu kendisinden hoşlanan Mustafa ile yakınlaşır. Bulduğu çözümde Mustafa'nın yardımına ihtiyacı olduğu için mi yoksa duygusal yakınlık hissettiği için mi yakınlaştığı belirsiz kalmıştır. Babasının cesedi bavul içinde İstanbul boğazında kaybolurken kötülüğü sanki Zeynep'e miras kalır. Filmin sonunda soyunarak çıplak bedeniyle pencereye çıkan Zeynep masumiyetinden mi soyunmuştur, yoksa bütün sıkıntılarını ve dertlerinden kurtulup yeni bir başlangıç mı yapacaktır yoruma açık bırakılmıştır. Yönetmenin, karakterine çaresizlikten ve sıkışmışlıktan, kötülüğe bulaşmadan kurtuluş imkânı sunmadığı görülmektedir.

3.2.1.3. Karakterlerin Demografik ve Sosyal Açısından Beden Temsilleri

Meryem 20'li yaşlarında, temizlik görevlisi olarak çalışmaktadır. Aynı otelde çalışan Mustafa da kendisi gibi işçi sınıfını temsil etmektedir. Müfit 50'li yaşlarında yedek parçacı dükkânında işçi olarak çalışmaktadır. Selçuk 30'lu yaşlarda ses teknisyeni **olarak** çalışmaktadır. Funda ve Nilgün 30'lu yaşlarda genç kadınlardır ne iş yaptıkları ve eğitimleri ile ilgili bilgi verilmemektedir. Selçuk'un babası Adnan 60'lı yaşların sonunda terzi olarak çalışmaktadır. Çoğunluk olarak gelir düzeyi düşük alt sınıfa ait beden temsilleri gözlenmektedir. Selçuk eşi Funda ve komşuları Nilgün orta sınıfa en yakın karakterlerdir. İşçi sınıfı, yoksul, terzi, ses teknisyeni, genç, yaşlı çoğunlukla eğitimsiz kadın bedenleri

erkek bedenleri temsilleri olduğu görülmektedir. Eğitim düzeyi en yüksek karakterler, Selçuk ve eşi Funda görülmektedir.

3.2.1.4. Karakterlerin Psikolojik / Fiziksel Beden Temsilleri ve Birbirleriyle İlişkileri

Karakterlerin güçlü ve zayıf durumları incelendiğinde Zeynep'in en zayıf beden temsili, babasının odasına geldiği, tacizde bulunduğu sahnelerdir. Zeynep odasına çekildiği anda kendini güvende hissetmez, hep tetiktir. Huzurlu bir uyku uyuyamamaktadır. Temizlediği otel odalarında daha güvende hissetmekte zaman zaman uyuya kalmaktadır. En güçlü beden temsili babasını öldürüp koyduğu bavulu boğazın sularına bıraktığı sahnedir. Müfit'in en zayıf beden temsili sarhoş olup sokakta sızdığı sahnedir. Sokak ortasında bilinçsiz baygın bir şekilde yatmakta ancak kızının yardımıyla evine zorlukla taşınmaktadır. En güçlü beden temsili Zeynep'in gecelik makyajlı olarak televizyon izlediğini görünce tokat attığı sahnedir. Böylece bütün günahlarından arınmış, sapık baba olmaktan çıkmış, sanki yeniden baba olmuş, kızının uygunsuz davranışı karşısında onu cezalandırma hakkını kendinde görmüştür. Hiç gerçekleştirmemiş gibi bir anlığına olsa da kendi büyük günahını unutmuş, bir baba olarak kızının üstünde her şeye rağmen iktidarının devam ettiğini gösterme imkânı yakalamıştır. Mustafa'nın en zayıf beden temsili hafta sonu Zeynep'i bir saat bekledikten sonra, geldiğinde olumsuz karşılandığı sahnedir. Zeynep Mustafa'yı tersler, onunla gelmeyeceğini bir daha beklememesini söyler. Mustafa, hızla giden Zeynep'in arkasından bakarken omuzları düşmüş, hayal kırıklığına uğramıştır. Adeta Zeynep'le ilgili kurduğu bütün hayalleri elinden alınmış gibidir. Mustafa Zeynep'le birlikte Müfit'in cesedini bavul içinde boğazın sularına bıraktıktan sonra yaşadığı mekâna gelirler. Mustafa'nı en güçlü beden temsili, Zeynep'i kaldığı bekâr odasına getirdiğinde, her türlü ihtiyacına koşarken “hep yanında olacağım” dediği sahnedir. Mustafa hayallerinde ki Zeynep'le olmak için kötülüğe bulaşmayı kabul etmiş, ancak bu sayede hislerini ifade edebilme imkânı yakalayabilmiştir. Selçuk'un görüldüğü bütün beden temsilleri değerlendirildiğinde güçlü bir sahnesine rastlanmamaktadır. Funda'nın kendisini terk etmesi karşısında hiçbir şey yapamaz. Funda'nın arkasından bakarken, bırakılan ekmekleri almak için kapısını açan

Nilgün ile göz göze geldiğinde, ikisi de suçluluk hisseder. Selçuk iyi araç kullanamadığını bildiği Funda'nın, öfke ile arabanın anahtarlarını aldığı da ona engel olmaz. Funda trafik kazası yapar ve hayatını kaybeder. Selçuk'un omuzlarına ikinci bir vicdan azabı daha yüklenir. Bütün bunlara dayanamaz intihar girişiminde bulunur. Kurtarıldığında, azap dolu hayatına geri dönmüştür. Ne babasının yanında kaldığı günlerde, ne de Funda'nın kıyafetlerinin bulunduğu bavulu, Zeynep'e verdiği hissettiği suçluluk ve vicdan azabından kurtulamaz. Bir insanı direkt elleriyle öldürmemiş olsa da, hayattan kopup gitmesine sebep olmuştur. Funda'nın yer aldığı çok kısa sahneler, beden temsilleri olarak değerlendirildiğinde, bir kadın olarak ihanete uğradığını hissetmesine rağmen sessizliğe bürünmeyi tercih ettiği görülür. İçinde öfke, derin hayal kırıklığı ve nefret vardır. Sakin kafayla olayları değerlendirecek haleti ruhiye içinde değildir. Hislerini sözel olarak ifade etmek yerine mektup yazarak Selçuk'u terk etme kararı alır. Bütün bu olumsuz duygularla aldığı kararla taksi çağırarak yerine, iyi araç kullanamadığı halde arabayla yola çıkar. Geçirdiği trafik kazasında hayatını kaybeder. Bedenine hapsettiği dile getiremediği hisleri bir daha dile gelemeyecektir. Selçuk'un babası Adnan, yaşlı bir bedeni temsil etmektedir. Oğlunun eşini kaybetmesine, düştüğü bunalıma üzülmemekte, fakat elinden bir şey gelmediği için çaresiz kalmaktadır.

Filmin merkez kahramanı Zeynep ve en önemli yan kadın kahramanı Funda'nın psikolojik olarak travma yaşadıkları görülmektedir. Zeynep'in ensest mağduru olması, Funda'nın ihanete uğraması sağlıklı kararlar almalarını engellemektedir. Her ikisinin de durumlarını tespit edemediği profesyonel psikolojik yardım için başvurmadığı görülmektedir. Zeynep alt sınıf bir aileden olması nedeniyle yasal haklarından faydalanacak, ulaşacak birikime sahip değildir. Funda ise orta sınıfa yakın görünmektedir. Henüz olayın duygusal aşamasında olması, yasal haklarını gözetmeye, maddi konuları düşünmeye imkân vermemektedir.

Karakterlerin birbirleriyle ilişkileri incelendiğinde, iletişimin zayıf olduğu görülmektedir. Zeynep babasıyla sadece mecburi anlarda iletişim kurar. İkisinin de bildiği, bilmezlikten

geldikleri bir durum yaşamaktadırlar. Zeynep, Mustafa ile iletişimini sınırlı tutar. Duygusal olarak hisleri anlaşılmaz kalmaktadır. Başlarda uzak durmaya kararlı gibidir. Sonlarda Mustafa'ya yaklaşımı yardım talebi nedeniyle mi, yoksa aynı zaman da hislerinden dolayı mı yakınlık kurduğu net değildir. Selçuk ve Funda'nın da birbirleriyle ilişkilerine bakıldığında iletişimin zayıf olduğu görülmektedir. Funda “senin ne zaman evde olup olmadığını takip edemiyorum” diyerek Selçuk'a bıraktığı mektubun içinde duygularını yazdığı düşünülmektedir. Buradan da hala Selçuk'la bir iletişim bulma arayışı içinde olduğu anlaşılmaktadır. Selçuk belki de ihanetin suçluluğu nedeniyle, yüzleşmekten çekindiği için Funda'ya ısrarcı bir tavırla yaklaşmaktan kaçınmaktadır. Henüz ihaneti itiraf etmeye yüzleşmeye hazır değildir. Umursamaz ve duyarsız bir eş profili çizmektedir. Evliliklerinin bitmeye yakın olduğunu gördüğü halde Funda'nın hislerini anlamaya, öğrenmeye çalışmamış iletişim kurmak için çaba göstermemiştir.

3.2.1.5. Beden Üzerinden Karakterlerin Toplumda Statüsü

Karakterlerin beden temsilleri bağlamında toplumsal statüsü değerlendirildiğinde, çoğunlukla yaşadıkları mekân ve giyim tarzlarıyla sosyal statülerinin düşük olduğu anlaşılmaktadır. Selçuk ile Funda ve komşuları Nilgün yaşadıkları mekân ve giyim tarzları ile orta sınıfa yakın görünmektedirler. Zeynep'in kendi bedenine büyük gelen üst üste giydiği birbirine uyumsuz kıyafetlerle yaşadığı mekân ile alt sınıf gurubunu temsil etmektedir. Kendisini aşan sorununda olduğu gibi kıyafetlerin de kendi bedeninden büyük üst üste olması, çaresizliği bıkkınlığı umutsuzluğu temsil etmektedir. Zeynep ruhuna büyük gelen kaldıramadığı sorunu ile sessizliğe gömülerek görmezden gelerek geçiştirmeye çalışmaktadır. Dönemin yaygın uygulaması olan, gazete kuponlarını biriktirerek sahip olduğu mutfak aletlerini bir köşeye çeyiz düzer gibi yığmaktadır. Gelecekte hayalini kurduğu bir hayat için değil de, ev içi, köhne sokaklar, alt geçitler, otel odaları ve koridorları, her gün sefer taslarını almak için uğradığı tamirhane, banliyö vagonunda ki yolculukları gibi üzerine gelen mekânsal sıkışmışlıktan kurtulmak için bulduğu çatlatıp kırdığı nefes aldığı ince katmanlardır sanki. Yine iletişim kurmasa da kendi içine gömülse

de, İftar çadırına gidip yemek yemesi sosyal ortamda bulunması da nefes almak için başvurduğu başka bir yoldur. Zeynep'in evinden işine gittiği, tekrar evine döndüğü bütün geliş gidişlerde bulunduğu ortamlar alt sınıfa mensup insanların bulunduğu mekânlardır. Filmdeki diğer karakterlerin giyim tarzları ve konuşma üsluplarıyla sosyal statülerinin düşük olduğu anlaşılmaktadır.

3.2.1.6. Beden ve İktidar

Müfit'in bedenine, ataerkil değerler üzerinden bakıldığında baba ve ailenin reisi olması açısından otoritenin merkezinde durmaktadır. Müfit yedek parçacı dükkânında sıradan bir işçi, sosyal hayatta ise silik bir kişilik olarak var olurken, eve geldiğinde kendisine hizmet edilen çekinilen birine dönüşmektedir. Kızı tarafından kahvaltısı hazırlanan, öğle yemeği hazırlanarak sefer tasına konulan, akşam yemeği hazır önüne gelen, her türlü hizmeti yerine getirilen Müfit zaman zaman babacan tavırlara bürünmekte kendi sapkınlığını görünmez kılmaya çalışmaktadır. Müfit içe dönük, tepkisiz, donuk haliyle Türk Sineması'nın, kötü karakterine gerçekçi bir sunum kazandırmaktadır. Genellikle olumsuz yönlerini baskın ve hırçın bir dille ortaya koyup yüksek perdeden monolog verir gibi konuşan kötü karakterler ürkütücü olduğu kadar yapay duruş da sergilemektedir. Müfit elinde bira şişesi, izmariti uzayan sigarası ile sessizce girdiği evinde, kendisiyle birlikte gerilimi taşımakta bir anda ne yapacağı belirsizleşmektedir. Zeynep otelde sadece hafif bir iş elbisesi giyerken, sokakta şekilsiz, eskimiş bir kaban, evde en alta siyah onun üstüne sarı onun üstüne mavi bir kazak giyerek adeta bedenini koruma altına alıp görünmez olmaya çalışmaktadır. Otelde hissettiği güveni evinde hissedememektedir. Hayatını kaybeden Funda'nın kıyafetleri, Zeynep'e verilinceye kadar adeta rast gele üzerine geçirdiği kıyafetlerinin dışında sadece güzel kıyafetlere değil başka hayatların da var olacağı fikrine sahip olur. İçi çeşit çeşit kıyafet dolu bavul Zeynep'e farklı dünyaların varlığını gösterir gibidir. İkisinin de görmezden bilmezden geldiği sapkınlık karşısında ki suskunluk, Funda'nın geceliği ile televizyon izleyen Zeynep'e gören babanın tokadıyla bozulur. Baba kendi sapkınlığı yok sayarak,

Zeynep'i her şeye rağmen cezalandırma, iktidarını sağlamlaştırma hakkını kendisinde görür.

3.2.1.7. Sonuç ve Değerlendirme

Meleğin Düşüşü minimalist anlatımıyla, ensest, babanın katli, masumiyetin yitirilişi, günah, ihanet, vicdan azabı, intihar, ölüm gibi temalar üzerinden giden bir sanat filmidir. Merkez karakter Zeynep'in babası tarafından taciz edilmesi üzerine, kendi içine dönüp suskunlaşması masumiyetini kaybetmesinin hikâyesidir. Kadın pratik yaşamında, ait olduğu kültürel sosyal düzenin bağlı olduğu ataerkil geleneksel anlayış nedeniyle çeşitli baskılarla karşılaşır. Ataerkil toplumlarda kadının konuşması olumsuz yorumlar içerir. Değerli olan sessizce kabul etmektir. İnsanın kendisini en kolay ifade etme aracı olan dilin, elinden alınması özgüven eksikliğini, edilgen olmayı beraberinde getirir. Sessizliği normalleştiren eril anlayış suskunluğu, saygı göstermenin ve erdemli olmanın gereği olarak yerleştirir. Türk Sinema tarihinde, eril anlayışın kadından beklenen sessizce kabullerle doludur. Ömer Lütfi Akad'ın yönetmenliğini yaptığı Vesikalı Yârim (1968) adlı filmde Manav Halil'in karısı, sevgilisinden ayrılıp geri dönen kocasını hiçbir şey olmamış gibi susarak kabul eder. Diğer taraftan az olsa da suskunluklarını bir silaha başkaldırıya dönüştüren, direnç gösteren kadınlar da vardır. Zeki Ökten ve Yılmaz Güney'in yönetmenliğini yaptığı Sürü (1978) adlı film de Berivan karakteri ve Yavuz Turgul'un yönetmenliğini yaptığı Eşkiya (1996) adlı filmde Keje karakterinde olduğu gibi. Kendi hayatları elinden alınan bu kadınlar dillerini bedenlerine gömerler. Ataerkilliğin üstlerine kurduğu iktidara karşı hiç konuşmayarak, direnç göstermekten başka çare bulamazlar. Şiddet aşağılanma hor görülme karşısında hep suskunlukları ile varlıklarını sürdürürler. Suskunlukları hayatları ile ilgili karar alma noktasında kendilerine bir alan açar. Yönetmenliğini Serdar Akar'ın yaptığı Gemide (1998) adlı film ve Kudret Sabancı'nın yönettiği Laleli'de Bir Azize (1999) adlı filmlerde ise kadın karakterlerin bedenleri adeta herhangi bir nesne gibi oradan oraya taşınır. Eril anlayışın hâkim olduğu iki filmde de kadınlar, hikâyeyi birleştiren çıplak bedenleri ile de erkek izleyiciye sunulan malzemedan öteye gitmez. Her iki filmde de hiyerarşik erkek grubu

vardır. Bu hiyerarşide en altta dahi kadının yeri yoktur. Burada kendi aralarında ki iktidar, devletin toplum üzerinde ki iktidarı ile metaforik bir anlatım sunar. Kadın bedeni bu metafor anlatım içinde şiddet ve cinsel istismarın karşısında dilsizleştirilmiş yok sayılmıştır.

Dil sadece iletişim kurmakta bir araç değildir. Aynı zaman da kişinin eğitimi, mesleği, etnik kökeni, toplumsal statüsü, ilgi alanları, ruhsal durumu hakkında da bilgi vermektedir. Ataerkil toplumsal yapı içinde, dil üzerinden toplumsal cinsiyet kalıplarını derinleştirecek kabullerle doludur. Kadının daha iyi hasta ve çocuk baktığı, ev içi görevlere yatkın olduğu gibi söylemler her iki cins tarafından kabul edilmesi normalleştirmesinin zemini oluşturur. Dilin eril olması hâkimiyet kurmaya yardımcı unsur haline gelir. Meleğin Düşüşü adlı filminin merkez kahramanı Zeynep, koşulsuz şartsız babasının hâkimiyetini kabul etmiş görünür. Bu kabulde hemen hemen hiç kimseyle iletişim kurmaması kendi içine dönük yaşaması, sosyalleşmemesi de etkilidir. Babaya ve kararlarına karşı çıkılmaz gibi bir algıyı baştan kabul edişi, daha sonra bu kabulü aşındıracak farklı ve karşı duruşu destekleyecek sosyal bir ortama girmemesi tacize boyun eğmesini getirir. Ne zaman ki kendisine içinde çeşit çeşit kıyafetlerin olduğu bir bavul verilir, o zaman bavulu açmasıyla birlikte adeta farklı bir anlayışın dünyanın olduğunu görür. Daha önce babasının sapkınca yaklaşımlarına rağmen, alkol alıp sokakta sızdığında duyarsız kalamayıp yardımına koşan Zeynep, bavulun eve gelmesiyle beraber bu durumdan kurtulacak fiili olarak harekete geçecektir. Yasal haklarına başvurmayı, yardım istemeyi aklına getiremez. Bulduğu çözümün kendisine psikolojik, sosyal, hukuksal etkilerini değerlendirebilecek yeterli sosyalizasyondan geçmediği için her boyutuyla değerlendiremez. Zeynep, ataerkil yapıya boyun eğen, suskunlaşır mevcut durumu değiştirmek için, kötülüğe bulaşmaktan başka çare bulamaz.

3.3. Töre Kurbanı Kadınlar

3.3.1. Mutluluk

3.3.1.1. Filmin Künyesi

“35mm / 122 dk. / Renkli 2007/ Türkiye, Yunanistan/ Dram, Duygusal, Psikolojik

Yönetmen: Abdullah Oğuz

Senaryo: Kubilay Tuncer, Elif Ayan, Abdullah Oğuz, Sırrı Süreyya Önder, Zülfü Livaneli

Kurgu: Levent Çelebi

Görüntü: Mirsat Herovic

Sanat Yönetmeni: Tolunay Türköz

Oyuncular: Özgü Namal (Meryem), Murat Han (Cemal), Talat Bulut (İrfan), Mustafa Avkıran (Ali Rıza), Emin Gürsoy (Tahsin), Şebnem Köstem (Döne), Lale Mansur (Aysel), Erol Babaoğlu (Yakup), Emel Göksu (Gülizar Ebe), Meral Çetinkaya (Münevver), Alpay Kemal Atalan (Selahattin), Leyla Başak (Serap), Kubilay Tuncer (Balıklara bakan kişi)

Aldığı Ödüller: En İyi Görüntü Yönetmeni (1.Yeşilçam Ödülleri-2008)

En İyi Müzik (40.Siyad Türk Sineması Ödülleri -2007)

En İyi Kadın Oyuncu (6. Pune Uluslararası Film Festivali-2008)

Halk Jürisi Ödülü (13. Nürnberg Türkiye/Almanya Film Festivali-2008)

En İyi Müzik (44. Antalya Film Şenliği-2007)

En İyi Erkek Oyuncu (44. Antalya Film Şenliği-2007)

En İyi Ses Tasarımı (44. Antalya Film Şenliği-2007)

En İyi Kadın Oyuncu (44. Antalya Film Şenliği-2007)

En İyi Görüntü Yönetmeni (19.AnYFilm Festivali-2008)

Mahmut Tali Öngören Özel Ödülü (19.Ankara Film Festivali-2008)

En İyi Özgün Müzik (19.Ankara Film Festivali-2008)

En İyi Müzik (1.Yeşilçam Ödülleri-2008)

En İyi Kadın Oyuncu (1.Yeşilçam Ödülleri-2008)

En İyi Film (1.Yeşilçam Ödülleri-2008)” (www.sinematurk.com, 2007).

3.3.1.2. Filmin Hikâyesi

Mutluluk, Ö. Zülfü Livaneli'nin 2002 basılan Mutluluk adlı romanından uyarlanan bir sinema filmidir. 2007 çekilen film töreyi eleştirir. Van Gölü'nün kenarında cinsel istismara uğrayan, baygın bir halde bulunup köydeki evine getirilen Meryem ile güneydoğuda terör bölgesi Gabar dağında PKK'ya karşı komando olarak askerlik yaptıktan sonra köyüne dönen Cemal'in hikâyesi. Göl kenarından yaşlı çoban Meryem'i bulur. Kepenekle sararak omuzunda, köyün sokaklarından geçerek evine getirir. Sokaktaki insanlar Meryem'in baygın bedenine acıyarak bakarlar. Babası, üvey annesi ve kardeşleri ile yaşadığı evin bahçesine bırakılır. Babası Tahsin, akrabası Ali Rıza'nın çağırması ile un fabrikasına gider. Ali Rıza'ya göre Meryem namussuzluk etmiştir. Temizlenmesi gereklidir. Üvey annesi Döne Meryem'le konuşmalı ne yapması gerektiğini anlatmalıdır. Üvey annesi Döne “sen kirlendin Meryem. Günahın büyük sende bilirsin. Kararını verdiler. Artık Allah affetsin. Bu işi kendin edersen belki cennete gidersin” sözleriyle urganı Meryem'in önüne atar. Bir canın alınmasını basit bir şeymiş gibi bir anda anlatır. Meryem, üvey annesinin camdan merakla baktığını görünce intihardan vaz geçer. Ali Rıza, Meryem'i öldürme görevini oğlu Cemal'e verir. Meryem'in babası bu karara susar. Söz konusu Meryem olunca hep susmuştur. Meryem'i nüfusa kayıt ettirmemiş eşi Döne'nin eziyetlerine sessiz kalmıştır. Ölüm kararı verilmesine de sessiz kalır. Meryem, Cemal'le İstanbul'a gitme bahanesiyle yola çıkarılacak yolda öldürülecektir. Cemal trende, vagondan sarkan Meryem'i kolayca ölüme gönderebilecekken bunu yapamaz. Meryem hayatında ilk kez vapura biner. Etrafı seyrederek martılara simit atar. Cemal'in ağabeyi Yakup'un evine gelirler. Sabahın ilk saatlerinde evden çıkarlar. Bir viyadükte Meryem defalarca yüzyüze geldiği ölümle en ağır şekilde yine karşılaşır. Şimdi de Cemal tarafından intihara yönlendirilir. Tam kendini aşağı atacakken Cemal elinden tutar. Cemal için kırılma anıdır. Kendisine verilen emirden vaz geçmiştir. Çalan telefonu denize atar, artık onlar için yeni bir hayat başlamıştır. Cemal'in asker arkadaşı Selahattin'in yanına giderler. Selahattin onları geçici olarak balık çiftliğine gönderir. Prof. İrfan Kurudal ile balıkçı çiftliğinde yolları kesişir. İrfan, statüsünü, eşini, lüks şehir hayatını ölüm korkusu nedeniyle bırakmış, nefes almak kendini bulmak için

yelkenliyle denize açılmıştır. İrfan balık çiftliğinden ayrılmak zorunda kalan Meryem ve Cemal'i yelkenliye davet eder. Yelkenlide üçü birlikte yaşamaya başlar. İrfan neden burada olduğunu sorduğunda, Cemal "öyle icap etti" der. Ali Rıza ve adamları ise her yerde Meryem ve Cemal'i arar. Sonunda Ali Rıza'nın adamları Meryem'i bulur ve kaçıtır. Meryem bu kovalamaca sırasında kendisine cinsel istismarda bulunan Ali Rıza'yı hatırlar. Onları bulan Cemal de o ana tanık olur. Babasını öldürmek için köye gittiğinde bundan vaz geçer babasının silahını atar ve yanından ayrılır. Yanlarında bütün konuşmalara tanık olan Meryem'in babası Tahsin, silahla Ali Rızayı vurur.

3.3.1.3. Karakterlerin Demografik ve Sosyal Açıdan Beden Temsilleri

Film, merkez karakter olarak Meryem ve Cemal'in hikâyesi üzerine odaklanır. Karakterlerin çoğunluğu Doğu Anadolu aksanı ile konuşmaktadır. Meryem 17 yaşında köylü bir genç kızı temsil etmektedir. Cemal 20'li yaşlarının başında askerden yeni dönmüş işsiz bir gençtir. İrfan 50'li yaşlarda statü sahibi, saygın, bir akademisyendir. İrfan'ın eşi Serap 50'li yaşlarda varlıklı bir aileden gelen sosyetik bir kadındır. Cemal'in babası Ali Rıza 40'lı yaşlarda baskın eril dilini kendi lehinde kullanan, oğlunu dahi kendi amaçları doğrultusunda kullanan kötü karakteri temsil eder. Meryem'in babası 40'lı yaşların başında sorgulamayan, sessiz, verilen kararı kabullenen, çaresiz bir babayı temsil eder. Seher 30'lu yaşlarda hayatının olumsuzluklarının suçlusu olarak üvey kızı Meryem'i görmekte ve ondan nefret etmektedir. İrfan'ın annesi Münevver 70'li yaşlarında tek başına yaşayan bir kadındır. Cemal'in ağabeyi Yakup, törelerden ve babasının otoritesinden kaçmış İstanbul'da kendisine yeni bir hayat kurmuştur. Filmde köylü, yoksul, işçi sınıfı, bulaşıkçı, balık üreticisi, eğitilmiş, eğitimsiz, şehirli, köylü, genç, orta yaşlı, yaşlı, kadın bedenleri erkek bedenleri temsil edilmektedir.

3.3.1.4. Karakterlerin Psikolojik / Fiziksel Beden Temsilleri ve Birbirleriyle İlişkileri

Merkez karakterlerin güçlü ve zayıf durumları incelendiğinde Meryem'in en zayıf tarafı, Cemal'in kendisini aşağıya atması için götürdüğü viyadükte aşağıya attığı anda Cemal'in elinden tutup yukarı çıkardığı andır. En güçlü tarafı Cemal'in Meryem'i kışkandığı için İrfan'ı boğmaya çalıştığı anda silahla ateş edip durdurmasıdır. Daha sonra yavaş yavaş kendini bulduğu Cemal'in emirlerine karşı çıktığı fikirlerini söylediği görülür. Cemal'in en zayıf tarafı, babasının silahını verip Meryem'i öldürmesini istediğinde, karşı çıkmadan kabul etmesidir. Güçlü tarafı ise, Meryem'e cinsel istismarda bulunanın babası olduğunu öğrendiğinde, aynı silahı babasına doğrultup sonra vazgeçerek kendini törelerden kurtardığı andır. İrfan'ın Cemal'e soru sorduğunda “öyle icabetti” cevabını verirken aslında nedenler kendi kafasında da net değildir. Meryem'le çıktıkları ölüm yolculuğunda doğup büyüdükları mekânın dışına çıkarlar yeni yerler görürler. Başka yaşama imkânlarının varlığından haberdar olurlar. İkiside büyür güçlenir. Kadın erkek ilişkileri bağlamında değerlendirildiğinde Cemal doğduğundan beri bulunduğu ortamda gördüğü eril iktidarı Meryem'in üzerinde normal bir şeymiş gibi uygular. İrfan'a kızıp tekneyi terk etmeye karar verdiğinde Meryem karşı çıkar. Cemal “gelmeyip te ne yapacaksın, orospu mu olacaksın” diyerek kendi kararlarını sorgulamadan kabul etmesini, etmez ise başına çok kötü şeyler geleceği konusunda Meryem'i korkutmaktadır. Meryem ve Cemal'in arasında güçlü bir iletişim olmadığı görülmektedir. Cemal Meryem'i yönlendirmekte onun üzerinde hâkimiyet kurmaktadır.

3.3.1.5. Beden Üzerinden Karakterlerin Toplumda Statüsü

Karakterlerin beden temsilleri değerlendirildiğinde Meryem'in bedeni, kendisine ait değildir. Cinsel istismara uğramasıyla birlikte, içinde bulunduğu toplumun her bireyi kendisinde Meryem'in bedeni hakkında söz söyleme hakkı bulur. Meryem hiç kimseden destek görmez. Meryem'in üvey annesi eğitimsiz genç bir kadındır. Yaşadığı olumsuzlukların suçlusu olarak Meryem'i görmektedir. Meryem ölümüyle intikam

alacakmışçasına Meryem'i intihara teşvik etmektedir. Meryem'in hayatta güvendiği tek insan olan Gülizar Ebe ise, Meryem'in yanına hemen gelmez. Geldiğinde ise "kim yaptı, eğer söylersen jandarmaya giderim" der. Meryem hatırlamadığı için cevap veremez. Gülizar Ebe eğitimsiz bir kadındır. Meryem'i sevse de hakkında verilen ölüm kararına karşı çıkmaz. Töreyi her şeyin üstünde görür ve kabullenir. Meryem'in babası Tahsin eğitimsizdir. Meryem istismara uğrayana kadar, üvey annesinin bütün eziyetleri karşısında sessiz kalmıştır. Meryem'e ölüm kararı verildiğinde sessiz kalmayı sürdürmüştür. Kızına istismarda bulunanın kişinin Ali Rıza olduğunu öğrendiğinde ilk kez harekete geçen bir babadır. Cemal askerden yeni dönen eğitimsiz, işsiz, kendisine verilen emri yerine getirmekten başka çıkış yolu bulamayan bir gençtir. Ali Rıza, Meryem'e cinsel istismarda bulunmasına rağmen töreleri kendi lehine kullanmaktadır. Eğitimsiz olmasına rağmen bulunduğu sosyal ortam diğerlerinden maddi imkânı yüksek görünmektedir. Ailesi ve köyde yaşayan insanlar üzerine iktidar kuran, menfaatleri doğrultusunda hareket eden acımasız biridir. Buraya kadar bahsedilen karakterlerin, geldiği aile yaşadığı mekân ve giyim tarzıyla sosyal statüsünün düşük olduğu anlaşılmaktadır. Yaşadıkları ülkenin hukuki sürecine dâhil olmadıkları görülmektedir. Töreyle olan bağlılıklarından veya töreyi uygulamada baskın olup iktidar kurabilen insanlardan çekindikleri düşünülmektedir. Profesör İrfan Kurudal ve eşi Aysel'in eğitim durumları ve statülerin yüksektir. Şehirde gelir düzeyi yüksek kişilerin yaşadığı bir semtte ferah bir hayat yaşamalarına rağmen, İrfan ölüm korkusundan adeta boğulacak gibi hissetmektedir. Çareyi teknesiyle denize açılmakta bulur.

3.3.1.6. Beden ve İktidar

Ataerkil değerler açısından bakıldığında Meryem'in bedeni kendine ait değildir. Doğum sırasında annesini kaybetmiş üvey annesi Döne tarafından büyütülmüş eziyet görmüştür. Cinsel istismara uğradığında baygın bir vaziyette evine getirilen Meryem'e, hiçbir suçu olmadığı halde ölüm cezası verilmiştir. Bu cezanın verilmesinde ön ayak olan Ali Rıza ise hem cinsel istismarda bulunduğu Meryem'den kurtulacak, hem de bulunduğu sosyal

ortamda iktidarını güçlendirecektir. Ali Rıza'nın kadın erkek herkesin üstünde iktidar kurduğu görülmektedir. Törenin güçlü uygulayıcısı konumundadır. Törenin dönüp dolaşıp kendisini bulacağını hesaba katmamaktadır. Kızı Meryem ile konuşmak isteyen babası Tahsin'e "Ne konuşacaksın merhamet edersin sonra. Ta oralarda ne işi vardı. Madem orospuluk ettin keşke ölüp gitseydin. Tahsin bu işi temizlememiz lazım köylü mır mır konuşmaya başladı. Rabbul âlemin kimseyi namusuyla imtihan etmesin" der. Tahsin'in üzerine iktidar kurarak karşı çıkmasını engellemektedir. Üvey annesi Döne'de Meryem'i intihara ikna etmelidir. Töreyle kendi istekleri doğrultusunda araçsallaştıran ve güç alan Ali Rıza etrafındakiler üzerinde en güçlü iktidar kuran kişidir. Köyde Jandarma'nın bulunmasına rağmen köy halkının kendi arasında yürüttüğü başka kuralları vardır. Jandarma'nın müdahil olamadığı dışarıda kaldığı görülmektedir. Meryem'le Cemal İstanbul'a geldiğinde, Cemal Meryem üzerinde iktidar kurar. Meryem konuşmamalı ölümü hak ettiği halde, canı bağışlandığı için şükür etmeli, her söyleneni yapmalı, karşı çıkmamalıdır. İrfan Kurudal'ın, Meryem'le kurduğu ilişkiye bakıldığında, baskı kurmasa da kendi modern hayatının doğrularını yönlendirdiği görülmektedir. Meryem'e aldığı yeni kıyafetlerle bedensel görüntüsünü de değiştirse de, büyüdüğü toplumun etkileri hala üzerindedir. Meryem ve Cemal de, ait oldukları geleneksel toplumun etkilerini göremez. Tüm iyi niyetine rağmen üsten bir bakış ile hareket eder. Cemal ile yaşadığı gerilimin sebeplerini algılayamaz. Modern-geleneksel ikiliğin yaşandığı teknede kendi bulunduğu sosyal statünün dışına çıkamadığı için Cemal ile Meryem'i anlamada eksik kaldığı görülür.

3.3.1.7. Sonuç ve Değerlendirme

Mutluluk romandan uyarlama olan; töre, aile vicdan, cinsel istismar, namus, şeref, geleneksel, modern, intihara zorlama gibi kavramlar üzerinde duran bir filmidir. Geleneksel ataerkil sosyal yapının yerleşik olduğu Doğu Anadolu Bölgesi'nin Van Gölü çevresinden, İstanbul'a uzanan filmde iki bölge arasında mekânsal değişimle sosyal ve kültürel değişim arasında fark izlenir. Ana karakter Meryem İstanbul'a yolculuğunda her şeyi ilk kez yapıyordur. İlk kez trene, vapura biner, ilk kez balık yer. İletişimin yaygın olduğu

günümüzde Meryem'in gördüğü her şeye hayretle bakmasının bir nedeni de kısıtlı köy hayatının dışında aile içinde kendisini geliştirecek imkâna sahip olmamasıdır. Üvey annesi Döne'nin baskısı ile her an burun buruna olan Meryem yeterli sosyalizasyondan geçememiştir. İntihara zorlandığında, kabullenir. Yaşama hakkı olduğunu bu hakkı kimsenin alamayacağını bilincinde değildir. İçinde bulunduğu toplumsal yapıda her daim eril iktidar ile karşılaşmış sorgusuz sualsiz boyun eğmeyi öğrenmiştir. Özellikle filmin çekildiği dönemde Batman'da yaşanan kadın intiharları gündemin önemli konusuydu. Batman'da kadın intiharları niceliksel ve oransal olarak diğer bölgelere göre fazladır. Batman'da petrolün bulunmasıyla hızlı bir modernleşme sürecine geçildi. Tepeden inme kentleşme anlayışı ve çok sayıda göç almış olması birçok sosyal problemi beraberinde getirdi. Meryem'in intihara zorlanması Batman'da yaşananların sadece o bölgeyle sınırlı olmadığını bölgesel olarak, arkasında töre cinayetlerinin olduğunu düşündürmektedir.

3.4. Türkiye'de Politik İklimin Sinemada Kadın Bedeni Gösteriminde Etkileri

3.4.1. Gözetleme Kulesi

3.4.1.1. Filmin Künyesi

“35mm / 100 dk. / Renkli 2012 / Türkiye, Fransa, Almanya/Dram

Yönetmen: Pelin Esmer, Senaryo: Pelin Esmer

Kurgu: Ayhan Ergürsel, Pelin Esmer

Görüntü: Özgür Eken

Sanat Yönetmeni: Osman Özcan

Oyuncular: Olgun Şimşek (Nihat), Nilay Erdönmez (Seher), Menderes Samancılar (Patron), Kadir Çermik (Şoför), Laçın Ceylan (Anne), Rıza Akın (Baba)

Aldığı Ödüller: Adana Altın Koza Film Festivali: En İyi Yönetmen Ödülü, En İyi Kadın Oyuncu Ödülü, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu Ödülü, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu Ödülü, En İyi Görüntü Yönetmeni Ödülü

Toronto Uluslararası Film Festivali / Kanada (Dünya Prömiyeri) Resmi Seçki
Rotterdam Uluslararası Film Festivali / Hollanda (Avrupa Prömiyeri) Resmi Seçki
Nürnberg Türkiye / Almaya Film Festivali / Almanya: En İyi Kadın Oyuncu Ödülü
Teksas Victoria Indie Film Festivali/ A.B.D. Crossroads Ödülü
RxSM Underground Film Expo / A.B.D. En İyi Kadın Oyuncu Ödülü
8. Uluslararası Dadaş Film Festivali / Türkiye En İyi Yönetmen
Brasilia Uluslararası Film Festival / Brezilya En İyi Kadın Oyuncu Ödülü En İyi Kadın Oyuncu Ödülü
Romanya Uluslararası Film Festivali / Romanya Büyük Ödül, Mannheim Türk Filmleri Festivali / Almanya Jüri Ödülü, Taşkent Uluslararası Film Forum / Özbekistan En İyi Film” (www.gozetlemekulesi.com, 2012).

3.4.1.2. Filmin Hikâyesi

Kastamonu Tosya arasında yolcu taşıyan bir otobüs firmasında hosteslik yapan Seher ile Tosya Orman İşletme Müdürlüğü’ne bağlı Dipsiz Göl adlı yangın gözetleme kulesinde bekçilik yapan Nihat’ın hikâyesi. Kasaba da ailesiyle yaşayan Seher, Edebiyat Fakültesini kazanır. Ailesinin yurda ya da öğrenci evine yerleştirmeye maddi imkânı olmadığı için şehirde yaşayan dayısının evine gönderilir. Güvenle gönderildiği dayısı tarafından cinsel istismara uğrar. Hamile kaldığını anlayınca şehirlerarası yolcu taşıyan bir otobüs firmasında hostes olarak çalışmaya başlar. Çalıştığı firmada yemek servisi yaptığı bir mekânın bodrum katında tek başına doğum yapar. Bebeğini kimsenin görmeyeceğini düşündüğü bir anda çeşmenin yan tarafına bırakıp uzaklaşır. Nihat, Seher’in bebeği bıraktığını görür. Seher’i ve bebeğini çalıştığı Gözetleme Kulesi’ne getirir. Nihat, karısının ve çocuğunun ölümüne. uykulu araç kullanarak sebep olduğu için pişmanlık duymaktadır. Bulunduğu köyünden ortamından uzaklaşmış, kendini toplumdan adeta tecrit etmiş yangın gözetleme kulesinde tek başına yaşamaya başlamıştır. İş arkadaşları neden buraya geldiğini sorduğunda, tıpkı Nihal’in de kendi durumunu ifade ettiği gibi “denk geldi” şeklinde cevap vermektedir. Seher’e yardım eden Nihat, bebeği de bırakılan yerden alıp Seher’e getirmiştir. Seher

görmek istemediği bebeği emzirmeye bakmaya zorladığı için Nihat'a kızgınlık duymaktadır. Eşinin ve çocuğunun ölümüne sebep olduğu için vicdan azabı çeken kendisini suçlayan Nihat, bebeğin ve annenin hayatını kurtarmak için yardımcı olmaya çalışır. Fakat bütün iyi niyetine rağmen Seher'in psikolojik buhranını anlayamaz.

3.4.1.3. Karakterlerin Demografik ve Sosyal Açından Beden Temsilleri

Seher eğitim için şehre giden 20'li yaşlarının başında üniversite öğrencisini temsil etmektedir. Nihat 30'lu yaşlarda kasabalı işçi sınıfını temsil etmektedir. Otobüs firma sahibi 50'lili yaşlarında bir işverendir. Seher'in babası 50'lili yaşlarında işsizdir. Annesi 40'lı yaşlarında bir ev kadınıdır. Filmde, köylü kasabalı yoksul, işçi sınıfı, öğrenci, aşçı, şoför, genç ve orta yaşlı, kasabalı kadın bedenleri, erkek bedenleri, eğitimsiz kesimin temsillerinin olduğu görülmektedir. Bulunduğu sosyal ortamın dışında kendine yer edinmek için mücadele eden Seher eğitilmiş kesime en yakın karakterdir.

3.5.1.4. Karakterlerin Psikolojik / Fiziksel Beden Temsilleri ve Birbirleriyle İlişkileri

Karakterlerin güçlü ve zayıf durumları incelendiğinde Nihat'ın en zayıf tarafının eşini ve çocuğunu kazada kaybettiğini anlattığı sahnedir. Eşini ve oğlunu kaybettiği kazada kendisi yarı uykulu aracı kullanmaktadır. Uykulu araç kullandığı için vicdanen ıstırap duymakta ve kendini suçlamaktadır. Yaşadığı kasabadan çıkarak yangın gözetleme kulübesinde tek başına yaşayarak adeta kendisine bedel ödetmektedir. İşe başladığı ilk gün çökmüş omuzları, bıkkın tavırları ve suskun haliyle içsel ıstırabını dışa vurmaktadır. Tek başına kalmışlığını aşmak için bulduğu bir odun parçasını insan yüzüne benzetmeye çalışmaktadır. Nihat'ın en güçlü beden temsili, önce Seheri Yangın Gözetleme kulesine daha sonra da Seher'in bebeğini bıraktığı yerden alarak getirip annesine vermesidir. Böylece ölümüne sebep olduğu ailesinin acısını bir anne ve çocuğunun hayatını kurtararak hafifletme çabası içinde olduğu görülmektedir. Seher'in en zayıf beden temsili sahnesi ise doğum yaptığı sahnedir. Yemek servisi yaptığı bir sırada ağrıları başlar. Bulunduğu mekânın bodrum

katına iner. Hayatında hiç yaşamadığı bir fiziksel ağrıyı yaşarken hiç ses çıkarmadan tek başına doğum yapar. Yapayalnız ve korumasızdır. Yeni doğan bebeği alelacele sararak çeşmenin arkasına gizlice bırakarak bulunduğu mekânı terk eder. En güçlü beden temsili ise ormanda Nihat'la geçen sahnedir. Nihat'la tartışmasında bütün yaşadığı acıyı çaresizliği, sosyal baskıyı, tek başınalığını, enstest mağduru olmasını haykırmaktadır. Türk Sineması'nda görülen sessiz kadın beden temsiline tepki vermeyen, korkan, susan kadın karakteri olarak anne sunulmaktadır. Seher'in annesi kızının başına gelen korkunç olayı öğrenmesinin hemen arkasından babanın gelmesiyle suskunluğa gömülmüş basit bir olaymış gibi üstünü kapatmıştır. Baba beden temsili, geleneksel otoriter tavrı ile iktidarı yansıtmaktadır. Çalışmaması çocuklarının evinin maişetini düşünmekten uzak olması şehirde eğitim gören kızına hiçbir katkı sağlayamaması geleneksel baba figüründen uzaklaştırmaktadır. Bütün bu olumsuz yönlerine rağmen anne ve çocukların baba figürüne saygı duymaktan çok korktukları çekindikleri için sustukları düşünülmektedir. Yönetmenin burada kutsal Türk ailesinin düşünüldüğü gibi olmadığını bir illüzyondan ibaret olduğunu zamanla bu illüzyonun dağıldığını ifade etmek istediği düşünülmektedir. Şehirde dayısının yanına eğitim için gönderilen genç kızın ne yaşadığı ne yaptığıyla ilgilenilmemesi otobüs firmasında çalışmaya başladığında da hangi şartlarda çalıştığı ve yaşadığıyla ilgilenilmemesi bu düşünceyi güçlendirmektedir. Seher'in karşılaştığı travmatik durumu tek başına çözmeye çalışması toplumun ve ailesinin baskısını hissettiği ailesine güvenilecek ve dayanılacak bir hisle bağlılık duymadığı görülmektedir. Otobüs firmasının patronu da iktidarı temsil etmektedir. Hizmet aldığı insanların yasal hak ve hukuklarını gözetmemekte üstlerine baskı kurarak susturmaktadır. Çalışma sürelerini ve ücretlerini yasal mevzuata uyararak gerçekleştirmemekte bu açığı babacan tavırlarıyla kapatmaya çalışmaktadır. Bu tavır işe yaramadığında ise otoriter beden temsiliyle insanlara hakkını vermeden etrafından uzaklaştırmaktadır. Şoförün beden temsilinde ise Seher'e karşı ilgisi olduğu görülmektedir. Otobüs firma sahibinin "bak bu kız emanet sakın rahatsız edici bir harekette bulunma" uyarısından dolayı, Seher'i rahatsız etmekten çekindiği görülmektedir. Karakterlerin birbirleriyle ilişkileri incelendiğinde iletişimin zayıf olduğu görülmektedir. İletişimde buna karşıt iki tane kırılma sahnesi vardır. Seher'in Annesiyle ve Nihat'la olan ikili konuşması.

Bu iki sahnede de Seher içinde bulunduğu durumu net ifade etmekte hayal kırıklığını ve öfkesini yansıtmaktadır. Filmin başkarakterleri Seher ve Nihat, Dipsiz Göl isimli Yangın Gözetleme Kulübesinde yaşamlarını sürdürürken yaşadıkları ruhsal ağır travma, bulundukları mekânın adıyla da ifade bulmaktadır. Bulundukları mekâna hapsolarak, içine düştükleri durumdan çıkmak için bir yol bulamamaktadırlar. “Dipsiz göl dinlemede, her şey normal” repliği ise ironiktir. Ailesinin kendi imkânları elvermediğinden eğitim için çok güvenli bulunan dayısının yanına gönderilen Seher mağdur edilmiştir. Görünürde hiçbir korunaklılığı ve güvenilirliği olmayan ormanın ortasında yangın gözetleme kulesinde tek başına yaşayan Nihat’ın yanında ise güvenli bir ortam bulmuştur. Seher gibi travma yaşayan Nihat için Seher ve bebeği, yeniden hayata tutunması için karşısına çıkan boğulmakta iken son anda kurtulmasını sağlayacak bir can simidi gibidir. Nihat Seher’in gelmesiyle yeniden insan olmaya hayata karışmaya başlar. Tıraş olur. Bebek ve Seher için alışveriş yapar. İnsan suretine benzetmeye çalıştığı odunu ateşe atar. Çünkü artık Seher ve bebeği vardır. Ona ihtiyacı kalmamıştır. Filmde kişiler arası ilişki azdır. En başta Seher’in ailesiyle iletişimi yok denecek kadar azdır. Aynı otobüste çalıştığı şoförle ve patronuyla da gerektiği kadar konuşmakta kendi içine dönük yaşamaktadır. Patronun diğer çalışanları ile kurduğu iletişim ise monolog tarzında gelişmekte ikili bir iletişim kurulmadığı görülmektedir. Nihat’ta çalışma arkadaşları ile kısıtlı iletişim kurmakta kendi iç dünyasına dönük yaşamaktadır. Nihat’la Seher arasında da güçlü bir iletişim bulunmamakta Seher kendine yardım eden Nihat’a minnet duymaktan çok bebeği geride bıraktığı geçmişi tekrar kendisine getirdiği için kızgınlık duymaktadır. Nihat ise bütün yaptıklarını bir görev bilinciyle yaparak geçmişini telafi etmeye çalışıyor görüntüsü vermektedir.

3.6.1.5. Beden Üzerinden Karakterlerin Toplumda Statüsü

Karakterlerin beden temsilleri bağlamında Seher’in bedeni, hamileliğini bol kıyafetlerle gizlemek zorunda kalan genç bir kadın temsiliyle çaresizliği bıkkınlığı umutsuzluğu sergilemektedir. Seher yaşadığı travma nedeniyle bedenine yabancılaşmıştır. Doğumdan sonra da hem bedenini hem de bebeğini kabullenememektedir. Bedeni artık genç bir kızın

bedeni değil çocuk doğurmuş bir kadının bedenidir. Bedenindeki deformasyon da bebekte yaşadığı travmayı hatırlatmakta kendisinin ve bebeğinin temel öz bakımını sağlayamamaktadır. Geldiği aile yaşadığı mekân ve giyim tarzıyla sosyal statüsünün düşük olduğu anlaşılmaktadır. Seher cinsel istismara uğradığında, hiçbir yasal hak arayışına girmemesi, durumunu çözmek için bulunduğu ortamda hizmet veren vakıf ve yardım kuruluşlarına başvurmaması sağlık hizmetlerinden faydalanma girişiminde bulunmaması yaşadığı travmaya bağlanacağı gibi yeterli bir sosyalizasyondan geçmediğini de akla getirmektedir. Tek başına bulduğu çözüm ise kendisini mağdur eden dayısını referans göstererek otobüs firmasında işe başlamaktır. Hiç istemediği halde düştüğü çaresizlikte başka bir çözüm bulamamaktadır. Filmdeki diğer karakterlerin giyim tarzları ve konuşma üsluplarıyla sosyal statülerinin düşük olduğu anlaşılmaktadır.

3.6.1.6. Beden ve İktidar

Ataerkil değerler açısından bakıldığında Seher'in bedeni norm dışı kabul edileceğinden ensest mağduru olmasına rağmen hamileliğini gizlemektedir. Dayısı normal hayatına devam ederken Seher'in bütün hayatı değişmiştir. Ataerkil yapının kadın üzerine iktidar kurmasını filmin birçok sahnesinde görülmektedir. Eğitim için şehre gönderilen Seher dayısının iktidarıyla karşılaşmıştır. Dayısı Seher'e cinsel istismarda bulunmasına rağmen hiçbir yaptırım ile karşılaşmamıştır. Seher'in babasının da ailenin reisi olması nedeniyle iktidar kurduğu görülmektedir. Tek bir sahnede görülen baba figürüne karşı bir çekingenlik ve korku vardır. Yaşanılanlar gizlenerek paylaşılmamaktadır. Otobüs firma sahibinin de altında çalıştırdığı insanlara karşı iktidar kurduğu görülmektedir. Çalışanlara iki-üç ay boyunca ücretleri ödenmemiştir. Ücret ödenmesi talep edildiğinde ise çalışanların üstlerine baskı kurmaktadır. Nihat'ın bütün iyi niyetli çabalarına rağmen Seher üzerine baskı kurduğu görülmektedir. Seher'e bebeğini getirerek sürekli emzirmesini ilgilenmesini istemektedir. Bir sahnede ağlayan bebeği emzirmesini söylediğinde Seher sütünün olmadığını söyler. Nihat “ Ocakta süt var kaynat içir” emrini vererek bulunduğu ortamda yegâne söz sahibi olduğunu gösterir. Nihat Seher'in içinde bulunduğu travmatik durumu

anlayamamakta geleneksel bir anne gibi bebeğiyle ilgilenmesini beklemektedir. Nihat'a göre zayıf, çaresiz bir kadını ve bebeğini bulunduğu durumdan kurtararak kuleye getirmiştir. Her türlü ihtiyaçları karşılanmaktadır. Seher'e düşen sadece bebeğiyle ilgilenmektir. Yangın gözetleme kulesinin şefi Nihat'ı ziyarete geldiğinde ikisi bahçede oturmaktadır. Aniden Seher'in bahçeye çıkması ile Şefe kendi eşi ve çocuğu olarak tanıtır ve öyle davranır. Seher üzerinde karar verici bir güç olarak kendisini görür. Nihat kendi içinde bulunduğu sıkışmışlığı çözememişken Seher'in ne istediğini bilemediği halde kendi doğrularını Seher'e yönlendirmektedir.

3.6.1.7. Sonuç ve Değerlendirme

Gözetleme Kulesi minimalist anlatımıyla aile, vicdan, mahrem, ensest, cinsel istismar, doğa, kültür, toplum, güvenlik, gözetleme, gibi kavramlar üzerinden giden bir sanat filmidir. Türkiye'de 1983'te 10 haftalık oluncaya kadar yasalaşmasından 25 Mayıs 2012 tarihine kadar tartışılmayan bir konu olan kürtaj dönemin başbakanı Recep Tayyip Erdoğan'ın "Kürtaj cinayettir", "Her kürtaj bir Uludere'dir", "Kürtaj bu milleti dünya sahnesinden silmek için sinsice bir plandır" açıklamalarıyla gündemin ana konusu haline geldi. Açıklamanın yapıldığı tarihten 2 ay sonraki sürede 11.000 kürtaj haberi yapıldı. (www.bianet.org, 2012). Her yönüyle tartışıldı. Açıklamanın yapıldığı tarihten 6 ay sonra gösterime giren Gözetleme Kulesi kürtajı olumsuzlayan bakış açısına eleştirel yaklaşıyor. Eğer Seher kürtaj olabilseydi bütün hayatını etkileyen travmayı küçük sıyrıklarla atlatabileceğini düşündürüyor. Gün doğmadan önceki zaman anlamına gelen ismi Seher gibi karanlıkta kalmayarak aydınlığa çıkabilecekti belki de. Seher'in eğitim aldığı şehirdeki hayatına bakılacak olursa da, arkadaşıyla kirasını paylaşacak ödeme gücünün olmadığı görülüyor. Seher dayısının yanına tekrar gidemeyeceği ve bir ev kiralayıp kalamayacağı için tekrar yaşadığı kasabaya belki de geri dönmek zorunda kalacaktı. Bu gibi durumları yaşayan kadınların, ortamın dışına çıkma, eğitim alarak statüsünü yükseltme, hayallerini gerçekleştirmek için neler yapılabileceğinden çok kürtaj tartışmaları ile gündem olmuş asıl mesele ise çözüme ulaşmadan gündemden düşmüştür. Kürtajı olumlu olumsuz yönleriyle

konu etmeden önce Seher'in mağdur edilmesindeki toplumsal süreçleri tahlil etmek gerekmektedir. Toplumun çözülmesi, böyle bir durumla karşılaştığında sessiz kalınması, benzer olaylarda mağdurun suçlanması gibi geleneksel davranış failleri güçlendirmektedir. Cinsel istismar ve cinsel taciz gibi suçlarda, son dönemde yasal düzenlemeler yapılmasına rağmen yeterli olmaması, kadınların damgalanması gibi nedenlerle üstü örtülmektedir.

3.5. Dost Olamayan Kadınlar

3.5.1. Rüzgârda Salınan Nilüfer

3.5.1.1. Filmin Künyesi

“35mm / 107 dk. / Renkli 2016/ Türkiye, Almanya/ Dram

Yönetmen: Seren Yüce

Senaryo: Seren Yüce

Kurgu: Mary Stephen

Müzik: Gökçe Akçelik

Görüntü: Barış Özbiçer

Sanat Yönetmeni: Yunus Emre Yurtseven, Meral Efe

Oyuncular: Songül Öden (Handan), Tolga Tekin (Korhan), Tülay Günal (Şermin), Serpil Göral (Sinem), Eraslan Sağlam (Aykut), Ayşe Tunaboğlu (Kadriye), Sezin Bozacı (Nilüfer), Taha Yusuf Tan (Poyraz), Duru Lal Peker (Aleyna), Esme Madra (Saliha)

Aldığı Ödüller: En iyi kadın oyuncu (28. Ankara Film Festivali-2017)

En iyi erkek oyuncu (28. Ankara Film Festivali-2017)

En iyi yardımcı kadın oyuncu (22. Sadri Alışık Ödülleri-2017)” (Sinematurk.com, 2016).

3.5.1.2. Filmin Hikâyesi

Rüzgârda Salınan Nilüfer, modern kent hayatının ikiyüzlü, menfaatçi, yapay, yabancılaşma gibi konulara temas ederken orta-üst sınıf iki aileyi konu eder. Merkeze ise kadınların birbirleriyle olan ilişkilerini ortaya koyar. Ev hanımı olan Handan ile iş adamı kocası Korhan İstanbul Bostancı’da yaşayan tek kız çocuklu orta-üst sınıf bir ailedir. Yazar olan Şermin ile reklamcı olan kocası Aykut ise İstanbul Kadıköy’de yaşayan tek erkek çocuklu orta sınıf bir ailedir. Bu iki çekirdek ailede kadınlar, erkekler ve çocuklar birbirleriyle arkadaşlıklar kurarlar. Handan modern hayatın kadına dayattığı bütün zorunluluklara sahip olmayı başarmış bir kadındır. Bakımlı, giyimine kuşamına özen gösteren bir çocuk annesi olmasına rağmen bedenini kabul edilen estetik beğeniye göre korumuş, zengin başarılı bir erkekle evlenmiştir. Her şeye rağmen ne alışveriş, ne ailecek dışarda yenilen yemekler ne sosyal paylaşımlar Handan’ı mutlu etmemektedir. Kendisine sürekli yeni meşguliyetler bulup, sonuçlandırmadan sıkılıp bırakmaktadır. En sonunda ikinci kitabını çıkarmak üzere olan arkadaşı Şermin’inin yazarlığına öykünür ve kendisi de yazar olmak ister. Hiç Van’a gitmediği halde Van’da geçen bir olayı kaleme alır. Kitabını Rüzgârda Salınan Nilüfer olarak adlandırır. Korhan ise eşiyle duygusal bir bağ kuramamanın eksikliğini sosyal paylaşımda tanıştığı kadınlarla doldurmaya çalışır. Buradan tanıştığı Sinem’in evine kahvaltıya gider. Sinem’in tahmin ettiği gibi güzel olmadığını kilolu olduğunu düşünerek birlikte olmaz. Eşiyle kuramadığı duygusal bağı başka biriyle doldurmak gibi bir isteği yoktur. Şermin kadar entelektüel, Handan’dan ise daha güzel olmalıdır. Muhafazakâr değerlerin yükseldiğinin farkında olan Korhan, işyerinde türbanlı bir kadın çalıştırarak uyumlu görünmek niyeti taşır.

3.5.1.3. Karakterlerin Demografik Beden Temsilleri

Handan 30’lu yaşlarının ortasında ev hanımıdır. Korhan 40’lı yaşlarının başında iş adamıdır. Şermin 40’lı yaşların başlarında ikinci kitabını çıkaran bir yazardır. Aykut 40’lı yaşlarda reklamcıdır. Kadriye 50’li yaşlarında ev işçisi olarak Handan’ın yanında

çalışmaktadır. Aleyna ve Poyraz 10 yaşlarında çocuk karakterler olarak temsil edilirler. Filmde, ev hanımı, iş adamı, yazar, reklamcı, ev işçisi, öğrenci, yönetici asistanı, orta-üst sınıf, alt sınıf, eğitilmiş, modern beden temsilleri görülmektedir. Merkezde orta-üst sınıf iki aile arasında ki ilişkiler üzerine kurulu filmde kent hayatının ikiyüzlü, menfaatçi, yapay, yüzeysel ilişkileri ön plandadır.

3.5.1.4. Karakterlerin Psikolojik / Fiziksel Beden Temsilleri ve Birbirleriyle İlişkileri

Karakterlerin güçlü ve zayıf durumları incelendiğinde Handan'ın en zayıf tarafı, evde yardımcısının Şermin'in oğlu Poyraz'ın kızı Aleyna'yı öptüğünü söylediği sahnedir. Handan bunu duyduğunda ne yapacağını bilemez aşırı tepki gösterir. Şermin'i can havliyle arayıp durumu anlatır. Şermin'in 'sükûnetle karşılaşmasına da şaşırır. Ne eşiyle ne de çocuğuyla sağlam bir bağ kuramayan Handan, karşılaştığı bu durumda pedagojik bilgisinin sınırlı olması nedeniyle donanımsız yakalanmış ne yapacağını bilemez hale gelmiştir. Diğer bir sahne ise, Şermin ile olan diyalogunda görülür. Şermin'in bir anlık öfke ile "Nilüfer rüzgârda salınmaz, su da yaşar" sözü ile hayal kırıklığı yaşar. O ana kadar heveslenip sonunu getiremeden son bulan hayaline yazarlık serüveni de, katılacakmış gibi bir durum yaşanır. Handan'ın yaşadığı en güçlü beden temsili, elektronik mağazaya gidip kendisine dizüstü bilgisayar almasıdır. Her ne kadar teknoloji ile ilgili bir bilgiye sahip olmasa da, Korhan'a sormadan kendi başına karar vermiş satın almıştır. Handan en sık yaptığı faaliyet olan alışverişlerde genellikle kıyafet alımı üzerinedir. Kendisi için birçok ürün deneyip alırken, Korhan için rastgele bir ürün satın alır. Teknolojik bir ürün aldığı anda ise, sadece fiyatının yüksekliğini kıstas alır ve karar verir. Korhan'ın en zayıf beden temsili, Şermin'e yakınlaşmaya çalıştığı sahnedir. Bu sahne cinsel tacize dönüşür. Şermin'in tepkisiyle karşılaşır. Başka bir yaptırımla karşılaşmasa da, yaptığı fiilin açık bir şekilde taciz olmasına rağmen sadece reddedilme hissi yaşar. Korhan'ın kendisini en güçlü hissettiği beden temsili, Aykut'un kendi ofisinde ziyaret etmesidir. Aykut'la olan diyalogunda işini bilen önemli bir yönetici profili çizer. Zamanın gerekliliğini yerine getiren Korhan, yükselen muhafazakâr değerler karşısında yönetici asistan tercihini başörtülü Saliha'dan

yana kullanır. Böylece menfaatlerine hangi görüşün mensupları uygunsa onlara yakın görünmenin kendince bir çözümünü bulabilecek bir zekâyâ sahip olduğunu göstermek ister. Çekirdek ailenin merkezde olduğu filmde, birbirleriyle olan iletişimleri zayıftır. Aleyna'nın Handan ve Korhan telefonları ile ilgilenirken onların görüntüsünü alması iletişim zayıflığını ortaya koyar. Birbirlerinin nasıl olduğunu, nelerle meşgul olduğunu bilmezler. Mekanik bir evlilik hayatı sürdürürler. Aralarında duygusal bir geçiş hissedilmez. Kendisi için alış veriş yapan Handan, eşi için beğenip hoşuna gittiği için değil de alması gerektiği için rastgele bir tişört alır. Büyüme çağındaki kız Aleyna'nın gelişimi ile ilgilendiği için değil de yemesi gerektiği için et yemelidir. Handan son teknoloji ile donatılmış evinde, yardımcısının gelmediği bir günde ne yapacağını bilemez. Sosyal ilişkilerinde son derece zarifken alt sınıf mensubu gördüğü yardımcısına aynı nezaketi göstermez. Korhan eşine duygusal yönden bağılılık hissetmez, sosyal paylaşım ağlarında tanıştığı kadınlarla iletişim kurar. Korhan sosyal paylaşımdan tanıştığı Sinem'in evine kahvaltıya gider. Sinem'i fotoğraflarında görüldüğünden daha kilolu olarak değerlendirir. Duygusal bir bağ kurma niyeti taşımadığı için, bedensel özellikler daha fazla ön plandadır. Sinem'i görsel olarak beğenmediği için bir bahane uydurup evden ayrılır. Eş olarak Handan ve Korhan birbirleriyle güçlü ve doyurucu iletişim kuramadıkları gibi, çocukları Aleyna ile de gerektiği gibi sevgi ve ilgiyle yönelip iletişim kuramamaktadırlar.

3.5.1.5. Beden Üzerinden Karakterlerin Toplumda Statüsü

Karakterlerin beden temsilleri değerlendirildiğinde, Handan, modern hayatın dayattığı estetik algıya, kusursuz bedenini koruyarak sahip olmuştur. Handan, Korhan ve çocukları Aleyna giyim kuşamları, hep beraber ailecek gittikleri mekânlar, alış veriş yaptıkları dükkânlar değerlendirildiğinde orta-üst sınıf bir aile oldukları anlaşılmaktadır. Handan ve Korhan'ın iyi bir eğitim aldıkları anlaşılmakla beraber sosyal yönlerinin zayıf kaldığı görülmektedir. Kadıköy ile Bostancı arasında ki mekânsal farklar, ailelerin hangi alanlarda birbirinden daha güçlü olduğunun metaforik anlatımlarıdır. Kadıköy eski yerleşim yeri ve kültürel çevrenin mekânı olması nedeniyle, burada oturan aile entelektüel aydın kesimi

temsil etmektedir. Bostancı ise daha yeni ve lüks yerleşim alanı olması nedeniyle zenginliği temsil etmektedir. Derin ve ince zevkleri olan Kadıköylü aile, yüzeysel zevk ve ilgileri olan Bostancı da ki aileyi küçümserler, bir taraftan da onların zenginliğine öykünürler. Bostancı da ki aile, iki katlı her türlü teknolojik donanıma sahip lüks villalarında adeta sıkışmış nefes alamaz duruma gelmişlerdir. Foucault kentleşme ile beraber bunun gibi yapıları “büyük kapatılma” olarak kavramsallaştırmıştır. “Kapatılma işlevini burjuvazi terk etmedi. Başka araçlarla aynı teknikleri elde etmeyi başardı” (Foucault, 2011, s. 139). İktidar kendi zengin kesimini oluşturmakta, oluşturduğu kesimin üstünde güç kurmaktadır. Sahip oldukları statü ve maddi imkânları elinde tutmak için iktidara uygun hareket edilmekte kendilerini kısıtlamaktadırlar. Bir taraftan ferah bir hayat yaşarken bir taraftan baskı hissetmektedirler.

3.5.1.6. Beden İktidar

Her türlü sosyal ve yasal hakları kullanabilme yeterliliğine sahip iki kadın pratik hayatta zayıf taraflarıyla temsil edilirler. Handan her türlü imkânı olan modern bir kadın olmasına rağmen aile içinde kadın erkek rolleri geleneksel eril anlayışa göre konumlandırılmıştır. Korhan’ın alaycı küçük düşürücü yorumlarına katlanır. Her şeyi olan orta-üst sınıf Korhan’ın lüks villasında, güzel bakımlı gösterişli eş pozisyonu dolduran varlığı estetik bir bedenden ibaret olan kadın olarak temsil edilir. Korhan tarafından tacız edilen Şermin bu durumda sessiz kalır. Her türlü yasal haklardan yararlanma bilgi ve birikimine sahip olmasına rağmen hiçbirini kullanmaz.

3.5.1.7. Filmin Genel Değerlendirmesi

Orta-üst sınıf iki aile arasında ki ilişkiler üzerine kurulu filmde kent hayatının ikiyüzlü, menfaatçi, yapay, yüzeysel ilişkileri ön plandadır. Şermin, Handan’la olan arkadaşlığından memnun değildir. Şermin, Handan’ı yüzeysel, cahil, bilgisiz olarak değerlendirir. Handan’ın içinde bulunduğu sıkışmışlığa karşı ufacık da olsa farklı bir bakış sunmaya aklından geçirmez. Daha çok onun karşısında kibrine yenik düşerek fırsat çıktıkça bazen

açık bazen örtük olarak eksiklerini yüzüne vurur. Kitabının adıyla ilgili Handan’a fikir vermeyi düşünmezken, kızgınlık anında “Nilüfer suda yaşar bu yüzden rüzgârda salınmaz” diyerek küçümseyici bir tavır alır. İki kadında, birbirleriyle dostane ilişki kurma niyeti taşımaz. Belli menfaatler doğrultusunda görüşmeye devam ederler. Her iki kadında yasaların kendilerine sunduğu hakları kullanabilecek bilgi ve güce sahip oldukları halde geleneksel cinsiyet kalıplarına uygun davrandıkları görülür. Şermin cinsel tacız karşısında sessiz kalır. Handan kocası tarafından küçümsemeyi kabullenir. Türk Sineması’nda kadın dostluğuna yer verilmediği bilinmektedir. Bu filmde de yine iki kadın arkadaş olsalar da samimi bir ilişki içinde bulunmazlar. Birbirlerine katkı sağlama amaçları olmadığı gibi kıskançlık, çekememezlik, küçümsemek gibi olumsuz hisler beslerler.

SONUÇ

Çalışmanın birinci bölümünde felsefenin başlangıcından günümüze kadar beden üzerine görüşlere yer verilmiştir. Cinsiyet ayrımının Antik Yunan düşünürleri tarafından kadınların bedenleri üzerinden yapıldığı görülür. Kadın ve erkek bedeni üzerine çok keskin hiyerarşik bir algı yerleşmiştir. Hristiyanlıkta Ruhun bedenden üstün olarak kabul edilmesi, ruhu yüceltmek için bedenin feda edilerek bedenlerine acı vermelerinin hem kendilerinin hem de diğer insanların kurtuluşa erebileceği inancı hâkimdir. Müslüman inancında Allah insana kendi bedeni ve âlemdeki her şeyi emanet ederek halife kılmıştır. Ruh ve beden birlikte, Allah'ın hakikatini yansıtır. Ruhun kemale ermesi, kendisinde var olan ilahi hakikati gerçekleştirmesine bağlıdır. İnsanın, eşyanın, evrenin yeniden tanımlandığı Rönesans döneminin temel düşünce merkezinde yer alan hümanizm için her şeyin ölçüsü insandı. Sanatta, edebiyatta, felsefede özgür, rasyonel birey Kilisenin skolâstik ortaçağ anlayışını reddederek dinsel iktidar yerine aklın iktidarına geçildi. Descartes “düşünüyorum o halde varım” diyerek bedenin tek başına çalışma yeteneği olmadığını ruh tarafından idare edildiğini ve ruhun bedenden üstün olduğunu ortaya koyar. Karl Marks işçilerin bedenlerini feda ederek (çalışarak) ortaya çıkan artı-değere makineyi elinde tutan kapitalistin el koymasına karşı çıkar. Charles Darwin, ruhun bedene bağlı bir fonksiyon olduğunu ve insanların diğer hayvanlardan üstün olmadığını ileri sürer. Freud insan psikolojini açıklamak için biyolojik etkenlere yönelir. Nietzsche bedeni benlikle özdeşleştirir. Durkheim beden ve ruhu birbirinden ayrı ve mücadele içinde görür. Simmel, sınıfsal gerilimi modanın beden üzerinde ki etkilerine bağlar. Weber bedeni, rasyonelleşme ile kapitalizm ilişkisi içinde açıklar. Norbert Elias'ın uygarlaşma süreci analizi, Bourdieu'nün habitus kuramı Foucault'nun iktidar-beden kavramları bedeni öne çıkaran analizlerdir. Ayrıca feminist söylem içinde liberal, Marksist, radikal ve Post yapısalcı beden söylevlerine yer verilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde modernleşme, kadın kimliği ve Türk Sineması'nda ilk kadın oyuncularından günümüze kadar kadın beden temsilleri incelenmiştir. Türk Sineması'nda

kadın bedeni dönemin toplumsal cinsiyet kalıplarına uygun olarak biçimlendirilmiştir. Cumhuriyetin ilanından önce sadece yabancı kadınlar sinemada yer alırken Cumhuriyetin ilanıyla Müslüman Türk kadınları da sinema filmlerinde yer almışlardır. Kardeş kıskançlığı ve dayanışması, fedakâr anne, bar kadınları, basit hafif meşrep kadınlar, armonika ile söylenen şarkılar, fakir gururlu delikanlıların yanında idealist dürüst kadınlar bu dönemin temsilleridir. 1939-1950 yılları arasında köy melodramlarında kadınlar güzellikleriyle erkekleri büyülerken aynı zamanda güzellikleri başlarına türlü belalar açar. Bu dönemin sinemada temsil edilen kadınlar, genellikle ücretli olarak bir işte çalışmaz. Bedensel eziyet gördükleri gibi psikolojik baskıya da maruz kalırlar. 1950-1970 yılları arasında idealist eğitilmiş kadınlar, cefakâr köylü kadınları olduğu gibi bıçkın kadın temsillerinde dikkat çeker. 1980’lerde de kadın cinselliği ve bedeni sömürü ve seyirlik haz nesnesi haline getirilmiştir. 1990’larda yönetmenlerin kadın temsillerine bakıldığında eril bakışla değerlendirdikleri görülür. İş gücü olan, maddi sorun yaşamayan, cinsel özgürlük arayışı içinde olan, patolojik kadınlardır. Yaşadıkları toplumun sorunlarından bihaber, tek sorunları cinsel sorunlar olan kadınlardır.

Üçüncü bölümde, 2000’li yıllarda kadın beden temsilleri değerlendirilmiştir. Suskun Kadınlar başlığı altında, Semih Kaplanoğlu’nun Meleğin Düşüşü (2004) adlı filmin analizi yapılmıştır. Töre Kurbanı Kadınlar başlığı altında, Abdullah Oğuz’un yönetmenliğini yaptığı Mutluluk (2007) adlı filmin analizi yapılmıştır. Türkiye’de Politik İklimin Sinemada Kadın Bedeni Gösteriminde Etkileri başlığı adı altında, Pelin Esmer’in yönetmenliğini yaptığı Gözetleme Kulesi (2012) adlı filmin analizi yapılmıştır. Dost Olamayan Kadınlar başlığı altında, Seren Yüce’nin yönetmenliğinin yaptığı Rüzgârda Salınan Nilüfer (2016) adlı filmin analizi yapılmıştır.

Suskun Kadınlar başlığı adı altında incelenen Meleğin Düşüşü adlı film incelenmiştir. Filmde toplumsallaşamamış yalın bir hayat sürdüren Zeynep’in çaresizce iktidarını kabul ettiği babasının cinsel tacizleri karşısında suskunlaşması üzerinde durulmuştur. Filmde beden temsilleri olarak işçi, teknisyen, yoksul, geleneksel, modern kadın bedenleri, erkek

bedenleri görülmektedir. Zeynep içinde bulunduğu durumdan kurtulmak için yasal yollara başvuracak donanıma sahip değildir. Zeynep'in suskunluğu hem direnç oluşturmamış hem de dilin dinamik yapısından faydalanma imkânını kaybetmesine neden olmuştur. Bulduğu tek çözüm ise, onun sonraki hayatında yeni bir başlangıç yapmasında engeldir.

Töre Kurbanı Kadınlar başlığı altında Mutluluk adlı film incelenmiştir. Genç bir kız olan Meryem cinsel istismara uğrayıp, mağdur olmasına rağmen hem ailesi hem içinde bulunduğu ataerkil toplum tarafından yalnız bırakılmıştır. İktidar Meryem'e yaşama hakkı vermemektedir. Beden temsillerine bakıldığında köylü, kentli, kasabalı, eğitilmiş, eğitimsiz, yoksul, zengin, işçi kadın bedenleri erkek bedenleri görülmektedir. Filmde her ne kadar töre eleştirilse de, hikâyede anlatılan kadınların Toplumsal Cinsiyet kalıplarına uygun olarak yer verilmiştir.

Politik İklimin Sinemada Kadın Beden Temsillerine Etkisi başlıklı konuda aynı yıl içinde gösterime giren Gözetleme Kulesi adlı film incelenmiştir. Mevcut iktidarın kürtaj hakkında olumsuz söylevine eleştiri getirme niyeti taşır. Dönemin başbakanının kürtajı gündeme getirmesi önemli haber değeri taşısa da, gündelik hayatta cinsel istismarın önüne geçememiştir. Filmin ortak beden temsillerine bakıldığında köylü kasabalı yoksul, işçi sınıfı, öğrenci, aşçı, şoför, genç ve orta yaşlı kasabalı kadın bedenleri, erkek bedenleri, eğitimsiz kesimin temsillerinin olduğu görülmektedir. Bulduğu sosyal ortamın dışında kendine yer edinmek için mücadele eden Seher eğitilmiş kesime en yakın karakterdir. Filmde de hem başkarakter Seher hem de annesi, etrafında bulunan erkeklerin iktidarıyla ve geleneksel ataerkil yapının baskısıyla karşılaşmaktadırlar.

Dost Olamayan Kadınlar başlıklı bölümde, Rüzgârda Salınan Nilüfer filmi incelenmiştir. Orta-üst sınıf iki aile arasında ki ilişkiler üzerine kurulu filmde kent hayatının ikiye bölünmüşlüğü, menfaatçi, yapay, yüzeysel ilişkileri ön plandadır. Zengin, yazar, iş adamı, reklamcı, ev hanımı, ev işçisi, yönetici asistanı, öğrenci, eğitilmiş, modern beden temsilleri görülmektedir. Her iki kadında yasaların kendilerine sunduğu hakları kullanabilecek bilgi

ve güce sahip oldukları halde geleneksel cinsiyet kalıplarına uygun davrandıkları görülür. Şermin cinsel taciz karşısında sessiz kalır. Handan kocası tarafından küçümsenmeyi kabullenir. Türk Sineması'nda kadın dostluğuna yer verilmediği bilinmektedir. Bu filmde de yine iki kadın arkadaş olsalar da samimi bir ilişki içinde bulunmazlar. Birbirlerine katkı sağlama amaçları olmadığı gibi kıskançlık, çekememezlik, küçümsemek gibi olumsuz hisler beslerler.

Filmlerle ilgili genel bir değerlendirme yapıldığında, incelenen filmlerde kadın beden temsillerinin ataerkil cinsiyet kalıplarına uygun olduğu görülür. Kadın olmanın psikolojik ve fiziksel yansımalarına bakıldığında, filmlerde kadın temsillerinin çaresiz, çoğunlukla eğitimsiz, itaatkâr, edilgen, istismara uğrayan, mağdur, sorun çıkaran, doyumsuz, kibirli, idare edilmesi gereken unsur olarak hikâyelerde yer verildiği görülür. Her ne kadar seçilen filmlerin çoğunluğunda kadınların bedenleri teşhir nesnesi olarak sunulmamış olsa da, kadın sorunlarını çözümleyici aktif rollerin dışındadırlar. Kadınlar toplumsal cinsiyet kalıplarına uygun temsiller içinde yer alır. Erkekler için ahlak kuralları esneme imkânına sahipken kadınlar için katı, aşağılayıcı, kısıtlayıcı, değişmez, ağır kurallar yüklemektedir. Kadınların karşılaştığı şiddet, cinsel istismar, ensest, töre gibi sorunlar hayatın bir parçası gibi gösterilmiş çözüm yolları sunulmamıştır. Kadın beden temsillerine bakıldığında erkeğin ötekisi olarak inşa edilmiş, pasifleştirilmiş, susturulmuş, benliğini yitirmiş, çaresiz, itaat eden güçlü olsa bile toplumsal cinsiyet kalıplarına uygun biçimde anne, eş, evlat olan, aktif güçlü erkeğin yanında kendisini tanımlayan kadınlar sunulmuştur. Bu analizler sonucunda 2000 sonrasında da Türk Sineması'nda kadın beden temsillerinin ataerkil ideolojiye ve geleneksel toplumsal yapıya uygun olduğu ve yeniden inşa edildiği görülmektedir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1994). *Türk Sineması üzerine yazılar*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması üzerine yazılar*. Ankara: Phoenix Yayınları.
- Agocuk, P. (2015). Türk Sineması'nda Melodram: "Seven Ne Yapmaz" Filmi Üzerinden Yeşilçam Sineması'nda Melodramın Kodlarının Çözümlemesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 82, 562-576.
- Akalın, K.H. (2015). Pavlus Felsefesinde Gizlenen Gnostik Unsurlar. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 34, 214.
- Aktaş, C. (2011). *İktidar parantezi: kadın, dil, kimlik*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Altınbaş, D. (2006). Feminist Tartışmalarda Liberal Feminizm. *Kadın Araştırmaları Dergisi*, 9, 21-52.
- Arslan, A. (2000). Modern dünyada müslümanlar. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arslan, E. (2011). 2000'li Yıllar Öncesi ve Sonrasında Türk Sineması'nda Kullanılan Yapım Kaynaklarının Değerlendirilmesi. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 25, 17-32.
- Arslan U. T. (2010). *Mazi kabrimin hortlakları*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Ataçocuğu, M.Ş. (2008). *Olimpiyat Oyunlarının Ev Sahibi Ülke ve Kente Ekonomik Etkilerinin Araştırılması*, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Muğla Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Muğla.
- Atan, M. (2015). Radikal Feminizm: "Kişisel Olan Politikadır" Söyleminde Aile. *The Journal Of Europo – Middle East Social Science Studies*. (Cilt 1). 2, 1-21.
- Atam, Z. (2011). *Yakın plan yeni Türkiye Sineması: dört kurucu yönetmen Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaimağaoğlu*. İstanbul: Cadde Yayınları.
- Atik, D. ve Örtten, T. (2008). İdeal Beden İmgisini Oluşturan Sosyal ve Kurumsal Faktörler ve Bu İdealin Bireyler Üzerindeki Etkileri. (Turkish). *Journal Of Faculty Of Letters / Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (Cilt 1). 25, 17-35.

- Baudrillard, J. (2011). Simülarklar ve simülasyon. (6.Baskı.). (O. Adanır, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları. (Orjinal çalışma basım tarihi 1700.)
- Barbarosoğlu, F. K. (2012). *Modernleşme sürecinde moda ve zihniyet*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Berktaş, F. (2011). *Toplumsal cinsiyet çalışmaları: Feminist bilincin gelişme süreci*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Berktaş, F. (2012). *Tarihin cinsiyeti*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bora, A. (2010). Hatırlananlar ve Unutanlar: İslam Coğrafyasında Modernleşme ve Kadın Hareketleri. *Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, 53, 51-66.
- Benjamin, W. (2014). Pasajlar. (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Breton, D.L. (2016). Bedene veda. (A. U. Kılıç Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık
- Burn, J. (2003). Stoa felsefesi. (M. Atıcı, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Cevizci, A. (2009). *Felsefe tarihi Thales'ten Baudrillard'a*. İstanbul: Say Yayınları.
- Cevizci, A. (2000). *Felsefe sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Coşkun, Ç. 1990 sonrası Türk Sineması ve Derviş Zaim. sadibey.com. 07.02.2018, https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:SaltLNepzmIJ:https://sadbey.com/dosyalar/Gerekli_Seyler/1990_Sonrasi_Turk_Sineması.doc+&cd=7&hl=tr&ct=clnk&gl=tr
- Cündioğlu, D. (2012). *Sinema ve felsefe*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Çakır, S. (2011). *Osmanlı kadın hareketi*. (3. Baskı.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Çelik, H. (1999). *Maniyerizmin sanat felsefesi* (2. Baskı.). İstanbul: Engin Yayıncılık.
- Çiçekoğlu, F. (2014). *Vesikalı şehir*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Çil, H. (2017). Toplumsal dünyanın bedensel temelleri. İstanbul: Durheim, Simmel ve Weber Sosyolojisinde Bedenin Yeri. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 37, 449-464.
- Çöloğlu, D.Ö. (2009). Bir üçlemeyi, 'modern – geleneksel ve kadın – erkek' karşılığında yeniden okumak: gelin, düğün, diyet. *Selçuk Üniversitesi İletişim Dergisi*, (Cilt 6). 1, 144-153.

- Daldal, Aslı. (2005). *1960 darbesi ve Türk Sinemasında toplumsal gerçeklik*. İstanbul: Homer Kitabevi.
- Dehri, A. 12 Mart 1971: Darbeler zincirinin özgün halkası. Teori ve Politika. <http://www.teorivepolitika.org/index.php/kuresellesme-ve-emperyalizm/item/212-12-mart-1971-darbeler-zincirinin-ozgun-halkasi> (Erişim Tarihi: 07.02.2018).
- Descartes, R. (2014). Yöntem üzerine konuşma. (Ö. Doğan, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Diken, B. ve Laustsen, B. L. (2011). *Filmlerle sosyoloji*. (S. Ertekin, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Diker, C. (2015). *Effects of the eurimages fund on the content of Turkish cinema after 1990s / Eurimages Fonunun 1990 sonrası Türkiye Sineması içeriğine etkileri*, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Yeditepe Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Dikici, E. (2016). Feminizmin Üç Ana Akımı: Libreral, Marxist ve Radikal Feminizm Teorileri. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 43, 523-532.
- Donovan, J. (2014). Feminist teori. (8. Baskı.). (A. Bora, M. A. Gevrek, F. Sayılan Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Durudoğan, H. (19 Haziran 2010). Özgürleştiren tekillik. *Biamag*. 07.02.2018, <https://m.bianet.org/biamag/kadin/122830-julia-kristeva-ozgurlestiren-tekillik>
- Elias, N. (2004). Uygarlaşma süreci. (Cilt 1). (E. Ateşmen Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Elmacı, T. (2011). Yeni Türk Sinemasında kadının temsil sorunu bağlamında gitmek filminde değişen kadın imgesi. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 33, 185-202.
- Erdem, T. (2014). *Sinema Kuramının Fetiş Haline Getirdiği Psikanaliz*. Tuna Erdem. ve Seda Ergül. (Ed.), *Fetiş İkâme içinde* (s. 92-113). İstanbul: Sel Yayınları.
- Esen, Ş. (2000). *80'ler Türkiye'sinde sinema*. İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım.
- Esmer, P. (Yönetmen). (2012). Gözetleme Kulesi. [Sinema filmi]. Almanya/Fransa/Türkiye: Sine Film/Bredok Film Production.

- Farrey, E. (2015). *Mutluluğun sakıncaları*. (E. Gökyaran, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Foucault, M. Gutman, H. ve Hutton H, P. (2001). *Kendini Bilmek*. (3. Baskı.). (G. Ç. Güven, Çev.). İstanbul: Om Yayınları.
- Foucault, M. (1992). *Hapishanenin doğuşu*. (M. A. Kılıçbay Çev.). İstanbul: İmge Kitabevi.
- Foucault, M. (2001). *Kelimeler ve şeyler*. (2. Baskı.). (M. A. Kılıçbay Çev.). İstanbul: İmge Kitabevi.
- Foucault, M. (2007). *Cinselliğin tarihi*. (2. Baskı.). (H. U. Tanrıöver Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2011). *Büyük kapatılma*. (3. Baskı.). (I. Ergüden ve F. Keskin Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2012). *İktidarın gözü* (3. Baskı.). (I. Ergüden Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2014). *Özne ve iktidar* (4. Baskı.). (I. Ergüden ve O. Akınhay Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Genevieve, L. (1996). *Erkek akıl: Batı felsefesinde 'erkek' ve 'kadın'* (M. Özcan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gevgillili, A. (1989). *Çağını sorgulayan sinema*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Göle, N. (2016). *Modern mahrem: Medeniyet ve örtünme*. (13. Baskı.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (10 Eylül 2005). 1980'lerin kültürel iklimi. *Bianet*. <http://bianet.org/bianet/bianet/66808-1980lerin-kulturel-iklimi> (Erişim Tarihi: 07.02.2018).
- Gürses, İ. (Haziran 2010). Türk sinemasında kadın yönetmenler açısından kadının temsili Yeşim Ustaoğlu ve Pandora'nın Kutusu. https://www.academia.edu/35298936/T%C3%BCrk_Sinemas%C4%B1nda_Kad%C4%B1n_Y%C3%B6netmenler_A%C3%A7%C4%B1s%C4%B1ndan_Kad%C4%B1n%C4%B1n_Temsili_Ye%C5%9Fim_Ustao%C4%9Flu_ve_Pandora%C4%B1n_Kutusu (Erişim Tarihi: 08.05.2018).

- Mulvey, L. (2015). Görsel haz ve anlatı sineması. *Sinematek*. http://sinematek.tv/wp-content/uploads/2015/05/25.kare_yazilari.pdf (Erişim Tarihi: 03.01.2018).
- Güzel, M. Ş. (2006). *Kadın Sineması*. İstanbul: Peri Yayınları.
- İnceoğlu, Y.ve Kar, A. (2010). *Dişilik, güzellik ve şiddet sarmalında kadın ve bedeni*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Irigaray, L. (2006). Ben sen biz. (N. Tural Çev.). İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- Işık, İ. E. (1998). *Beden ve toplum kuramı*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- İri, M. (2009). *Bir film izlemek: pop kültürü sökmek*. İstanbul: Derin Yayınları.
- İri, M. (2011). *Sinema araştırmaları: Kuramlar, kavramlar, yaklaşımlar*. İstanbul: Derin Yayınları.
- Hıdır, Ö. (2011). Kur'ân-ı Kerimde Beden-İnanç İlişkileri. Kadir Canatan, (Ed.), *Beden Sosyolojisi içinde* (s. 217-233). İstanbul: Açılım Kitap.
- Harvey, D. (1997). Postmodernliğin durumu. (S. Savran Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- <http://www.gozetlemekulesi.com>
- <http://www.sinematurk.com/film/18917-mutluluk/>
- <http://www.tsa.org.tr>
- http://www.obarsiv.com/pdf/YaprakZihnioglu_NB.pdf
- <http://kadincinayetleri.org/>
- Jeanniere, A. (1993). Modernite Nedir? Mehmet Küçük (Ed.), *Modernite Versus Postmodernite içinde* (s. 15-26). Ankara: Vadi Yayınları.
- Kabadayı, L. (2013). *Film eleştirisi: kuramsal çerçeve ve sinemamızdan örnek çözümlemeler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kandiyoti, D. (2013). *Cariyeler bacılar yurttaşlar kimlikler ve toplumsal dönüşümler*. (A. Bora, F. Sayılan, Ş. Tekeli, H. Tapınç, F. Özbay, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kaplan, F. N. (2003). Toplumsal konumu ve bu konumunun değişimiyle Türk Sinemasında kadın. İstanbul: *İstanbul Ticaret Üniversitesi Dergisi*, 4, 149-173.
- Kaplan, N. (2004). *Aile sineması yılları 1960'lar*. İstanbul: ES Yayınları.

- Kaplanoğlu, S. (Yönetmen). (2004). *Meleğin Düşüşü*. [Sinema filmi]. Türkiye: Sinefekt/Kaplan Film.
- Kara, M. (23 Kasım 2012). Sinemamızda ilk kadın yıldızlar. Yeşilçam Hatırası. <http://yesilcamhatirasi.blogspot.com.tr/2009/11/sinemamzda-ilk-kadn-yldzlar.html> (Erişim Tarihi: 07.02.2018).
- Karaca, Ö. Türk Sineması dönemleri. Kameraarakı.org. http://www.kameraarkasi.org/makaleler/makaleler/turksinemasidonemleri_ozkankaraca.pdf (Erişim Tarihi: 07.02.2018).
- Kaylı, D.Ş. (2011). *Kadın bedeni ve özgürleşme*. (4. Baskı.). İzmir: İlya Yayınevi.
- Keskin, F. (2012). *Sunuş: İktidarın Gözü*. (3. Baskı.). (I. Ergüden Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Keşaplı, O. (13 Haziran 2016). Cinsiyet ideolojisi ve toplumsal cinsiyet bağlamında Nuri Bilge Ceylan Sinemasında kadın temsilleri. Azizim Sanat Örgütü. <http://www.azizmsanat.org/2016/06/13/cinsiyet-ideolojisi-ve-toplumsal-cinsiyet-baglaminda-nuri-bilge-ceylan-sinemasinda-kadin-temsilleri-onur-kesapli/> (Erişim Tarihi: 06.05.2018).
- Kongar, E. (2007). *Toplumsal değişme kuramları ve Türkiye gerçeği*. (12. Baskı.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Korda, L. (2001, July). The making of a translator. *Translation Journal*, 5,3. <http://accurapid.com/journal/17prof.htm> (Erişim Tarihi: 21 Ağustos 2001).
- Kıraç, R. (2008). *Film icabı Türk Sinemasına ideolojik bakış*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Kıraç, R. (2014). *Sinemamızın yüzüncü yılında 100 yönetmen*. Ankara: Say Yayınları.
- Lüleci, Y. (2008). *Türk Sineması ve din*. İstanbul: Es Yayınları.
- Lloyd, G. (1993). *Erkek Akıl*. (M. Özcan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Modern. <http://lugatim.com/s/MODERN> (Erişim Tarihi: 07.02.2018).
- Nazlı, A. (2009). Sosyolojik Bakışın Eşiğindeki Beden. *Toplumbilim Dergisi*. 24, 61- 68.
- Oğuz, A. (Yönetmen). (2007). *Mutluluk*. [Sinema filmi]. Türkiye: Set Enerji Film Hizmetleri/Ans Production.
- Onaran, A.Ş. (1994). *Türk Sineması*. (Cilt 1). İstanbul: Kitle Yayınları.

- Onaran, A. Ş. ve Vardar, B. (2005). *20. Yüzyılın son beş yılında Türk Sineması*. İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım.
- Özgüç, A. (1993). *100 Filimde başlangıcından günümüze Türk Sineması*. Ankara: Bilgi Yayınevi
- Özgüç, A. (2005). *Türlerle Türk Sineması: dönemler / modalar / tipler*. İstanbul: Dünya Yayıncılık.
- Özgül, Y. (2010). *Türk Sinema filmleri*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Özön, N. (1995). *Karagözden sinemaya Türk Sineması ve Sorunları* (Cilt 1-2). Ankara: Kitle Yayınları.
- Özön, N. (2010). *Türk Sineması tarihi 1896-1960*. (3. Baskı). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Özkan, Z. T. (2012). Türkiye Sineması'nda Kadının Değişen İmgesi. *Dokuz Eylül Üniversitesi Hemşirelik Yüksekokulu Elektronik Dergisi*, 2, 79-81.
- Özkoçak, Y. (Ed.) (2015). *Türlerle Türk Sineması*. İstanbul: Derin Yayınları.
- Öztürk, S. R. (2004). *Sinemanın dışı yüzü: Türkiye'de kadın yönetmenler*. İstanbul: Om Yayınları.
- Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada kadın olmak: Sanat filmlerinde kadın imgeleri*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Palabıyık, A. (2011). Pierre Bourdieu Sosyolojisinde “Habitus”, “Sermaya” ve “Alan” Üzerine. *Liberal Düşünce Dergisi*, 61-62 kış bahar, 121-141.
- Paz, O. (1993). Şiir ve Modernite. Mehmet Küçük (Ed.), *Modernite Versus Postmodernite* içinde (s. 88-103). Ankara: Vadi Yayınları.
- Pekerman, S. (2012). *Film dilinde mahrem: Ulus ötesi sinemada kadın ve mekân temsili*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Pösteği, N. (2004). *1990 Sonrası Türk Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Ryan, M. Ve Lenosi M. (2012). Film çözümlemesine giriş. (E. Suat Onat, Çev.). Ankara: Deki Basım Yayım.
- Saydam, B. (2011). *Giovanni Scognamiglio'nun gözüyle Yeşilçam*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Sayın, Z. (2013). *İmgenin pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Sennett, R. (2014). *Ten ve taş batı uygarlığında beden ve şehir*. (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Serdaroğlu, M. S. (2002) *Olimpiyat Tarihi ve Türkiye'nin Olimpiyatlardaki Durumu*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sevim, A. (2005). *Feminizm*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Sevinç, Z. (2014). 2000 Sonrası yeni Türk Sineması üzerine yapısal bir inceleme. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilmeler Dergisi*, 40, 97-118.
- Simmel, G. (2009). *Bireysellik ve kültür*. (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Simmel, G. (2013). *Modern kültürde çatışma*. (T. Bora, N. Kalaycı, E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Smelik, A. (2008). *Feminist sinema ve film teorisi ve ayna çatladı*. (D. Koç, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sinema filmlerinin değerlendirilmesi ve sınıflandırılması ile desteklenmesi hakkında kanun. <http://www.mesam.org.tr/5224-sayili-kanun> (Erişim Tarihi: 07.02.2018).
- Solmuş, T. (2015). *Sinemada kadın psikolojisi*. İstanbul: Doruk.
- Suner, A. (2006). *Hayalet ev: yeni Türk Sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek*. İstanbul: Metis.
- Şişman, N. (2003). *Emanet'ten mülke kadın bedeninin yeniden inşası*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Taş, G. (2016). Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri. *Akademik Hasssiyetler Dergisi*, 3, 163-175.
- Taşdelen, P. ve Koca, C. (2015). Viktorya Dönemi İngiltere'sinde Kadın Bedeni Politikaları ve Kadınların Spora Katılımı. *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 32, 205-2014.
- T, Ç. (17 Temmuz 2012). İki ayda 11 bin kürtaj haberi yapıldı. Bianet. <https://bianet.org/bianet/medya/139971-iki-ayda-11-bin-kurtaj-haberi-yapildi>. (Erişim Tarihi: 07.02.2018).
- Tanrıöver, H. U. (2010). *Türkiye'de film endüstrisinin konumu ve hedefleri*. İstanbul: İstanbul Ticaret Odası Yayınları.

- Tatlı, O. (02 Ağustos 2014). Türkiye Sinemasında ilkler ve az bilinenler. Milliyet. http://blog.milliyet.com.tr/Turkiye_sinemasinda_ilkler_ve_az_bilinenler/Blog/?BlogNo=493562 (Erişim Tarihi: 07.02.2018).
- Teksoy, R. (2007). *Rekin Teksoy'un Türk Sineması*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Tong, P. (2006). Feminist Düşünce. (Z. Çilingiroğlu, Çev.). İstanbul: Gündoğan Yayınları.
- Tunç, E. (2006). Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896? 2005). Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ünlü, Ş. ve Serarslan, M. (2012). Türk Sinemasında köylü-kentli karşılaşması: 'Hakkârî'de bir mevsim' ve 'Uzak' Filmleri. (Turkish). *Selcuk University Social Sciences Institute Journal*, 27, 217-227.
- Weber, M. (1999). Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu. (Z.Gürata, Çev.). Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Yaşar, G. A. (2011). Ortaçağdan Günümüze “Modernite”: Doğuşu ve Doğası. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7, 10-26.
- Yılmaz, E. (Ed.). (2012). *Türk Sinemasında sosyal meseleler*. İstanbul: Başka Yerler Yayınları.
- Yumul, A. (2000). Bitmemiş bir proje olarak beden. *Toplum ve Bilim Dergisi*, 84, 37-51.
- Yüce, S. (Yönetmen). (2016). Rüzgârda Salınan Nilüfer. [Sinema filmi]. Almanya/Türkiye: Gökçe Işıl Tuna/Sevil Demirci.