

YAŞAR ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
İLETİŞİM ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA  
KADINLAR ARASI ARKADAŞLIĞIN TEMSİLİ**

Hazırlayan

GÜLDEN GEVHER ÖZ

Tez Danışmanı

PROF. DR. DİLEK KAYA

2020, İZMİR.

## YÜKSEK LİSANS TEZ JÜRİ ONAY SAYFASI

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Dilek KAYA  
Yaşar Üniversitesi

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

Jüri Üyesi: Doç.Dr. Melek Atabey  
Yaşar Üniversitesi

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Serkan ŞAVK  
İzmir Ekonomi Üniversitesi

Doç. Dr. Çağrı BULUT

Yaşar Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

## ÖZ

# 2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA KADINLAR ARASI ARKADAŞLIĞIN TEMSİLİ

Gülden Gevher ÖZ

Yüksek Lisans Tezi, İletişim Fakültesi

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Dilek KAYA

2020

Yakın dönem Türk sinemasında kadınları ana karakter olarak anlatının merkezine koyan ve kadınlar arası dostluğu ele alan filmlerin sayısında bir artış gözlemlenmektedir. Bu çalışmanın amacı yönetmenleri kadın olan, ana karakterlerinin de kadınlar olduğu ve eleştirel söylemde kadın filmi olarak konumlandırılan filmlerde kadınlar arası arkadaşlık ve dostluk ilişkilerinin nasıl sunulduğunu ve anlatının toplumsal cinsiyet açısından nasıl bir söylemle inşa edildiğini üç örnek film üzerinden ortaya koymaktır.

Sinemada kadının temsil biçimi ve kadın-erkek ilişkileri konusunda yapılmış çok sayıda çalışma olmasına rağmen, kadının kadınla olan arkadaşlık ve dostluk ilişkilerinin nasıl sunulduğuna dair görece çok az sayıda çalışma bulunmaktadır. Tezin bu yönüyle literatüre önemli bir katkı sağlaması hedeflenmiştir.

Bu tez çalışması feminist kuramları dayanak alarak, metinsel analiz metoduyla yapılmıştır. Geçmiş literatür bulguları ve kuramsal veriler temelinde hazırlanan araştırma sorularının cevapları değerlendirildiğinde, 2000 sonrası Türk sinemasında kadınlar tarafından yönetilen ve ana karakterleri kadın olan filmlerde arkadaşlık temsilinin kimi zaman ataerkil kalıplara paralel olarak kurulduğu, incelenen üç filmde anlatının sonunda arkadaşlık olgusunun devam ettiği, ancak filmlerden biri dışında, bu olgunun kadın sorunlarının çözümünde bir araç olarak sunulmadığı görülmüştür.

**Anahtar sözcükler:** kadınlar arası arkadaşlık, sinemada kadın, kadın yönetmen, kadın temsili.

## **ABSTRACT**

### **REPRESENTATION OF FRIENDSHIP AMONG WOMEN IN POST-2000 TURKISH CINEMA**

Gülden Gevher ÖZ

Master's Thesis, Faculty of Communication

Advisor: Prof. Dr. Dilek KAYA

2020

Recently, the number of films that put women at the center of their narratives and that deal with friendship among women has been increasing in Turkish cinema. The purpose of this study is to explore the representation and discursive construction of friendship relations among women in films directed by women, where the main characters are women and which are framed as “women films” in the critical discourse. The thesis focuses especially on three exemplary films.

Although there are numerous studies on the representation of women and male-female relations in cinema, the number of studies examining friendship among women is relatively few. In this respect, this thesis intends to be a significant contribution to the related literature.

This thesis is based on feminist theories and it uses textual analysis as a research method. It attempts to find answers to various research questions formulated based on the related literature, findings of past studies and theoretical data. The findings of this thesis suggest that in the-post 2000 Turkish cinema directed by women, where the main characters are women, friendship between women is sometimes represented in parallel to patriarchal frames of thought. It is also observed that although friendship among women continues at the end of the narratives of the three films examined, two of the films fail to present the notion of friendship as a tool in solving women's problems.

**Keywords:** female friendship, women's cinema, women directors, representation of women.

## TEŐEKKÖR

Yüksek lisans eğitimim süresince bilgi ve deneyimleriyle öğrencilerine büyük katkılar sunduklarını gördüğüm Yaşar Üniversitesi İletişim Fakültesi'nin tüm kıymetli hocalarına teşekkürlerimi sunarım. Tez danışmanım olması onurunu duyduğum ve çalışmamın her anında desteğini hissettiğim saygıdeğer hocam Prof. Dr. Dilek KAYA'ya en derin şükranlarımı sunarım. Ayrıca sevgili anne ve babama, lisansüstü eğitimim boyunca bana en büyük desteği veren değerli eşime ve çocuklarım Selin ve Kerem'e özellikle teşekkür etmek isterim.

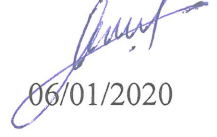
Gülden Gevher ÖZ

İzmir, 2020

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunmuş olduğum “2000 Sonrası Türk Sinemasında Kadınlar Arası Arkadaşlığın Temsili” adlı çalışmanın, araştırma aşamasından tamamlanmasına kadar olan tüm süreçte, tarafımdan bilimsel ahlak, gelenek ve temellere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla doğrularım.

Gülden Gevher ÖZ



06/01/2020

## İÇİNDEKİLER:

ÖZ .....	iii
ABSTRACT .....	iv
TEŞEKKÜR METNİ .....	v
YEMİN METNİ .....	vi
İÇİNDEKİLER .....	vii
KISALTMA LİSTESİ .....	ix
GİRİŞ .....	1
Tezin Sorunu .....	1
Tezin Amacı ve Önemi .....	4
İlgili İncelemeler .....	6
Kuramsal Çerçeve .....	10
Tezin Kapsamı ve Yöntemi .....	12
1.BÖLÜM: SİNEMADA KADIN VE KADINLAR ARASI ARKADAŞLIK .....	17
2. BÖLÜM: FİLM İNCELEMELERİ VE BULGULAR .....	41
2.1. ŞİMDİKİ ZAMAN .....	41
2.1.1. Filmin Özeti .....	41
2.1.2. Metnin Genel Değerlendirmesi .....	41
2.1.3. Metinde Kadınlar Arası İlişkilerin Temsili .....	51
2.1.4. Mina ve Fazi'nin Arkadaşlığı .....	53
2.1.5. Araştırma Sorularının Cevaplanması .....	59
2.2. MAVİ DALGA .....	62
2.2.1. Filmin Özeti .....	62
2.2.2. Metnin Genel Değerlendirmesi .....	63
2.2.3. Metinde Kadınlar Arası İlişkilerin Temsili .....	75
2.2.4. Deniz, Esra, Gül ve Perin'in Arkadaşlığı .....	76
2.2.5. Araştırma Sorularının Cevaplanması .....	79
2.3. TOZ BEZİ .....	81
2.3.1. Filmin Özeti .....	81
2.3.2. Metnin Genel Değerlendirmesi .....	82
2.3.3. Metinde Kadınlar Arası İlişkilerin Temsili .....	86
2.3.4. Nesrin ve Hatun'un Arkadaşlığı .....	90
2.3.5. Araştırma Sorularının Cevaplanması .....	95
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME .....	99

KAYNAKÇA .....	105
EKLER .....	119
Ek 1: İncelenen Filmlerin Künye Bilgileri .....	119





## KISALTMA LİSTESİ

<b>Bkz.</b>	: Bakınız
<b>bs.</b>	: Basım
<b>C.</b>	: Cilt
<b>Çev.</b>	: Çeviren
<b>Der.</b>	: Derleyen
<b>Ed.</b>	: Editör
<b>Haz.</b>	: Hazırlayan
<b>S.</b>	: Sayı
<b>s.y.</b>	: Sayfa yok
<b>TDK.</b>	: Türk Dil Kurumu
<b>t.y.</b>	: Tarih Yok
<b>vb.</b>	: ve benzeri
<b>vd.</b>	: ve diğerleri
<b>Vol.</b>	: Sayı
<b>vs.</b>	: vesaire
<b>y.y.</b>	: Basım yeri yok

# GİRİŞ

## Tezin Sorunu

Yaşam dinamiklerinde hem bireysel açıdan, hem de bir toplumsallaşma aracı olarak arkadaşlık ve dostlukların önemi büyüktür. Leibowitz'e göre (2018: 97) arkadaşlık, her iki tarafın da birbirine değer verdiği ve bu olguyu diğerine aktardığı iki kişi arasındaki ilişkidir. Arkadaşlık, toplumun refahına ve arkadaşların çıkarlarına, memnuniyetine ve hayatlarını geliştirmelerine katkı sağlar (Telfer, 1971: 241). O halde arkadaşlık, sadece bireylerin psikolojik bütünlüğü için değil, toplum psikolojisi açısından da önem taşıyan bir olgudur.

Cicero (1963: 28), dostluk konusunu kaleme aldığı eserinde kadim dost olarak nitelendirilebilecek, kötü gün dostlarını şu sözlerle yüceltir: "Hem iyi, hem kötü günde ciddi, sebatlı, değişmez bir dostluk gösteren insanın pek nadir, adeta tanrılaşmış soydan geldiğine inanmalıyız." Aristo'ya göre (2014: 181), dostluğun erdemi sevmektir. Bunun yanı sıra Aristo (2014: 203), dostlarımızı başka kimselerden daha fazla sevmemiz gerektiğinin söylendiğini, ancak en fazla dost olan kişinin herkes bilmese bile başkası için iyi şeyler isteyen kişi olduğunu belirterek dost kişiye erdemli nitelikler yüklemiştir.

Dostluk kavramını tartışan bir başka düşünür de Epiküros'tur. "Dostluk Epiküros için, sosyal bir idealdir. Topluluk içinde, korkularından kurtulup hazzı aramaya yönelmiş insanlar, birbirlerinin dostu olduğu-birbirlerine acı vermeyecekleri bir yapı kurarlar." (Yıldırım, 2017: 121). Bu tanımda dostluk, korunma güdüsü ve korkulardan kaçış arzusuyla ortaya çıkmış bir toplumsal yapı olarak görülmektedir.

Sönmez (2012: 113), Aristoteles ve sonrasındaki pek çok filozofun dostluk kavramı üzerine ürettiği fikirlerinin oluşumunu Platon'a borçlu olduğunu belirtir. Dostluğa dair bu söylemler, Platon'un öncülük ettiği düşüncelerle tartışmaya açılmıştır.

Görüldüğü gibi Platon, Aristo, Cicero, Epiküros, binlerce yıl öncesinden arkadaşlığı tanımlamış; dostluğu yüceltmıştır. Ancak Yalom ve Brown'a göre (2015: 3), tüm bu metinlerde arkadaşlık ilişkisinde yer aldığı düşünülen özneler erkektir. Yazarlar, batı tarihinin (M.Ö. 600'den M.S. 1600'e kadar) ilk iki bin yılında dostluğu ele alan hemen hemen tüm belgelerin erkeklere ait olduğunu, bu belgelerin hemen hepsinin diğer erkekler için, erkekler tarafından yazıldığını belirtirler. O dönemde

erkek arkadaşlıklarına odaklanmanın, cinsiyete dayalı bir yazarlık ve okuyuculuk meselesi olmadığını, erkek yazarların dostluğu sadece kişisel mutluluk için değil, aynı zamanda sivil ve askeri dayanışma için de geçerli bir erkek teşebbüsü olarak övdüklerini belirtmişlerdir.

Yalom ve Brown'a göre (2015: 3), eski bir Yunan filozofu, insan ilişkisinin en asil biçimi olarak dostluğu öne çıkardığında kadınları buna dâhil etmiyordu; çünkü onlar ne vatandaş, ne asker, ne de kamu alanında katılımcı sayılıyorlardı. Yazarlar o dönemde yalnızca ev işleriyle ilgilenen kadınların, kendi aralarındaki arkadaşlığının önemsenmediğini belirtmişlerdir.

Bahsi geçen döneme kıyasla, günümüzde arkadaşlık ve dostluk kavramları erkeklerin tekelinde ele alınmaktan çıkmış gibi görünmekle beraber, yerleşik ataerkil kodlar bu konuda da etkisini sürdürmektedir.

Günümüzde “İnsan İnsanın Kurdudur”<sup>1</sup> olarak bilinen sözün, “Kadın kadının kurdudur” şekline dönüştürülmesiyle toplumda yaygın bir kullanım alanı bulduğunu görmek mümkündür.<sup>2</sup> Varsayımsal tarihin hemcinsler arası ilk ihanetini Kâbil'in Hâbil'e ettiği<sup>3</sup> düşünülürken, Yahuda İskaryot'un<sup>4</sup> Hz. İsa'ya ihaneti ve Sezar'ın “Sen de mi Brutus?”<sup>5</sup> serzenişi evrensel bellekte saklıyken; kadının “hain, tehlikeli ya da güvenilmez” olarak görülmesi ve hemcinsi için potansiyel bir tehlike olarak kabulü oldukça düşündürücüdür.

Munishi'ye göre (2018: 125, 131), sosyal bir olgu olan dil, ideolojinin etkili gücünden kaçamaz. Yazar, ideolojinin dil ve dilsel tezahürler ile yakından bağlantılı

<sup>1</sup> Karagözoğlu (2006: 215), “İnsan insanın kurdudur” anlamındaki bu sözün ilk kez İ.Ö. 3. yüzyılda Roma'lı ozan Titus Macchius Plautus tarafından “Homo homini lupus est” şeklinde söylenen; Thomas Hobbes'un betimlediği insan doğasını tarif etmek için kullanılan latince bir deyim olduğunu ve Leviathan'da bu sözün bulunmadığını belirtir.

<sup>2</sup> Google arama motorunda bu ifade yazıldığında 488.000 sonuçla karşılaşmaktadır. (30.06.2018 tarihi itibarıyla). Ekşi sözlük, Uludağ Sözlük ve Süslü Sözlük gibi interaktif yorum platformlarında bu başlıkla açılan tartışmalar yer aldığı gibi, ulusal haber sitelerinde de aynı başlıkta yazılmış olan yazı ve makalelere rastlamak mümkündür. (Örn: haberturk.com (2007), radikal.com.tr (Vardan, U. 2013), hurriyet.com.tr (2014) ). Bu sözün toplumda kullanılır halde olduğu, bahsi geçen medya araçlarında tartışılması ve gazetelerde başlık olarak yer alması ile doğrulanmaktadır. İlgili linklere kaynakça bölümünden ulaşılabilir.

<sup>3</sup> Semavî dinlerde ilk insan olarak bahsi geçen Hz. Âdem'in oğlu Kâbil'in kardeşi Hâbil'i öldürdüğü söylenmektedir. Kâbil ve Hâbil, kardeşlerin İslâm inancındaki isimleridir. (Detaylı bilgi için bkz: Sağlam, 2010.)

<sup>4</sup> Hristiyan inancında Hz. İsa'ya ihanet ederek, onu yakalatan havari. (Detaylı bilgi için bkz: Polat, 2006.)

<sup>5</sup> Marcus Junius Brutus (MÖ 85 – MÖ 42). Sezar'a ihanetiyle Shakespeare'in Julius Caesar trajedisi başta olmak üzere pek çok esere konu olmuş olan Roma'lı politikacı.

olduğunun düşünülüğünü belirtir. “İnsan insanın kurdudur” söyleminin “Kadın kadının kurdudur” şekline dönüşmesi de şüphesiz ideolojik bir sosyolojik sürecin ürünüdür.

Kadının toplumda değersizleştirildiği ve özellikle kadının kadına bakış açısını güvensizlik temelinde kurmaya yönelik sözler sadece ülkemizde mevcut değildir. İngilizcede “To find out a girl's faults, praise her to her girlfriends.”<sup>6</sup> olarak geçen, Türkçeye "Bir kadının kusurlarını bulmak için, onu kız arkadaşlarına övün" olarak çevirebileceğimiz söz de, bu mitin birçok kültürde var olduğunu ortaya koymaktadır.

Erkek egemen kültür dil ve kitle iletişim araçları gibi unsurlarla, yarattığı temsiller ve oluşturduğu mitlerle her ne kadar kadını hemcinslerine karşı temkinli ve mesafeli olmaya itip, yalnızlaştırmaya çalışsa da, araştırma sonuçları kadınlar arası arkadaşlık ilişkilerinin önemine dair pek çok veri sunmaktadır.

Aslan ve Dönmez’e göre (2013: 166), kadının arkadaşlarına bağlılık düzeyi, erkeklerden daha yüksektir ve kadınlar erkeklerle karşılaştırıldığında arkadaşlarıyla daha yakın ilişkiler kurmaktadır. Günaydın (2006: 48), ergenlerde akran bağlılığının değişkenleri üzerine yaptığı çalışmada, kızların erkeklere göre akranlarına daha fazla bağlandıkları sonucuna ulaşmıştır. “Ergen kızlar, ergen erkeklere göre arkadaşlıklarına daha fazla duygu, mahremiyet, yoldaşlık ve tatmin duygusu yüklemektedir. Bunun bir yansıması olarak akranlarıyla daha yakın ve derin ilişkiler kurabilmektedirler.” (Günaydın, Yöndem, 2007: 136). Bu bulgulardan hareketle ergen kızların, yaşamın çok önemli bir evresi olan yetişkinliğe geçiş sürecinde, derin duygulara dayanan arkadaşlık ilişkileri kurdukları görülmektedir.

Doğan (2004: 177), kızların arkadaşlık ilişkilerine erkeklerden daha çok önem verdiklerini, arkadaşlarıyla yaşantılarını paylaşma konusunda istekli ve sosyal destek almaya açık olduklarını belirtmiştir. Virtanen (2015: 42), başka araştırma sonuçlarıyla<sup>7</sup> da tutarlı biçimde; erkekler arası yakın arkadaşlığın, iki kadın arasındaki dostluk gibi açıklayıcı, sevgi dolu veya duygusal olma eğiliminde olmadığını belirtmiştir. Dökmen’e göre (2016: 175) kadınlar, arkadaşlıklarında erkeklere göre daha yakın

---

<sup>6</sup> Google arama motorunda bu söz tarandığında, pek çok web sitesinde sözün Benjamin Franklin’e atfedildiği görülmektedir. Ancak bu bilginin doğruluğunu kanıtlayacak nesnel ve akademik bir metne rastlanmamıştır. Bu söz üzerine yurtdışı menşeli forumlarda tartışmalar açıldığı görülmüş ve sözün yer aldığı, dijital duvar kâğıdı olarak kullanılmak üzere tasarlanmış pek çok görsele rastlanmıştır. (30.06.2018 itibarıyla).

<sup>7</sup> Yazar, söz konusu bulgularının Rawlins, (1992) ve Xu & Burleson, (2001) ile tutarlılığından bahsetmiştir.

olma ve daha çok duygusal paylaşımda bulunma eğilimindedirler ve daha çok arkadaşları vardır. Tüm bu çalışmalar, kadınların yetişkinliğe geçiş ve kendilerini özerk bir birey olarak tanımlamaya başlamaları sürecinde ve yetişkinlik döneminde “arkadaşlık” kavramının kadınlar açısından önemini ortaya koymaktadır.

Kadınlar arası arkadaşlık ilişkilerinin önemine rağmen, kadınlar arası ilişkileri ve güven duygusunu yıpratmaya yönelik ataerkil kültürel ve ideolojik kalıplar varlığını sürdürmektedir. Bu kalıpların üretilip aktarılmasında sinema da büyük rol oynamaktadır. “Sinema, kadınlar ve dişlilik ile erkekler ve erilik, kısacası cinsel farklılıklar üzerine mitlerin üretildiği, yeniden üretildiği ve bunların temsil edildiği kültürel bir pratiktir.” (Smelik, 2008: 1). Öztürk’e göre (2000: 69), bireyi sisteme rahatlıkla eklemleyebilen ve çağımızın en etkili sanat dallarından biri olan sinemada kadının temsili, ataerkil ideolojiyle uyumludur.

Doğan Topçu (2015: 15), dünyada 1960’lar, Türkiye’de ise 1980’li yıllardan sonra erkek anlatılarının dışında bir söyleme sahip, kadın kahramanların etkin olduğu filmler üretilmeye başlandığını belirtmiştir. Yazar buna rağmen, anlatıda kadın öznelerin etkin konumda olduğu, kadınların arkadaşlık ve dayanışma öykülerinin görüldüğü filmlerin popüler egemen yaklaşıma nazaran azlığına dikkat çekmiştir. Bu temel sorundan hareketle, toplumsal bilinçaltını şekillendirmede büyük rolü olan sinemada, kadınlar arası arkadaşlık ilişkilerinin ele alınış biçiminin incelenmesi gerekli görülmüştür.

Açıklanan temel sorunlar ışığında ve tezin bütünlüğüne katkı sağlaması açısından, çalışmanın ilerleyen bölümlerinde “Sinemada Kadın ve Kadınlar arası Arkadaşlık” başlıklı bir bölüm açılarak; konu derinlemesine ele alınacaktır.

## **Tezin Amacı ve Önemi**

Yakın dönem Türk sinemasında kadınları ana karakter olarak anlatının merkezine koyan ve kadınlar arası dostluğu ele alan filmlerin sayısında bir artış gözlemlenmektedir. Bu çalışma, 2000 sonrası Türk sinemasında, yönetmenleri kadın olan, ana karakterlerinin de kadınlar olduğu filmlerde, kadınlar arası arkadaşlık ve dostluk ilişkilerinin nasıl sunulduğunu ve anlatının toplumsal cinsiyet açısından nasıl bir söylemle inşa edildiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Başlıca amacı, 2000 sonrası Türk sinemasında kadınlar arası arkadaşlık ilişkilerinin temsil biçimini incelemek olan bu tez ile:

1. Türk sinemasında kadınlar arası arkadaşlık ilişkilerinin daha önceki sunumlarıyla, yakın dönemdeki temsilleri arasında anlamlı farklılıklar bulunup bulunmadığının sorgulanması ve ortaya konulacak olan yeni bulgularla ileride yapılabilecek olan araştırmalara kaynaklık edilebilmesi,
2. Sinemada kadın temsiline yönelik olarak yapılan araştırmalarda, alanda çok sayıda yapılmış olan, kadının erkek karşısında konumlandırılış biçimini inceleyen çalışmaların yanı sıra; görece az sayıda olan ve kadının hemcinsleriyle olan ilişkilerinin sunumuna odaklanan çalışmalara katkı sağlanması,
3. “Kadın yönetmen bakışı” üzerine ve “kadın filmleri” olarak nitelendirilen film türü üzerine daha önce yapılmış olan çalışmaların var oldukları noktadan öteye taşınmasına katkıda bulunulması,
4. Sonuç olarak, gelecekte yapılacak olan araştırmalara katkı sağlayarak, sinema ve kadın konusunda var olan literatüre yeni bilgilerin eklenmesi amaçlanmaktadır.

Ryan ve Kellner’a göre (2016: 33) sinema, toplumsal gerçekliği kuran kültürel temsil sistemlerinin bütünlüğü içinde yer almaktadır. Bu nedenle sinema toplumsal bilinçaltının ve toplumun ideolojik biçimde şekillendirilmesinin de bir aracıdır. Kadınlar arası arkadaşlık ilişkilerinin önemine önceki bölümde değinilmiş olmakla beraber, bu olgunun sinemada nasıl biçimlendirildiğini ortaya koymak bahsi geçen sebeplerden ötürü oldukça önem taşımaktadır.

Geçmiş yıllara nazaran kadın temalı filmlerin sayısındaki artışın popüler kültüre hizmet edip etmediği ve bu filmlerin örtük ya da açık biçimde egemen ideolojiyle bağlantılı olup olmadıklarının saptanması gerekmektedir. İncelenecek olan filmlerin kadın yönetmenler tarafından çekilmiş olması da, üretilen söylemde kadınlar arası ilişkilere, “kadın bakışının” ortaya konulması bakımından önemli görülmektedir. Bu filmlerin ülkemizde nasıl şekillendirildiğine odaklanmak, uluslararası karşılaştırma yapmak açısından da önem taşımaktadır.

Sinemada kadın temsilleri ve eril söylem konusunda yapılmış olan çok sayıda çalışma olmasına rağmen, kadının kadınlıkla olan dostluk ve arkadaşlık ilişkilerine odaklanan çalışmalar oldukça azdır. Yakın dönem Türk sinemasında kadın yönetmenlerin bakış açısıyla kadın arkadaşlığının temsili ve bu metinlerde eril

söylemin ötesinde bir söylem üretip üretilmediğini incelemenin, alana önemli bir katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

## İlgili İncelemeler

Sinemada kadınlar arası arkadaşlık konusunda yapılmış olan az sayıdaki çalışma içerisinde, konunun kapsamlı biçimde ele alındığı, *In the Company of Women: Contemporary Female Friendship Films* adlı çalışma önemli bir yere sahiptir. (Hollinger, 1998). Çalışmada dönemler halinde kadın arkadaşlığı filmlerinin tarihsel gelişimi incelenerek; bu filmler bazı kategorilere ayrılmıştır. Hollinger bu kategorileri, duygusal kadın arkadaşlığı filmleri, kadın arkadaşlığı ve kadın gelişimi filmleri, siyasi içerikli kadın arkadaşlığı filmleri, erotizm ve lezbiyenlik temalı kadın arkadaşlığı filmleri, etnik bağlamda kadın arkadaşlığı filmleri ve olumsuz kadın ilişkileri üzerine kurulu kadın karşıtı filmler şeklinde sıralar.

Hollinger, (1998: 236, 243), duygusal/sosyal grup kadın ilişkileri filmlerinin muhafazakâr yapıları nedeniyle kadınları olumlayan unsurlarını göz ardı etmemek gerektiğini ki bu unsurların da ilerici siyasi imalar, çıkarımlar içerdiğini belirtir. Bu yüzden kadını sadece doğrulamak, onaylamak, varlığını kabul etmek bile onları feminist topluma dâhil olmak ve siyasi eylemler yapabilmeleri için güçlendirmek anlamına gelir. Kişisel ve politik olan ayrıştırılmaz ve kadın arkadaşlık filmlerinin kadın izleyici üzerindeki etkisi hala birbirine aykırı/çelişkili düşüncelerin karmaşık bir bileşimidir.

Çalışmada, filmlerin yaratacağı geçici başa çıkma etkisinin ihtiyaç duyulan sosyo-politik değişimi hayata geçirmek için gereken gerçek bir eylem yerine, kadın izleyicinin aldatıcı bir onaylamasına sebep olduğu ve moralini yükselttiği düşüncesi dikkat çeker. Bunun yanı sıra, bu filmlerin kadınların hemcinsleriyle daha verimli bir etkileşim kurmaları, kadınların özel ve kamusal alana daha fazla katılım sağlamaları için gereken özgüvenin aşılması gibi olumlu etkileri olduğu da belirtilir (Hollinger, 1998: 245).

Hollinger, “Yeni kadın filmleri” olarak tanımladığı türün, zaman zaman eski tür kadın filmlerinin formüllerini uyguladığını; bu formüllerin de kadın izleyiciyi mazoşistik bir özne pozisyonuna konumlandırıp, kadının izlemeden aldığı zevki kadına yönelik mağduriyetle ve kadınların haklı kaygılarının yeniden dile

getirilmesiyle ilişkilendirdiğini belirtir ve bunun feminist mesajın kaybolmasına sebep olabileceğine dikkat çeker (Hollinger, 1998: 246).

1930 ve 1940'lı yıllarda çekilen kadın filmlerinin heteroseksüel romantizm yaratma ve kadınların aile hayatına daha fazla adanması için ikna işlevi taşıdığını belirten yazar, çağdaş kadın arkadaşlık filmlerinin çok daha fazla etkiye sahip olduğunu ve izleyiciye farklı okumalar yapabilmesi için çok daha fazla seçenek barındırdığını da dile getirir (Hollinger, 1998: 246).

Hollinger'a göre (1998: 247) arkadaşlık filmleri, patriyarkal statükoyu desteklemekten ziyade, meydan okumaya yönelik özgür okumalar yapabilmeleri için kadın izleyiciye daha fazla potansiyel sunmaktadır. Sonuç olarak yazar, ileri-geri adımlarla ilerleyen çağdaş kadın arkadaşlığı filmlerinin popülerliğinin tartışılmayacağını, gelecekte de bu popüleritenin süreceğine dair işaretler olduğunu, karışık doğasına rağmen bu türün feminist eleştirmenler tarafından görmezden gelinebilecek bir sinematik biçim olmadığını belirtmiştir.

Aynı konuda çalışma yapan bir diğer isim olan Nash (1994: II,4-5), Hollywood sinemasında kadın dostluğunun temsilinin ideolojik olarak inşa edildiğini söyler. Rekabetçi bir ortamda, uzmanlaşmış bir ticari pazar olan sinema endüstrisinde kadın dostluğu filmlerinin ortaya çıkışının feminist çıkarılara hizmet edeceğinin garanti edilemeyeceğini belirten Nash, çalışmasında giderek artan ideolojik açıklık ve belirsizliğin izini sürdüğünü, ancak Hollywood'un kadın arkadaşlığı tasvirinde feminist söylemin ortaya çıkmadığını belirtir.

Nash, 1991'de vizyona girdiğinde bir kısım eleştirmen tarafından oldukça "ilerici" bulunup, "feminist film" olarak değerlendirilen, birçok kez de metinsel söylemleri açısından ciddi biçimde eleştirilen *Thelma ve Louise* örneğini vererek, "female buddy films" diye tanımlanan kadın dostluk filmlerinin metinsel söylemlerinin karmaşık ve çelişkili olduğunu belirtir. (Nash,1994: 84- 85).

Hollinger (1998) ve Nash'in (1994) çalışmaları karşılaştırıldığında yazarların, kadın arkadaşlığı filmlerinin egemen ideolojiden farklı bir noktada konumlandırılmasının güçlüğü ve bu filmlerin karmaşık doğası hakkında hemfikir oldukları görülmektedir.

Sinemada kadınlar arası arkadaşlıkla ilgili uluslararası alanda yapılmış olan bu incelemelerin sonucunda, söz konusu çalışmalarda bahsedilen; bu filmlerin kadınları



sosyal düzene entegre etmedeki rolü, filmlerde idealleştirilen arkadaşlık ilişkilerinin biçimi, bu filmlerin kadınların hemcinsleriyle olan ilişkilerine sağlayacağı katkı, filmlerde yer bulan ilerici ve gerici unsurlar, filmlerde kadına yönelik mağduriyet temasının varlığı ve hepsinden önemlisi bu filmlerin egemen ideolojiyle uyumlu olup olmadığı konularında cevaplar aranması gereği doğmuştur.

Türk sinemasında kadınlar arası arkadaşlık ilişkilerine ilişkin ilk çalışmalardan biri Doğan Topçu, Özsoy ve Topçu (2002) tarafından yazılmış olan “Atıf Yılmaz’ın Filmlerinde Kentli Orta Sınıf Kadınların Arkadaşlıkları” isimli makaledir. Çalışmada yazarlar, Atıf Yılmaz’ın 1980-1987 yılları arasında çektiği *Dağınık Yatak* (1984), *Dul Bir Kadın* (1985), *Ahh Belinda* (1986) ve *Kadının Adı Yok* (1987) filmlerini; Pat O’Connor’ın 1987 tarihli, ABD’de kadınlar arası arkadaşlık üzerine yapmış olduğu çalışmasını<sup>8</sup> temel alarak; on üç başlık altında incelemişlerdir.

Doğan Topçu, Özsoy ve Topçu (2002) çalışmalarının sonucunda, incelenen filmlerdeki kadınların, yaşamlarındaki karmaşa ve sorunları kadınlar arası arkadaşlık ve dayanışma yoluyla çözdüklerini belirtmiştir. Çalışma sonucunda ayrıca Atıf Yılmaz’ın ataerkil Yeşilçam yapısı içinde film çeken bir yönetmen olmasına rağmen filmlerinde kadınlara duyarlı biçimde yaklaşan ve kadın sorunlarının çözümünde arkadaşlık ve dayanışmaya önem veren bir yönetmen olduğuna değinilmiştir.

Ulusoy (2009: 14), “İkiye Karşı Bir: 80 Sonrası Türk Sinemasında Kadın Dayanışması” adlı çalışmasında *Dul Bir Kadın* (Atıf Yılmaz, 1985), *İki Kadın* (Yavuz Özkan, 1992) *Düş Gezginleri* (Atıf Yılmaz, 1992) ve *Vicdan* (Erden Kıral, 2008) filmlerini incelemiştir. Yazar, 12 Eylül 1980 askeri darbesinin ardından Türk sinemasında feminizmin canlandığına, kadının rolü ve kimlik arayışı konusunda yeni bir döneme girildiğine değinmiştir.

Ulusoy (2009: 5, 7, 9, 10-11), *Dul Bir Kadın* filminin içeriğinin “Kadınca” dergisiyle paralelliğinden bahsederek; Türk sinemasında feminist türün öncüsü kabul edilebilecek olan bu filmin, aslında Yeşilçam modelinin farklı bir şekli olduğunu ortaya koymuştur. *Düş Gezginleri*’nde kadının kamusal alandan izole edilmesi ve Nilgün karakterinin erkek bir figür haline dönüştürülmesine de değinen yazar, *İki*

---

<sup>8</sup> Yazarlar O’Connor’ın söz konusu çalışmasını kaynakçada 1987 tarihi ile bildirmişlerdir. Ancak çalışma içi atıflar 1992 tarihi ile de verilmiştir. Tarafımdan 1987 tarihli çalışmaya ulaşamadım. Bu nedenle hem yazarların ulaştığı, hem tarafımdan ulaşılan baskıları ayrı ayrı belirtmek gerekmiştir. O’Connor, P. (1987). *Friendships Between Women A Critical Rewiew*. New York: The Guilford Press, 1- 118. / O’Connor, P. (1992). *Friendships Between Women A Critical Rewiew*. Hertfordshire, Harvester Wheatsheaf.

*Kadın* filminde ataerkil toplumun kuralları yüzünden kadınların karşılıklı bağlılığının çöktüğünü dile getirmiştir. *Vicdan, Düş Gezginleri* ve *İki Kadın* filmlerinin mutlu sonla bitmediğini belirten Ulusoy, *Dul Bir Kadın*'da ise hâkim sisteme itaat eden kadınların ödüllendirildiğine dikkat çekmiştir. Ataerkil toplum yapısına başkaldıran kadınların ilişkisinin imalı ya da açık bir şekilde lezbiyenlikle sonuçlandığını belirten yazar, bu dayanışmanın yatakta bile sürmesine izin verilmediğini ve bu ilişkilerin uzun sürmediğini ortaya koymuştur.

Doğan Topçu (2015), 2002 yılında Özsoy ve Topçu ile birlikte yapmış oldukları çalışmanın bıraktığı yerden hareket ederek, o çalışmanın örnekleme aldığı filmlerden neredeyse yirmi sene sonra çekilmiş olan filmler üzerinden 2000'lerde kadınlar arası arkadaşlık ve dayanışmanın sunum biçimini incelemiştir. Çalışmada, geçen bu zaman zarfında bu sunumda herhangi bir değişiklik olup olmadığının ve olduysa bunun sebep ve sonuçlarının ortaya konulması amaçlanmıştır.

Doğan Topçu (2015) çalışmasında, *Kurtuluş Son Durak* (2012, Yusuf Pirhasan) filmini incelemesinin odağına alarak, *İki Genç Kız* (2005, Kutluğ Ataman), *Vicdan* (2008, Erden Kıral), ve *Araf* (2012, Yeşim Ustaoglu) filmlerini örnekleme dâhil etmiştir. Yazar, çalışmasında Pat O'Connor'ın 1987 ve Block ve Greenberg'in 2002 tarihli arkadaşlık ile ilgili araştırmalarından<sup>9</sup> hareketle incelemelerini sürdürmüştür. Çalışma, farklı özellikteki yönetmenlerin kadınlar arası arkadaşlık ve dayanışma kavramlarını farklı şekilde ele aldığı ve kadın hareketinin de etkisiyle 2000 sonrasında Türkiye sinemasında çekilen filmlerde önceki dönemlere göre kadınlar arası arkadaşlık ve dayanışma sunumunun değiştiği varsayımına dayanmaktadır.

Çalışmasının sonucunda yazar, Doğan Topçu, Özsoy ve Topçu'nun (2002) çalışmalarında bulguladıklarının aksine, *İki Genç Kız* filmi hariç, O'Connor'ın kategorizasyonun pek sık gözlemlenmediğini belirtmiştir. İncelenen filmlerde Block ve Greenberg'in tanımlamalarına uygun arkadaşlık ve dayanışma örüntüleri saptandığını belirten yazar, Türkiye sinemasında kadınlar arası arkadaşlık ve dayanışma kavramlarının giderek olumlu yönde değiştiğini ortaya koymuştur.

Türk sinemasında kadınlar arası arkadaşlık ve dayanışma teması etrafında yapılmış olan çalışmalara bakıldığında, Doğan Topçu, Özsoy ve Topçu'nun (2002) bu

---

<sup>9</sup> Block J. D. & D. Greenberg (2002). *Women & Friendship*. LA, Wellness Institute, Inc. (çevrimiçi), [https://books.google.com.tr/books/about/Women\\_and\\_Friendship.html?id=ituJHex9L8wC&hl=tr](https://books.google.com.tr/books/about/Women_and_Friendship.html?id=ituJHex9L8wC&hl=tr)

alandayapmış olduğu çalışmada kadınlar arası arkadaşlık ve dayanışmanın, filmlerde kadın sorununun çözümünde bir araç olarak görüldüğü ortaya konulmuştur. Ulusoy'un (2009) çalışmasında kadınlar arası dayanışma ve bağlılığa ataerkil sistem karşısında izin verilmediğinin gözlemlendiğini; Doğan Topçu'nun (2015) çalışmasında bu temanın sunumunda yönetmen bakışının önem kazandığını ve bu sunumun zaman içerisinde olumlu yönde ilerlediğinin belirtildiğini söylemek mümkündür. Bu görüşlerin 2000 sonrası Türk sinemasında kadınlar arası arkadaşlık ilişkilerini ele alan başka filmler için de geçerli olup olmadığı araştırılmalı; çalışma sonuçları, geçmiş araştırmaların bulgularıyla karşılaştırılmalıdır.

İlgili incelemelerin ardından, sinemada kadınlar arası arkadaşlık konusunda daha fazla sayıda ve daha geniş kapsamlı çalışmalar yapılması gerektiği görülmektedir. Bu çalışmanın sonucunda elde edilecek olan bulgular, sözü edilen çalışmalarda ulaşılan sonuçlarla karşılaştırılacaktır.

### **Kuramsal Çerçeve**

Bu çalışma, feminist film kuramını temel almaktadır. Gürkan (2014: 30), feminist film teorisini 1960'ların sonundan itibaren gelişen, kaynağını feminist politika ve teoriden alan ve sinemanın toplumsal cinsiyeti kurma biçimlerine yoğunlaşan eleştirel bir inceleme alanı olarak tanımlamış ve sinemada feminist kuramların toplumsal, politik ve psikanalitik teorilerin birlikte ele alınmasıyla meydana geldiğini belirtmiştir.

McCabe (2004: 3), 1970'lerde film teorisi hakkındaki erken dönem feminist girişimlerin, ikinci dalga feminizmin tarihi ve ataerkillik ve heteroseksüellik tarafından tanımlanan baskın kültürümüzün içerisinde yaratılan ve dolaşım içinde olan kadın imajlarıyla ilgilenen teoriler olmak üzere iki farklı feminist müdahale ile şekillendirildiğini belirtir. Yazar, film hakkındaki en erken feminist yazımları bir bağlama yerleştirebilmek için ilk olarak -Laura Mulvey'nin feminizm ve ataerkil kültürün geniş ve tartışmalı bir şekilde bir araya gelişini dediği- bu öncüllere bakıldığını belirtmiştir.

Sayılıgil (2016: 148, 162), kuramın gelişim sürecini ele alırken, 1973 yılında Claire Johnston'ın klasik sinemadaki kadın mitini incelediğini, Mulvey'in 1975 tarihli makalesiyle feminist film kuramına öncülük ettiğini belirtir. Ann Kaplan, Mary Ann Doane, De Lauretis ve Silverman'ın kadın izleyicinin rolü meselesi için sundukları

farklı görüşlerle alana sundukları katkıyı açıklar. Smelik'in sınır ihlalleri ve aşırılık üzerine çalışmaları ve Creed'in korku filmlerindeki kadın-canavar imgesine dikkat çekmesi alanın gelişim sürecinde yeri olan diğer çalışmalar arasındadır.

Tek bir feminist kuramdan söz edilemeyeceği gibi, aynı savla temellenen ve aynı önermelerde bulunan tek bir feminist film kuramından da bahsetmek mümkün değildir. "Feminist film kuramı kendi başına, bütünlüklü, kapsayıcı ve homojen değildir. Farklı feminist yaklaşımlar olduğu gibi farklı feminist film kuramları/eleştirileri söz konusudur." (Gürkan, 2014: 31). Özden, bu eleştirel yaklaşımları liberal feminist eleştiri, Marksist-sosyalist feminist eleştiri, psikanalitik feminist eleştiri, radikal feminist eleştiri, siyah feminist eleştiri ve lezbiyen feminist eleştiri şeklinde teşhis etmenin mümkün olduğunu belirtmiştir (Özden, 2004: 208,209). Sözü edilen eleştirel kuramların özellikle kullandıkları yöntemler bakımından birbirinden ayrılan pek çok yönü olsa da; feminist söylemin oluşturulması noktasında, amaçsal olarak pek çok ortak noktaya rastlamak da mümkündür. Arslantepe (2010: s.y.) feminist teorilerin, kadınların filmlerdeki edilgen ve erkek egemen bakışın nesnesi konumunda oluşuna karşı çıktığını ve kadının sinemadaki tektipleştirilmiş durumunu ortaya çıkardıklarını belirtmiştir.

Tarihsel süreçte Marksizm, göstergebilim ve psikanalizden faydalanan feminist sinema eleştirileri zamanla; ırk ve etnisite temsillerine de odaklanan eleştiriler, kültürel çalışmalar bünyesinde yapılan sosyolojik ve etnografik çalışmalar, gey ve lezbiyen çalışmaları gibi geniş alanlarda yapılan, perspektif bakımından zengin ürünlerle güçlenmiştir.

Smelik'e göre, görsel temsilin değişken alanını çözümlmek için film teorisinin çeşitli disiplinler arası kaynaklardan faydalanması gerekmektedir. Yazar, bu gerekçeyle 1998 tarihli çalışmasında film incelemeleri yaparken, her filmin özgüllüğünü uygun teorik çerçeve içinde değerlendirdiğini belirtmiştir (Smelik, 2008: xv). Bu tez çalışmasında da örnekleme alınan filmler; sınıf ve etnisite temsillerinin sorgulanması, filmlerin popüler kültüre hizmet etme olasılıklarının incelenmesi, temsillerin ve metnin değerlendirilmesinde sosyolojik olguların dikkate alınması gibi noktalarda, ihtiyaç duyulması halinde; farklı feminist teorilerin, farklı bakış açılarından faydalanılabilecek bir zeminde incelenmeye çalışılacaktır. Buradaki asıl amaç, bahsi geçen feminist teorilerin birbirini tamamlayan yönlerinden faydalanılarak,

filmleri kapsamlı biçimde ve farklı yaklaşımların sunacağı uygun teorik çerçevede değerlendirebilmek ve metinlerin okunması için zengin bakış açıları geliştirebilmektir.

Özden'e göre (2004: 209), feminist film eleştirisi, filmsel süreçleri anlama ve değerlendirme biçimlerimizin zenginleşmesini sağlamış; filmlere kadınların bakış açısından yaklaşan farklı eleştirel tavırların ortaya çıkmasına ve filmlerin feminist bir anlayışla okunmalarına olanak tanımıştır. Feminist eleştiri sayesinde, sinemada kadının konumlandırılış biçimiyle ilgili yeni bir farkındalık yaratılarak, başta yanlış ve olumsuz temsil biçimleri olmak üzere kadına atfedilen olumsuz özellikler ve ideolojinin yeniden üretimi incelenmiş; bu duruma etki eden ataerkil kodlar sorgulanmış ve sorunun çözümüne yönelik öneriler üretilmesine katkı sağlanmıştır.

Feminist sinema eleştirisinden tür filmlerinin incelenmesinde de faydalanılmıştır. Abisel (t.y.: 35), feminist tür eleştirisinin sinemaya ilişkin düşünce iklimine önemli katkılarda bulunduğu söz ederek; bu eleştirinin odak noktasının ataerkil iktidarın filmlerdeki yansımalarını göstermek olduğunu ve bu eleştiri biçiminde psikanaliz ağırlıklı olmak üzere, feminizmin kendi içindeki ayrımlarla paralel olarak değişik yöntemlere başvurulduğunu belirtir.

“En başından bu yana feminist film eleştirisi, artık egemen sinemanın içine işlemiş hale gelen kadın düşmanlığı geleneği ve kadınlara uygulanan şiddeti hedef almıştır.” (Smelik, 2008: 104). Söz konusu kadın düşmanlığı ve kadına karşı şiddet olgularının tesadüfi bir oluşumun sonucu olmadığı söylenebilir. Sinema, ataerkil toplumsal yapının, tarihsel boyuttaki kasıtlı ve sistematik kodlamalarının sürdürüldüğü son yüzyıldaki araçlarından biridir.

Kırel'e göre (2010: 253), temsillerle ilgili sinema yoluyla meşrulaştırılan politika, kadın bedeninin gündelik yaşamda ve sinemada yeniden ve yeniden kuşatılmasına yarayacaktır. Bu tez, sinema yoluyla meşrulaştırılan bu politikanın izini sürüp; kadının toplumdaki bütüncül kuşatılmışlığının sinema açısından durumunu bir ölçüde yordama ve kurama katkıda bulunma amacı taşımaktadır.

## **Tezin Kapsamı ve Yöntemi**

Bu çalışma, feminist film kuramı dayanak alınarak, metinsel analiz yöntemiyle yapılacaktır. Mutlu'ya göre (1994: 157) metinsel çözümleme, iletişim araçlarının mesajlarının apaçık ortada olduğu sayılına meydan okuyarak geliştirilen ve anlam

üretiminin gerisinde yatan mekanizmaları anlamak için, film ve yazın eleştirisinde kullanılan yaklaşımlardan yararlanılarak oluşturulan bir çözümleme biçimidir.

Çalışmada filmler; metinlerde eril söylemin varlığının sorgulanması, metinlerde yer alan ancak aralarında arkadaşlık ilişkisi bulunmayan kadınlar arasındaki ilişkilerin incelenmesi ve kadınlar arası arkadaşlık ilişkilerinin incelenmesi şeklinde üç boyutlu bir incelemeye tabi tutulacaktır. Bulgular ve değerlendirme kısmına geçilmeden önce sinemada kadın ve kadınlar arası arkadaşlıkla ilgili bir başlık açılarak, konunun önemli noktalarına odaklanması, araştırmanın bütünlüğünün sağlanması bakımından uygun bulunmuştur.

Çalışmada örneklem seçimi yapılırken, ilgili incelemeler bölümünde bahsedilen çalışmaların tekrar edilmemesi açısından, yeni bir söylem oluşturmaya imkân veren, aynı konu kapsamında ilgili incelemeler kısmında ele alınan çalışmalarda daha önce incelenmemiş olan filmlerin seçilmesi, öncelikli ölçüt olarak belirlenmiştir.

Çalışmada kadınlar arası ilişkiler ele alınırken; anne-kız, kız kardeşlik ve lezbiyen ilişki gibi temalar araştırma dışı bırakılarak; sadece heteroseksüel olan ve akrabalık bağı bulunmayan kadınlar arasındaki arkadaşlık ve dostluk ilişkilerine odaklanılmıştır. Bu durumun nedeni, kadınlar arası ilişkilerin her biçiminin aynı çatı altında değerlendirilmesinin güçlüğü ve bahsi geçen diğer ilişki biçimlerinin her birinin, o kapsamın özelinde yapılan diğer incelemelere paralel olarak değerlendirilmesi gereğidir.

Örneklem seçimi yapılırken ve tez kapsamını tanımlayacak olan başlığın belirlenmesinde, öncelikle Türk Dil Kurumu sözlüğünden referans alınması gereği doğmuştur. Şöyle ki, sözlükte arkadaş sözcüğü “Birbirlerine karşı sevgi ve anlayış gösteren kimselerden her biri, yâren” ve “Bir ortamda birlikte bulunanlardan her biri, hempa, refik” şeklinde tanımlanmıştır. Aynı sözlükte dost sözcüğü ise “Sevilen, güvenilen, yakın arkadaş, gönüldaş, iyi görüşülen kimse” şeklinde tanım bulmuştur (TDK, 2009: 120, 562). O halde arkadaş ve dost tanımları birbirine yakın anlamlar taşımakla birlikte “dost” arkadaşın yakın hissedileni, güven duyulup, gönül birliği kurulanıdır denilebilir. Bu iki kavramın birbirine yakınlığı ve örneklem seçimi için film incelemeleri yapıldığı sırada kimi zaman dostluk, kimi kez arkadaşlık tanımları içerisinde gidip gelen okumalara da rastlandığı için, daha genel olan “arkadaşlık” temasının çalışmada başlık olarak kullanılması uygun görülmüştür.

2000 sonrası Türk sinemasında kadınlar arası arkadaşlık temasının okunabileceği ve bu konuda yapılan geçmiş çalışmalarda incelenmemiş olan birçok filme rastlamak mümkündür.<sup>10</sup> Bu filmler arasında da amaçsal örneklem seçimi yapılarak; kadın karakterlerin anlatıda etkin birer rol üstlendiği, kadınlar arası arkadaşlık temasının gözlemlendiği, kadın yönetmenler tarafından çekilmiş olan filmlere odaklanılmıştır.

Öztürk (2004: 12), kadın yönetmen tanımını üretilen filmlerin niteliğiyle ilişkilendirerek, “kadın filmi” çeken kadınlara kadın yönetmen demenin daha doğru olacağını belirtir. Burada kadın yönetmen sıfatını kadın cinsiyeti ile doğmuş olmaktan ayıran unsur, yönetmenin oluşturduğu metnin söylemine bağlı kılınır. Bu çalışmada da kadın yönetmenler tarafından çekilmiş olan ve eleştirel söylemde kadın filmi olarak konumlandırılan filmlerin seçilme nedeni, bu filmlerle kadınlar arası ilişkilerin, kadın bakış açısıyla sunulmasında sinemada var olan baskın eril söyleme bir alternatif yaratılmış olup olamayacağının incelenmek istenmesidir.

Bu çalışmada örneklem olarak: *Şimdiki Zaman* (Belmin Söylemez, 2012), *Mavi Dalga* (Zeynep Dadak, Merve Kayan, 2013) ve *Toz Bezi* (Ahu Öztürk, 2015) filmleri seçilmiştir.

Seçilen filmlerde arkadaşlık ilişkilerinin temsil edildiği kadınların farklı yaş dönemlerinde olması (*Mavi Dalga*'da genç, *Şimdiki Zaman*'da genç-yetişkin ve *Toz Bezi* 'nde orta yaş) incelemeye anlamlı bir karşılaştırma imkânı ve çeşitlilik sunacağı için önemli görülmüştür.

*Mavi Dalga* filminde orta gelir düzeyinden ailelere mensup, lise öğrencisi olan genç kadınlar temsil edilmiştir. *Şimdiki Zaman* filminde yalnız yaşayan, kafede fal bakarak yaşamını sürdüren üniversite mezunu bir kadın ve aynı kafede çalışan arkadaşı temsil edilmiştir. *Toz Bezi* filminde de evlerde temizlik işçisi olarak çalışan ve alt sosyo-ekonomik gelir düzeyinden, eğitim seviyesi düşük iki kadının arkadaşlığı ele alınmıştır. Seçilen filmlerde sunulan karakterlerin farklı sosyal sınıflar, meslek grupları ve kültürel düzeylerde olması da çalışma sonucunda elde edilmesi düşünülen sonuçların anlamlılığı açısından önemlidir.

---

<sup>10</sup> *Türev* (Ulaş İnaç, 2005), *Kadın İşi Banka Soygunu* (Şahin Alparslan, 2014), *Romantik Komedi* (Kette, 2010), *Romantik Komedi 2* (Erol Özlevi, 2013) vs.

Araştırmanın yol haritasını belirlemek ve çalışmanın geçerliliğini güçlendirmek amacıyla, altı adet araştırma sorusu oluşturulmuş ve araştırma tasarımı bu sorular üzerine inşa edilmiştir.

Bu bağlamda, bu tezin daha önce açıklanan amaçlarına uygun biçimde aşağıdaki araştırma soruları oluşturulmuştur:

1) Metinde kadınlar arası arkadaşlık ilişkileri nasıl sunulmuştur?

Araştırma sorularının ilkinde, bu soruyu farklı açılardan ele alan altı tane alt sorunun cevaplanması yoluyla kapsamlı biçimde yanıt verilmesi amaçlanmaktadır.

1.1 Kadınların arkadaşlık ilişkisi herhangi bir noktada kırılmaya uğruyor mu?

1.2 Bu kırılma bir erkek nedeniyle mi yaşanıyor?

1.3 Kadın arkadaş temsillerinden biri, diğeri ya da diğeri için bir tehlike unsuru olarak sunuluyor mu?

1.4 Kadın arkadaşlar birbirleriyle dayanışma sergiliyorlar mı?

1.5 Metinde yer bulan kadınlar arası arkadaşlık ve dayanışma ilişkileri, kadınların yaşamlarındaki karmaşa ve sorunları çözmesi için bir araç olarak sunulmuş mudur?

1.6 Metnin sonunda arkadaşlık ilişkisi devam ediyor mu?

2) Filmler, ihtiyaç duyulan sosyo-politik değişim için gerçek bir eylemin yerine geçecek boş bir rahatlama sağlayarak, duygusal bir iyileşme durumu yaratıyor mu?

3) Filmler kadını mazoşistik bir özne pozisyonuna konumlandırıp, kadının izlemeden aldığı zevki, kadına yönelik mağduriyetle ve kadınların haklı kaygılarının yeniden dile getirilmesiyle ilişkilendirerek, feminist mesajın kaybolması tehlikesi yaratıyor mu?

İkinci ve üçüncü araştırma soruları ilgili incelemelerde Hollinger'ın (1998) saptamalarının söz konusu örneklem için de sınanması ihtiyacıyla oluşturulmuştur. Bahsi geçen ikinci ve üçüncü sorular, kesin biçimde cevaplanması ancak alımlama analizi gibi yöntemlerle mümkün olabilecek sorulardır. Buna rağmen söz konusu soruların cevabı, metnin içinde belirgin şekilde duygusal rahatlama yaratmaya ya da meşru kadın kaygılarının yeniden üretimine yönelik okumalara imkân tanıyacak bariz



noktalar olup olmadığının aranması yoluyla verilmeye çalışılacaktır. Zira bu sorular, çalışma sonuçlarının geçmiş çalışmaların bulgularıyla tutarlılığın sorgulanması ve bu filmlerin ideolojik boyutunun belirli bir açıdan değerlendirilmesi açısından oldukça önemlidir.

4) Ataerkil toplum yapısına başkaldıran kadınlar cezalandırılmakta mıdır?

Dördüncü sorunun oluşturulmasında Ulusoy'un (2009) geçmiş bulgularının bu araştırmada da sınanması amacı etkili olmuştur.

5) Metnin söylemi, hegemonik eril söylemden farklı, alternatif bir dil üretmekte midir?

6) Kadın yönetmenler, kadınlar arası arkadaşlık ilişkilerine ataerkil kalıpların etkisinden sıyrılan bir söylem inşa ederek bakabilmekte midir?

Beşinci soru metnin söylemini eril kalıp yargılar açısından incelemeyi, altıncı soru da metnin oluşumunda kadın yönetmenlerin bakış açısının etkisini sorgulamayı amaçlamaktadır.

Bu çalışma feminist kurama, sinemada kadın temsili açısından bakarak, kadınlar arası arkadaşlık ilişkileri çerçevesinde belirli bir döneme odaklanmıştır. Çalışmanın, dönemsel olarak ve sadece kadın yönetmenlerin çektiği filmlerde söz konusu temaya odaklanmış olması, sınırlılıkları arasında gösterilebilir. Bu çalışma alana dönemsel ve tematik olarak katkı sağlayabileceği gibi, çalışma sonucunda elde edilen bilgiler Türk sinemasının söz konusu edilen dönemi ve konusu haricinde genellenebilir değildir. Bununla beraber, bu çalışma sonuçlarının, aynı alanda kadını ele alan diğer çalışmaların sonuçlarıyla karşılaştırmalı olarak değerlendirme yapmaya katkı sağlayabileceği düşünülmektedir. Ayrıca bu çalışma vasıtasıyla ulaşılabilecek sonuçların, erkek yönetmenlerin konuya bakış açısını ele alacak olan ve hatta sinemada arkadaşlık ilişkilerine erkekler açısından bakacak olan gelecek çalışmalara da kaynaklık edebileceği düşünülmektedir.

# 1. BÖLÜM: SİNEMADA KADIN VE KADINLAR ARASI ARKADAŞLIK

Sinema, izleyiciyi bir süreliğine kendi gerçekliğine davet edip, sonra tamamen salıveren bir eğlence aracı değildir. İster sanatsal kaygılarla ortaya konulmuş olsun, ister ticari güdülerle, her film izleyiciyi kendi açık ya da örtük söyleminin öznesi olmaya davet eder. Metnin kurulumunda herhangi bir empoze kastı olmasa dahi, filmler; ataerkinin, toplumsal ideolojik koşulların, yönetmenin bakış açısı gibi unsurların harmanlanmasıyla “doğrular ve yanlışlar” oluşturur ve mesajlar üretirler.

Abisel’e göre (1994: 125) anlatı, gerçek burada temsil edildiği gibidir demenin bir aracıdır ve bu nedenle anlatı özünde ideolojiktir. Bu noktada ilginç olan, filmin ideolojik bir araç olmasının yanı sıra, ona o kimliği yükleyen de ideolojinin kendisi olmasıdır. “Sinema ilk yıllardan itibaren içinde bulunduğu dönemin sosyal, kültürel koşulları, siyasi atmosferi ve yaşam biçiminin hem belirleyicisi hem de bir yansıması olarak karşımıza çıkar.” ( Yaşartürk, İlbuğa, 2014: 166). Görüldüğü gibi sinema hem yaşama ve gerçeğe tutulan bir ayna işlevindedir, hem de o aynadan yansıyan gerçekliğin oluşumuna etki eden belirleyici bir güçtür.

“Sanat/sinema ile toplumsal arasındaki ilişki bir katışıklaşma ve indirgenemezlik ilişkisidir. Sinemasal ile toplumsal, birlikteliklerinde ayrılan ve ayrıldıklarında birleşen ikizlere benzer.” (Diken, Laustsen, 2016: 26). Kupfer’e göre (2012: 1), filmler bizi eğlendirmekten çok daha fazlasını yapabilir. Yazar, filmlerin insan tecrübesinin önemli veçhelerini ve onu bildirmekle görevli ahlak teorisi hakkında felsefi düşüncüyü harekete geçirebileceğini ve sürdürebileceğini belirtmiştir. Görüldüğü gibi sinema, gerçekliğe etki etmedeki büyük gücü, toplumsal bilinçaltına etkileri ve toplumsal gerçeklikten beslenmesi bakımından incelenmesi elzem bir alandır. Bu incelemelerin sonucunda önemli sosyolojik verilere ulaşılabileceği gibi, bu verilerin dikkate alınmasıyla oluşabilecek farkındalık, toplumsal gelişime öncülük de edebilir. Bu nedenle öncelikle filmlerin sadece bir eğlence aracı olduğu algısının kırılması gerekmektedir.

Erus’a göre (2006: 157-158), filmlerin insanlara bir eğlence olarak sunulması ideolojik işlevlerini güçlendirmektedir. Çünkü bu söylem seyircinin bir propaganda filmine veya belgesel filme göstereceği direnci göstermemesini ve kendini savunmasızca filme bırakmasını sağlar. Bu durum da filmlerde saklı olan ideolojinin tartışılmasını engeller. Bu söylemden hareketle, izleyicide ve toplumun genelinde

medya metinlerini okuma kültürü oluşturulmasının; bu metinlerin, özellikle de filmlerin ideolojik aktarım gücünün farkındalığının yaratılmasının ve film metinlerinin örtük söylemlerinin okunması becerisi kazandırılmasının toplumsal açıdan oldukça önemli değişimleri beraberinde getireceği düşünülmektedir.

Sinema toplumsal açıdan ideolojik bir aktarım aracı olma işlevini en çok da temsiller vasıtasıyla sürdürür. “Temsil, anlamın üretildiği ve bir kültürün üyeleri arasında değiş tokuş edildiği sürecin temel parçasıdır.” (Hall, 2017: 23). Ryan ve Kellner’a göre (2016: 35,36), kültürel temsillerin üretiminde söz sahibi olmak hem iktidarın korunması açısından önemlidir hem de toplumsal dönüşüm amacıyla olan ilerici hareketler için vazgeçilmez bir kaynaktır. Yazarlar, günümüzde sinemanın bu tarz politik mücadelelerin yürütülmesi bakımından özel önemi olan bir kültürel temsil alanı oluşturduğunu belirtmişlerdir. Öyleyse sinemada anlam üretimi ve bu üretimin kültürel aktarımında önemli rol oynayan temsillerin, iktidarın ve hâkim toplumsal sistemlerin korunması misyonuyla mı, toplumsal dönüşüm hedefinde olan ilerici görüşlerin savunucuları tarafından mı üretilmiş olduğu özellikle önemlidir.

Sinemanın başlangıcından itibaren, kadınlar duygusal ve fiziksel olarak zayıf karakterlerin özellikleriyle tanımlanmış; betimlenmiştir. Bu tanımlama daha sonra onların erkeklere bağımlılığına yol açmıştır (Lagamba, 2012: 1). Sinemada kadın temsili söz konusu olduğunda binlerce yıllık ataerkil sistemin kemikleşmiş kalıp yargılarıyla belirlenen stereotiplerle karşılaşmak ve kadın temsiline bu sistem uyarınca çerçeveselendirildiğini görmek mümkündür.

Sinemada kadının temsil sorunu yerel ve belirli kültürlere has bir problem olmaktan öte, küresel bir problemdir. Bu soruna temel teşkil eden en büyük temsil sorunlarından biri, sinemada kadının cinsel haz nesnesi olarak konumlandırılmasıdır.

Sayılıgil (2016: 149), sinemada feminist film eleştirisine öncülük edenin, Laura Mulvey’in 1975 tarihli “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” isimli makalesi olduğunu belirtir. Söz konusu makalede sinemanın izleyicinin röntgencilik fantezileriyle oynadığını belirten Mulvey (2014: 282,284,289-290), skopofilinin, bakma vasıtasıyla bir kişiyi cinsel tahrik nesnesi olarak kullanmaktan alınan hazdan kaynaklandığını açıklar. Yazar, erkek izleyicinin bakış yoluyla hem filmde teşhir edilen kadın formuyla doğrudan, hem de filmde kadın üzerinde iktidara sahip olan benzerinin imgesiyle büyülenmek suretiyle dolaylı olarak skopofilik temasta olduğunu belirtir. Erkek bakışının zevki için teşhir edilen kadın, erkek bilinçdışındaki iğdiş edilme korkusunu

açığa çıkarır ve kadın ya cezalandırılarak ya kurtarılarak ya da güvenli hale getirilerek bu tehlike bertaraf edilir. Sinemada kadına bakılacak bir nesne olarak yer verildiğini ortaya koyan bu çalışma, filmlerde kadının cinsel haz nesnesi olarak konumlandırıldığının farkındalığına yol açması bakımından çok önemlidir.

Katsarova'nın (2019: 2), Avrupa Parlamentosu brifingine göre, 1950-2006 arasında, en çok gişe yapan 855 film örneğine dayanan bir araştırma sonucu, erkek karakterlerin kadın karakterlerin iki katından fazla olduğunu göstermektedir. Çalışmada daha endişe verici olarak belirtilen ise araştırmacılara göre kadınların hala filmlerde az temsil ediliyor olmalarına rağmen, cinsel içerikli filmlerdeki rollerinin orantısız olarak artması ve kadın karakterlerin erkek karakterlere göre cinsel ilişkiye dâhil olma ihtimalinin iki kat fazla olmasıdır. Söz konusu bulgular, Mulvey'in ortaya koyduğu söylemin önemini ve kadının görsel haz nesnesi olarak eril bakışın hizmetinde konumlandırılmasının ne denli büyük bir sorun olduğunu gözler önüne sermektedir.

Yaşartürk ve İlbuğa (2014: 166), sinemada kadın temsillerinin genel olarak ataerkil ideoloji tarafından belirlendiğini belirtmiştir. Ataerkil ideolojinin belirlediği kadın temsilleri, bu ideolojinin öngördüğü biçimde genelde silik ve anlatıda işlevi olmayan figürler olarak belirir; genelde itaatkârdır. “Filmsel anlatıda kadınlar genellikle edilgen bir pozisyonda yer alırken; erkekler edimleriyle anlatıya yön verirler.” (Ekici, 2016: 320). Eğer kadın bir biçimde mevcut sistemin kendisine tanımladığı role direniş gösterirse de cezalandırılır. Bir kısım anlatılarda da kadın kötülüğün taşıyıcısı ve günah keçisi olma görevini üstlenir. Sinema, var olduğu günden bu yana erkeklerin egemenliğinde, erkek hikâyelerine odaklanan ve erkek seyrine sunulmuş metinlerin üretildiği bir mecra olagelmıştır. “Ataerkil yapıyı olağanlaştıran ve devamlılığına hizmet anlayışının hâkim olduğu bir yapıda bulunan sinema için derinlikli kadın hikâyelerine odaklanmak oldukça zordur.” (Elmacı, 2011: 196). Sinemanın tarihsel seyri ataerkiden beslenir ve çoğu zaman onun sürdürülmesine aracılık eder.

Sinemada kadın temsili bir takım klişeler üzerinden, genelde “iyi” ve “kötü” kadınlar olmak üzere iki kutuplu olarak sürdürülmüştür. İyi ve kötü kadın klişelerini yaratan sisteme yakından bakıldığında, genel kabul görmüş ahlaki erdemler ya da olumsuz kişilik özelliklerinin bu klişelerin oluşmasında pek de etkisi olmadığı görülmektedir. Kadının iyi ya da kötü sunumunda asıl belirleyici unsur, ataerkil

sisteme itaat etmesi ya da direniş göstererek norm dışına çıkmasıdır. akmak (2013: 220-221), Türk sinemasında kadın zıtlıklarının hikâyenin temel dayanağı olduğunu belirterek, bu kadınların “iyi ve kötü” olarak sınıflandırılmasını haklı; ancak eksik bir yorum olarak görmüştür. Türkiye sinemasında kadınların iyi ve kötü olarak sınıflandırılmasında etken olan kriterlerin insani özelliklerine (yardımseverlik, adil olmak, bencillik, zalimlik vs.) bağılı olmadığını belirten yazar, ahlaki yeterlilikleri ve namus sınırları dâhilinde olmaları; sonuçta eril denetime gösterdikleri rızanın kadını iyi ya da kötü olarak nitelendiren unsurlar olduğunu belirtmiştir

Kadın temsilde sıklıkla kullanılan bu zıtlıklara uluslararası sinemada da rastlamak mümkündür. Ülkeler arasında bazı kültürel farklılıklar görölse de temelde kadın temsilde ortak bir sorunlu söylem gözlenebilir. Esasen temsiller, ülkelerin mevcut siyasal ve sosyo-kültürel yapısıyla paralel biçimde şekillenmektedir. Buna rağmen büyük çerçeveden bakıldığında, yerel ve ulusal farklılıkların ötesinde, evrensel ataerkil yapının sinemaya ortak söylemler ve klişelerle yansıdığını görmek mümkündür. Örneğin Hamarat (2012: 148), Türk sinemasında sadık eş ve fedakâr anne sunumunun olumlu kadın temsili için kullanılan en temel klişe olduğunu söylemiştir. Özkan’a göre (2012: 79) kadın, Türk Sineması’nda 1980’li yıllara kadar namuslu anne ve ahlaksız kötü kadın ikilemini aşmamıştır. Balcı’ya göre de (2006: 50), Amerikan sinemasındaki kadın sunumu; anne ya da bir eş olarak kadının kutsallaştırıldığı stereotip veya *femme fatale*, vamp gibi rollerde görülen, cinselliğine güvenen ve bunu amaçlarına ulaşma aracı olarak kullanan tehlikeli kadın stereotipi şeklinde belirlenebilmektedir. İki farklı ülkenin klişeleri arasındaki bu benzerlik ataerkinin evrensel boyutuyla açıklanabilir.

Sinemada kadının konumlandırılışındaki sorunlu yapının net biçimde görülebileceğı metinlere, tür filmleri de örnek gösterilebilir. Abisel (t.y.: 111, 135, 222), western türü filmlerde ataerkil yapının korunmasının esas olduğundan söz etmiş; korku türünde ise kadının zayıf, kolay şaşıran, erkeğin felaketine neden olan, şehvet simgesi ve şeytan kadın temsilleriyle bu türe iyi bir malzeme oluşturduğunu belirtmiştir. Yazar, müzikal filmlerde ise kadının gösteri ve seyrin nesnesi olarak sunulduğunu ve erkek bakışının hazzına yönelik biçimde görüntülediğini belirtmiştir. Kadının sinemadaki sunumuna tür filmleri açısından da bakıldığında, her türün, kadını kendi söylemi içerisinde çerçevelediğini ve bunu eril kültürün normlarına uygun şekilde yaptığını görmek mümkündür.

Abisel'in de değindiği gibi korku sineması için kadın, pek çok olumsuz özellikler yüklenerek kullanılabilir bir malzeme olarak görülmektedir. Topçu, (1999: 142-143), korku sinemasında kadın cinselliğinin bastırılması gereken bir tehdit olarak sunulduğunu ve bu türdeki filmlerde erkek egemen toplumun korku ve endişelerinin dışavurumunun gözlemlenebileceğini belirtmiştir. Yedidal (2010), ataerkil bir toplum için cinsel olarak aktif ve bağımsız genç kadınların bir tehdit ve "öteki" olarak konum bulunduğunu, korku filminde canavarlaştırılanın da toplumun bilinçaltında bastırılmış ötekileri olduğunu söylemiştir. Amiri ise (2007: 90), korku filmlerinde kadının annelik rolü üzerinden yaratılan kodlara dikkat çekerek, pek çok korku filminde kadının taşıyıcı rolde olduğunu, iyi annelerin geleceğin kurtarıcılarını taşıdıklarını, kötü kadınların ise canavarı taşıyarak, dünyaya kötülüğün yayılmasını sağladıklarını söylemektedir. Sonuç olarak, korku türündeki filmlerin söyleminin oluşmasında toplumsal bilinçaltındaki ataerkil kodların etkisinin bulunduğu, ataerkil sisteme başkaldıran kadınların cezalandırıldığı ve eril korkuların bu şekilde yatıştırıldığı görülmektedir.

Sinemada kadına dair klişe sunumlar ve ataerkil kodlarla yüklü temsillerin görülebileceği bir başka tür ise melodramlardır. "Melodram kadını sevgi ve cinsellik nesnesi olarak ikiye böler; cinsellik nesnesi felaket getiren, baştan çıkaran öteki kadın karakterken, sevgi nesnesi iyi kalpli, saf kadın karakterdir." (Abisel vd., 2013: 44). Akbulut (2008: 348,356) bu anlatılarda kadınların edilgen olduğunu, mutluluğun evlilikle eşleştirilmiş olduğunu, kadınların kamusal hayatta fazla yer bulamadıklarını ve kadının fedakârlık kavramıyla özdeşleştirildiğini belirtmiştir. Görüldüğü gibi melodramlar, duygu dolu aşk hikâyelerinin gölgesinde, kadına dair çok belirgin olumsuz kodlamaların okunabileceği metinlerdir ve bir dönem eril söylemin yerleşmesinde büyük etkiler göstermişlerdir.

Er'e göre (2004: 111), melodram türünde annelerden beklenen en önemli özellik fedakârlıktır. Yazar, bunun yanı sıra şefkatli, eşine ilgi gösteren ve namuslu anne figürünün idealize edildiğini belirtmiştir. Baş (2011: 155), melodramlarda açık giyinen, zengin, genelde sarışın, içki-sigara içen ve cinsel isteklerini açığa çıkaran kadın tipinin "kötü" olarak gösterildiğini söylemiştir. Fedakâr, cefakâr, temiz ve gururlu kadın temsilinin ise idealize edilip, onaylandığını belirtmiştir.

Melodram filmleri, kadın için yarattığı "iyi ve kötü" sınıflandırmasıyla toplumsal cinsiyet normlarını oluşturmaya katkıda bulunmuştur. Oluşturulan bu

normlar eril düşünce ve ataerkil yapının çıkarlarına hizmet edecek biçimde yapılandırılmış ve bu filmler vasıtasıyla kadına biçilen rollerde toplumsal rızanın imal edilmesi sağlanmıştır.

Sinema farklı temalar ve daha pek çok film türü aracılığıyla kadının, eril hegemonyanın ona uygun gördüğü rolü benimsemesine hizmet eder. Kadın savaş filmlerinde de erkekten aşağı konumda ve ona tabidir (Demir, 2008: 184). Türk suç kahramanlıklarında da durum değişmez. Bu filmlerde de kadınların gerçek olmayan tutumları bir erdem olarak görülür ya da kahramana olan öfke ve tutkularının sonucunda sınırsız acıyla bedel öderler (Yücel, 2014: 158). Erkek egemenliğine dayalı söylem üretilmesi geleneği savaş ve militarizm temalı filmlerde de sürdürülmektedir (Ozan, Negiz, 2017). Temanın aşk, suç ya da savaş üzerine kurulması, kadının film metinlerinde ona uygun görülen eril düşünceye dayalı pasif ve stereotiplere dayalı temsillerini değiştirmemektedir.

Türk Sinemasında özellikle dikkat çeken bir nokta da kadın edilgenliğini hiçliğe vardırarak biçimde kurulmuş olan metinlerin sayıca çokluğudur. İtaatkâr, boyun eğen kadın imgesi bazı metinlerde yerini susan kadınlara bırakmıştır. İmançer'e göre (2004: 210), bu kadınların sessizliği bir tür sosyalleşme başarısızlığı ya da bir duyarsızlaşma durumu değil; bilinçli bir direnç biçimi, bir direniş yöntemidir. Gelenekler, adetler, tabular, kültürel dayatmalar ve diğer tüm sosyal baskı unsurlarıyla yaşamını susmayı öğrenmek üzerine kuran kadın, geliştirdiği bu beceriyle sisteme karşı gelmektedir.

Ulusay (2004: 155), 1990'ların ortasından itibaren yükselen erkek filmleri üzerine yaptığı çalışmada kadın karakterlerin ya konuşmayı reddettiklerine ya da yabancı oldukları için bilmedikleri bir dilde konuşamadıklarına dikkat çekmiştir. Öztürk ve Tural'ın (2001: 122-123) sinemada kadın sessizliği üzerine yaptıkları çalışmada ise kadın yönetmenlerin filmlerinde sessizliğin bir direniş stratejisi olarak kurulduğundan, erkek yönetmenlerin filmlerindeki sessiz kadınların başarıya ulaşamayan ve suskunluklarıyla direnmeyi sürdüremeyen karakterler olduklarından bahsedilmiştir. O halde kadın sessizlik ve suskunluğunun, kadın yönetmenlerin filmlerinde bir direniş biçimi, bir tercih ve bir reddetmenin ürünü olarak güç ifadesine dönüşmesinin mümkün olduğundan söz edilebilir. Ancak erkek yönetmenlerin filmlerinde bu olgunun, kadını dil ve konuşmanın imkânlarından mahrum ederek, bir ifadesizlik alanına hapsedme eğilimi şeklinde de ortaya çıkabilmesi mümkündür.

Görüldüğü gibi uluslararası sinemada var olan kadının temsil sorunu, Türk sinemasında da pek çok farklı temada ve pek çok temsil biçimiyle varlığını ortaya koymuştur. Türk sinema tarihinde kadının sunum biçiminin seyrini dönemsel olarak incelemek de mümkündür.

Kalkan (1988: 42), Türk sinemasında 1960 öncesi dönemde “dokunulmamış sevgili” ve “faziletli anne” kalıplarıyla tek boyutlu ve sonuna kadar iyi ve kötü kadınlar sunulduğunu belirtmiştir. Gedik, Kadayıfci’ya göre (2016), 1960’larda Türkiye sinemasında kadın, önceki dönemle paralel biçimde aile teması içerisinde kurgulanarak anne ve eş temsilleriyle konum bulmuştur. Türk sinemasında 1970’lerin sonlarına dek kadın; idealize edilen ve ataerkil sistem tarafından onaylanan “iyi” ve norm dışı kabul edilip cezalandırılan “kötü” karakterler etrafında inşa edilerek, toplumsal cinsiyet rollerinin oluşumuna katkıda bulunulmuştur.

Türk sinemasında kadın temsilinde uzun yıllar hüküm süren hâkim kodlar 1980’li yıllarda feminist söylemin de etkisiyle değişim göstermiştir. Bahsi geçen dönemde katı melodram kalıpları yıkılmaya başlanmıştır. Bu dönemde beyazperdede modern, şehirli ve meslek sahibi kadınların hikâyeleri de yer bulmaya başlamıştır.

1980’li yıllarda üretilen filmler, önceki dönemlere göre oldukça yeni bir kimlikle kurulup, melodram kalıplarını yıkmalarına rağmen ataerkinin izlerini de taşımaktadırlar. Elmacı’ya göre (2011: 194), bu dönemde üretilen filmler kadınların gündelik yaşamda karşılaştığı ayrımcılık ve zorluktan ziyade belli bir kesime mensup kadınların içsel bunalımıyla ilgilenmekle eleştirilmiştir.<sup>11</sup> 80’li yıllarda sinemada yer bulan kadın kimliğinin iddialı değişimi dikkat çekse de, eril bakışın varlığı ve kadının görsel haz nesnesi olarak sunulması sorunu devam etmiştir.

90’lı yıllarda ise sinemada kadın temsilinde umut verici yeni bir söyleme rastlanmaz. Bilakis bu dönemde kadının ataerkil yerleşik kodlarla sunumunda belirgin bir artış gözlenmiştir. Örneğin, sinemada 90’lı yıllar ve sonrasında kadına yönelik şiddet ve tecavüz olgusunu; Avrupa, Amerika ve Türk Sineması’ndan örneklerle inceleyen Er (2006: 287- 288- 289), 1970’lerden sonra sinemada kadın temsillerinin şiddet ve tecavüze maruz kalışında görülen artışın, gerçek yaşamdaki kadın hareketlerinin sinemada simgesel olarak cezalandırılmasıyla ilişkili olduğunu dile

---

<sup>11</sup> Bu dönemde film üreten yönetmenlerden olan Atıf Yılmaz’ın filmlerindeki kadın temsilleri pek çok araştırmaya konu edilmiş ve yönetmen hakkında hem olumlu değerlendirmeler içeren, hem de bahsi geçen eleştirilerin yöneltildiği pek çok çalışma yapılmıştır. Ancak çalışmanın bütünlüğünü sağlamak bakımından bu tartışmalar detaylı olarak tezin ilerleyen kısımlarında ele alınacaktır.



getirmiştir. Bu durumun sonraki yıllarda da varlığını sürdürdüğünü söyleyen yazar, üç değişik kültürün filmlerinde de kadının ataerkil düzenin çıkarları doğrultusunda temsil edildiğine değinmiştir. Elmacı'ya göre ise (2011: 200), 1990'lı yıllarda sinemada kadın geçmiş dönemden daha da olumsuz bir konuma çekilerek, olumsuz bir yan figür olarak resmedilmiş; yükselen milliyetçi ideoloji ile birlikte suskun ve kaderci kadın sunumları yerleşik toplumsal algıyı besleyen anlatılarda yer bulmuştur. 90'lı yıllar, sinemada kadının geçmiş dönemden daha olumsuz biçimde resmedilip bir yan figür olarak yer aldığı, kadın hareketinin toplumda yarattığı tedirginliğin sinemada simgesel biçimde cezalandırıldığı dönem olarak tanımlanmıştır.

2000'li yıllarda kadının Türk sinemasındaki konumunun pek de değiştiği söylenemez. Bu dönemde kadının eril kültürel kodlarla sunulmadığı az sayıda metne rastlamak mümkün olsa da genel söylem değişmemiştir. 2000'li yıllar Türk sinemasında popüler filmlerde erkekler merkezi rollerde, kadınlar ise ikinci plandadır (Ekici, 2016: 335). Yalamaç (2011: 227), 2000 sonrasında da kadının ataerkil ideolojiye uygun biçimde, erkeğin ötekisi şeklinde, ahlak kurallarına daha katı ve baskılayıcı biçimde maruz kalan, şiddet ve tacize maruz kalan temsillerde sunulduğunu belirtmiştir. 2000 sonrasında Türk sinemasında ataerkil bakış açısının yeniden üretildiği filmler yapıldığını, erkeklerin merkezi rollerde konumlandırıldığını ve kadının ikinci planda olduğunu söylemek mümkündür. Ancak bu dönemde Elmacı'nın (2011) çalışmasında ortaya koyduğu gibi bu kalıplardan sıyrılmış olan filmlere de<sup>12</sup> rastlamak mümkündür. Ayrıca Türk sinemasında, kadınların kendilerine dayatılanlar ve içinde buldukları durum karşısında, suskunluğu bir direniş biçimi olarak seçtikleri ve 90'lı yıllardan sonra kendilerini ifade etme imkânından uzaklaştırıldıkları da gözlemlenmektedir.

Genel bir değerlendirmeye, ulusal ve ulus ötesi sinemada kadın çoğu zaman cinsel sömürü aracı olarak yer bulmuş; ataerkil kültürel normlar sinema aracılığıyla sürdürülerek, kadınların söz konusu kimlikleri kabul etmeleri için, rızalarının üretimi filmler yoluyla sağlanmıştır.

Savaş filmlerinden müzikallere ve western filmlerine dek uzanan geniş bir yelpazede, tür filmlerinde de aynı sorunlu sunuma rastlamak mümkündür. Ancak ataerkil yapıya hizmet etmedeki önemli rolüyle melodram türü ve toplumsal

---

<sup>12</sup>Yazarın, çalışmasında bu söylemle değerlendirdiği film, *Gitmek* (Hüseyin Karabey, 2008) filmidir.

bilinçaltında var olan eril korkuların kadını şeytanileştirip, sonunda cezalandırarak rahatlama sağladığı korku filmleri bu türler arasında öncü bir konuma sahiptir.

Görüldüğü üzere sinemada kadın temsili, uzun bir geçmişe dayanan ve kadının gerçek yaşamdaki rol ve kimliğini oluşturan, bunun yanı sıra ataerkil kültürel kalıplardan beslenen, sorunlu sunumlarla doludur. Kadına dair diğer temsillerin toplumsal rol ve kimliklerin oluşumuna etki etmesinin yanı sıra, sinemada kadının kadınla olan ilişkisinin kurulum biçimi de yaşamda yansımalar bulacaktır. Bu nedenle kadınlar arası ilişkilerin temsil biçiminin incelenmesi oldukça önemlidir. Bu olguyu incelerken sıkça karşılaşılan “Kadın filmi” tanımlaması açıklanması gereken bir nitelendirmedir. Ryan-Kellner’ın bu tanıma yaklaşımı şu şekilde olmuştur:

“Hollywood filmlerinin çoğu şu-ya da bu anlamda “erkek” filmleridir; ataerkil bir toplumda başka türlü düşünülemez. Ancak, tıpkı “ırk” sözcüğünün “beyaz dışı” anlamına geldiği varsayımının beyaz bir öznenin merkezi konumunu imlemesi gibi geleneksel Hollywood’un “kadın filmleri” kategorisi de sinemasal dünyada merkezi konumu erkeğin işgal ettiği kabulünü beraberinde taşır; erkek filmleri bir tür olarak adlandırılmamıştır, çünkü onlar türsel olmayan normu oluşturur.” (Ryan-Kellner, 2016: 217).

Ryan-Kellner’ın da belirttiği gibi sinema o kadar erkeğe ait bir mecradır ve bu eril aidiyet o kadar kanıksanmıştır ki, kadını konu edinen, kadının ürettiği, kadına odaklı olan; normal dışı kabul edilmiş ve isimlendirilmiştir. “Erkek sineması” diye bir kategori oluşturmak ise, “şeffaf su” kategorisi oluşturmak kadar anlamsız görülmüştür. Sadece bu nedenle bile kadın filmleri büyük önem taşımaktadır. Bu filmlerin sayıca artışı, nitelikli kılınması ve desteklenmesiyle izleyici bu temaya daha çok maruz bırakılabilir. Böylece kadın filmleri farklı olan olmaktan çıkarılıp, normal olana yaklaşabilir ve uzun vadede bu alt kimliğinden kurtulabilir. Ancak burada nitelikli olma kısmının vurgulanması önemlidir. Bu noktada da feminist sinema alanının eleştiri ve pratik biçimlerini tanıyan, söylemlerini bu farkındalıkla oluşturan yönetmen ve film üreticilerine büyük görevler düşmektedir.

Kadın filmi deyiminin, klasik Hollywood jargonu içinde biraz küçümseyici bir deyim olduğunu belirten Dorsay (2000: 9, 39), bu filmlerin açık biçimde kadın seyirciyi hedef alıp, onun duygularıyla oynayan, belli ölçüde gerçeklerden kopuk filmler olduğuna değinmiştir. Bunun yanı sıra kadın filmlerinin son yıllarda gelişen kadın hareketinin etkisiyle önem kazandığını belirten yazar, kadın yönetmenlerin

özellikle kadın sorunlarını işleyen filmler yapmalarının son yıllardaki feminist eylemlerin uzantısı olarak ele alınabileceğini söylemiştir.

“Kadın deneyiminden çıkan, kadın karakterin ya da kadın sorunsalının (nitekim ‘kadınsız feminizm’ de olabilir) odakta olduğu, eril söylemi az ya da çok kıran, hatta yapı bozumuna uğratan ya da dişil söylemi bir biçimde öne çıkaran filmler kadın filmleridir.” (Öztürk, 2004: 12). Öztürk, bu tanımlamanın devamında; kadınlığa ve kadın olmaya dair özel bir bilgi ve deneyimi yahut eril kültürün eleştirisini içeren bu filmleri kadınlar çekmişse, onların da “kadın yönetmen olduğunu” belirtmiştir. Burada oldukça incelikli biçimde ortaya konulan kadın yönetmen tanımlaması da, dişil bir cinsiyetle doğmuş olmak ve film yönetmiş olmayı, bu metinlerin üretiminde hâkim eril kodlardan sıyrılmış bir bakış açısına sahip olmaktan ayırır. Çünkü söz konusu bakış açısı, dişil cinsiyetin olağan bir sonucu olarak ortaya çıkmaz; bilakis kadın yönetmen sıfatına sahip olabilmek için bir koşuldur. Yazarın aynı çalışmasında kullandığı “erkek olmayan kadın yönetmen” tanımlaması da bu nedenle oldukça yerindedir. Buradan hareketle, kendisine ve hemcinslerine dayatılmış olan, kemikleşmiş eril kodlara boyun eğen, onları onayan, onları ürettiği metinlerde sürdürerek, ideolojik olarak varlığını sürdürmelerini sağlayan bir yönetmenin biyolojik yaradılışının “kadın yönetmen” sıfatını hak etmeye yetmeyeceğini söylemek gerekmektedir. Bu tür metinlerin üretimini sağlayan yönetmenler, eril bakışın yüzyıllardır toplumlara dikte ettiği söylemlerin kabullenicisi -kimi zaman sürdürücüsü- konumdadırlar ve ürettikleri metinlerde kadınlığa, kadın bakışına, hegemonik ataerkil kodların eleştirisine, eril toplumsal bakışı tartıp düşünmeye dair bir söylem yer almıyorsa onlar erkek olmayan kadın yönetmenlerdir.

Kadının doğru bir söylemle temsil edilmesi konusunda yönetmenin cinsiyeti meselesi üzerine pek çok tartışma sürdürülmektedir. Öztürk, “*Sinemada Kadın Olmak: Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri*” isimli çalışmasında (2000: 230), kadın kahramanların erkek yönetmenlerin filmlerinde özel alanlarında konumlandırıldığını ve erkek yönetmenlerin ataerkil ideolojiyle uyumlu söylemler içeren filmler ürettiğini bildirmiştir. Kadın yönetmenlerin sanat filmlerinde ise kadının özel alandan özgürleştirildiğini belirten yazar, feminist hareketin de etkisiyle kadın yönetmenlerin filmlerinde farklı bir bilincin gözlemlenebildiğini ifade etmiştir.

Yönetmenin cinsiyetinin metnin söylemine etkisine dair çıkarımlar yapmak için, bu konu ekseninde geçmişte yapılmış olan çalışmalara bakmak gerekmektedir.

Yönetmenlerin filmlerinde, toplumsal cinsiyete dayalı söylemlerini sorgulayan çalışma örnekleri gruplandırıldığında konu hakkında bazı genellemelere ulaşılabilecektir.

Uluslararası sinemada film üreten erkek yönetmenlerin filmleri üzerine yapılmış olan çalışmalar incelendiğinde, erkek yönetmenin eril bakışı baskın biçimde yansıttığı görülebilmektedir. Yimou'nun filmlerinde, kadınların olumlu özelliklerle sunulmasına rağmen, sonunda başarısızlık ve ölümle cezalandırıldığı görülmüştür (Şahin, 2012: 76). Fellini güçlü ve yıkılmayan kadın karakterler yaratmasına rağmen; onun metinlerinde maço, cinsellik düşkünü, harem fantezisi içinde erkek karakterlerin varlığı gözlemlenmiştir (Erdoğan, 2006: 113). Fassbinder (İnce, 2016), Tarantino (Keskin, 2010) ve Kubrick'in (Bakır, 2008: 168) filmlerinde, kadının sunumuna dair oldukça olumsuz özelliklerin ve ataerkil kalıpların oluşturduğu ortak bir söylemin varlığı görülmektedir.

Türk sinemasında kadın söyleminin oluşumunda yönetmenin cinsiyetinin etkisini yordamak için bakılabilecek çalışmalar da mevcuttur. Yüksel (2006: 160-161), Yılmaz Güney filmlerinin en belirgin özelliklerinin erkek dostluğu ve silah fetişizmi olarak okunabileceğini, kadın kahramanın ötekileştirildiğini ve hegemonik erkek kimliğinin sürdürülmesinin esas tematik unsur olduğunu belirtmiştir. Güler (2008: 97), Demirkubuz sinemasında genellikle erkek öyküleri anlatıldığını ve kadınların erkeklerin fantezi nesnesi olarak konumlandırıldığını ortaya koymuştur. Çakar da (2013: 81), Güler'le (2008) paralel olarak, Demirkubuz sinemasının erkek egemen bir kültürle inşa edildiğini vurgulamaktadır. Tan (2012: 188), İbrahim Tatlıses sinemasında kadının, erkeğin iktidarını pekiştirdiğine; güçsüzün ve "öteki"nin temsili olduğuna değinmiştir. Toplumsal cinsiyet kalıplarına Reha Erdem sineması açısından bakan Yürümez (2010: 74) ise, diğer çalışmalardan ayrılan bir sonuç ortaya koymuştur. Yazar, yönetmenin kadını melek-şeytan kalıplarıyla değil, insani özellikleriyle, gerçekçi bir biçimde sunduğunu; yönetmenin filmlerinde düşünen, başkaldıran ve birey olma çabası gösteren kadınlar görüldüğünü söylemektedir. Buradan hareketle, Türk sinemasında erkek yönetmenin ataerkinin etkisinde olduğu; buna rağmen bu genellemenin dışında metinler üretebilen erkek yönetmenler de olduğu söylenebilir.

Uluslararası sinemada filmler üretmiş olan kadın yönetmenler üzerine yapılmış olan çalışmalara bakıldığında, Agnès Varda'nın filmlerinde kadının kamusal alanda,

toplumsal cinsiyet normlarına karşı duracak şekilde, anlatının merkezinde ve özgür biçimde sunulduğu görülmüştür (Midilli, 2014: 129,130). Taş (2008: 115,116), Catherine Breillat'nın kadın bedenini özgürleştirip, geleneksel kadın temsillerini yıkmayı amaçladığını ve ataerkil sistemi kastrasyon korkusuyla yüzleştirdiğini belirtmiştir. Güzel'e göre (2006: 92-94), kadın yönetmenler yaşadıkları çağa tanıklık etmektedir ve artık dar feminist çevreleri aşan, farklı konularda ve dikkat çeken filmler yapmaktadırlar. Uluslararası sinemada kadın yönetmenlerin filmleri üzerine yapılan çalışmalar bir arada incelendiğinde, yönetmenin kadın olmasının filmlerdeki kadın söylemi üzerinde yarattığı olumlu etkiye dair ortak bir kanı oluştuğunu söylemek mümkündür. Ancak Topçu (2015: 528), kadın yönetmen Jennifer Kent'in yönettiği *The Babadook* (2014) filmini incelediği çalışmada, filmin bir kadın yönetmen tarafından yönetilmesine rağmen ataerkil söylemin kadına bakışını yeniden ürettiğini belirterek, kadın yönetmenlerle ilgili oluşan genel kanıya bir şerh düşmüştür.

Yerli sinemada kadın yönetmenler üzerine yapılan çalışmalar, kadının kadın tarafından anlatıldığı metinlerde farklı bakış açılarının izini sürmek açısından önemlidir. Ozan'a göre, (2014: 117) yönetmenler eril bakışla izleyiciyi nispeten konforlu ve edilgin bir ruh haline sokmaktadır; kadın yönetmenlere düşen ise onları etkin konuma getirebilmektir. Sayılıgil'in (2010: 126), Bilge Olgaç'ın *Gülüşan* filmini incelediği çalışmada yönetmenin filmde erkekliğin zayıflıklarını ortaya koyup, ataerkil değerlerin sorgulanmasını sağladığını belirttiği görülmektedir. Ancak Türk sinemasında kadın yönetmenler de ataerkil yapıyı kırmayı başaramamıştır (Saatçı, 2010: 169). Öztürk'e göre ise (2004: 386), sinemaya hâkim olan eril dil, kadın yönetmenlerin bilincini şekillendiren en önemli unsurdur.

Türk sinemasındaki kadın yönetmenlere dair bu bulgular bir potada değerlendirildiğinde yönetmenin cinsiyetinin kadın olmasının, filmlerde ataerkil kalıplardan sıyrılmış bir söylem üretileceğinin garantisi olamayacağı görülmektedir. Ancak kadın yönetmenlerin varlığı, kadın sorunlarını ele alma ya da hegemonik eril dile bir alternatif yaratmada umut olarak görülmektedir. Ozan'ın (2014: 117) değindiği gibi, özellikle son dönemde kadın yönetmenlerden, eril bakışın edilgin konforundan sıyrılmış metinler sunması beklentisinin doğduğu da ortadadır.

Tanrıöver'e göre cinsel kimlik, filmlerde toplumsal cinsiyet klişeleriyle savaşmak için tek başına belirleyici bir faktör değildir. Yazar, kadınların yönettiği filmlerin yarısının, erkek kahramanlarla ilgili olarak aynı stereotipleri yeniden

ürettiğine, bunun da diğer yarısının kadın meselelerine odaklanması veya geleneksel temsillere meydan okuması anlamına geldiğine dikkat çekmiştir (2016: 333).

Yerli ve uluslararası sinemada, kadın yönetmenlerle karşılaştırıldığında, erkek yönetmenlerin kadını sunum biçiminin daha fazla sorunlu olduğu görülse de, bunun dışında filmler üreten erkek yönetmenlere ve eril bakışla filmler yapan kadın yönetmenlere de rastlamak mümkündür. Sinemada varlık gösteren kadın yönetmenlerin bir kısmının, bilinçaltılarında yer etmiş olan ataerkil sistem kalıplarıyla filmler üretmiş olduğu görülmektedir. Yine de yerli ve yabancı kadın yönetmenlerle ilgili yapılmış olan çalışmaların çoğunda, kadın yönetmenlerin varlığının sinemada kadının sunumuyla ilgili geleceğe dair bir umut oluşturduğu kanısı hâkimdir. Özellikle son dönem Türk sinemasını inceleyen çalışmalarda, bu tutuma sahip olan kadın yönetmenlerin varlığına dair söylemlere daha sık rastlanmaktadır.

Bu çalışmaya temel teşkil eden sinemada kadınlar arası arkadaşlık konusunda yapılan incelemelerin anlamlı bir karşılaştırmaya tabi tutulabilmesi bakımından, öncelikle erkek egemen bir mecra olan sinemada, erkekler arası ilişkilerin sunum biçimine bakılması gerekmektedir.

“Çoğunlukla erkekler arasındaki ilişkilerin, kadınlara kıyasla daha sağlam, kalıcı ve samimi olduğuna inanılır ve bu yargılar delikanlılık, harbilik, dobralık, racon vb. sıfatlarla da pekiştirilir. Oysa delikanlılık anlatısını kuran bütün bu unsurlar, erkekler arasında eşit, demokratik ve sıcak bir ilişkinin gelişmesine engel olan hiyerarşik mekanizmalardır.” (Cengiz, Tol, Küçükural, 2004: 61).

Bu bilgidен hareketle sinemanın erkekler arası ilişkileri konumlandırış biçiminin hangi yönde olduğunun sorgulanması gerekmektedir. Erkekler arası ilişkilerin filmlerde bu tip sıfatlarla yüceltilerek mi, yoksa bu hiyerarşik mekanizmalara eleştirel bir yaklaşım sunularak mı temsil edildiği sorusunun yanıtlanması oldukça önemlidir. Çünkü Ulusay’a göre (2004: 160), günümüz Türk sinemasındaki erkek filmleri tartışmasız biçimde ağır bir erkeklik krizine işaret etmektedir. Bu nedenle öncelikle ulus ötesi sinemada erkekler arası arkadaşlık ilişkilerinin ön plana çıkmaya başlama sürecinin incelenmesi ve sonra bu tür filmlerin Türk sinemasındaki yükseliş sürecinin değerlendirilmesi önem taşımaktadır.

Ryan- Kellner, altmışlı yılların sonu ve yetmişlerin başlarında iki erkek arasındaki arkadaşlığın metnin odağında olduğu “erkek dostluğu” filmleri dalgasının görüldüğünü belirtmişlerdir (2016: 217-218). Yazarlara göre, bu dönemde erkek

erkeğe dostluğun, cinsler arası ilişkilerin yerini tutabileceğinin ileri sürülmesi, feminizme abartılı bir ilk tepki olarak okunabilir. Ryan-Kellner, erkek dostluğu türünde romantik aşkın olmadığına, bu film türünde kadınların ya hepten kayıp, ya da ikincil rollerde olduğuna dikkat çeker. Yazarlar, bu filmlerde erkeklerin her zaman onları bekleyen hedef ya da görevleri olduğunu, kadınların ise erkekler arası alışverişin göstergesi konumunda olduklarını ve böylece erkeklerin eşcinsellik korkusu olmaksızın bağlanmalarına izin verildiğini belirtmişlerdir.

Özden'e göre (2004: 196), feminist film eleştirisinin 1970'li yıllarda güçlenmesi ve film metinlerinde kadın sunumu konusunda bir duyarlılık gelişmesi sonucunda, kadın karakterler beyaz perdeden silinmeye ve erkekler arası ilişkilerin temelini oluşturduğu ahbap (buddy) filmleri güçlenmeye başlamıştır. Yazar bu akıma *Scarecrow*, *Easy Rider*, *Butch Cassidy and the Sundance Kid* filmlerini örnek göstermiştir.

Yüksel'e göre (2013: 290), sinemada erkek dostluğu teması, 1980 sonrası oluşan liberal söylemlerin geleneksel ilişkilerde neden olduğu çözümlenin sonucunda iktidar kaybına uğrayan erkeklerin destek ve işbirliği arayışı konusundaki filmlere işaret eder.

Türk sinemasında erkek öznelerin arkadaşlığı ve dayanışmasını konu edinen filmlerin sayısı oldukça fazladır. Kadınlar metinde çoğu zaman özne olmaktan uzak konumda yer buldukları için, metnin merkezinde her zaman bir ya da birkaç erkeğin yer almasına ve bu erkeklerin zaman zaman dayanışma gösteren anlatılar içinde bulunmalarına çok sık rastlanır. Örneğin 1975 yapımı *Hababam Sınıfı* filmi, komedi türünde erkek dostluğu temasının kullanıldığı bir film olarak izleyici karşısına çıkmış ve ardından pek çok devam filmi çekilmiştir. Türk sinemasında erkekler arası arkadaşlık ilişkilerine verilen önem, bazı oyuncuların arkadaş rolünde birden fazla filmde aynı oyuncuyla rol alması, hatta birbiriyle anılır olmasını sağlamıştır. 1970'li yıllar Zeki Alasya-Metin Akpınar ikilisinin komedi türünde kardeşlik ve arkadaşlık temasıyla izleyiciyle buluştuğu yıllardır. Kemal Sunal- Halit Akçatepe'nin de arkadaşlığına dayanan komedi türünde pek çok film yapılmıştır. Günümüzde de Ahmet Kural, Murat Cemcir ikilisinin komedi türünde arkadaşlık temasıyla izleyiciyle buluşmasıyla bu geleneğin sürdürüldüğü söylenebilir.

Türk sinemasında erkek dostluğunu tema olarak yoğun biçimde kullanan ya da erkekler arası arkadaşlıkları yücelten yönetmenlere de rastlamak mümkündür.

Yüksel (2013: 286, 290), Yavuz Turgul filmlerinde erkek dostluğu temasının, modernleşme sürecinde yaşanan toplumsal çözümlerle mücadele etme yollarından biri haline dönüştürüldüğünü belirtmiştir. Yazar, Turgul filmlerinde bu ilişkilerin görüldüğü filmlere, *Muhsin Bey*, *Gölge Oyunu*, *Gönül Yarası* ve *Av Mevsimi*'ni örnek göstermiş ve Turgul'un tematik olarak erkek dostluğunu ele alan yönetmenlerden biri olduğunu belirtmiştir.

Yüksel (2006: 161), Yılmaz Güney filmlerinde erkekler arası kardeşlik söylemi oluşturularak dostluğun idealize edildiğini ve kadının zaman zaman dostluğun engelleyicisi olarak görüldüğünü belirtmiştir. Suner de (1998: 291- 292), Güney'in senaryosunu yazdığı *Yol* ( Şerif Gönen, 1981) filminde en önemli iyimserlik kaynağının, erkek mahkûmlar arasında görülen; sıradan insanlar arasında zor zamanlarda hayatta kalma duygusunu yaşamalarını sağlayan bir dayanışma ve "kardeşlik" duygusu olduğundan bahseder. Suner, hapishanedeki mahkûmların kişisel deneyimlerini paylaştığını ve birbirleriyle ilgilendiğini, üstelik erkek karakterlerin baskı altında bile keskin bir mizah anlayışını sürdürebildiğini belirtir. Ancak filmde görülen erkek mahkûmlar arasındaki etkileşim karşısında, kadın karakterler hem erkeklerin dünyasından hem de birbirlerinden izole edilmiştir.

Ulusay, Türk sinemasında doksanlı yılların ortalarından itibaren, anlatıların merkezinde erkeklerin bulunduğu, çoğunluğu erkekler arası dostluk filmleri olarak tanımlanabilecek olan ve bazılarının büyük gişe başarılarına ulaştığı filmlerden oluşan yeni bir türsel eğilimin doğduğunu belirtmiştir (Ulusay, 2004: 144,150,157). Yazar bu filmlerin, Türkiye'deki kadın hareketine erkeklerin bir tepkisi olarak görülebileceğini ve kurumsal olarak düşünüldüğünde bu filmlerin 1980'lerde öne çıkan kadın filmlerine bir tür yanıt olarak değerlendirilebileceğini belirtmiştir. Ulusay çalışmasında sözü edilen erkekler arası dostluk temasının gözlendiği metinleri; *İstanbul Kanatlarımın Altında* (Mustafa Altıoklar, 1995), *Eşkuya* (Yavuz Turgul, 1996), *Hamam* (Ferzan Özpetek, 1997), *Karışık Pizza* (Umur Turagay,1998), *Her Şey Çok Güzel Olacak* (Ömer Vargı, 1998), *Balalayka* (Ali Özgentürk, 2000) *Propaganda* (Sinan Çetin, 1999), *Güle Güle* (Zeki Ökten, 1999), *Oyunbozan* (Nesli Çölgeçen, 2000), *Hemşo* (Ömer Ugur, 2001) *Deliyürek: Bumerang* (Osman Sınav, 2001) ve *Neredesin Firuze* (Ezel Akay, 2003) filmleriyle örneklendirmiştir.



Yeni sinemanın daha çok erkek sineması olduğunu belirten Elmacı ise (2012: 174), ulusal sinemanın erkeklige dair abartılı dostluk öyküleri ve delikanlılık söylemleri geliştirmeye devam ettiğini belirtmiştir.

Sinemada erkekler arası arkadaşlık ilişkilerinin sunumunun incelenmesinin ardından üzerinde durulması gereken asıl konu kadınlar arası arkadaşlık, dostluk ve dayanışma temasının nasıl temsil edildiğidir. Daha önce de belirtildiği gibi erkekler arası arkadaşlık, dostluk ve bağlılığın bir akım olarak yükselişe geçmesi, feminist düşüncenin sinemada yansımalarının görülmesi üzerine yaşanan bir tür tepkiyle bağdaştırılabilir. Kadınların ana karakter olduğu ve birbirleriyle dayanışma sergiledikleri bu film akımının öncüsü pek çok kaynakta *Thelma ve Louise* (Ridley Scott, 1991) filmi olarak görülmektedir.

Öztürk (2011: 661), Amerikan sinemasında erkek dostluğu filmlerinin bir tür olarak öne çıkmasının ve doksanlı yıllardan itibaren Türk sinemasında da erkek dostluğu temasına vurgu yapılmasının sinema tarihinde *Thelma ve Louise*'in önemini daha da belirginleştirdiğini belirtir. Ana akım sinemada pek görülmeyen biçimde, o zamana kadar perdede erkeklerin yapmasına alışkın olunan şeylerin bu defa perdede iki kadın tarafından yapıldığını söyleyen yazar, her film gibi bu filmin de çok tartışıldığına değinir.

Yücel'e göre (2003: 26), *Thelma ve Louise*'den itibaren güçlü kadın karakterler giderek çoğalmış ve birçok filmde kadın ve erkek rolleri geleneksel sunumundan tamamen ayrılarak ters yüz edilmiştir

Daniel (2008: 203, 206, 217), *Thelma ve Louise*'in gösterildiği dönemde bazı eleştirmenlerin, ince bir feminizm tabakası altında kadın kahramanların seyirciyi memnun etmek adına erkek karakterler gibi davrandıklarını savunduğunu belirtir. Metinde ataerkil sisteme başkaldıran kadınların başına türlü belalar gelmesi ve finalde ölümle cezalandırılmaları açısından metne eleştirel biçimde bakmak da mümkündür. Ancak Daniel, filmin kadın cinselliğinin ahlaki kınamalardan sıyrılarak yaşanma hakkını savunarak, gelenekçi Hollywood sinemasına örtük bir eleştiri getirdiğini savunur. Yazar, finalde görülen intihara, olumlu bir çözüm gibi bakmanın zor olduğunu, buna rağmen Thelma'nın bu finali onlara kalan "teslim ol ya da savaş" seçeneklerine karşı son bir direniş olarak kurduğunu belirtmiştir.

Hollywood'da *Thelma ve Louise* ile başlayan bu farklı tematik eğilim ve yeni film bir türü olarak ortaya çıkan söylemin yarattığı kadın dostluğu filmleri, farklı

Ülkelerin sinemalarında kız kardeşlik, arkadaşlık, lezbiyen ilişkiler, anne-kız ilişkileri gibi farklı konularda çekilen filmlerle günümüze dek varlığını sürdürmüştür. Bu süreçte kadınlar arası ilişkiler çerçevesinde kurulan, büyük gişe başarıları elde etmiş olan filmlerden, feminist güdülerle üretilmiş yapımlara dek pek çok farklı filmle karşılaşmak mümkündür. Uluslararası sinemada oluşan bu film türünün Türk sinemasındaki yansımalarını ve Türk sinemasında kadınlar arası arkadaşlığın temsilinin tarihçesini inceleyerek, 2000 sonrası kadınlar arası arkadaşlığın temsiline kadar gelişen süreci daha doğru değerlendirmek mümkün olabilecektir.

Türk sinemasında kadın arkadaşlığı kavramının ilk örneklerinden biri Halit Refiğ'in (1962) *Seviştiğimiz Günler* filmidir.

“Aralarında evlenene kadar hiçbir erkekle dolaşmamaya yemin etmiş, aynı pansiyonda kalan, biri rezervasyon hostesi, biri manken, biri de sekreterlik yapan üç bekâr kızın paralel gelişen aşk öyküleridir filmin konusu. Toplum içindeki kadın dramını ve kadın psikolojisini irdelemeye çalışan Refiğ; filmdeki kadınlara 1960'ların 'Türkiye'sinde pek oturmamış ve henüz sorun haline gelmemiş meslekler (mankenlik, hosteslik, sekreterlik) yükleyerek, gerçek sorunlara yaklaşmak yerine belli bir romantizmi sürdürmek ve batı sinemasının kalıplarına uymakla eleştirilmiştir.” (Scognamillo, 1973: 129).

Filmin feminist perspektiften bakıldığında eril bir söylemle inşa edildiği görülse de, *Seviştiğimiz Günler* Türk sinemasında kadın arkadaşlığı temasına değinen ilk örneklerden biri sayılabilir. Söz konusu filmde gözlenebilen bu temanın arka planda yer bulduğu nadir örnekler hariç, 1980'li yıllara dek kadınlar arası ilişkilerin metnin akışında lokomotif bir unsur olarak kullanılmasına pek sık rastlanılmamaktadır. Metnin işleyişinde taşıyıcı bir misyon yüklenmeksizin zaman zaman yer bulan kadınlar arası arkadaşlık ilişkilerinde de rekabet önemli bir özellik olarak görülmektedir.

Abisel (1994: 163), 1969 tarihli *Aşk Mabudesi* filminde arkadaşlık konusu üzerinde fazla durulmadığını, buna karşın rekabet konusunun, kadın ve erkekler açısından farklı şekillerde ele alındığını belirtmiştir. Jale'nin Leyla'yı Ekrem'den uzaklaştırmak için her şeyi yapması ve iki kadının bu şekilde karşı karşıya getirilmesine dikkat çeken yazar, Leyla'nın bu yarışı er meydanı olarak adlandırdığını söyler. Abisel, filmde kadınlar arasındaki asıl rekabet unsuru ve başarı konusunun bir erkeğin elde edilmesine yönelik olarak ortaya çıkarıldığını belirtir.

Kadınların erkeğin elde edilmesine yönelik rekabeti, kadınlar arası ilişkilerdeki güvensizlik, hemcinsler arası ihanet ve benzeri olumsuz özelliklerle donatılan

filmlerde; bu temaları sunmak için çoğu zaman kötü kadın, vamp, *femme fatale* gibi temsillerin yer bulması dikkat çekmektedir.

Baş'a göre (2011: 109), “şeytan” olarak görülen kadın, toplumsal düzenin belirlediği özellikleri temsil etmez ve toplumda “kötü” olarak kabul edilen karakterler filmlerde sunularak meşrulaştırılır. Türk sinemasında pek çok film türünde, özellikle de melodramlarda kötü kadın imgesi vamp kadın temsillerinde hayat bulmuştur. “Vamp kadın, cinsel cazibesini kullanarak erkekleri kötü emellerine alet eder.” (Colin, 2006: 4-5). Colin, fahişe ve vamp kadınların 1970’lerin sonlarına kadar Yeşilçam’a hâkim olduğundan bahsetmiş ve bir iki ciddi film haricinde, bu filmlerdeki karakterlerin tümüyle gerçekdışı olduğunu belirtmiştir.

Atayman (1995: 16-17), vamp filmlerinde şeytan kadının kötü sona ulaşması ya da “belasını bulmasını” burjuva ataerkil toplumun temel ahlak değerlerinden ödün vermeme kararlılığının bir göstergesi olarak yorumlanabileceğini belirtir. Bu durumu, toplumun kendi zaafı ve ahlaki ikiyüzlülüğünden kaynaklanan, gerçek yaşamda üstesinden gelemeyeceği bir tehlikeyi sinema aracılığıyla alt etme hazzının yaşanması isteği olarak yorumlar.

Sinemada cüretkâr, cinselliğiyle ön planda olan; ataerkil sistemin dayattığı özel alana mahkûm olma, eril hegemonik namus ölçütleri dâhilinde hareket etme, bir erkeğe tam itaat gösterme, annelik misyonunu layıkıyla sürdürme, itaatkârlık ve kadercilik gibi özelliklerden genelde uzak biçimde konumlandırılmış vamp kadın karakterler Atayman’ın da belirttiği gibi filmin sonunda cezalandırılır. Bu noktada üzerinde durulması gereken konu bu kadınların cinsel cazibeleri ve türlü entrikalarıyla sadece erkekler için bir tehdit olarak sunulmadığıdır. Vamp kadın, sistemin onayladığı “iyi kadın” için de erkeğinin elinden alınması, yuvasının yıkılması, mesut gelecek hayallerinden uzaklaştırılması yönünde bir tehdit oluşturur.

Ulusay (2004: 154), yerli erkek dostluğu filmlerinin birçoğunda kadınların fahişe olarak yer aldığını, kadına fahişelik rolünün biçilmediği durumlarda kadınlara yönelik düşmanlığın *femme fatale*’lar aracılığıyla ortaya çıktığını belirtmiştir. Ulusay’ın da değindiği *femme fatale* teoriti sinemada kadının olumsuz biçimde konumlandırılmasında kullanılan bir diğer temsil biçimidir.

Žižek (2001: 22), *femme fatale* tiplerinin ataerkilliğin kuyusunu kazmasını hoşgörmemize izin verilmesini, sonunda bedelini ödeyeceğini bilmemize bağlamıştır. Klasik film noir’da *femme fatale*’in anlatının sonunda cezalandırıldığını, böylece

erkek egemenliğine yönelik kadın tehdidine ilişkin kaygıların bastırıldığını belirten yazar; 80 ve 90'ların yeni film noir'ının *femme fatale*'in kazanmasına izin verdiğini belirtmiştir. Klasik *femme fatale* tiplemesinin eril fantezilere dayanan ve ataerkil sistemin kendisinin ürettiği bir düşman figürü olduğuna değinen Žižek, yeni *femme fatale*'in erkek kimliği karşısında oluşturduğu gerçek tehditle, hayaletimsi klasiklerine göre çok daha etkileyici olduğunu belirtir.

İster *femme fatale*, ister vamp olarak sunulsun, sinemada kadının kötü olarak nitelendirilmesinde cinsel cazibe sahibi olması ve bunu kullanması önemli bir özellik olarak öne çıkmaktadır.

Saatçi'ya göre (2010: 168), bir kadın karakterin iyi olarak görülmesi için dişiliğini ön plana çıkarmaması gerekir. Yazar, dişiliğini ön plana çıkaran her kadının karşısındaki erkek için bir tehlike oluşturduğunu, o erkeğin zaaflarına yenik düşmesine sebep olabileceğini bu nedenle dişi bir kadın karakterin “kötü kadın” ve erkek için bir tehlike olarak sunulduğunu belirtmiştir.

Dişi bir kadın, erkek için bir tehlikeyse toplumsal normlar gereği dişiliği bastırılmış kadınlar için ve sistemin geneli için tehlikelidir. Bu noktada filmler ideolojik misyonları gereği bu kadınları cezalandırarak toplumsal rahatlamayı sağlama ve normlar dâhilinde kalmayı bu şekilde hatırlatma işlevlerini yerine getirirler. Bu temsillerin tekrar tekrar sunulmasıyla izleyici üzerinde yaratacağı uzun vadeli etki pekişmiş olur. Bu filmlerin, kadınların hemcinslerini bir tehdit olarak görmesine neden olması ve kadınlar arası güven duygusunu zedelemesi de öngörülebilir bir olgudur.

Sinemada kadının kötü ve tehlikeli olarak sunulması için bütünüyle vamp bir karakterle temsiline de gerek yoktur. Hamarat (2012: 147-148), sinemanın ilk dönemlerinde ev işlerinde hizmetli olarak çalışan kadınlardan pavyonda çalışan kadın temsiline dek, çalışan kadın temsillerinin erkeği ayartan kişiler olarak tehlikeli görüldüğünü belirtmiştir. Yazar, 1960'larda erkeksileştirilen çalışan kadın temsillerinin 1980 sonrası yeniden potansiyel olarak erkeği baştan çıkaran kadın biçimine dönüştürüldüğünü belirtmiştir. Bu da kadının kamusal alandaki varlığının hatta çalışıp para kazanıyor olmasının bile onay görmediği bir sistemin, kadını yine erkeği baştan çıkarmaya yönelik bir tehdit olarak sunduğunu gösterir. Ataerkil sistemin yücelttiği erkekliğe paralel biçimde, kadın sistem içerisinde erkeğe muhtaç olmaya davet edilir. Bu nedenle film metinlerinde kötülüğün, erkeğe ayartılmak yoluyla, kadına da hamisi ve mutluluğunun sağlayıcısı olarak sunulan erkeğini

kaybetmek biçiminde; bir kadın tarafından yöneltilmesi sağlanır. Bu yolla kadınlar arası ilişkiler ve güven duygusu zayıflatılır ve sinemada feminist düşüncelerin yansıma bulduğu 1980’li yıllara dek kadınlar arası dostluk ve dayanışma temasına pek sık rastlanmaz.

Doğan Topçu’ya göre (2015: 18), Türk sinemasında kadınlar arası arkadaşlık ve dayanışma temasının görüldüğü, dayanışma vurgusunun metne hâkim, kadın karakterlerin metinde etkin olduğu belki de ilk film *Şalvar Davası*’dır (Kartal Tibet, 1983). Yazar filmin, ağaya ve erkek egemen sisteme karşı mücadele eden kadınların birlikte hareket ederek zafer kazandıkları, kadınlar arası arkadaşlık, dayanışma, örgütlenme ve direnişin görüldüğü önemli bir metin olduğunu belirtmiştir.

Doğan Topçu, Özsoy ve Topçu’ya göre (2002: 51), Atıf Yılmaz kadın filmleri denildiğinde akla gelen ilk yönetmendir. Yazarlar, bu durumun nedenini yönetmenin filmlerini çektiği dönemle ilişkilendirirler.

Dönemin kadın odaklı metinler üreten en önemli yönetmenlerinden olan Atıf Yılmaz’ın kadını ele alış biçimi, kadının özne olmaya geçişi açısından önemlidir. Soykan’a göre (1993: 103), Yılmaz’a “feminist yönetmen” olarak bakılır. Ancak, feminist olarak görülen Yılmaz hakkında yapılmış çalışmalara bakılarak, oluşturduğu söylemin feminist söylemle uyumlu olup olmadığı da sorgulanmalıdır.

Hıdıroğlu ve Kotan, (2015: 62), Atıf Yılmaz filmlerinin çoğunda olay örgüsündeki kadınların, buldukları zor durumlardan çıkışının kadınlar arası dayanışma sayesinde olduğunu belirtir. Ancak yazarlar yönetmenin kimi filmlerinde de kadınları, kadınlar arası rekabet, kıskançlık ve çekişme zemininde sunduğunu belirtmiştir.

Çağrı’ya göre (2014: 177), Atıf Yılmaz sineması politik-feminist bir karşı sinemadır. Çalışkan (2006: 294), Atıf Yılmaz’ın kimi zaman sadece olduğu gibi anlatarak, kimi zaman da çözüm önerileri sunarak kadın konularına dikkat çektiğini dile getirmiştir. Yönetmenin *Kadının Adı Yok* filmi üzerine çalışan Koç (2014: 195, 197) ise filmin kadının toplumsal konumunu yeterince sorunsallaştıramadığını, metnin söyleminin odağında kadın cinselliğinin yer aldığını söylemektedir. Yazar, filmin erkek kültüre hizmet ettiğini ve filmde görülen feminist temsilinin gerçek feminist tanımıyla uyuşmadığını belirtmiştir.

Atıf Yılmaz filmleri de pek çok dönemdaşınkiler gibi, filmlerdeki temsillerin gerçek hayatta karşılığını bulamamış olması, metinlerin seçkin bir yaklaşımla oluşturulması, kimi zaman kadın cinselliğinin metnin taşıyıcısı olması gibi nedenlerle sorunludur.

Türk sinemasında kadınlar arası ilişkilerin ele alındığı bir başka tema da lezbiyen ilişkiler üzerine kurulmuştur. Gökyayla'ya göre (2012: 86), Türk sinemasında ilk kez lezbiyen bir ilişkinin karelerini içeren filmler 1963 yapımı Atıf Yılmaz'ın *İki Gemi Yan Yana* filmi ile Halit Refiğ'in 1965 yapımı *Haremde Dört Kadın* filmleridir.

Gürkan ve Ozan (2016: 44), Türkiye Sineması'nda çok fazla lezbiyen karakterin temsil edilmediğini, özellikle 1960'lı yıllarda lezbiyen ilişkiye dolaylı bakışlar atıldığını, sadece *Düş Gezginleri* (1992), *İki Genç Kız* (2005) ve *Nar* (2011) filmlerinde lezbiyen kadınların filmin başrollerinde ve olay örgüsünün merkezinde olduklarını belirtmişlerdir.

Güçlü (2012), *İki Genç Kız* (Kutluğ Ataman, 2004)<sup>13</sup> ve *Vicdan* (Erden Kıral, 2008) filmlerini, bu filmlerin kadın eşcinselliği ile homososyalliği arasında muğlak bir sınırdaki bulduklarını belirterek, queer bir perspektiften incelemiştir. Yazar, filmlerde eşcinselliğin açık biçimde ortaya konulamadığını; fakat kadınlar arası yakınlaşmaların yoğun ima ve göstergelerin müphem bir üçüncü bölgede gezinme deneyimi sunduğunu belirtir. Yazar, her iki filmde de kadın karakterlerin erkeklerle olan ilişkilerinde negatif ya da eksik bir şeyler olması ve bu durumda kadınların birbirlerine sığınmış olmaları durumunu paralel bulmuştur. Yazar, ayrıca her iki filmin de mutsuz sonla bittiğini ve karakterler arasındaki yakınlaşmanın tatmine ulaşamadığını da belirtmiştir.

Bu çalışmalar da göstermektedir ki, Türk sinemasında olay örgüsünün merkezinde lezbiyen kadınların yer aldığı çok sayıda filme rastlamak mümkün görünmemektedir. Filmlerde lezbiyenlik cüretkâr biçimde sunulduğunda bile özel alanda yaşanan, çoğu zaman ise ima ve dolaylama yoluyla örtük biçimde hissettirilen bir olgudur.

Doğan Topçu (2015: 19), yeni Türkiye sineması olarak adlandırılan dönemde sadece kadınların değil, ikincilleştirilen tüm ötekilerin temsil edildiğine değinmiş ve 2000'lerin ikinci yarısında içinde yeniden etkin kadın karakterlerin olduğu ve

---

<sup>13</sup> Gürkan ve Ozan *İki Genç Kız* filmi için 2005, Güçlü ise 2004 tarihini vermiştir. Yazarların söylemleri aktarılırken çalışmalarında belirttikleri tarihlere sadık kalmıştır.

metinlerin olay örgüsünün kadınlar arası arkadaşlık ve dayanışma üzerinden ilerlediği filmlerin görülmeye başladığını belirtmiştir. Bu filmlere Güçlü'nün (2012) eşcinsellik imasıyla dikkat çektiği *İki Genç Kız* (Kutluğ Ataman, 2004) ve *Vicdan* (Erden Kıral, 2008) ve lezbiyenliğin açık biçimde dile getirildiği *Nar* (Ümit Ünal, 2011) örnek gösterilebilir. Bunun yanı sıra bu dönem kadınlar arası ilişkilere heteroseksüel açıdan bakan filmlere, anlatının kız kardeşler arası dayanışma üzerine kurulduğu *Mustang* (Deniz Gamze Ergüven, 2015), kadınlar arası arkadaşlığın bir erkek yüzünden kırılmaya uğradığı *Türev* (Ulaş İnaç, 2005), kadınlar arası dayanışma vurgusunda bulunan *Kurtuluş Son Durak* (Yusuf Pirhasan, 2012), kadınlar arası dostluk teması etrafında kurulan *Kadın İşi Banka Soygunu* (Şahin Alparslan, 2014) gibi örnekler verilebilir. Ayrıca Doğan Topçu'nun (2015) çalışmasında yer verdiği *Araf* (Yeşim Ustaoglu, 2012) ve *Vicdan* ( Erden Kıral, 2008) filmleri de kadınlar arası arkadaşlık temasına dair okumalar yapılabilecek bir olay örgüsüne sahiptir. Bu dönemde aynı temaya sahip olan, üç kadının arkadaşlık ilişkisinin kadın-erkek ilişkilerine dair eril bir söylemle sunulduğu *Romantik Komedi* (Ketcher, 2010) ve *Romantik Komedi 2* (Erol Özlevi, 2013) filmlerinden de söz etmek mümkündür.

2000 sonrasında üretilmiş olan bu filmlerden *Mustang* için, filmin Türkiye'deki kadın sorunlarına dair önemli konulara değindiği, ancak bunu yaparken eril bakışa hizmet edip, metindeki kızları cinsel obje olarak temsil ettiği eleştirisinde bulunulmuştur (Şengül, 2017: 74, 75). *Kurtuluş Son Durak* filmi için, filmin yakın dönemde sinemada kadın meselesini en doğru yerden ele alma denemesi olarak görülebileceği belirtilmiştir (Elmacı, 2017: 514). Görüldüğü gibi yakın dönem Türk sinemasında hem ana akım sinema filmlerinde hem de bağımsız filmlerde kadınlar arası arkadaşlık ve kadınlar arası ilişkileri konu alan filmler üretilmektedir. Ancak bu filmlerden pek azı eril söylemden sıyrılan alternatif bir söylem üretebilmekte, bir kısmı da olumlu ve iyi niyetli söylemler üretme çabasına rağmen geleneksel ataerkil kalıpların temsil ve söylem biçimlerini de sürdürmeye devam etmektedir.

Bu çalışmanın örneklemini ise daha önce de belirtildiği gibi, 2000 sonrası Türk sinemasında kadın yönetmenlerin çekmiş olduğu, kadınlar arası arkadaşlık temasının görüldüğü *Şimdiki Zaman* (Belmin Söylemez, 2012), *Mavi Dalga* (Zeynep Dadak, Merve Kayan, 2013) ve *Toz Bezi* (Ahu Öztürk, 2015) filmleri oluşturmaktadır. Mevcut literatürde örnekleme dâhil edilen bu filmleri inceleyen başka çalışmalara da rastlanmaktadır. Bu çalışmalarda filmlere dair ne gibi bulgu ve saptamalarda

bulunulduğunun açıklanması, bu çalışmanın sonunda elde edilecek sonuçlarla karşılaştırılabilmesi açısından önemlidir.

*Şimdiki Zaman* filmi Çiçekoğlu'na göre (2014: 109), kadın *protaganositi* filmlere ne kadar hasret kaldığımızı gösteren bir örnektir ve Mina göstermelik değil, gerçek bir karakterdir. Aynı filmi kadının mekânda temsili üzerinden inceleyen (Özdemir, 2018b: 160), metnin kadın öznelerinin kendi özel alanlarında dahi güvensiz oluşlarının var olan ideoloji içinde kadına dair bakış açısını yansıttığını ve bunun da izleyiciye bu ideolojinin içindeki düşünceleri sorgulattığını belirtir. (Balcı, 2018), filmde kentsel dönüşümün Mina için yarattığı tehdide, bu olgunun yarattığı yerinden edilme ve çaresizlik konusuna değinir. Film i işçi kadın temsili açısından inceleyen Boyar (2019: 90,94), ana karakterin sınıfsal bir temsil olarak sessiz ve yalnız olduğunu, kendi emeğine yabancılaştığını ve sınıfsal konumları fark etmeksizin bir fincan aracılığıyla sunulan hikâyelerin kadınları ortak bir hikâyede buluşturduğunu söyler.

Altan Deniz (2019: 108), *Toz Bezi*'ni kadınların yoksullukla mücadelesinde karşılaştıkları engeller bakımından önemli göstergeler içeren bir film olarak değerlendirir. Boyar (2019: 75), filmin temelde emek sorununu kadınlar arası ilişkiler üzerinden ele aldığını ve sınıfsal farklılığa dikkat çeken bir yapıda olduğunu belirtir. Özdemir (2018a: 117), filmde Hatun ve Nesrin'in özel alanda konumlandırılması sorununa dikkat çeker. Film metinlerinde kadın temsillerinin gezebilen, kendi başlarına var olabilen, kamu alanında kendi varlıklarını gösterebilen şekilde yer bulmasının önemine değinir.

İnceoğlu'na göre (2015: 93), *Mavi Dalga* filmi, yeni Türkiye feminist sinemasının anlamlı bir örneğidir. Yaşartürk de (2018: 525), *Mavi Dalga* filmi, feminist film teorisi açısından yeni gösterge ve anlatı yaratma pratiğinin bir örneği olarak nitelendirir.

Görüldüğü gibi, örnekleme alınan filmler daha önce başka çalışmalar kapsamında da incelenmiş ve oldukça önemli sonuçlara ulaşılmıştır. Ancak bu tez, ele aldığı film metinlerinde feminist bakış açısıyla kadının temsili ve oluşturulan kadın söylemini incelemesinin yanı sıra, temelde kadınlar arası arkadaşlık ilişkilerine odaklanarak bir değerlendirme sunmayı amaçladığı için sözü geçen çalışmalardan bu yönüyle farklılık göstermektedir.



Son dönem Türk sinemasında kadınlar arası dostluk ve arkadaşlık temasının olay örgüsünün merkezinde yer bulduğu filmlerin varlığının yanı sıra bu ilişkilerin halen olumsuz biçimde temsil edildiği film metinlerine de rastlamak mümkündür. Örneğin Gürer, 2018 tarihli çalışmasının “Dost Olamayan Kadınlar” isimli bölümünde, *Rüzgârda Salınan Nilüfer* (Seren Yüce, 2016) filmi için yaptığı okumada, filmde temsil edilen iki kadın arkadaşın birbirleri için kıskançlık, çekememezlik ve küçümseme gibi hisler beslediklerini belirtmiştir (2018: 109). Görüldüğü gibi son dönem Türk sinemasında kadınlar arası dayanışma ve arkadaşlık ilişkilerinin görüldüğü çok sayıda filme rastlamak mümkündür. Ancak günümüzde de bu ilişkilerin olumsuz biçimde temsil edildiği film metinlerine rastlanmaktadır. Bu çalışmada yönetmenleri kadın olan, kadın öznelerin hikâyesinin merkezinde konumlandığı, kadınlar arası arkadaşlık temasının görüldüğü filmlerin incelenmesiyle, 2000 sonrası Türk sinemasında bu temanın ne tür söylemlerle inşa edildiği sorusu cevaplanmaya çalışılacaktır.

“Feminist kuramcılara göre, özne kadının kurulması bağlamında kadınlar arası ilişkiler ve dostluklar oldukça önemlidir.” (Hıdıroğlu, Kotan, 2015: 62). Özne kadının kurulması açısından oldukça önemli olan bu ilişkiler, tarihsel düzlemde, erkek egemen bir mecra olan sinemada ya görmezden gelinmiş ya da ataerkil kodlar ve kadını kadına tehdit olarak sunan filmler vasıtasıyla oldukça olumsuz biçimde temsil edilmiştir. Köker (1994: 135), filmleri izleyen kadınların, bu filmlerde hikâyeleri sunulan kadınlar aracılığıyla birbirlerine seslendiğini ve onların diliyle birbirleriyle konuşup, bu öykülerdeki kahramanlar vasıtasıyla hayatlarındaki belirsizlikleri ifade ettiklerini belirtmiştir.

Yalom ve Brown (2015: 346), kadınların geleneksel olarak sorunların üstesinden gelmek ve hayatta kalmakta birbirlerine yardım edebilmek için birbirlerine bağlandıklarını belirtir. “Kadınların müşterek bir kimlikle mücadele platformunda yerini alması da kadınlar arası ilişkilerin yeniden kurulmasıyla mümkün olabilecektir” (Köker, 1994: 161). Bu sebeple günümüz sinemasında bu konuda temellenen filmlerin, bu ilişkilerin kurulmasına dair nasıl bir söylem ürettiğinin ve bu ilişkileri nasıl temsil ettiğinin incelenmesinin oldukça önemli olduğu düşünülmektedir.

## 2. BÖLÜM: FİLM İNCELEMELERİ VE BULGULAR

### 2.1. ŞİMDİKİ ZAMAN

#### 2.1.1. Filmin Özeti

Yaşamındaki en büyük hedefi, ülkesini terk edip, Amerika Birleşik Devletleri'ne yerleşmek olan Mina, yalnız ve işsiz bir kadındır. Mina yurtdışına gitme hayalini gerçekleştirebilmek için bir kafede fal bakarak çalışmaya ve para biriktirmeye başlar. Daha önce bu işi yapmamış olan Mina, kendi duygularını ve iç dünyasını kahve fincanları aracılığıyla aktarır. Yeni işiyle birlikte, Mina'nın yalnız yaşamına, aynı kafede falcı olarak çalışan Fazi ve kafenin işletmecisi Tayfun girmiştir. Mina'nın Amerika'ya gidebilmesi için sigortalı bir işte çalışması gerekmektedir ve duygusal olarak yakınlaşacağı Tayfun, Mina'yı sigortalı olarak çalıştıracağını sözünü verir.

Mina filmin sonunda Tayfun'un evli olduğunu Fazi'den öğrenir, kafe kapatılır ve Mina tekrar işsiz kalarak, filmin başındaki çaresizliğine geri döner. Mina yaşadığı konutu tahliye etmek zorundadır, yurtdışına gitme hayalleri gerçekleşmemiştir, işsizdir. Metnin sonunda bir süre önce tartışmış olduğu Fazi, sevgilisinden fiziksel şiddet görmüş bir halde Mina'nın evine gelir. Çaresiz ve mutsuz bir kadın, aynı durumdaki bir başka kadına sığınmıştır ve bu iki kadını nasıl bir geleceğin beklediği bilinmemektedir.

#### 2.1.2. Metnin Genel Değerlendirmesi

Çalışmanın bu bölümünde, *Şimdiki Zaman* filmi, feminist kuramlar çerçevesinde genel hatları ile ve içerdiği söylem bakımından incelenecektir. *Şimdiki Zaman* filmindeki kadınlar arası ilişkilerin ve kadınlar arası arkadaşlığın temsiline dair yapılan incelemeler, daha sonra iki ayrı başlık altında ele alınacaktır.

Metnin başlangıcında, kameranın omuz planla odaklandığı bir kadının bir erkek sesinden aldığı komutlara uyduğu görülür. Kadın, "Saçlar arkaya, kulaklar görülsün, baş sağa, biraz daha sağa, gülmüyoruz, somurtmuyoruz..." şeklinde verilen tüm komutlara uyar. Mina, Amerika Birleşik Devletleri vizesi almak için fotoğraf çektirmek üzere gittiği bir stüdyodadır. Mina, komut aldığı erkek sesi ne derse hemen uygulayarak, ifadesini ve duruşunu değiştirmektedir ve onun bu durumunun, kadının ataerkil sistem tarafından robotize edilmişliğini sembolize eder.

Kahve taveleriyle geçiş yapılan sonraki sahnede dış planda kamera bir süre yan yana dizilmiş erkek bstlerine odaklanır. Miğferli, sarıklı, tarihi karakterlere ait olan bu büstler sert bakışlara ve keskin birer ifadeye sahiptir. Mina bir bankta bu büstlerin karşısında oturmaktadır. Bu sahnenin bir planında kamera Mina'yı bir bstn arkasından çeker. Bir süre bstlere odaklanma, Mina'yı onların arkasından görüntüleme gibi çekim teknikleriyle, Mina'nın bu figürler tarafından izlendiği etkisi yaratılmıştır. Çok sayıda erkek figürün Mina'nın karşısında olması ve ona bakıyorlarmış hissini yaratmasını, Mina'nın ataerkil kültür tarafından kuşatılmışlığı olarak yorumlamak mümkündür. Bu büstlerin tarihi birer karakteri simgeliyor oluşu da geleneklerin ve kültürel geçmişten beslenen ataerkil sistemin sembolü olarak görülebilir. Bu esnada Mina'nın kulaklarında kulaklık vardır. Sanki dış dünyanın seslerine kulaklarını tıkamış gibidir. Bankın önündeki güvercinlere yem verir. Mina bu sembolik tehdit ve kuşatılmışlık altında bile umarsızca kulaklarını tıkayarak, özgürlüğü beslemektedir.

Metinde koltuğun bir metafor olarak kullanıldığı görülmektedir. Mina yerleēeęi apartmanın önüne ilk gelişinde, evini boşaltan yaşlı bir kadın, eski bir koltukta iki adam tarafından taşınarak binadan çıkarılmıştır. Bu sahnede koltuk, bedensel hareket kısıtlılığı olan bir kadının nakil aracıdır ve olması gereken yerde, bir evde değil, seyir halindedir.

Mina sokakta yürürken, eskici olması muhtemel bir adamın ittiği el arabasının üzerinde, kenarları oymalı, eski bir koltuk görülür. Koltuk burada yine ev dışındadır ve bir erkek vasıtasıyla seyri sağlanan bir nesnedir.

Mina ve Fazi'nin çıktıkları bina çatısında bir kısmı devrilmiş eski masa, sandalye ve tabureler, bir de yan yatmış, rutubet lekesi olan açık renkli, üçlü bir koltuk görülür. Bu sahnede yine eski ve dağınık eşyalara rastlanır ki, bu eşyaların pek çoğu oturma ve dinlenme işlevlerine sahiptir.

Mina iş başvurusu için kafeye gittiğinde mekna göz gezdirirken, kamera sol duvardan başlayarak sağ alta doğru kayar ve üst kısmı yırtılmış, sarı deri bir koltukla plan kesilir. Bu koltuk işyerinin patronu olan Tayfun'a aittir ve sağ üst köşesinden yırtılmıştır.

Metinde duygusal yakınlığın kurulduğu tüm olaylar (Fazi'yle Mina'nın geçmişteki ilişkileri hakkında sırlarını paylaşması, Mina'nın Amerika'ya gitme düşüncesinin konuşulması, Mina'nın Fazi'ye halasından bahsetmesi, eski fotoğrafları

göstermesi, Mina ve Tayfun'un yakınlaşması vs.) hep aynı koltukta yaşanmıştır. Mina'nın evindeki, fıstık yeşili bir örtüsü olan bu koltuk, finalde Fazi'yi dinlenip uyuması için yatıracağı yerdir aynı zamanda...

Koltuk nesnesinin çağrışımları düşünüldüğünde, bu nesnenin rahatlık, huzur ve dinlenme duygularıyla eşleştirilebileceği görülür. Mina, binanın bekçisiyle ilk karşılaşmasında evine girdikten sonra tedirginlikle kapının arkasına bir koltuk yaslar. Ana karakterin korktuğunda da güvenlik aracı olarak koltuğa sığındığı görülür.

Metin ev dışına, üzerinde sahibiyle birlikte taşınan bir koltuğu gösterirken aczi, çaresizliği; sokakta taşınan koltukla da eve ait olanın, konfor ve rahatlık hissini yerinde olmadığını, göçebeliğini hissettirmektedir. Çatıda görülen masa sandalye ve taburelerin dağınık ve hurda halde olması yine düzensizliği çağrıştırmakta, dinlenmeye dair süren arayışı sembolize etmektedir. Çatıdaki devrilmiş olan rutubetli üçlü koltuk, bu arayışa dair ümitsizliğin; dinginlik, rahatlık ve dinlenme duygularının geçmişte kaldığının bir işaretidir. Metin, koltuğun önemini duygusal paylaşım, arkadaşlık, sır paylaşma, anılardan bahsetme ve hoşlanılan kişiyle sohbet edip aynı yerde uyuma eylemlerinin tümünün aynı koltukta geçmesiyle de vurgular gibidir. Buradan hareketle Mina'nın dinlenme ve huzur arayışında olduğu söylenebilir.

Mina'nın aradığı huzur, geleneksel toplumsal çerçevede kabul gören, bacası tüten sıcak bir ev, iyi bir eş, mutlu bir yuva, iyi eşyalar, çocuklar ve eş-dost çevresinden oluşan kalıpla uyumlu değildir. Fal bakmaya gittiği, "kabul günü" tertiplenmiş olan eve botlarını çıkarıp girerken, kendisine verilen süslü ev terlikleri ayağına küçük gelir. Mina her ne kadar o evin salonundaki aile fotoğraflarının olduğu köşeye bir süre baksa da, onun bu hayata sığamayacak, birkaç numara büyük ayakları vardır.

Metinde dikkat çeken bir başka görsel imge de sarmaşık dallarıdır. Mina'nın evinde pencereden dışarı baktığı sahnelerde ve Fazi'yle kahvaltı ettiği sırada kameranın binayı dışarıdan çekmesiyle kuru ve kalın dalların tüm binayı sarmış şekilde pencereye doğru uzandığı görülür. Binayı kuşatan, kurumuş, iç içe geçmiş bu sarmaşık dalları Mina'nın (ve bir sahnede Mina ve Fazi'nin) mekânda kuşatılmışlığının, bulunduğu yerde sıkışıp kalmışlığının bir göstergesi gibidir.

Mina, isminin anlamını açıklarken, " gökyüzü, liman, Arapça kutsal dağ; Farsça cam, kadeh" der. Mina'nın ismi bile kişiliğindeki çok yönlülüğü ve çelişkilerini anlatır. Gökyüzü Mina'nın özgürlük isteğini sembolize ederken, aynı zamanda Mina'nın sığınacak bir liman aradığı fark edilmektedir. Arapçadaki kutsallık vurgusu,

ailenin ve geleneklerin Mina'ya yüklemek istediği rol; Farsça cam kırılmasının, kadeh ise sisteme karşı gelme dürtüsünün sembolü olarak okunabilir. Zaten Tayfun da bu isim için “Ne çok anlamı varmış!” der. Hemen ardından “Ben de Tayfun. Bildiğin Tayfun. Başka anlamı yok” diye ekler. Fazilet ise ismiyle toplumun ve ailesinin ondan beklentilerini taşımaktadır. İnsan yaradılışındaki bütün iyi huylar ve erdem anlamındaki bu isim metinde kısaltılarak “Fazi” şeklinde kullanılmaktadır.

Metinde Fazilet'in nerede yaşadığına dair bir bilgi verilmez. Onun geçmişiyile ilgili ulaşılabilen bilgiler; uzun zamandır fal bakarak geçimini sürdürdüğü, geçmişte ailesinin köyde yaşamış olduğu ve yaşamına girmiş olan erkeklere dair anlatımlarıyla sınırlıdır.

Mina'nın evine misafir getirmek istediğini söylediği sırada Fazi'nin erkek arkadaşını ağırlayabileceği bir evi olmadığı fark edilir. Bu da ailesiyle yaşadığına dair bir ihtimal doğurur. Fazi'nin ailesiyle yaşadığı varsayımı, ailenin Fazi'nin hayatıyla ilgili bir yönlendirmede bulunmadığı, onun hayatına müdahil olmadıkları çıkarımını yapmaya olanak tanır. Çünkü Fazi gece dilerse dışarıda kalabilen, geceyi Mina'nın veya sevgilisinin evinde geçirebilen biridir. Metinde Fazi'nin bir başkasıyla, ailesinden biriyle, yüz yüze ya da telefonla görüştüğü, bulunduğu ya da gideceği yer ile ilgili bilgi verdiği görülmez. Ancak Fazi, Mina'da kaldığı ilk gün birkaç parça çamaşır yıkayarak onun banyosuna asmıştır. Hatta o gün geceyi Mina'yla birlikte geçirmeyi Fazi teklif etmiştir. Fazi'nin çamaşırlarını burada yıkaması yaşamını sürdürdüğü yerle ilgili bir tereddüt oluşturur. Fazi'nin sevgilisinden şiddet gördüğü gün aralarındaki tartışmayı başlatan olay birkaç gün onda kalmak istediğini söylemesidir. Fazi sevgilisiyle daha uzun süre vakit geçirmek için mi, yoksa bir süre konaklamak için mi ona “Birkaç gün sende takılabilir miyim?” diye sormuştur? Fazi'nin bir evi var mıdır, nerede yaşamaktadır bilinmez.

Metnin etkin tek erkek karakteri olarak görülebilecek olan Tayfun'un babasına ait olan bir kafeyi işlettiği, Mina'yla akşam çay içmeye gittiklerinde neden kafede bulunduğunu açıklarken “Ben patronum” dediği görülür. Mutfakta çalışan görevli kadına “Abla çay zift gibi!” diye çıkışır ve çöpü atıp geleceğini söyleyen kadının arkasından “Seni mi bekleyeceğim, söyletme beni!” diye kendi kendine söylenir. Tayfun patronluğun kimi zaman bu tarz çıkışlarda bulunarak yapılacağını düşünen biridir. Çalışanı Ersin poğaçayı nasıl istediğini sorduğunda, “Her şeyi bana sormayın!” diyerek kızdığı görülür. Patron Tayfun, yaşamını kendisine sunulan şekliyle

sürdürmektedir. O işi babasının isteğiyle yapmakta, yiyeceği poğaçanın içindeki malzemenin bile kararını kendi vermek istememektedir. Belki de Tayfun için poğaçanın içinde ne olduğu fark etmez. Onun için karnının doyması yeterlidir. Hayata dair özel tercihleri, hedefleri olmayan; hayatın ona sunduklarıyla yetinen biridir Tayfun. Kendi kararlarını vermek yerine başkalarının onun adına seçim yapmasına izin verir.

İşyerinde, Tayfun'un masasının bulunduğu bölümde, duvarda babasına ait olması muhtemel bir fotoğraf asılıdır. Babası, kendisi her zaman yanında olmasa bile, çerçeveli fotoğrafıyla Tayfun'a varlığını ve o alandaki hâkimiyetini hatırlatmaktadır. Mina'nın kafeye gittiği ilk gün Tayfun akşamdan kalmadır. Geceyi kafede alkol alarak geçirmiştir. Çalışanı ortadaki içki şişelerini toplarlarken, Tayfun da ağrıkesici arar. Tayfun zaman zaman elinde bir broşürü incelerken görülür. Masasının üzerindeki at resmi ve kimi zaman fondan gelen yarış sunumunu andıran sesler de onun at yarışı oynadığını düşündürür.

Mina'nın Tayfun'a fal baktığı sahnede kafeye gelen adamla görüşen Tayfun, adamın karşısında mahcup görünmektedir. Adamın gidişinden emin olmak için güvenlik kamerasına bakar ve sonrasında da birine telefon açar. Çorbacıda Tayfun hesabı istediğinde ödeme yapmak istediği kartta limit olmadığı görülür. Fazi'nin fal kafe işinde iyi para olduğunu söylemesi ve kafeye sürekli müşteri gelmesi, Tayfun'un birilerine borcu olabileceğini, at yarışı için, alkol için fazlaca para harcadığını, ya da bir şekilde para konusunda hesapsız olduğunu düşündürür.

Daha önce taksicilik yapan Tayfun geçirdiği kazadan sonra, babasının “geçici bir süre için” diyerek ona verdiği kafe işletme görevini sürdürmeye devam etmektedir. Fazi'den öğrenildiği kadarıyla ailesinin kendisine ev alması karşılığında onlara boyun eğen Tayfun, ailesinin istediği biriyle evlenmiştir. Yüzüğünü cüzdanında taşıyarak bu ilişkiyi saklamaktadır. Geceyi kafede alkol alarak geçirmesi, Mina'yla çay içmeye çıktığı gece gelen telefonlar üzerine gitmek zorunda kalması, Mina'ya ilgi duyması Tayfun'un evliliğinden duyduğu mutsuzluğun göstergeleridir. Tayfun'un eğlendikleri gecenin sonunda, onun Amerika'ya yerleşme düşüncesi için “Boş ver, sen bakma bana. Kendi bildiğini yap, keşke ben de yapabilsen...” demesi aslında özgür olamadığının; hayatını birilerine, bir otoriteye, babasına ve ailesine, ataerkil yapının dayatmalarına bağlı olarak geçirdiğinin teyidi gibidir.

Mina'nın Amerika hayalleri için izlediği adımlarda karşısına çıkan figürler hep erkektir. Fotoğrafçıda, vize başvuru formunun çıktısını aldığı internet kafede, döviz bürosunda, yurtdışı eğitim fuarında yaptığı görüşmede hep erkeklerle karşılaşır. Hayallerine giden yolun bürokratik kısımlarını aşmak için karşılaştığı figürler hep erkektir. Fotoğrafçı komut verir, internet kafedeki adam vize için çok zorluk çıkarıldığından ve arkadaşının belgelerini tamamlamasına rağmen vize alamadığından bahseder. Döviz bürosundaki adam, Mina'nın selamına cevap vermez. Daha sonra da sadece dövizleri verir ve hiç konuşmaz. Bu süreçte Mina'yla en uzun süre diyaloga giren erkek, yurtdışı eğitim fuarındaki danışmandır. O da belge eksikliği ve maddi yetersizliğe vurgu yapar. Mina'nın hayallerine giden sürecin bürokratik işlemler kısmında erkekler etkin konumdadır. Bu süreçte yaşanan zorluklar da erkeklerle karşılaşılması aracılığıyla ifade edilir.

Mina, vize başvuru formunun çıktısını almak için internet kafeye gittiğinde etrafındaki bilgisayarların başında oturan erkekler görülür. Mina kafedeki tek kadındır. Bu sahne, hayallerine ulaşmak için çıktığı yolda erkekler tarafından kuşatılmış bir mecrada olduğu düşüncesini pekiştirir.

Mina, metinde toplam on iki kez başka kimselere fal bakarken görülür. Bu fallardan ilki, işe alınma sürecinde onun fal bakma becerisini yoklayan Fazi'ye baktığı faldır. İkincisi, ilk müşterisine baktığı faldır. Garsonun "fincan soğudu" demesine rağmen, kendisinin böyle düşünmediğini söyleyen, Mina'yı tek kaşı kalkık biçimde memnuniyetsiz bir ifadeyle dinleyen bu müşteriye bakılan fal da oldukça acemicedir. Mina biraz zorlanarak bir balık çıktığından bahseder, sonra da tereddütle bu şeklin aslında yarı at yarı balık olduğunu söyler. Derken Mina'nın yüzünü yıkadığı görülür.

Bu iki faldan sonra Mina'nın baktığı fallarda kendi yaşam öyküsünden kesitler anlattığı, kendi iç dünyasından, duygularından bahsettiği fark edilir. Mina'nın baktığı üçüncü falda, kendi içine çekilmişlikten, bir sığınaktan, o sığınakta saklanmakta olduğundan bahsettiği görülür. Mina falda ayrıca yola çıkma isteğinden, önünü göremiyor olmaktan ve kendine şaşırıp "Bu ben miyim gerçekten?" diye sorulduğundan söz eder. Bu esnada sahneler arası geçişler yapılarak Mina'nın bir sokakta tek başına yürüdüğü, yanında eskicinin bir koltuğu taşıyarak ilerlediği gösterilir. Bu fala baktıran müşteri, oldukça etkilenmiş ve morali bozuk bir şekilde sigara yakmak istediğini söyler.

Mina baktığı altıncı falda müşteriye ona yakın duran bir erkekten ve onun görmezden gelindiğinden bahsederken, kamera bir süre Tayfun'a odaklanır. Yedinci falında Mina müşteriye; ona sırtını dönmüş, aralarında bağ olan, aile gibi birileri olduğundan bahsettikten sonra ablasını arar ve iki kardeşin uzun zamandır görüşmediği, Mina'nın ailesiyle arasının bozuk olduğu bu sahneyle teyit edilir. Bir sonraki falında Mina yakınlarında bulunan gizli düşmandan bahsederken kamera geniş planda Fazi'yi de çeker. Mina'nın kadınlar gecesinde baktığı son falda sarhoş halde deri ceketli, esmer bir erkeği sayıklayarak Tayfun'u tarif etmesi de onun hakkında yaşadığı hayal kırıklığının ertesine denk gelmektedir. Tüm bunlardan hareketle Mina'nın yaşamı ve duygu durumuyla ilgili bilgilere, onun baktığı fallarda söyledikleri vasıtasıyla ulaşılabileceği açıkça görülür.

Mina'nın baktığı fallardan hareketle onun hakkında, kendi içine çekildiği, bir yola çıkma niyetinde olduğu ama engellerle karşılaştığı, kendini tanıyamaz olduğu, denizaşırı bir yere gitme niyeti taşıdığı, insanlara güvenmediği, ailesiyle arasında bir kırılma yaşandığı ve onlarla ilişkilerinin koptuğu sonucuna varılabilir. Esasen bu verilerin yolculuk düşüncesiyle ilgili kısmı ve bu süreçte karşılaşılan engeller; Mina'nın yalnızlığı ve bir çıkış noktası arayışı metnin içinde açık biçimde de sunulmuştur. Peki, Mina'yı böyle yalnızlaştıran, ailesiyle ilişkilerinin kopmasını sağlayan, başka bir ülkeye yerleşmeye odaklanmasını sağlayan sebepler nelerdir? Bu sorulara da Mina'nın baktığı diğer fallarda söyledikleri aracılığıyla cevaplar bulmak mümkün görünmektedir.

Mina'nın Fazi'ye bahsetmiş olduğu, geçmişte evli olduğu erkek ve onunla yaşadıklarına dair ilk bilgilere beşinci falda rastlanır. Mina aynı çatı altında olunan, ortak bir geçmişin paylaşıldığı, güzel günler de geçirilmiş olan bir erkekten söz eder. Bu erkeği inişleri çıkışları bol biri olarak tanımlar. Kadın hep o erkeğin peşinden gitmiş, onun için bir sürü şeyi geride bırakmıştır. Sonra adam birden değişmiştir. Tanıdığı insan değildir artık. Kadın ve adam yavaş yavaş uzaklaşmıştır. Kadın her ne kadar bu erkeği kafasından silip atmaya istese de bunu başaramamaktadır.

Bu fal, Mina'nın geçmişine dair verilere ulaşılması bakımından çok önemlidir. Mina'nın âşık olduğu, peşinden gittiği, aynı çatı altında olduğu bu erkek muhtemelen bugün içinde bulunduğu karmaşanın, güvensizliğin, kaçış isteğinin ve ailesiyle arasının bozulmasının sebebidir. Bu ilişki Mina'da derin izler bırakmış ve hayatının kırılma noktası olmuştur. Bu falın bakılması sürecinde dikkat çeken bir başka şey de,



fala başlanması ve bitirilmesi arasında geçen süreçte üç farklı kadının dinleyici/müşteri olarak görülmesidir. Burada aynı hikâyenin; inişli çıkışlı, uğruna fedakârlıklar edilen, peşinden gidilen, değişen ve unutulamayan erkek öyküsünün; pek çok kadının yaşamında paralel biçimde var olduğu vurgusu hâkimdir.

Mina'nın evde kadınlar gününe davet edildiği sırada baktığı fal ise, geçmişindeki erkeğe ve onunla yaşadığı ilişkiye dair yeni bilgiler sunar. Fazla iyi davranılan, bir dediği iki edilmeyen bir adam vardır. Bir kere sevince üç kere sevilen bir adamdır bu. Bu falda bir evin yanında bir ev daha görülür ve haneler arasında gidip gelmeler olduğu söylenir. Fala baktıran kadın ağlayarak dinlemektedir ve ev sahibi kadın tarafından odadan uzaklaştırılır. Bu noktada fal baktıran kadın ve diğerlerinin durumunu daha sonra tartışmak uygun görülmüş olup, Mina'nın geçmişine odaklanma sürecini sürdürmek bakımından fal ile ilgili çıkarımlar yapılmaya devam edilecektir. Ancak Mina'nın kendi yaşam öyküsünü anlattığı tüm falların müşterileri etkilemesinin, kadınlar tarafından beğenilen, aranılan bir falcı olmasını sağlamasının, “aslında tüm kadınların sorunları ortak, iç dünyaları benzerdir ve yaralarının müsebbibi erkeklerdir” yargısına ulaşılmasını sağladığı da önemle vurgulanmalıdır.

Bu falın Mina hakkında söylediklerine dönüldüğünde, Mina'nın ailesini gerisinde bırakıp, onların onay vermediği bir ilişkiye başladığı, bir erkeği çok sevdiği, onu, onun kendisini sevdiğinden çok daha fazla sevdiği düşünülür. Bu adamla güzel günler de geçirmiş olan Mina, zamanla adamdaki değişimi fark etmiştir. Bu son faldan yola çıkılarak Mina'nın hayatındaki kırılma noktasının eşinin kendisini aldatması olduğu tahmini yürütülebilir. Bahsi geçen fedakârlıklar içinde aile ile olan ilişkilerin kopması durumu açık olmasına rağmen, Mina'nın bu ilişki için eğitiminden ya da kariyerinden de ödün verip vermediği bilinmez. Ama Mina'nın bu ülkeden kaçıp gitme düşüncesi, yalnızlığı, hayatla tek başına mücadele ederek hayallerine ulaşma çabasında, geçmişinde bir erkek yüzünden yaşadığı travmanın ve muhtemel bir aldatılma hikâyesinin büyük rolü vardır.

Mina, Fazi'yle konuşmasında sözü geçen erkekle tanıştığında onun öğrenci olduğundan bahsetmiştir. Bu bilgi, o sırada Mina'nın da öğrenci olması ve aynı ortamda bulunmaları vesilesiyle tanışmış oldukları ihtimalini doğurur. Ancak yine de bu konuda kesin bir hükme varmak mümkün değildir.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Filmin resmi web sitesinde Mina'nın üniversite mezunu olduğu bilgisi yer almaktadır (simdikizaman.com, Erişim tarihi: 05.02.2019).

Bu noktada Mina'nın neden Amerika'ya gitmek istediği sorusuna bir cevap aranmalıdır. Mina'nın Fazi'ye anlattığına göre, kendisi çocukken üniversitede okuyan halası, ailesinden çok baskı görüp, istemediği biriyle evlendirilmeye çalışılmıştır. Bu baskılara dayanamayan halası bir gün evi terk edip Amerika'ya yerleşmiştir. Mina, bir gün onu bulacağını düşünmektedir. Bu sohbet esnasında ilk dikkat çeken, fotoğraflara bakan Fazi'nin Mina'yı halasına benzetmesi üzerine, onun da "Hıı, öyle derler" diyerek bunu onaylamasıdır. Mina yaşamı boyunca halasına benzetilmiştir. Mina halasıyla aynı aileye mensuptur ve muhtemelen onun yaşadığı baskı ve sıkıntılara, aynı kültürel dayatmalara maruz kalmıştır. Mina'ya benzetilen hala, aileye başkaldıran, otoriteye itaatsizlik göstermiş olan biridir. Mina da muhtemelen aynı baskılara maruz kalmıştır. Halası gibi özgür ruhlu ve itaatsiz olan Mina, tıpkı halası gibi aile tarafından afroz edilmiştir. Hala aslında bir bakıma Mina'dır, Mina'nın onu arayışı ve halasına ulaşma çabası da kendisini bulma ve tamamlanma isteğiyle açıklanabilir.

Halanın fotoğraflarına bakıldığında kısa elbiseyle bacak bacak üstüne atarak poz verdiği, duvara oturmuş halde çekildiği bir fotoğrafta mini etek giydiği, diğer fotoğrafta da kısa bir şort giydiği görülür. Mina'nın halası üniversite eğitimi alan, dilediği gibi giyinebilen, özgürlüğüne müdahale edilmeye çalışıldığında da her şeyi geride bırakıp Amerika'ya gitmeyi göze alan cesur ve özgür ruhlu bir kadındır. Mina, onun yolunda ilerleme hayalleri kurarken, bir gün onu bulabilmeyi, aslında kendisini bulabilme umuduyla istemekte; koskoca bir ülkede, yıllar sonra ona ulaşamama olasılığını ise düşünmemeyi tercih etmektedir.

Amerika Birleşik Devletleri, farklı bir kıtada yer alan, bu coğrafyaya oldukça uzak olan, sosyo-kültürel yapısı farklı bir ülkedir. Mina, aslında sadece yaşadığı ülkeden değil, geçmişinden ve içinde bulunduğu toplumsal yapıdan da mümkün olduğunca uzağa gitmek istemektedir. Bu ülkeye yerleşmekteki esas motivasyonu halasını bulma ümidi gibi görünse de, aslında Mina halasının özgürlüğe kavuştuğunu düşündüğü yere ulaşma; kurtulma, rahatlama, özgürleşme çabasıdır.

Mina'nın gittiği internet kafede bilgisayar ekranında özgürlük anıtı görülür. Yurtdışı eğitim fuarında standın arkasındaki posterde de özgürlük anıtı olduğu görülür. ABD'nin görsel simgesi haline gelmiş olan bu heykel, adıyla bile özgürlük vaadinde bulunmaktadır. Mina özgürlük arayışındadır.

Yüksel (2019: 201), Türkiyeli orta sınıf seküler gençlerin farklı alanlarda yaşadığı dönüşüm ve sahip oldukları göç fikrine odaklanarak yapmış olduğu

çalışmada, kadınların muhafazakâr toplumun ve ataerkil cinsiyet rejiminin kurallarını gözetmek zorunda bırakılması, belirli tipte varoluşlara itilmesi sonucu bir başka ülkede özgürce yaşayacakları bir hayata kavuşmayı arzuladıkları sonucuna varmıştır. Buradan hareketle, Mina'nın yurt dışında özgürlük arayışının sebebi, -yine Yüksel'in çalışmasında belirttiği tabirlerle- kadınlara dayatılan meşru kadınlık hallerini reddetmesi ve mecbur bırakıldığı bir çeşit vazgeçme ve uyumlanma stratejisinden kaçış olarak değerlendirilebilir.

Bu noktada Mina'nın mevcut durumda, “şimdiki zamanda” yeterince özgür olup olmadığı sorgulanabilir. Mina tek başına yaşayan bir kadındır. Fal bakarak kazandığı paralarla geçimini sağlamaktadır. Eve istediği saate gidip gelebilmekte, karanlık sokaklarda, sarhoşken bile tek başına dolaşabilmektedir. Kendi hayatını kendisi planlar ve bu süreçte kimseye hesap vermez. Tüm bunlar geleneksel toplumsal normların kadına tanıdığı özgürlük sınırının oldukça dışında şeyler olarak görülebilir. Ancak Mina metnin başında işsiz olduğu için, daha sonra Tayfun'a da söyleyeceği biçimde, kendisine uygun olacağını daha önce düşünmediği bir işi yapmaktadır. Otel yapılacağı için boşaltılan bir binada, üstelik virane denilebilecek, konfordan yoksun, rutubetli, yıkık dökük bir dairede eski ve az sayıda eşya ile yaşamını sürdürerek para biriktirmeye çalışır. Güvende hissetmemektedir. Fazi'ye kuşkuyla bakar, binanın bekçisi onu tedirgin eder. Kendi evinde kapının ardına koltuk dayayıp, pencereden sokağı kontrol ettiği, kâbuslar görerek uyandığı olur. Kimseden yardım almaz. Ablasını aradığında “başının çaresine bak” minvalinde bir cevap alır. Yaşadığı evden atılmak üzeredir, kendisine ihtiyaç duyduğu evrakları vermeyi kabul eden Tayfun, kafenin kapatılması ile bu sözünü tutamayacaktır. Üstelik Mina, Tayfun hakkında öğrendikleriyle duygusal olarak da hayal kırıklığına uğramıştır. Güvensiz, mutsuz, kuşku dolu, köşeye sıkışmış halde bir kadın gerçekten ne kadar özgürdür?

Pekerman (2012: 13), kadın karakterler ve mekân ilişkisini incelediği çalışmada kendine ait huzurlu bir evi olmayan, yaşanmaz bir evden nasıl çıkacağını bilemeyen, erkek egemen kamusal alanda köşeye sıkıştırılmış kadınların mekânla kurduğu bağın, alanda var olması ve baskılara direnmesi için bir yer açacağını belirtir. Pekerman'a göre, seyirci bu filmleri izlerken kendine ideal bir yuva kuramayan ya da kurmak istemeyen kadının nerelerde hata yaptığına odaklanmaktan ziyade ataerkil düzenin ondan ne istediğini ve bunları neden istediğini anlamaya çalışır. Mina, burada sözü edilen tanımlara uygun şekilde, huzur bir evi olmayan, çaresiz ve köşeye sıkışmış

halde temsil edilmektedir. Metinde sürekli bir direniş içinde görülen Mina'nın bu direnişinin karşılığında beklentilerine kavuşamamasının seyirciye sistemin Mina'yı bu duruma sokma sebebini sorgulatacağı varsayımı, dikkate değer bir düşüncedir. Ancak Mina'nın durumunun seyirciyi bu yönde bir sorgulamaya ittiğini, bu araştırmanın yöntemi dışında olması nedeniyle, bu çalışma kapsamında sınamak mümkün değildir.

Mina, Fazi'yle kavga etmesi ve Tayfun'un evli olduğunu öğrenmesinden sonra tekrar fotoğraf stüdyosunda görülür. Üzerinde aynı gömlek vardır ve bu kez vesikalık fotoğrafın çekim anı gösterilir. Mina bu sahnede komut almamaktadır. Fotoğrafçının dörtlü vesikalık resmin çıktısını aldığı görülür. Bir kâğıtta dört Mina vardır. Sonra fotoğrafçı makasla fotoğrafları keser. Gökyüzü Mina, liman Mina, kutsal dağ Mina ve kadeh Mina ayrılmıştır. Bu sahnenin Mina'nın iç dünyasındaki bölünmüşlüğü sembolize etmesi olasıdır.

Tüm bu olumsuzluklara rağmen Mina'nın mücadeleci yapısı ve umut etmekten vazgeçmeyen bir yönü olduğu dikkat çeker. Amerika Birleşik Devletleri'ne gitmenin zorlukları hakkında yapılan konuşmalara aldırış etmez, evini boşaltmamakta ısrarcıdır ve kafe kapandıktan sonra bile binanın bekçisine kapı arkasından "Zaten gideceğim buradan. Bir daha da dönmeyeceğim!" diye bağırır. Yurtdışı eğitim fuarında görüştüğü danışmandan maddi konular ve belgelerdeki eksiklik üzerine oldukça olumsuz şeyler duymasına rağmen morali bozulmaz. Orada dönen çarkifeleğe umut dolu gözlerle bakar. Sokak çalgıcılarının müziğini duyduğunda, zaman durmuşçasına keyifle ve gülümseyerek onları dinler. Karaoke barda şarkı söylerken "Ağlama değmez hayat bu gözyaşlarına" diyerek eğlenir. Ki bu şarkı, Fazi'nin Mina'nın dolabını kurcalarken mırıldandığı şarkıdır!

Metnin sonunda Mina, işsiz kalmasına, kendisine evrak temin etme sözü veren Tayfun'un ortadan kaybolmasına, Fazi'nin şiddet görmüş ve perişan halde kendisine sığınmasına ve içinde bulunduğu tüm olumsuzluklara rağmen kendisi için bir kahve fincanı kapatmış, kendi falına bakmaktadır. Bu fal, geleceğe dair kurulan hayallerin teyit edilmesi ümidinin bir göstergesidir. Mina umudunu kaybetmemiştir.

### **2.1.3. Metinde Kadınlar Arası İlişkilerin Temsili**

Metinde fal kafeye gelen müşterilerin tümü kadındır. Böylece fala inanmak gibi batıl düşüncelerin sadece kadınlara özgü olduğu miti güçlendirilmiştir. Duva (2015: 31), mitsel açıklama içerisinde başlangıcından itibaren *logos*'un eril bir

kimlikle karşımıza çıktığını belirtmektedir. Özsoy, Öztürk ve Kahraman (2017: 93), toplumsal cinsiyet deneyimimizi yeniden inşa etmemizin, eril ile bilimselin bağdaştırılmasının açıklanması ile mümkün olacağını ifade etmişlerdir. Buradan hareketle, metinde fal kafenin tüm müşterilerinin kadın olmasının; batılın dişil, aklın erile ait olduğu varsayımına dayanan toplumsal cinsiyet algısını desteklediği görülmektedir. Metin boyunca fal baktıran tek erkek Tayfun'dur. O da kafeye bu niyetle gelen erkek bir müşteri değil de kafenin işletmecisidir ve bu falı Mina'ya karşı olan hisleri yüzünden baktırmış olması muhtemeldir. Dolayısıyla metnin *logos* 'u erile atfeden; bilimsel olmayan fal olgusu ve geleceğe dair bilgi alma gibi metafiziksel konuları kadınlarla bağdaştıran bir yapıda olduğu söylenebilir.

Metinde kadınlar, Mina'ya fal baktırıp onun para kazanmasına, bu süreçte birikim yapmasına farkında olmadan vesile olurlar. Mina'nın kulaklıkla dinlediği İngilizce eğitim kayıtlarındaki ses kadın sesidir. Mina'nın patronu her ne kadar Tayfun olsa da, işe alınma sürecinde son onayı veren kişi Fazi'dir. Amerika'ya yerleşme hayalleri için metindeki diğer kadınlar kolaylaştırıcı birer unsur olarak okunur fakat Mina'nın ablası; kendisine en yakın olması gereken kadınlardan biri, ona yardım etmeyi reddeder.

Metinlerde kadınlar arası ilişkiler ve dayanışmaya dair sunumların değerlendirilmesinin esas olduğu bu çalışmada ablasının Mina'ya bu şekilde sırt çevirdiğinin görülmesi oldukça can alıcı bir noktadır. Mina ablasını aramaya, kafeye gelen bir müşteriye ailesiyle ilgili kopmuş olan bağlarını ve onların kendisinden bir adım atmasını beklediklerini söyledikten sonra karar verir. Evde telefonu elinde bir süre tutup, kararsız kaldıktan sonra ablasını arar ve ablasında telefon numarasının kayıtlı olmadığını öğrenir. Abla endişeyle önce "Mina iyi misin, bir sorun mu var?" diye sorduktan sonra, Mina'nın onların dükkânlarında çalıştığına dair evrakları göndermesi talebine olumsuz cevap verir. Mina'nın evrak meselesini açarken "Daha önce de konuşmuştuk" demesiyle bu talebin ablaya ilk kez iletilmediği anlaşılmaktadır. Telefon konuşmasında ablasının Mina'ya "Bugüne kadar hep kendi bildiğini okudun. Hiç bize sormadın. Bu işi de kendin hallet. Beni hiç karıştıрма!" demesi, otoriteye ve geleneksel ataerkil yapıya başkaldıran kadının cezalandırıldığını göstermektedir.

Mina'nın metin boyunca tek hedefi Amerika Birleşik Devletleri'ne gidebilmektir. Bu amaç için metruk bir binada yaşamayı, harcamalarından ödün

vererek para biriktirmeyi, güvende hissetmediği bir alanda yaşamını sürdürmeyi göze almıştır. Böylesine tutkuyla bağlandığı hayaline giden yolda kendisi için çok önemli bir aşamanın gerçekleştirilmesi için bir kadına, üstelik kan bağı olan, kendisine yardım etmesi en muhtemel insanlardan birine başvurduğunda reddedilişi, ataerkil kültürel kalıplara bağlılığın ve norm dışına çıkan kadının kadınlar tarafından da kabul görmeyip cezalandırıldığına işaretidir.

Metinde iki ana özne haricindeki kadınlar arasındaki ilişkiye bakıldığında, kabul gününde Mina'ya fal baktırırken eşi tarafından aldatıldığı ima edilince ağlayan kadına, ev sahibi arkadaşının destek olduğu, onun sırtını sıvazlayarak odadan çıkardığı görülür. Bu falın bakılması sırasında odada bulunan diğer kadınların yüzünde anlatılanların etkisiyle donakalmış, buz gibi birer ifade görülür. Bu sahnede ağlayan ve aldatıldığı söylenen kadın adına bir şok yaşandığı sezilmektedir. Ancak bu kadınlar arasında kinayeli bakışmalar, olaydan dedikodu çıkarmaya yönelik herhangi bir mimik ve ifadeye rastlanmaz. Bu sahnede ev sahibi kadın ve fal baktıran kadın arasındaki duygusal yakınlık hariç, diğer kadınların olaya müdahil olmadığı, olumsuz bir tavır içinde de bulunmadığı görülmektedir.

Metnin bir bölümünde Mina, bir ofis ortamında, bir grup çalışan kadına fal bakarken görülür. Mina'nın burada baktığı falda “Bu kadar büyük bir şeyi nasıl başarmışım diyeceksin. Kıskanacaklar seni.” der. Metinde fal baktırma eylemi, eğitilmiş ve çalışan kadınların da ilgi gösterdiği bir olgu olarak sunulmuştur. Ofis ortamındaki kadınlar için bakılan falda başarı vurgusu yapılması ve kıskanılmaya atıfta bulunulması, iş dünyasındaki kadınlar arası hiyerarşik rekabette kıskanılmamanın olumlu biçimde görüldüğüne dair bir okuma yapmaya olanak tanır.

#### **2.1.4. Mina ve Fazi'nin Arkadaşlığı**

İki kadının arkadaşlığının başlangıcı, Mina'nın çalışmaya ve para kazanmaya çok ihtiyacı olduğu sırada, Fazi'nin onun deneyimi olmadığını fark etmesine rağmen, deneme süresi koşuluyla işe alınmasına onay vermesiyle başlar. Bu başlangıçta, ikili iş tecrübesi bakımından bir kıdem farkına sahiptir. Mina'nın Fazi'ye baktığı falda “Biraz flu gibi” demesi üzerine, Fazi “Ne gibi?” diye sorar. Mina da “Var mı yok mu belli değil” diye açıklama yapar. Fazi'nin “flu” kelimesini bilmiyor olması iki kadının farklı üsluplara sahip olduklarının bir işaretidir. Metinde iki kadının farklı sosyo-kültürel yapıya sahip olduğu ihtimalini doğrulayan ve farklı kelime dağarcıklarına sahip olduklarını düşündüren bir sahneye daha rastlanır. Fazi, Mina'ya sevgilisinden

bahsederken “Brokarlık yapıyor” dediğinde Mina “Ne yapıyor?” diye sorar. Fazi de “Borsacı” diye açıklama yapar. Fazi’nin bahsettiği sözcük “broker” şeklinde yazılıp “brokır” olarak telaffuz edildiği için Mina’nın bu yanlış telaffuzu anlamlandıramamış olması muhtemeldir.

Fazi ve Mina’nın metinde kafe dışında bir arada oldukları ilk sahne, birlikte deniz kenarında balık ekmek yedikleri sahnedir. Mina ekmeğini yarım bırakmış, bir sigara yakmıştır. Fazi de yemeği bitirip bitirmeyeceğini sorduktan sonra “Emin misin? Gidiyor bak” diyerek Mina’nın yarım bıraktığı ekmeği ısırır. Bir başkasına ait yarım kalmış ve ısırılarak yenmiş bir yiyeceğin bitirilmesi, genel olarak çok tercih edilmeyen, ancak birbirine çok yakın kimseler ya da yakın aile bireylerinin gösterebileceği bir davranıştır. Burada Fazi’nin Mina’yı kendine yakın hissettiği, onun yemeğini yemekten tiksindiği sonucuna varılabileceği gibi, Fazi’nin bu tarz önyargıları olmayan, daha rahat ve teklifsiz bir insan olduğu da düşünülebilir.

Sahilde yenilen yemekten sonra Fazi Mina’nın evine gelir ve gece onda kalır. İki kadın evde televizyon karşısında sohbet eder. Fazi Mina’ya falda çıkan adamın broker, yani borsacı olduğundan, evinin güzelliğinden, zenginliğinden bahseder. O adamdan gelen bir mesajı Mina’ya okuttuğunda bu kişiden vazgeçmesi konusunda uyarılır. İki kadın televizyonda Türkan Şoray ve Cüneyt Arkın’ın başrollerinde olduğu bir film izlemektedir. Filmde Türkan Şoray’ın canlandığı karakter, ses kayıt cihazına hayatına giren erkekleri kaydederek, esas erkeğe verilmek üzere bir kayıt yapar. Fazi “Ben de sayayım mı?” der ve borsacı sevgilisi dâhil hayatına giren yedi erkeğin mesleklerini sıralar. Mina’nın ise hayatına sadece bir erkek girmiştir. Önceleri öğrenci, sonra reklamcı olan bu erkek Mina’nın ilk ve son sevgilisi olmuştur. Fazi’nin Mina’ya sorduğu “Sen evli misin yoksa?” sorusuna verilen “Öyleydim diyelim” cevabı da bu tek erkekle yaşanan ilişkinin toplumsal normlara uygun şekilde, evlilik müessesesi içinde olduğu olasılığını güçlendirir. Bu noktada Türk sinemasında olumlanan masum, iffetli, erkeğine sadık kadın klişesinin Mina’nın bu tek erkekli geçmişiyle de sürdürüldüğü düşünülebilir.

Türk sinemasında özellikle melodram türünde ve Yeşilçam döneminde sık sevgili değiştiren ve hayatına çok sayıda erkek giren kadına olumsuz özellikler yüklenmiştir. Metinlerin başrolündeki kadın karakterler genellikle bu durumdan uzak şekilde, tek erkekli, aşkına sadık, erkeğinin ilk kadını olan ve erkek hayatından çıksa da yalnızlığı tercih ederek ona karşı olan bağlılığını sürdüren kişiler olarak

sunulmuştur. Fazi, metinde kimi zaman bir tehdit unsuru olarak sunulan, güvenilir ve kıskanç biri olarak temsil edilen bir karakterdir. Metinde Fazi'nin temsil edildiği bu olumsuz özellikler, hayatına çok sayıda erkek girmiş olmasıyla pekiştirilir. Metnin esas kadını Mina, geçmişindeki erkek sayısının azlığı bakımından Fazi'ye üstün tutularak ataerkil kalıplar açısından bu yönüyle yüceltilmiştir.

İki kadın o gece birbirleriyle özel hayatlarına dair bilgileri paylaşmışlardır. Fazi'nin hayatına giren erkekler öğrenci, barmen, “arıza şey” diye bahsettiği bir oyuncu, serbest meslek sahibi, kaldırım mühendisi demesiyle işsiz olduğu anlaşılan biri, bir yazar ve son sevgilisi olan borsacıdır. Verilen bilgilerden bu erkeklerin, farklı meslek gruplarından, farklı entelektüel düzeylerden, farklı statülere ve gelir dağılımına sahip kişiler olduğu anlaşılmaktadır. Buradan hareketle Fazi'nin geçmişinde sadece sevgi ve mutluluk arayışında olduğu, erkek arkadaş seçiminde iş sahibi olması ve yüksek gelir düzeyine sahip olması koşullarını aramadığı sonucuna varılabilir. Ancak son sevgilinin, gelir düzeyi bakımından oldukça iyi durumda olması, Fazi'nin adamdan “Herif parayla oynuyor, evini görsen süper, her şey çok kaliteli” diye bahsetmesi ama adamın kişiliğinden, diğer vasıflarından hiç bahsetmemesi Fazi'nin bu ilişkiyi sürdürme motivasyonunun parayla ilgisi olduğunu ortaya koyar.

Fazi'nin Mina'nın evinde kaldığı o gecenin sabahında Mina banyosunda ipe asılmış olan atletler, sütyen ve çorap görür. Aynanın önünde takılar durmaktadır. Fazi Mina'nın dolabını karıştırıp, oradan aldığı kırmızı bir yelege ayna karşısında denemektedir. Birbiriyle geçmişe dayanan bir samimiyete sahip olmayan iki insan için Fazi fazlasıyla teklifsizdir. Bu sahnede Fazi Mina'ya güzel kıyafetleri olduğunu söyler ve bunları neden hiç giymediğini sorar. Mina, “Bilmem, eskiden giyerdim” der. Fazi'nin denediği ve Mina'nın o sırada Fazi'ye armağan ettiği yelek kırmızı renktedir. Mina metin boyunca sarı hariç sıcak renkli kıyafetler, özellikle de kırmızı renkli giysiler giymez. Fazi ise sıkça kırmızı renkli kıyafetlerle sunulur hatta kabani da kırmızıdır. Mina giyim konusundaki özenini, renkli ve dikkat çeken kıyafetlerini geçmişinde bırakmıştır. Mina metin boyunca pantolonla görülür, Fazi ise etek de giyer. Fazi metnin bazı kısımlarında olası düşman ve tehlike olarak sunulmuş ve kırmızı renkle özdeşleştirilmiştir. Fazi'nin tercih ettiği bir diğer renk ise özellikle tehlikeli bakışlarla sunulduğu sahnelerde giydiği siyahtır. Mina daha sade giyinen, genelde soğuk renkler tercih eden biriyken, Fazi çok takı takan, hızmalı, ojeli; Mina'nın aksine, dikkat çekmekten imtina etmeyen biri olarak sunulmuştur.



Mina, Fazi kahvaltı için mutfağa gittiği sırada kuşkuyla dolaba yaklaşır ve tahta sandığın içindeki zarflara koyduğu dolarları kontrol eder. Burada Fazi'ye karşı duyulan bir güvensizlik ve şüphe fark edilir. Ancak paralar yerinde durmaktadır. Sonra kahvaltı için pencere kenarındaki masada olan iki kadının yine dış çekimle camın içindeki görüntüsüne yer verilir. Binayı tamamen kaplamış olan kuru sarmaşık dalları Mina ve Fazi'yi dışarıdan kuşatmış gibidir. O sabah iki kadın beraber işe giderken, Fazi ilk çalıştığı kafeyi Mina'ya gösterir ve kendisinin de bir fal kafe açma hayali olduğundan söz eder. Hatta ayaküstü bu kafeyi ortak açmayı teklif eder.

Bu aşamaya kadar yeni başlayan bu arkadaşlık sürecinde Fazi'nin tutumunun Mina'ya nazaran daha samimi olduğu, Fazi'nin kısa sürede yakınlık kurma çabası içerisinde olduğu, geçmişi ve hayatı hakkında özel bilgileri daha rahat paylaştığı, Mina'nın ise daha mesafeli ve şüpheli bir tavır sergilediği görülmektedir. Mina hayatına giren tek erkekten bahsettiğinde Fazi'nin evli olup olmadığına dair sorusuna “Öyle gibi bir şey... Boş ver, o defter çoktan kapandı” diyerek cevap verir ve “Bir çay daha içer misin?” diyerek konuyu değiştirir.

Birlikte kafelerin olduğu sokakta yürüdükleri sahneden sonra Fazi ve Mina'nın metnin içerisinde kesişen bir sahneleri olmaz. Metnin gidişatını etkileyen herhangi bir olay olmamasına rağmen, Mina bina bekçisiyle karşılaşarak tedirgin olduğu ilk gece rüyasında Fazi'yi görerek uyanır. Arka fonunun beyaz olduğu sahnede Fazi'nin sürmeli gözleri yakın planla birkaç saniye tehditkâr biçimde bakar ve Mina uyanır. Bu güvensizlik ve tehlikenin göstergesi rüya (bir bakıma kâbus), Mina'nın bilinçaltında Fazi'ye karşı duyduğu endişenin işaretidir. Bu noktada ilginç olan, Fazi'nin fazlaca samimi ve teklifsiz biri olmasına karşın Mina'ya tehdit oluşturacak bir davranışı henüz sergilememiş olmasıdır.

Bir müşterinin, fal baktırdıktan sonra Mina'nın “İstemem, garsona verirsiniz” demesine rağmen ısrarla bahşiş verdiği sırada Fazi'nin arkada onları izlediği görülür. Mina'nın baktığı bir başka falda geniş planda Fazi'nin de görüldüğü bir sahnede, Mina kadının yakınındaki birinin ona gizliden gizliye dış bilemediğinden, çekememezlik içinde olduğundan, karanlık bir yüzü olduğunun hissedildiğinden bahseder. Daha önce de açıklandığı gibi Mina fallarında kendi yaşamından kesitleri, kendi iç dünyasında olanları anlatmaya başlamıştır. Burada da müşteriye anlatılan dış bileyen, karanlık tarafı olan kişi aslında Fazi'dir. Mina Fazi'yi tehlikeli bulmakta ve bu düşüncüyü fal aracılığıyla dillendirmektedir.

Fazi'nin Mina'nın evinde ikinci kalışı, bir emrivaki ile gerçekleşmiştir. Fazi, o gece misafir getirmek için Mina'nın evini kullanmak ister. Mina eve döndüğünde Fazi'yi mutsuz bir ifadeyle televizyon izlerken bulur. Misafir diye bahsedilen kişi (muhtemelen broker) bir programı olduğu gerekçesiyle buluşmaya gelmemiştir. Bu esnada “Zaten herkes beni bırakıp gidiyor” diyen Fazi, Mina'ya Amerika'ya gidiş için hazırladığı evraklardan birini uzatır. Fazi Mina'nın evinde izinsiz olarak eşyalarını kurcalayıp bulmuştur bu belgeyi. Sonra Mina, aile fotoğraflarını göstererek halasının öyküsünü anlatır, Amerika'ya gitme isteğini halasının öyküsüyle ilişkilendirir. Mina ve Fazi bu sahnede daha da yakınlaşmışlardır. Mina Fazi'ye kendi geçmişi ile ilgili şeyler anlatmış ve Amerika meselesinin bir sır olarak kalmasını istemiştir. Fazi ise “Merak etme, benden laf çıkmaz” der.

Sonra Fazi, Mina'yı bir binanın çatısına çıkararak, bu yerin sahibi olma hayalinden, köydeyken ailesinin toprağın üzerine koydukları taşın altına kurtçuk gelmesi umuduyla tuttıkları dileklerden bahseder. Bu sırada kendisi de bir saksıdaki toprağı eşeleyerek taş yerleştirir. Fazi, Mina'ya Amerika'ya gitmekten vazgeçmesini söyler ve “Beraber bir yer açalım” der. Mina bunu kabul etmez. Bu anlarda iki kadının daha da yakınlaştığı görülür. Fazi Mina'yla batıl inanışlarını, hayallerini, umutlarını paylaşmıştır.

Tayfun'un Mina'ya fal baktırması ile siyah kıyafetler giymiş Fazi'nin sert bakışlarla onlara baktığı ve önünde duran müşteriye ait fincanı tek kaşını kaldırarak açtığı görülür. O akşam Tayfun, Mina ve Fazi karaoke bara giderler. Fazi yine elinde telefon gergin şekilde gelen mesajlara bakmaktadır. Mina'nın söylediği şarkıya önce Tayfun'un, sonra da neşeli biçimde Fazi'nin eşlik ettiği görülür. Tayfun şarkıya eşlik ederken mikrofonu tutmaz ama Fazi şarkıyı Mina'nın elindeki mikrofonu tutarak söyler. Çünkü Fazi de eline mikrofonu alıp hayata karşı şarkısını söylemek istemektedir. Fazi bir başkasının tuttuğu mikrofonu vokal yapmak istememektedir; mikrofonu sarılıp şarkıyı eş sesle söyleyecektir.

Gecenin sonunda gidilen çorbacıda Fazi çok gergindir. Kâsedeki çorbayı kaşığa alıp alıp boşaltır ve döktüğü çorbadan gelen şırıltıyı dinler, dökülen çorbayı izler. Bu esnada karşısında oturan Mina ve Tayfun'a bakar. Tayfun'un oturduğu sağ tarafa doğru daha sert, Mina'nın oturduğu sol tarafa doğru nispeten daha yumuşak baktığı görülür. Tayfun'un Mina'ya çorbası için sarımsak teklifinde bulunması, onun ve kendi tabağına sarımsaklı sostan ekleyerek, Fazi'yi görmezden gelmesi üzerine Fazi

bir çorba kaşığı pul biberi kâsesine doker. Avucuna aldığı limonu ise dirseğini masaya dayayıp büyük bir hınla elini yumruk yaparak sıkar. Bu hareketleri Fazi'nin içinde bulunduğu durumdan rahatsızlığı için oldukça belirgin birer göstergedir. Tayfun'un Mina'ya ilgisinden sonra artan abartılı davranışları ise kolaylıkla kıskançlık göstergesi olarak okunabilir. Derken Fazi yayık bir sesle, sarhoşluğunu belli eder biçimde konuşarak Mina'nın Amerika'ya gideceğinden bahseder. Fazi, verdiği sözü tutmamış, Mina'nın sırrını açıklamıştır. Mina'nın bu duruma verdiği tepkiye bakıldığında metin boyunca ilk kez bu kadar sinirlendiği görülür. Fazi'nin "Macera dolu Amerika" şarkısını mırıldanmasıyla masadan kalkıp gitmeye teşebbüs eder. Tayfun onu kolundan tutup yerine oturmaya ikna eder.

Metnin önemli kırılma noktalarından birini teşkil eden bu sahnede Fazi'nin kıskançlığına dair baskın bir izlenim oluşsa da, masada öfkeyle baktığı yönün, Tayfun'un oturduğu taraf olması, daha sonra anlaşılacağı gibi Fazi'nin Tayfun'un evli olduğunu bilmesi ve Mina'yı bu nedenle korumak istemesi sebebiyle böyle davranmış olma ihtimali göz ardı edilmemelidir.

Mina'nın evinde Fazi diğer odada sızmış, Tayfun ve Mina aynı koltukta oturarak bira içip sohbet etmeye başlamıştır. Mina gülümsemekte, saçlarıyla oynamaktadır. Tayfun'la yakınlaştıkları bu sahne Fazi'nin yattığı odadan gelen bir sesle bölünür ve Mina gidip sarhoş halde sayıklayan Fazi'nin abajuru düşürmüş olduğunu görür. Mina odaya geri döndüğünde Tayfun uyumuştur ve o da koltuğun diğer ucuna kıvrılıp yatar. İkilinin yakınlaşmasını bilerek ya da bilmeyerek bölen kişi yine Fazi olmuştur.

Sabah Mina uyandığında Tayfun'un gitmiş olduğunu görür. Fazi'yle birlikte şehrin uzak bir semtinde bir villaya fal bakmaya giderler. Bu işe onu davet eden kişi Fazi'dir. Metin boyunca Mina'nın da özel bazı konutlara hatta işyeri ortamına fal bakmaya gittiğine rastlanmıştır. Ancak Mina bu işlere hep tek başına gitmiştir. Fazi, kendisinin davet edildiği bir yere Mina'yı da götürerek faldan elde edilecek olan geliri onunla paylaşmıştır. Hatta az sonra yaşayacakları tartışmada Mina'ya kendisinden daha fazla para verdiklerini de söyleyecektir. Fazi'nin Mina'yı işe götürmede aracı olmasıyla da ona maddi yönden katkı sağlayacak bir eylemde bulunduğu gözlemlenmektedir.

İşleri bittiğinde durakta otobüs bekleyen Mina ve Fazi tartışır. Gerginlik önce Mina'nın aldıkları parayı beğenmemesi ve o kadar yol gelmeye değmediğini

söyleyerek Fazi'ye bulduğu bu iş için söylenmesiyle başlar. Fazi lafı dün geceye getirip Tayfun'la aralarında ne geçtiğini sorar. Sonra da “Karışmak gibi olmasın ama Tayfun'un ipiyle kuyuya inilmez!” diyerek Mina'yı uyarır. Parmağını işaret eden Fazi, “Yüzüğünü cüzdanında taşıyor” diyerek Tayfun'un evli olduğunu ima eder. Canı yanan Mina karşı hamle yapmakta gecikmez ve brokerla ilgili hislerinde Fazi'nin kendini kandırdığını ima eder. İkilinin arası bu diyaloglarla iyice gerilmişken Fazi, Mina'yı işe alanın kendisi olduğunu hatırlatır, “Haddini bil!” der ve Mina çeker gider. İki kadın da birbirlerini, hayatlarına girmesini umdukları erkeklerle birlikteliğin imkânsızlığına değinerek acıtmışlardır.

İki arkadaşın ilişkilerindeki bu kırılmanın ardından tekrar karşılaşmaları, Mina'nın fal bakmaya gittiği kadınlar gecesinde fazla alkol alıp, deri ceketli, esmer erkeği sayıklamasından sonra yalpalayarak eve döndüğünde gerçekleşir. Fazi yüzü gözü morarmış halde kapıda beklemektedir.

Fazi, sevgilisine hayatında başka biri olup olmadığını sorduğunda, “Onun yeri ayrı, senin yerin ayrı” cevabını aldığını ve fiziksel olarak ilk saldırı eylemini kendisinin gerçekleştirdiğini anlatır. Günümüzde sermaye odaklı gücün iktidarın en önemli temsilcisi olmasıyla, erkeğe atfedilen güç ve iktidar simgelerinin en önemlilerinden biri de para olmuştur. Zengin borsacı, ataerkil kültürün erkekliğine atfettiği iktidarını pekiştiren parasına da dayanarak, çok eşliliği ve beraber olduğu kadına bunu pişkince söylemeyi kendisinde bir hak olarak görmektedir. Bunu kabul etmeyen kadına da şiddet uygulamaktan geri kalmaz. Fazi erkekten parasal olarak da fiziksel olarak da güçsüzdür ve metnin sonunda kafenin kapanmasıyla madden, yaşadığı düş kırıklığıyla manen, gördüğü şiddet dolayısıyla da fiziksel olarak güçsüzlüğü pekişmiştir.

Mina Fazi'nin anlattıklarını dinlerken onun omuzuna dokunur, Fazi'yi oturma odasındaki koltuğa yatırıp üzerini örter, başını okşar, dinlenmesini, yüreğini ferah tutmasını söyler. Fazi Mina'ya “Git buradan, kurtar kendini” der ve “Çok uykum var” diyerek uyur. Bu sırada Mina koltukta, Fazi'nin yanındadır. Her iki kadının erkekler yüzünden kalbi kırıktır, her ikisi de yaralıdır ve bir kadının en zor zamanlarında sığınabileceği tek liman yine bir kadının yanındadır.

### **2.1.5. Araştırma Sorularının Cevaplanması**

Çalışmanın bu bölümünde, *Şimdiki Zaman* filmi üzerine daha önceki kısımlarda yapılan incelemelerin sonucunda, araştırma sorularının cevapları aranacaktır.

İlk olarak, metnin genelinde kadınlar arası arkadaşlık ilişkisinin güven duygusu temelinde şekillenmediği belirtilmelidir. Mina ve Fazi'nin arkadaşlığında bir kırılma noktası yaşandığı, bu kırılmanın bir diğerinin sırrını ifşa etme biçiminde ve aslında bir erkek nedeniyle olduğu görülmektedir. Metinde iki kadının tartışıp, birbirlerine kırıldığı bir diğer mesele, villada gidilen iş için ödenen para yüzünden başlamış gibi görünse de, tartışmanın devamında kadınlar birbirlerini erkekleri konu edinerek incitmişlerdir. Bu nedenle arkadaşlık ilişkilerinin kırılmaya uğradığı ve bu süreçlerde kırılmayı yaratan noktanın erkekler yüzünden olduğu görülmektedir.

Metinde kadın arkadaş temsillerinden birinin diğeri için bir tehlike olarak sunulduğu görülmüştür. Üstelik Fazi'nin Mina tarafından tehlikeli olarak görülmeye başlanması herhangi bir nedene bağlanmamıştır. Metinde zaman zaman tehlikeli, kıskanç, güvenilmez biri olarak sunulan Fazi'nin alkollüyken Mina'nın sırrını ifşa etmesi ile güvenilmez kimliğinin teyidi sağlanmıştır. Oysa bu sahnede Fazi'nin öfkeli bakışlarının Tayfun'un oturduğu yönde olması ve -daha sonra ortaya çıkacak olan bilgiyle- Fazi'nin Mina'yı yanlış bir ilişkiye başlamaktan koruma güdüsüyle davranmış olması çok daha güçlü bir ihtimaldir. Buradan hareketle metin boyunca tehlike unsuru olarak sunulan Fazi'ye bu kimliğin yersiz bir şekilde yüklendiği söylenebilir.

Fazi'nin Mina'yı zarar görmesi muhtemel bir ilişkiden korumaya çalışması, Mina'nın işe kabulüne onay vermesi, Mina'yı kafe dışında bir işe götürmesi ona yardımcı olduğunun göstergeleridir. Mina'nın Fazi'nin gelir elde etmesi konusunda herhangi bir desteği yoktur; onu kendi gittiği konut ve ofislere davet ettiği görülmez. Mina'nın Fazi'ye gösterdiği destek, onu birden fazla kez evinde ağırlaması ve sırlarını ve hayallerini dinleyerek ona sunduğu manevi katkı olarak özetlenebilir. (Bu noktada Mina'nın sır paylaşma konusunda Fazi kadar istekli olmadığı hatırlatılmalıdır.) Buradan hareketle, metinde kadınların birbirleriyle dayanışma içerisinde olduğu ve yaşamlarındaki problemleri paylaşma, birbirilerine sır verme, tavsiyede bulunma, birlikte gelir elde edebilecekleri işlere gitme gibi eylemlerde buldukları söylenebilir. Mina, Fazi için sığınabileceği bir liman, bir sırdaş, ileride ortak kafe açmayı hayal ettiği biri, yalnız hayatı için dayanak olmasını umduğu kişidir. Buna rağmen metnin

sonunda “Kaç buradan, kurtar kendini!” diyerek ona olan ihtiyacını görmezden gelip, arkadaşının mutluluğunu düşünür. Metnin sonunda Fazi'nin şiddet görmüş, yaralı halde Mina'ya sığındığı ve arkadaşlık ilişkilerinin devam ettiği görülür. Bu finalde yaralı kadınların birbirleri için tek gerçek dayanak oldukları vurgusu hâkimdir.

Metinde kadınlar arası arkadaşlık ve dayanışma ilişkileri, Mina'nın Fazi sayesinde iş bulması, Fazi'nin kendisine zaman zaman konaklayacağı bir ev ve dertleşip ortak gelecek hayalleri kuracağı bir arkadaş bulması gibi konularda kadınların yaşamlarındaki sorunlar için bir çözüm olarak sunulmuştur. Ancak metnin tamamında bu söylem devam etmez. Özellikle finalde, her iki kadının da mutsuz, çaresiz ve hayal kırıklığı yaşamış olduğu görülmektedir. Mina işsiz kalarak en başa dönmüş, duygusal bir hayal kırıklığı yaşamış, evini tahliye etmesi gereken süreç hızla ilerlemiştir. Fazi, metnin başlangıcına göre hem duygusal olarak hem de gördüğü şiddet yüzünden fiziksel olarak daha güçsüz ve yaralı durumdadır. Üstelik metnin başında bir işi ve geliri olan Fazi de finalde işsiz kalmıştır. Bu nedenlerle kadın dayanışması metinde yer yer bir destek aracı olarak sunulsa da -metnin sonunda kadın dayanışması görülmesine rağmen- bu dayanışma kadınların yaşamlarındaki sorunları çözmez ve metin kadın karakterlerin başladıkları noktadan daha geride ve çaresiz oldukları bir tabloyla sonlanır.

Metnin sonunda kadınlar arası arkadaşlık ilişkisi devam etmektedir.

Metnin izleyicide boş bir rahatlama sağlayarak duygusal iyileşme durumu yaratacak bir söylemi ve bu minvalde, yersiz-abartılı bir zaferle örülmüş bir finali olmadığı görülmektedir.

Metnin kadın öznelerinin yaşadığı maddi sıkıntılar, yaşanan yoğun çaresizlik duygusu, çıkış yolu bulmakta güçlük çekmeleri, sonunda her iki öznenin yaşadığı hayal kırıklığı; kadına bakış açısının kadına yönelik mağduriyetle ilişkilendirildiği ve kadın kaygılarının yeniden düzenlenmesine etki eden unsurlar olarak görülmektedir.

Metinde ataerkil toplum yapısına başkaldıran kadınların cezalandırıldığı görülür. Metin, yalnız, bağımsız, hayalleri olan ve toplumsal normlara biat etmeyen iki kadın öznenin, bu başkaldırının sonucunda ayakta kalmak için verdikleri yoğun çaba ve maruz kaldıkları güçlülere odaklanmış bir yapıyla örülmüştür. Tüm çaba ve umutlarına rağmen, özgürleşme arzusundaki kadınlar çıkmaza sokularak doyuma ulaşmaları engellenmiş ve kadın tehlikesi “güvenli” hale getirilmiştir.

Metinde kadınların fal bakmak için tanımadıkları insanların daveti üzerine bilmedikleri konutlara gitmeleri ve sonuçta olumsuz bir olayla karşılaşmamaları; yalnız yaşayan ve tekinsiz bir yapıda ikamet ettiği görülen öznenin metin boyunca tehdit altında olduğu şüphesi hissedilmesine rağmen olumsuz bir olayla karşılaşmaması; kadınların umut dolu olması, mücadelecı yapıları; gece yalnız dışarı çıkma, tüm güçlülere rağmen ataerkil aile yapısına sığınmamakta direnme kararlılığında olmaları; metnin sonunun kadınlar arası dayanışmayla noktalanması metnin hâkim eril dilden sıyrılan yönleri olarak sayılabilir. Filmin bu unsurları bazı mitlerin yıkılıp, alternatif bir söylem geliştirilmesi açısından önemli yapıtaşlarıdır. Ancak metin ataerkil sisteme başkaldıran kadınları cezalandırması, kadınlara bir çıkış yolu sunmaması, metnin ilerleyişini kadının kadından duyduğu şüphe ve tedirginlik üzerine oturtması gibi özellikleriyle alternatif söylem üretme iddiasını sürdürememiştir. Metinde eğitim seviyesi yüksek, mesafeli ve idealist özelliklerle sunulan Mina'nın hayatına sadece bir erkeğin girmiş olması; teklifsiz, kıskanç, sır tutmayan özelliklerle sunulan Fazi'nin ise çok sayıda sevgilisi olduğunun aktarılması, diğer özellikleri ile de üstün tutulan Mina'yı eril iffet anlayışıyla yüceltmıştır. Bu durum çalışmanın birinci bölümünde değinilen, sinemada kadının geleneksel eril düşünce kalıplarıyla temsilinin devamı niteliğindedir.

Sonuç olarak bir kadın yönetmenin, kadınları metnin merkezine yerleştirmesi; yalnız, alt gelir grubundan ve umut eden kadınların hikâyelerine odaklanması girişiminde; yer yer geleneksel temsil biçimlerinin dışında özelliklere rastlansa da, filmin genel olarak ataerkil kalıpların etkisinden sıyrılmış olduğu söylenemez.

## **2.2. MAVİ DALGA**

### **2.2.1. Filmin Özeti**

Balıkesir'de yaşayan ve liseden mezun olmasına iki yıl kalmış olan Deniz, yakın arkadaşları Esra ve Gül ile ortak gelecek planları yapmaktadır. Deniz, o sene arkadaş grubuna Perin'in dâhil olmasından pek hoşlanmaz. Çoğu zaman kız kardeşi Defne'nin bakım sorumluluğunu üstlenen Deniz, okulunda görev yapan rehber öğretmen Fırat'a ilgi duyar. Deniz bu duygularını Esra ve Gül ile paylaşmaktadır. Bir gün Fırat'la baş başa kalan Deniz, heyecanlanarak fiziksel yakınlaşma anını kesip oradan ayrılır. Deniz'in annesine teslim etmek üzere aldığı bir tablonun kazara zarar görmesi, yaşadıkları kentte yaşanan doğalgaz, elektrik ve su kesintileri ve Deniz'in Fırat'ın nişanlı olduğunu öğrenmesi ile onun için sıkıntılı ve mutsuz bir süreç başlar.

Bir süre sonra Deniz'in ilgisi kendisinden hoşlanan ve bir üst sınıfta okuyan okul arkadaşı Kaya'ya yönelir; iki genç birlikte olurlar. Metnin sonunda Kaya üniversiteyi kazanır ve Deniz ve arkadaşları tarafından yolcu edilir, Perin yakın arkadaş grubuna dâhil olur, tablo tamir edilir ve gençler yaşam rutinlerine devam ederler.

### 2.2.2. Metnin Genel Değerlendirmesi

Çalışmanın bu bölümünde, *Mavi Dalga* filmi, feminist kuramlar çerçevesinde genel hatları ile ve içerdiği söylem bakımından incelenecektir. *Mavi Dalga* filmindeki kadınlar arası ilişkilerin ve arkadaşlığın temsiline dair yapılan incelemeler, daha sonra iki ayrı başlık altında ele alınacaktır.

Metinde ana karakter olan Deniz'in annesi Nevin, "daire" diye bahsettiği bir işyerinde çalışan, (hangi kuruma yardım amaçlı olduğu bilinmeyen) bir kermesin düzenlenmesi için çaba sarf eden, iki çocuk sahibi bir kadındır. Deniz'in babası ise oto yıkama işi ile uğraşan, daha sonra bir su arıtma cihazı bayisi açan bir esnaftır. Metinde Deniz'in ailesi orta sınıftan, yazlık ve bir arabaya sahip olan, geçim sıkıntısı olmayan bir yapıda temsil edilmiştir.

Deniz, metnin başlarında kırmızı bikini ile denizde yüzerken görülür. Yazlık kapatıldıktan sonra yetişilen mevlitte tüm kadınların başı kapalı iken, Deniz'in başı açıktır. Annesinin imalı bakışlarına rağmen Deniz, masa başında ikramlıklardan atıştırır. Deniz henüz ehliyet alacak yaşta olmamasına rağmen araba kullanmayı öğrenmiştir ve zaman zaman babasından aldığı izinle araba kullanmaktadır. Dışarıda, ailecek çıkılan akşam yemeğinde pizola yemek istemeyen kardeşini "Yemiyor artık baba, saygı gösterin lütfen!" diyerek savunur. Aynı yemekte, restorana gelen bir tanıdığını selamlayan -az sonra da masalarına davet edecek olan- babasına "Baba ağzını kapamayı unuttun!" diyerek, onu tenkit edebilmektedir. Bunlardan hareketle Deniz'in, ailesi tarafından birey olarak değer gördüğü, baskı altında tutulmadan, seçim ve isteklerine saygı duyularak yetiştirildiği izlenimi doğmaktadır.

Deniz, kıyafet ve giyim kuşam konusunda kendi tercihlerini yapabilen, toplumsal baskı endişesinden uzak yetiştirilen, küçük kardeşinin seçimleri için saygı talep edebilen, babasını iğneleyici biçimde eleştirirken dahi tepki görmeyen bir bireydir. Bunların yanı sıra Deniz, kardeşi Defne'nin bakım sorumluluklarını üstlenmiştir. Gelecek sene üniversite sınavına girecek olan Deniz için evde özel ders aldirtan ailesi, Defne'yi paten derslerine götürme, evde ona göz kulak olma, mahalli



bayram törenlerinde Defne'ye refakat etme görevlerini Deniz'e yüklemiştir. Ailecek gidilen yemekte “Denizciğim yardım et kardeşine, yesin önündekini, hadi” diyen annesi, Defne'nin yanında olduğu zamanlarda bile onunla ilgili sorumluluklarını büyük kızı Deniz'e devretmektedir.

Deniz'in annesi ile birlikte sofrayı kaldırdığı, balkondaki çamaşırları topladığı görülür. Üniversite sınavına hazırlanan Deniz, evde de sorumluluk sahibi biridir ve bir yandan kız kardeşinin bakımıyla ilgili de sorumlulukları vardır.

Deniz'in babası Yusuf, yazlığın kapatılması sırasında halıları taşıırken görülmesinin haricinde evin temizlik ve yemek işleriyle ilgili başkaca bir şeyle ilgilenirken görülmez. Yusuf işle ilgilidir, görevleri kamusal alandadır.

Nevin'in organize ettiği kermesin ailenin özel yaşamlarının da gündeminde olması dikkat çeker. Kermes eşyalarından olan tablonun eve getirilmesi görevi Deniz'e verilmiş, salonun bir bölümü gittikçe artan kermes eşyalarına ayrılmıştır. Kaya'nın annesi akşam yemeğinde karşılaştıklarında Nevin'e kermese yardımcı olmak istediğini söyler. Deniz ve arkadaşları kermeste şarkı söylemek için hazırlanmaktadır, Ceylan su almak için eve geldiğinde kermes eşyalarının çokluğundan konuşur. Metinde Nevin ve kermes meselesi özdeşleşmiş gibidir.

Deniz restoranda araba kullanmak istediğinde babası cevap vermeden önce annesi itiraz etmiştir. Deniz annesine kermes için teslim aldığı tabloya zarar geldiğini söylemekten çekinir. Tabloyu tamir ettirmek için uğraşır. Öyle ki, bir noktada metnin temel çatışmasının tablonun tamiri ve Nevin'den yaşanan kazanın gizlenmesi meselesi olduğu düşünölmeye başlar. İlk bakışta giyim, araba kullanma, karşı cinsle arkadaşlık etme gibi pek çok konuda özgür olduğu ve güçlü bir karaktere sahip olduğu düşünölen Deniz, tabloyla ilgili kazayı annesine söylememekte ısrar eder. Esra Fırat'a Balıkesir'de mühendislik fakültesinde okuma isteğinden annesi istemediği için vazgeçtiğini söylemiş, “Babam olsa hiç karışmaz, biliyorsunuz” diye eklemiştir. Metinde bahsi geçen baba figürlerini, annelere nazaran daha anlayışlı birer ebeveyn olarak görmek mümkündür. Toplumda aile reisi olarak adlandırılan eril otorite figürü, metinde öznelerin kararlarını destekleyen kişiler olarak temsil edilmiştir.

Deniz, Fırat'ın evinde yaşadığı olayın moral bozukluğuyla öfkesini annesine yöneltir. Nevin'in tabloyu sorması üzerine ters cevap veren Deniz, “Böyle yaparsan kardeşini nasıl emanet ederim sana?” diye soran annesine “Etme o zaman!” diye cevap

verir. Kendisine ait bir odası olmamasını söyleyerek başladığı şikâyetlerine kendisine verilen görevleri harfiyen yerine getirip, ailesini üzmemekle takdir edilmenin farkındalığını, kendisi için sıralanan koşullu anlaşmaları ekler. Deniz'in öfke patlaması annesine karşı olmuştur. Durukoğlu ve Erol (2018: 144), Virginia Woolf'ün *Kendine Ait Bir Oda* kitabından yola çıkarak; kendine ait bir odası, bu sözün genişletilmiş haliyle dünyası ve ekonomik özgürlüğü olan her kadının, eğitim almaktan başlayarak varoluşunu gerçekleştirip özgüven kazanacağını belirtirler. Buradan hareketle Deniz'in kendine ait bir oda talebini, yetişkin olma aşamasındaki bir kadının varoluşunu gerçekleştirme talebi olarak anlamlandırmak mümkündür.

Metinde baba figürünün henüz reşit olmamış kızına araba kullanması için izin vermesi, üstelik kızını bir aile dostunun genç oğluyla beraber gezmeye göndermesi, bir kadın ve bir erkeğin yalnız başına kalmalarının sakıncalı bir durum oluşturmayacağı yönünde kanaat oluşturması ve bu durumu onaylaması bakımından oldukça önemlidir. Küçük kardeş Defne'nin bu gezintide gençlerle olması güvenlik tedbiri açısından bir refakatçi göndermekten ziyade, Defne'nin neredeyse sürekli ablasıyla olması nedeniyle olağan bir durum olarak görülmelidir. İki genç, ailelerinin bulunduğu “güvenli” ortamdan ayrılmış, ehliyeti olmayan bir genç kadının kullandığı otomobile binmiş, karanlık sokaklarda gezintiye çıkmıştır. Yüksek sesle müzik dinleyip, şarkıya eşlik ederek yapılan bu gezintiden kazasız ve herhangi bir cinsel yaklaşma olmadan dönülmesi, geçmiş klişe temsillerle üretilmiş olan mitlerin çürütülmesi bakımından çok önemlidir. Bu sahne ile karşı cinsler yalnız kaldıklarında aralarında illa ki cinsel bir münasebet doğmayacağı ve bağımsızlık taleplerinin sonunda mutlak bir tehlikeyle karşılaşılacağı teyit edilmiş olmaktadır.

Buna benzer bir sahne de Kaya'nın apartmanın önünde gördüğü Deniz'i eve davet ettiği sahnedir. Arkadaşlarıyla buluşacağını söyleyerek eve gitmeyi kabul etmeyen Deniz'e Kaya, “Onlar da gelsinler, bira da var” diyerek davetini sürdürmüştür. Bekâr kadın ve erkeklerin bir arada bulunacağı, alkol bulunan bir erkek evinin tekinsizliği miti bu sahnede gençlerin gayet doğal biçimde sohbet edip evden ayrılmasıyla yıkılmıştır.

Deniz, Gül, Esra ve Perin'in Kaya'nın halasının evine, giyinip makyaj yaparak akşam saatlerinde gittikleri parti ise bu söylemin güçlenerek sürdürüldüğü bir başka örnektir. Evde bir araya gelen genç kız ve erkekler alkol alır, sigara içer. Gül buraya gelirken ailesine Denizlerde olacağını söylemiştir, makyajın silinebilir olmasını

ummaktadır. Liseli kız arkadaşlar ailelerinden habersiz, akşam saatlerinde, genç erkeklerin bulunduğu alkollü bir ortamda partiye katılmışlardır. Partide müzik dinlenir, müziğe hep bir ağızdan eşlik edilir. Geleneksel temsil biçimlerinin tehlike emaresi olarak sunduğu tüm unsurlar bu ortamda mevcuttur. Sinemada, özellikle Yeşilçam'ın hâkim söyleminde çoğu zaman, kadının ailesinin onayı olmadan, geç saatte, müzikli ve kalabalık bir parti ortamında bulunması, metnin devamında yaşayacağı olumsuzlukların başlangıç noktasını oluşturan bir kırılmaya işaret eder. Oysa bu partide Deniz'in hayatta yemekten daha güzel olan şeyin seks olduğunu yüksek sesle ifade etmesi bile cinsel davet mesajı olarak görülmez. Gençler kendi aralarında sohbet etmektedir. Yemek de, seks de, sigaranın ciğerlerin köküne kadar çekilmesi de hayata dair gençlerin konuşabileceği normal diyaloglardır. Elektriklerin kesilmesi, ortamın mum ışığıyla aydınlanması romantik bir atmosfer oluşması için değil, gençlerin bir tablodaki görüntüden hareketle hikâye oluşturup, mizansen kurmaları için bir fırsattır. Gazoza ilaç atılan tehlikeli parti miti, gençlerin rahatça sohbet edip kendilerini ifade ettiği eğlence ortamına dönüşmüştür. Metinde Kaya ve partideki diğer genç erkekler karşı cinsle yakınlaştıklarında cinsel yaklaşımlarda bulunmayan, saygılı, arkadaşlık seviye ve sınırını bilen kişiler olarak temsil edilmişlerdir. Kadın ve erkeğin birbiriyle samimi arkadaşlık ilişkileri kurabileceğinin görüldüğü metinde Kaya Deniz'den hoşlanmasına rağmen, Deniz kendisi ile yakınlaşana kadar onunla mesafeli arkadaşlık ilişkisini korur.

Metinde kadın ve erkeğin baş başa kalmasının normalleştirildiği bu sahnelerin yanı sıra, Deniz'in Fırat'ın evine gittiği önemli bir baş başa kalma anı daha yer alır. Bu noktada öncelikle Deniz ve Fırat ilişkisinin açıklanması, ardından söz konusu meselenin detaylı biçimde incelenmesi gerekmektedir.

Fırat bir lisede rehber öğretmen olarak görev yapan, bekâr, 30'lu yaşlarda, Deniz'in tarifıyla kumral, uzun boylu, yakışıklı biridir. Gül'ün "Nedir yani bu adamın olayı? Niye hepimiz bakıyoruz bir senedir?" demesinden Fırat'ın okuldaki kızların ilgisini çeken bir öğretmen olduğu anlaşılmaktadır. Deniz, Fırat'a ilgi duymaktadır ve ona karşı duyduğu hisleri "Benim için her zamanki gibi bir şey değil bu..." diye açıklar. Okul rehberlik servisinde Gül ile birlikte Fırat ile yaptıkları görüşmeden sonra Fırat'ın gözünün hep kendisinde olduğundan, sanki ona başka bir şey demeye çalıştığını düşündüğünden bahseder. Defne'yi buz pateni dersleri için götürdüğü alışveriş merkezinde onu görünce heyecanlanır. Bir defasında orada kumpir yemekte

olan Fırat'ın yanına gider. Deniz, erkeklerin kumpir sevmediğini düşündüğünü söylediğinde Fırat'tan "Ben senin bildiğin erkeklerden değilim demek ki..." cevabını alır. Deniz, Fırat'ın kendisiyle aynı masada oturması teklifini, arkadaşlarıyla buluşacağını söyleyerek kabul etmez. Fırat da odasında görüşmeye geleceğini söyleyen Deniz'e telefon numarasını verir. Fırat telefon numarasını vermesinin sebebini gelmeden önce araması için diye açıklarken, "Ya da ne bileyim, bir şey ihtiyacın olur falan..." diye eklemiştir.

Deniz Fırat'la karşılaşmasını arkadaşlarına anlattığında Gül, Fırat'ın öğretmen olmasına rağmen sakallarını kesmemesi, öğretmenler odasına gitmeyip odasında tek başına olması gibi nedenlerle farklı biri olduğunu düşündüğünü söyler. Kaya'nın evindeki partide balkondaki gençler, Fırat'ı aşağıda bir kavgayı ayırırken görürler. Bu esnada "Çağırarak gelir mi?" diye konuşulduğunda gelemeyeceğini ilk söyleyen Gül'dür. Esra, "Öğretmen dediğin sorumluluk sahibi biridir" derken, Gül ısrarla Fırat'ın gelemeyeceğini söyler. Sözü edilen kavga ayırma sahnesinde cesareti ve iyi niyetiyle Fırat Hoca karakterinin yüceltiildiği, sakal kesmemesi ve norm dışı davranışları sebebiyle de özgür ruhlu ve otoriteye boyun eğmeyen bir karakter olarak temsil edildiği söylenebilir.

Deniz, Kaya'nın evine ilk gittiğinde karşı apartmanda oturan Fırat'ı görebilmek için balkondan sarkar. Bu esnada dizlerini kırıp ayaklarını kaldırarak eğilen Deniz'in bu hali, ayakları yerden kesilmişçesine âşık olmak tabiriyle uyumludur.

Kardeşinin parmağının arabanın kapısına sıkıştığı günün akşamı Deniz, Fırat'ın evinin önünde beklemeye başlar. Evin önünde Deniz'i gören Fırat önce şaşırır; Deniz'in "Ben sizi görmeye gelemedim daha" demesinin ardından "Gelmişsin işte!" diye cevap verir. Deniz, Fırat apartmanın kapısını açarken onun yanına gitmiştir. Kapıyı açan Fırat, bir an duraksadıktan sonra, "İstersen gel, şimdi konuşalım" diyerek Deniz'i eve davet eder. Evdeki sohbette, kolunu koltuğa yaslamış şekilde oturan Fırat, Deniz'in anlattıklarını ona uzun uzun bakarak, gözlerini kaçırmadan dinler. Bu andan sonra Deniz'in konuşması ile görüntüsü arasındaki senkron bozulur ve Deniz Fırat'a bakarken ses akar. Fırat, PDR diyerek az önce bahsettiği bölümün adını açıklarken danışmanlık yerine destek kelimesi kullandığını fark eder ve düzeltme yapar. Fırat'ın aklı karışmıştır. Sütlü kahvesini yudumlayan Deniz, içeceğini üzerine damlatır. Kâğıt havlu getiren Fırat, Deniz'in yanına oturur. Deniz'e yakınlaşan Fırat, ona bakar,

heyecanlı olduğu yüzünden anlaşılır. Deniz'in konuşmasında ses senkronu yine bozulur ve sonra üniversiteyi kazanınca Gül ve Esra ile eve çıkmak istediğini, Gül'ün ailesi izin vermezse başının çaresine bakacağını söylediğinde Fırat "Senin gibi bir kız yalnız bırakılır mı?" der. Fırat, apartmana girmeden önce Deniz'e çok şık olduğunu söyleyerek başladığı komplimanlarına devam etmektedir. "Ben gideyim." diyen Deniz'e kapıya kadar eşlik eden Fırat, çizmelerini giyen Deniz tokalaşmak için elini uzatınca ona doğru yaklaşarak bir hamle yapmış, Deniz bir öpüşme anını başlatabilecek olan bu yakınlaşmayı Fırat'a sarılarak geçiştirmiştir. Fırat'ın Deniz'in sırtını okşadığı bu uzun sarılma, Fırat'ın Deniz'i öpmek için ikinci denemesiyle bölünmüş, Deniz yine kendisine sarılınca, Fırat "Görüşürüz" diyerek bu vedalaşma anına nokta koymuştur.

Bu noktada henüz reşit olmayan bir lise öğrencisinin, metinde görüleceği gibi dalgalı ruh hali ve ani değişebilen duygularıyla öğretmenine duyduğu -ya da duyduğunu sandığı- hislerin Fırat cephesinde karşılık bulması durumu tartışılmalıdır. Hull'a göre (2002: 28), öğrenci öğretmeni sevebilir, hatta âşık bile olabilir. Ancak öğrencinin gerçekten asıl isteği ve ihtiyacı olduğu şey, öğretmene sahip olmak ya da öğretmenin ona sahip olması değil, bilgidir. Yazar, en iyi öğretmenlerin öğrencilere en iyi hizmeti, kendilerini her şeyi bilen kişiler olarak sunup öğrencilerin onlar hakkındaki fantezilerini beslemekten ziyade, kendilerinin esas bilgisizliğini kabullenip öğrencileri de kendilerine, kendi eksiklerine bakmalarını sağlamakla sunacağını belirtir. Arslan Namlı'ya göre (2017: 389) öğretmenlik yalnızca akademik bilgi transferi yapılan bir meslek değil, etik ve ahlaki değerlerin de vurgulanmasına yardımcı olan bir meslektir. Okulda öğrencilerin sorunlarını paylaşabilecekleri, öğrenciyle arasında güven ortamı temin etmesi gereken en önemli kimliklerden biri rehberlik ve psikolojik danışmanlıktan sorumlu öğretmendir. Öğretmenlik mesleği, yasal düzenlemelerin yaptırımlarından kaçınmaktan ziyade, ahlaki erdemlerle sürdürülmesi gereken bir görevdir. Toprakçı, Bozpolat, Buldur (2010: 36), öğretmenliğin diğer mesleklerden önemli farklarından birisinin eğitim ve etik kavramları arasındaki ilişkide gizli olduğunu belirtmiştir.

Efendioğlu (2013: 108), 1970'li yıllarda Türk sinemasında öğretmenlerin, öğrencinin gözünde bezdirici ve irrite edici olarak tipikleştirildiğini, 2000'li yıllarda bu tipikleştirmenin bayağılaşarak sürdüğünü, 70'li yıllardaki tipikleştirmede sevimli olan öğretmenlerin, 2000'lerde sevimsizleştiğini belirtmiştir. Bu dönemde kadın

öğretmenlerin, öğrencileri için tahrik edici cinsel bir obje görünümünde sunulduğunu belirten yazar, öğretmenin cinsel bir çekim alanı haline getirilmesinin ana akım filmlerin gençleri sinemaya çekme stratejisi olduğunu ve cinsellik sosunun öğretmen imajı oluşturulmasında kullanıldığını belirtmiştir. Bu metin ana akım ve gişe kaygısıyla üretilen bir film olarak nitelendirilmemekle birlikte, temsil edilen öğretmen, bahsi geçen çalışmada belirtildiği gibi kadın değil, erkektir. Buna rağmen bu erkek, ana karakterin arzusunun nesnesi konumundadır ve metnin başlangıcından itibaren Deniz'in umut ettiği yakınlaşmanın yaşandığı anda, izleyicide arzu edilene ulaşılması ve bu sayede tamamlanmışlık hissi yaşatılması beklentisi oluşabilir. Ancak hem teknik müdahalelerle, hem anlatının seyriyle bu beklenti boşa çıkarılır.

Deniz akşam saatlerinde kendi rızası ile bekâr bir erkeğin evine gitmiştir. Erkek evde baş başa olmalarının ve Deniz'in bu görüşmede rızasının olmasının cinsel çekim atmosferinin oluşmasında meşrulaştırıcı bir unsur olarak kullanılıp kullanılmadığı değerlendirilmelidir. Erkeğin mesleki ve ahlaki sorumlulukları olsa da, kendisine mesleki bakımdan da emanet edilmiş ve reşit olmayan bir "çocuğa"<sup>15</sup> cinsel istek duyabileceği, çünkü metnin öznesinin arzusunun bu olduğu ve erkeğin özel konutunda karşı cinsten biriyle baş başa kaldığında cinsel arzularına yenik düşebileceğine dair bir okuma yapmanın mümkün olup olmadığının sorgulanması önemlidir. Bu sahnede her iki tarafın heyecanının izleyiciye yansıtılması, uzun bakışmalar, ses akışındaki bozulmalar, Fırat'ın mesleğin adını yanlış açıklaması, Deniz'in "İşletme değil de, felsefe, restorasyon, orman mühendisliği çok daha iyi..." diyerek ilgisiz meslekleri sıralaması bu yakınlaşmayı romantize edip, sahneye duygusal bir boyut kazandırarak, bir çocuk istismarı<sup>16</sup> örneği olduğunun fark edilmemesine sebebiyet vermekte midir? Bu soruların cevaplanmasında sahnenin ses tasarımı biçimi önem kazanır.

Balázs'a göre (2010: 198), akustik desteğin en güçlü şekli asenkron ses montajıdır. Donnelly (2014: 74), görüntü ve ses arasındaki ilişkinin senkronize

---

<sup>15</sup> Birleşmiş Milletler Genel Kurulu'nun 20 Kasım 1989 tarihinde kabul ettiği ve Türkiye tarafından da kabul edilen "Çocuk Haklarına Dair Sözleşme"ye göre, on sekiz yaşın altındaki insanlar "çocuk" olarak tanımlanmaktadır. (Ozansoy, 1999: 39).

<sup>16</sup> Dünya Sağlık Örgütü'ne göre çocuk ihmal ve istismarı; 18 yaşın altındaki çocukların sağlığına, varlığına, sorumluluk, güven ve güç ilişkisi kurabilme açısından saygınlık, haysiyet, değer gelişimine fiili ya da potansiyel zarar ile sonuçlanabilecek fiziksel, duygusal kötü muamele, cinsel istismar, ihmal ve diğer sömürü türleriyle sonuçlanan kötü davranışlardır. (World Health Organization, 2016). Çocuk istismarı saldırganı pratikte bir çocuğa cinsel amaçla dokunan kişi olarak tanımlanmaktadır. (Polat, 2015: 60).

olmamasının izleyiciyi tedirgin edip, endişelendireceğini ve böyle bir tasarımda izleyicide rahatsızlık yaratma potansiyeli bulunduğunu belirtir. Bu sahnede devamlılığın bilerek bozulduğu ve izleyicide bir rahatsızlık ve yabancılaşma hissi yaratılmak istendiği söylenebilir. Deniz'in Fırat'ın telefon numarasını aldığı anda alışveriş merkezi hoparlöründen gelen rahatsız edici çınlama, Deniz'in Fırat'la apartmanın kapısında karşılaştıkları anda ve evdeki görüşme sırasında telefonunun çalması, ses tasarımı yoluyla izleyicide yaratılmak istenen rahatsızlık duygusunun başka örnekleridir.

Anlatı; sahnenin cinsel bir münasebet ile noktalanmaması, sahne sonunda izleyici doyumunun engellenmesi, metnin devamında Deniz'in Fırat'ın nişanlandığını öğrenmesiyle ona karşı duygusal yakınlığını kaybetmesi gibi unsurlarla ilerler. Kadının duyguları yön değiştirir ve Fırat karakteri, metinde arzu nesnesi olmaktan çıkar. Canı istediğinde bir akşam saati erkeğin evine giden de, sohbet sırasında orada kalmak istemediğini fark edip, gitme isteğini belirten de kadındır. Deniz, o akşamki görüşmenin seyrini belirleyen güçlü bir kadın olarak temsil edilmiştir.

Deniz o geceden sonra “o kadar hızlı olmasaydı her şey, belki ben de bırakmıştım kendimi...” diyerek hayıflanacaktır. Buradan da Deniz'in heyecandan ne yapacağını bilemez halde olduğu ve o yüzden Fırat'la olan yakınlaşmayı sürdürmediği sonucu çıkarılabilir. Fırat, Deniz'in öğretmenidir, bir genç kız için belki sadece bir figür, belki hayranlık duyulacak bir yetişkin, muhtemel bir duygu yanılığının nesnesidir. Deniz'in iç sesi ve heyecanı bu yakınlaşmayı sürdürmesine engel olur. Fırat onun için sadece güvenle sarılınacak biridir.

Deniz'in o akşamdan sonra, bir moral bozukluğu yaşadığı görülür. Ruh halinin etkisiyle öfkesini annesine yöneltir. Bu tartışma esnasında “Hep başkaları mı bir şey yapacak, belki ben bir şey yaptım!” diyerek özne olarak kabul görmeyi talep eder. Bu söylemde de bir genç kızın moral bozukluğunun dışsal etkenlere bağlanmasının yersiz olduğu, Deniz'in mağdur değil, herhangi bir fiilin faili olabileceğinin vurgulandığı, bunun normal olduğunun gösterildiği fark edilir. Deniz annesiyle tartışırken kendisi için anne ve babası tarafından söylenen “Şunu yap Deniz, bunu yap Deniz, aman bizi hiç üzmez, en büyük yardımcımız...” gibi övgü sözlerini sıralar. Deniz'in ailesi, onun üzerinde baskıya dayalı bir otorite kurmak yerine, ona sorumluluklar yükleyip, pekiştireçler vererek kendisini algılama biçimini ona öngörülen roller çerçevesinde düzenlemesini sağlamıştır. Deniz'in aslında bu durumun farkında olduğunu belirtmesi

de, annesini, yere terlik fırlatmasına neden olacak kadar kızdırır. Deniz'in bu karşı çıkışı kendi varlığını gerçekleştirmeye yönelik bir çabadır ve Deniz özgürleşme talebini korkusuzca dile getirmiştir.

Fırat'ın evine gittiği o akşamdan sonra Deniz okul servisine bindiğinde oturduğu koltuğun camına dışarıdan “Seni o...” yazan bir kâğıt yapıştırılır. Daha sonra Deniz, yerel bayramda kalabalığın arasında Defne'yi kaybeder. Burada Defne'yi ararken yabancı kostümlü erkekler tarafından yüzüne siyah boyalar sürülür. Cama yapıştırılan yazının Fırat'la görüştüğü akşamın sonrasına ve yüzüne sürülen boyanın Defne'yi kaybetme anına denk gelmesi tesadüfi değildir. Cama yapıştırılan yazı ataerkil toplumun “kural dışı” davranışta bulunan kadına bakışının, “yüzüne kara sürülmesi” de kardeşine sahip çıkma sorumluluğunu yerine getirememenin verdiği üzüntü ve yetersizlik duygusunun sembolü olarak görülebilir. Deniz, kardeşini ararken törende Fırat ve nişanlısını görür. Aklını meşgul eden Fırat meselesinin kapanması için somut bilgiyle bu şekilde yüzleşmiştir.

Elektrik, su ve doğalgaz kesintileriyle geçen yoksunluk ve dışarıdan sunulmuş şeylere duyulan ihtiyaçlarla geçen karanlık taşra günlerinin karmaşası, Deniz'in arkadaşlarıyla gittiği alışveriş merkezinden ayrıldığı sırada, Kaya'nın onun peşinden gitmesiyle seyir değiştirir. Deniz, Kaya'nın halasının evine gider. Balkonda olan Deniz'in yanına giden Kaya, onun Fırat'ın dairesine baktığını fark etmiştir ve “Bazen böyle çat kapı gitsem mi diye düşündüğüm çok oldu” der Fırat'ın evini kastederek. Deniz'in onun evine baktığını bilmektedir. Deniz “Ben gittim” dediğinde Kaya “Biliyorum” diye cevaplar. Ötesini sormaz. İçeriye geçtiklerinde Deniz, “Sence ben kalpsiz miyim?” diye sorar. Kaya “Değilsin” diye cevap verir. Yere döktüğü bozuk paraları kavanoza dolduran Deniz, sütlü kahveyi yere döker, Kaya ıslak zemine örtü bastırır ve Deniz yerde oturan Kaya'nın arkasındaki koltuğa doğru uzanarak ona yaklaşır. Bu esnada gülümseyerek Kaya'yı yakınlaşma düşüncesinde cesaretlendirir ve aralarında cinsel birliktelik yaşanır. Gençler kadraj dışına çıkar ve havanın kararmasıyla tekrar görüntüye girerler. Kaya düşünceli biçimde sorar: “Şimdi ne olacak?” Deniz bir sigara yakar ve “En fazla bir hafta daha tatil olur bence.” der. Gülümseyen Kaya, “Tabi canım” diye yanıtlar; “Zaten sonsuza kadar sürecek hali yok...”

Bu sahnede bekâr bir erkeğin evine giden genç bir kadın, erkekle baş başadır. Kendisine içecek ikram edilir. Cinsel ve duygusal yakınlaşmayı erkek değil, kadın



başlatır. Kadın istediği için oradadır ve kadın istediği için birliktelik yaşanmıştır. Yaşanılan cinsel deneyimin sonunda ilk cinsel ilişkinin geleneksel temsil biçimiyle ironik olarak gelecek için erkek kaygılanır ve kadın yaşanılan şeyi umursamaz görünür. Burada Yeşilçam döneminde ilk cinsel ilişkisini yaşayan kadının kirletilmiş, namusunu kaybetmiş olarak sunulması ve bu olayın kadının çöküşüne giden süreci başlatması, kadınla beraber olunca istediğini alan erkeğin umursamazca bir sigara yakması hicvedilmiş gibi görünmektedir.

Metnin devamıyla ilgili incelemeye geçmeden önce, Deniz'in hem Fırat'ın, hem Kaya'nın evinde içtiği ve her iki evde de Deniz'in içerken damlattığı/döktüğü sütlü granül kahveden bahsedilecektir. Fırat, Deniz'e içecek ikramını mutfakta hazırlanmış halde sunarken, Kaya tepside sütleri getirmiş, kahveyi bardağa deniz dökmüştür. Süt, çocuklara has olduğu düşünülen, içerdiği kalsiyumla çocuk büyümesine katkı sağlayacağı iddia edilen, yetişkinlerden ziyade çocuklara has bir içecektir. Kahve ise içerdiği kafein nedeniyle bir yetişkin içeceği olarak sınıflandırılabilir. Deniz, Fırat'ın evinde kendisine hazır olarak sunulan, çocuk-yetişkin karması, aslında ergenliğin ve büyüme çabasının simgesi olan içeceği heyecandan, belki telaş, belki de ergenlik sakarlığından dolayı damlatmıştır. Kaya ise, Deniz'e sütü katkısız haliyle sunmuş, kahve ilave etme eylemini Deniz'e bırakmış ve bunu dilediği miktarda yapabilmesi için ona fırsat tanımıştır. Deniz, Kaya tepsiyi tutarken onun bardağına da kahve koymuş, Kaya'nın tercihi gereği onunkine bir kaşık kahve atarken, kendi bardağına iki kaşık kahve eklemiştir. Bu olay, Deniz'in yetişkinliğe geçiş arzusunun bir başka temsilidir.

Deniz'in henüz reşit olmadığı Fırat'ın evine gittiği sahne incelendiği sırada ısrarla belirtilmekle birlikte; Kaya ile yaşadığı beraberlik, karşılıklı rızaya dayalı bir akran ilişkisi olarak değerlendirilebilir. Bu noktada, metinde kurulan ve feminist duruşunun oldukça net olduğunun düşünüldüğü bu sahneye dair yapılan olumlu eleştirilerin, küçük yaşta evlilik, çocuk gelin sorunu gibi toplumsal meselelerle karşılaştırıldığında ikiyüzlü ve çelişkili bir duruşunun olmadığı belirtilmesi açısından bir takım açıklamaların yapılması gerekir.

Dünyada pek çok ülkede reşit olmayan bireylerin yaşadıkları cinsel ilişkide iki kişi arasında kaç yaş fark olduğuna göre değerlendirmenin yapıldığı yasal düzenlemeler mevcuttur. Örneğin Kanada'da cinsel ilişki için rıza yaşı 16 olmakla birlikte, daha küçük yaşlarda karşılıklı rızanın olması halinde aradaki yaş farkı

gözetilmektedir. Yani ergenlerin, birbirlerine karşı zor kullanmama ve bireysel varlıklarına saygı gösterme şartıyla cinselliklerini akranları ile keşfetmesi olağan olarak görülmektedir.<sup>17</sup> (Bellemare, 2008). Bu düzenleme kendi sosyo-kültürel koşulları içinde tartışılmaya açık olmakla birlikte, verilen örnekle açıklanmak istenen asıl mesele, böylesi bir durumda akranlık koşulu arandığı ve yaş farkının önemsendiğidir. ABD'de rızaya dayalı cinsellik yaşı 16 ile 18 arasında değişmekle birlikte çoğu eyalette ergenler arasında cinsel ilişkiler belirli bir yaş aralığına bağlanmıştır. Eyaletlerde 2 ila 6 yıl arasında değişebilen söz konusu yaş aralığı ABD genelinde tipik olarak 3 veya 4 yıldır. Güney Afrika Cumhuriyeti'nde ise suç sınırları dışında kabul edilen yaş aralığı 2 yıldır. (Essack, Toohey, 2018: 85). Cinsel rüşt, dünyanın pek çok ülkesinde farklı yaş aralıklarında kabul edilmekle birlikte, ülkemizde yasal olarak kabul edilmiş olan erginlik yaşının 18 olması haricinde, cinsel rüşt için belirtilmiş herhangi bir tanım yoktur. Pek çok ülkede mevcut yaş aralığının altında yaşanan cinsel birlikteliklerde aradaki yaş farkı belirleyici rol oynar. Türkiye'de cinsel rüşt yaşı kanunen tanımlanmamakla birlikte evlilik yaşı, aile izni ile 17'dir ve bunun haricinde 18 yaş altı yaşanan bütün cinsel ilişkiler çocuk istismarı kapsamındadır. (Türkiye Anne, Çocuk ve Ergen Sağlığı Enstitüsü, 2019).

Kocaeli Barosu ile Türkiye Çocuk ve Genç Psikiyatri Derneği tarafından hazırlanan, Türk Tabipleri Birliği ve çeşitli dernek ve kurumların desteklediği, çocuğun cinsel istismarına dair ortak raporda, cinsel dokunulmazlığa karşı suçun failinin çocuk olması durumunda, mağdur ile fail arasında bir yaş farkı belirlenmesinin gerektiği, bu yaş farkının da üç olması gerektiği savunulmuştur. “Çocukların birbirleriyle akran olarak kabul edilebilmeleri için benzer yaş grubunda benzer gelişimsel özelliklere sahip olması gerekmektedir. Belirtilen gelişim dönemi özellikleri nedeniyle iki çocuğun ‘akran’ kabul edilebilmesi için aralarındaki yaş farkının üçten fazla olmamasının uygun olacağı düşünülmüştür.” (Türk Tabipleri Birliği, 2018: 13-14). Açıklanan nedenlerle Deniz ve Kaya'nın beraberliği, hayatın olağan akışında gelişen; aralarında bir yaş fark olan, aynı okulun öğrencisi iki gencin karşılıklı rıza ile yaşadıkları bir cinsel beraberlik olarak değerlendirilmiştir.

Metinde dikkat çeken bir başka nokta da, Deniz'in kermes için teslim aldığı ve kazara bir kısmı yanan tablonun tamiri için bir pasajda yer alan dükkâna gitmesi ve

---

<sup>17</sup> 12-13 yaşlarındaki gençler arasında yaş farkı en fazla iki, 14-15 yaşlarında ise yaş farkı en fazla beş olabilir.

burada karşılaştığı, sorunu çözmesini umduğu kadının elektronik gırtlak yardımıyla konuşmasıdır. Elektrolarenks adı verilen bu cihaz, larenjektomi ameliyatı olmuş hastalar tarafından kullanılmaktadır. Total larenjektomi, hava yolunun üst kısmının alt kısımdan tam ve kalıcı olarak ayrılmasını sağlar, bu da ses ve koku kaybına neden olur (Ceachir, Hainaraise, Zainea, 2014). Koç ve diğerlerine göre (2013: 108), elektrolarenks, devamlı yanında taşımak zorunda kalınan, pil değişimi gerektiren ve metalik tınıya bağlı olarak düşük ses kalitesi sunması gibi dezavantajları olan bu nedenle de hastalar tarafından tercih edilmeyen bir tedavi aracıdır. “Hanım Tuhafiyeye” olan dükkân adının yanı sıra jenerikten de isminin “Hanım” olduğu anlaşılan bu tuhafiyeci kadın, metinde bir süre dükkânı kapalı olmasına ve Deniz’in ona ulaşamamasına rağmen, finalde tabloyu tamir ederek Deniz’i sorunundan kurtaran kişi olacaktır. Bu noktada metinde sorun çözücü, kurtarıcı bir figür olarak temsil edilen Hanım karakterinin temsil biçiminin ve metindeki rolünün incelenmesi gerekir.

Türk sinemasında suskun, sessiz kadın imgesiyle ilgili yapılan çalışmalara önceki bölümlerde yer verilmiştir ve İmançer’in (2004: 210) bu temsillerde sessizliği bir direniş biçimi olarak gördüğüne değinilmiştir. Öztürk ve Tural (2001: 122,123) bu temsillerin erkek filmlerinde sesin olanaklarından yoksun bırakılma olarak ortaya çıktığını belirtmişlerdir. Burada Hanım’ın pille çalışan ve tükenme olasılığı bulunan, sesin doğallığını bozan bir araca mahkûm olması ve bu aracın yanında bulunmadığı her anda kendini sesle ifade imkânına sahip olmaması bir kısıtlılığın göstergesi olarak okunabilir. Ancak bu temsil özelinde sembolize edilerek Türk sinemasındaki ve toplumdaki susturulmuş kadınlara bir ifade alanı sunulduğunu düşünmek de mümkündür.

Hanım sözcüğü, Türk Dil Kurumu tarafından, “Kız ve kadınlara verilen unvan, bayan; kadın, eş; toplumsal durumu, varlığı iyi olan, hizmetinde bulunulan kadın ve kadınlığın bütün iyi niteliklerini taşıyan.” şeklinde tanımlanmıştır (TDK, 2009: 843). Metinde ismi ile kadının temsili olan, kadınlığın bütün iyi niteliklerini taşıyan kişi, bu tanıma uygun biçimde zor olmasına rağmen tabloyu tamir edebilen ve Deniz’e yardım eden kişi olmuştur. Bu durum, kadının zor anında yine bir kadın tarafından yardım görmesi açısından bu çalışmanın konusu ile doğrudan bağlantılıdır. Yardım edilen konu, dikiş nakış işleri ile ilgili, geleneksel olarak kadınlarla özdeşleştirilmiş bir alandadır ve tuhafiyeye dükkânı, bir pasajın içinde yer almaktadır. Kadına kendisine biçilmiş olan geleneksel roller çerçevesinde bir yardım sunan ve ismiyle kadını temsil

eden karakterin bir pasajın içinde, doğal gün ışığından yoksun bir mekânda, sıkışmışlık içerisinde konumlandırılması ve sesli ifade yetisinden yoksun bırakılmış olması metinde önemli bir söylem yaratır. Bu temsil ile “Susturulmuş kadınlar kendilerini ifade etmekte direniş gösterebilirler, geleneksel rollere mahkûm edilmiş, sıkıştırılmış bir yaşam süren tüm kadınların, başka kadınlara yardım edecek gücü ve donanımı, tüm imkânsızlıklara rağmen mevcuttur.” söyleminin yaratıldığı görülmektedir.

Hanım’ın onardığı karlı bir manzara tablosu tamir edildikten sonra, tablonun orijinalinde olan ve kazada yanarak zarar gören ev yok olmuştur. Kazada ateş, tablodaki ev sembolünün üzerine denk gelerek onu yakmış, tamir edildikten sonra da o bölge, manzaranın diğer kısmına hâkim kar örtüsü ile kapatılmıştır, Tarihsel süreçte kadının doğal mekânı -hapsedildiği alan- olarak konumlandırılan “ev”in yok edilerek oranın da tablonun kalan kısmı gibi açık, doğal bir mekân haline getirilmesi, yine kadının marifetiyle olmuştur.

Ataerkil düşünce sistemine sahip toplumlarda araba kullanmak erkeklikle özdeşleştirilen bir eylemdir ve ergenlik döneminde otomobil kullanmayı öğrenme talebi erkek çocuklara has bir hak gibi algılanır. Metinde Deniz, erken yaşta araba kullanmayı öğrenmiş ve bunun faydası, komşusu Ceylan’ı doğuma yetiştiren kişi olarak sunulmasıyla gösterilmiştir. Deniz’in bu beceriyi kazanması ve bir başkasına faydalı olunabilecek acil bir durumda kullanması, kız çocuklarının küçük yaşta mümkün olduğunca beceriyle donanmış ve hayatta etkin olabilecek kişiler olarak yetiştirilmesinin önemini göstermektedir.

Metnin sonunda Deniz’in Fırat’a karşı hislerinin kaybolduğu, cama kâğıt yapıştırmaya çalışan gençlere müdahale ederek, camdaki kâğıdı alıp buruşturduğu görülür. Deniz, güçlü, mutlu, kendisiyle barışık bir kadındır. Arkadaş grubu ile birlikte Kaya’yı üniversite eğitimi için uğurlarlar ve lisedeki son yıllarını tamamlamak üzere Balıkesir’deki yaşamlarına geri dönerler.

### **2.2.3. Metinde Kadınlar Arası İlişkilerin Temsili**

Metin, genel olarak Deniz, Gül, Esra ve Perin karakterleri üzerinden kadınlar arası arkadaşlık çerçevesinde kurulmuş olaylara dayalı olduğu için bu bölümde -diğer kadınlar arasındaki ilişkiler- şeklinde sınıflandırılabilir çok sayıda örneğe rastlanmamaktadır. Bahsi geçen kadınlar arasındaki arkadaşlığın haricinde kadınlar arası ilişkilere, Deniz ve Annesi Nevin, Deniz ve tuhafiyeci Hanım, Deniz ve komşusu

Ceylan arasında geçen olayların incelenmesi yoluyla ulaşılabilir. Bir önceki bölümde metnin genel değerlendirmesi yapılırken incelenmesi gerekmiş olan bu temsil biçimlerini burada da özetlemek gerekirse; Deniz'in annesi, sorumluluklarının bir kısmını büyük kızına yüklemiş olan, eşine nazaran daha dominant bir karakterdir ve Deniz'le aralarında sır paylaşımı yoktur. Tuhafiyeci Hanım, Deniz için önemli bir sorunu çözüme ulaştıran kişi, Deniz de komşusu Ceylan'ı doğum sancıları tuttuğunda hastaneye yetiştiren kişilerdir. Buradan da anlaşılacağı gibi metindeki kadınların sorunlarını çözüme ulaştıran karakterler yine kadınlar olmuştur.

#### **2.2.4. Deniz, Esra, Gül ve Perin'in Arkadaşlığı**

Deniz, Esra ve Gül birbirleriyle sırlarını paylaşan, üç yakın arkadaştır. Bu arkadaş grubunun liseden mezun olduktan sonra aynı şehirde üniversiteye gitmek, birlikte aynı evde yaşamak gibi ortak gelecek hayalleri vardır.

Deniz yazlıktan döndükten sonra onu ziyarete geldiklerinde Esra, teklifsizce Deniz'in bavulunu kurcalar, içindekileri çıkarıp "Giydin mi bunu?", "Bu yeni mi?" diye sorular sorar. Bu durum iki genç kadının birbiri ile olan samimiyetinin bir göstergesidir. Aynı sohbette Esra, Deniz'in hem okul arkadaşı hem de yazlık komşusu olan Kaya ile yaz tatilinde öpüşüp öpüşmediğini sormuştur. Esra ve Deniz, birbirlerine özel ilişkileri hakkında sorular soracak, birbirleri ile özel yaşamları ile ilgili bilgileri paylaşacak kadar yakındır. Nevin'in, kızı Deniz'in moralinin bozuk olduğunu fark ettiği bir gün "Esra'yla kavga mı ettiniz?" diye sorması, Deniz'in en yakın gördüğü kişinin Esra olduğunu ve onunla tartıştıkları zaman moralinin bozulabileceğini düşündürür. Deniz, serviste Esra'nın omzuna yatarken görülür. Esra'nın Deniz'in evine tek başına geldiği bir sahne mevcutken, Gül yalnızken Deniz'in evine gelmiş olarak görülmez. Daha sonra açıklanacak olan Perin'in arkadaş grubuna dâhil edilmek istenmesi meselesi de Esra ile bağlantılıdır. Deniz'in evine yazlık dönüşü yaptıkları ziyarette Perin'i getiren, Perin gitmek istediğinde ona eşlik etmek isteyen, buz pistinde arkadaş grubu ile olunan sahnede Deniz'in Perin ile ilgilenmesinden rahatsızlık duyduğu kişi Esra'dır. Açıklanan sebeplerden ötürü, metnin genelinde birbirleriyle olan yakınlık derecesi aynı gibi görünen bu üç arkadaştan, Deniz ve Esra arasındaki yakınlığın bir nebze daha fazla olduğu söylenebilir.

Gül, tıp fakültesine gitmeyi düşünen, arkadaş grubu içerisinde diğerlerine nazaran daha sağduyulu, hatta bazen gelenekçi düşünen bir yapıdadır. Annemler

diyerek başladığı sohbette, omurgasına platin taktıklarından bahsettiği hastadan söz etmesi, ailesinin sağlık çalışanı olduğunu gösterir. Kendisinin de okuduğu bir kitaptan etkilenerek, Fırat'ın deyimiyle “şüpheci” yaklaşımı ile verdiği tıp fakültesinde okuma kararı, aslında ailesini model aldığı bir göstergesidir. Esra'nın Mertcan ile, Deniz'in Fırat ve Kaya ile olan duygusal yakınlaşmasından söz edilen arkadaş grubunda Gül'ün bir ilişkisinden ya da hoşlandığı bir kişiden söz edilmez. Deniz'in Fırat'ın odasında ODTÜ'ye gitmek istediğini söylediğinin Gül tarafından Esra'ya anlatıldığı sahnede, Balıkesir'de kalacağını söyleyen, oradakilerin neden küçümsendiğini soran Gül'dür. Perin, otobüste tacize uğrayıp tepki verdiğinde kadınlar tarafından ayıplandığını anlatırken, Gül, “Burada böyle bir şey olmaz mesela...” der. Hâlbuki olay orada yaşanmıştır. Gül ailesinden çekinir, makyaj yaparken bu tedirginliğini dile getirir. Fırat'ın Kaya'nın evinde düzenlenen partiye gelemeyeceğini birden fazla kez söyleyen de yine Gül'dür. Buradan hareketle Gül'ün diğer kızlara göre daha gelenekçi ve normlar dâhilinde düşünen biri olduğu söylenebilir. Ancak bahsi edilen bu durumun diğer arkadaşlarına nazaran kısmi bir bakış açısı farkı olduğunu belirtmek gerekmektedir. Çünkü serviste arkada oturan erkeklerin sene başında ilk görüldüğü sahnede, Deniz “Vay vay vay, ne olmuş bunlara bir anda ya, maşallah hepsi kocaman adam olmuş!” derken, Gül “En büyük hayalim bir metre boy farkı!” der. Arkadaşları ile özel hayatlarına dair sohbet ederken, Gül'ün kınayan, ayıplayan, bir tavrı görülmez. Tam tersine, dertlere ortak olma, sohbete anlayışla katılımcı olma eğilimindedir. Metnin sonunda arkadaşlarıyla deniz kenarına gittiğinde ailesinin onay vermemesine rağmen kaçıp geldiğini belirten Gül, otoriteye başkaldırmış, özgürleşmiştir. Bu sahnede arkadaş grubu birbirleriyle dertleşip, sırlarını paylaşırken, Gül de onlara kalçasına yaptırdığı dövmeyle gösterir. Gül'ün metindeki temsili, daha bağımsız ve bireyselliğini kazanmış bir figüre dönüştüğünün görülmesiyle noktalanır.

Perin, babasının tayini nedeniyle okula nakil gelmiş, arkadaş grubuna o yıl katılmıştır. Babası yarbaydır ve Perin, seneye albay olma ihtimali olduğundan bahseder. Fırat ile yaptığı görüşmede Perin'in derslerinde başarılı olmadığı, üniversite sınavını önemsemediği fark edilir. Yetenek sınavı ile öğrenci alan bir bölüme girmeyi ummaktadır. Perin jimnastik yapmaktadır, diğer kızlar sayısal bölüm öğrencisi iken, Perin sözel bölümdedir. Perin'in babası disiplin ve otoriteyle özdeşleştirilen bir meslek grubundan, rütbe sahibi biridir. Oysa Perin, Fırat'la yaptığı görüşmede rahat tavırlarıyla dikkat çeker ve Fırat tarafından o okulun dersler ve öğretmen-öğrenci ilişkileri bakımından Ordu'daki liseden daha sıkı olduğu konusunda uyarılır. Perin,

özgüven sahibi, sosyal bir kızdır. Dik yürür. Toplu taşıma aracında kendisini taciz etmeye yeltenen adama küfrü bastığını anlatır. Kızlara nasıl makyaj yapılacağı konusunda taktikler verir. Metnin finalinde Perin, daha önce yaşadıkları yerde kendisi ile ilgili çıkan söylentiler yüzünden şehir değiştirdiklerini açıklar. Esra, Perin'in de bir öğretmenine ilgi duyduğunu "muallimle sevişiyormuş kuzum" diyerek anlatmıştır. Sözel bölümden olması, derslerle daha az ilgilenmesi, daha dışa dönük olması gibi özellikleriyle; Esra, Deniz ve Gül'den farklı görünen Perin'in de öğretmenine ilgi duyması, Deniz'le ortak noktalarını oluşturur. Önemli anlarda Deniz'e destek olduğu fark edilen Perin de, ne kadar farklı görünürse görünsün ve nasıl davranırsa davranırsa, diğer üç arkadaşla ortak noktaları olan, iyi niyetli, güçlü bir karakter olarak temsil edilir.

Perin'in eve arkadaşları ile birlikte ilk gelişinde Deniz, Gül ve Esra'ya, onun gelmesinden rahatsız olduğunu belli eder. Deniz, Perin'i servisin arka koltuğunda Kaya ve diğer arkadaşları ile görünce, partide Kaya'nın yanında oturduğunu fark edince, buz pistinde piste çıkıp ilgi odağı olduğunda ve Esra onunla ilgilendiğinde bozulur. Kızların kermeste Perin'in de onlarla birlikte şarkı söylemesi teklifini kabul etmek istemez. Perin, Deniz'in yakın arkadaşlarının ve Kaya'nın ilgisinin yönelmesi tehdidiyle Deniz için bir tehlike olarak sunulur. Buna rağmen Deniz, bozuk bir yüz ifadesi ve müzik grubuna katılımını reddetme gibi tepkiler haricinde Perin'in arkadaş grubu içindeki yer almasına somut bir tepki vermez. Kaya'nın evindeki partide tablodaki manzaradan yola çıkarak bir hikâye anlatan Deniz, burada beden performansı ve dansı ile mizansene eşlik etmesi için Perin'le beraber anlatımı kurmak ister. Deniz, Fırat'ın kendisine telefonun numarasını verdiğini anlattığında yanlarında Perin de bulunmaktadır. Bu esnada Perin, Fırat'ın gay olabileceği, "göstereyim de vermeyeyim" diyenler şeklinde tanımladığı, boşuna ümit veren erkeklerden olabileceği düşüncelerini söyleyerek Deniz'in duymak istemediği, hoşlanmayacağı ifadeleri dile getirir. Defne'nin törende kaybolduğu gün, eve dönen Deniz, onu bulup eve getiren kişinin Perin olduğunu görür. Perin, bu anda Deniz'e çok önemli bir yardımda bulunmuştur. Metnin finalinde, Deniz'i tuhafiyeciye götürüp, tablonun tamir olduğu haberini veren de, tamir ücretini ödediklerini söyleyen de Perin'dir. Finalde Perin'in Deniz tarafından da arkadaş gruplarına kabul edildiği, arkadaş grubunun artık dört kişi olduğu, bu dört gencin birbirleriyle sırlarını paylaşıp, sohbet ederek birbirlerine destek oldukları görülür.

Metinde genç kadınlar, birbirlerinin sorunlarının çözümü için çaba sarf etmekte, birbirlerine tavsiyeler vermekte, birlikte eğlenmektedirler. Deniz, memelerini saklamak için kambur durduğunu düşündüğü Esra'yı dik durması için uyarırken, bir bakıma ona vücudun kadınlığı temsil eden bir bölümünden, kadınlığından utanmamasını telkin eder. Deniz'in arkadaşlarına yeni bir şarkı dinletirken "Şunu dinleyin de dostluğumuz pekişsin!" sözüyle de fark edilebileceği gibi, müzik arkadaşlar arasında birleştirici bir güç gibidir. Partide, arabayla gezme sahnesinde, serviste yolculuk ederken görüldüğü gibi, bu yaş grubundaki gençler için müzik, bir çeşit kendilerini ifade aracıdır.

Sonuç olarak metinde kadınlar arası arkadaşlık ilişkisi paylaşım, karşılıklı saygı ve değer vermeye dayalı, sıcak, samimi bir ilişki olarak temsil edilmiştir. Metindeki kadınlar için arkadaşları hayatlarındaki tüm sorunları paylaştıkları, kendilerine ailelerinden daha yakın hissettikleri kimselerdir. Arkadaş grubuna yeni kimselerin katılması ana karakter için güçlükle kabul edilen bir durum olarak sunulsa da, finalde yeni arkadaşın onun tarafından da onay görmesiyle dostluk mertebesine yükseltildiği görülebilir.

### **2.2.5. Araştırma Sorularının Cevaplanması**

Metinde kadınlar arası arkadaşlık ilişkilerinde bir kırılma yaşanmaz. Birbirlerine bağlı, samimi ve değer veren bir arkadaş grubunun anlatısı sunulmuştur. Dolayısıyla bir erkek meselesi yüzünden yaşanan bir kırgınlık durumu da gözlenmemektedir.

Kadın arkadaş temsillerinden biri olan Perin'in, Deniz'in onu gruba dâhil etmek istememesi, kermeste şarkı söylemesi teklifini reddetmesi, onu serviste ve partide Kaya'nın yanında görünce yüzünün düşmesi ve buz pistinde ilgi odağı olmasından rahatsız olup gitmesi gibi pek çok yerde, Deniz'in bakış açısından kendisi için bir tehdit olarak algılandığı görülmektedir. Öte yandan, Deniz, yakın arkadaşlarının ve Kaya'nın ilgisinin yönelmesi konusunda bir tehlike olarak gördüğü Perin ile tartışmaz, ona kötü davranmaz, aynı ortamda bulunmaya devam eder. Perin de metin içinde bir başka kadının yaşadığı bir olumsuzluğun sebebi olarak temsil edilmemiştir. Bu nedenle metin boyunca hafif bir endişenin göstergesi olarak sunulan Perin'in, Deniz için tehlike yaratma olasılığı metnin sonunda yok edilmiştir.



Metinde kadınlar birbirleriyle dayanışma sergilemektedirler. Tablonun tamiri için Deniz'e kız arkadaşları yardım etmiş, Hanım, tabloyu tamir eden kişi olarak yardım sunmuş, Deniz Ceylan'ı doğuma yetiştirmiştir. Tablonun tamir parasının ödendiğini söyleyen Perin, Deniz'in törende kaybettiği kardeşini bulup getiren kişidir. Dahası kadınlar birbirleriyle dertleşerek, sır paylaşarak, birbirlerine tavsiyelerde bulunarak da tam bir dayanışma içindedirler.

Metinde görülen kadınlar arası arkadaşlık ve dayanışma ilişkilerinin, kadınların yaşamlarındaki karmaşa ve sorunların çözümü için bir araç olarak sunulduğu görülür. Metnin sonunda kadın arkadaş grubu, mutlu, özgür, kendileri ile barışık ve birbirine sevgi ile bağlı kişiler olarak yaşamlarını sürdürürler.

Metnin olay örgüsünde ve finalinde ihtiyaç duyulan sosyo-politik değişimi boş bir rahatlama duygusu ile engelleyecek duygusal bir iyileşme halini yaratması muhtemel abartılı/gerçek dışı bir söylem ve unsura rastlanmamıştır.

Metinde kadın mağduriyeti söyleminden beslenen ve kadına yönelik bakış açısını bu şekilde yönlendirerek feminist mesajın kaybolma ihtimalini yaratan bir dil, bir unsur yer almamaktadır.

Metinde ataerkil toplum yapısına başkaldıran kadınlar cezalandırılmamıştır.

Metnin söyleminin, hegemonik eril söylemden farklı ve alternatif bir dil yarattığı iddia edilebilir. Metinde Deniz, mevlit gibi "eş-dost-elalem ne der?" kaygılarının yaşanması en olası toplantılardan birinde, başını örtmeme tercihinde bulunabilmektedir. Deniz, yeri geldiğinde babasını tenkit edebilmekte, otomobil kullanmayı bilmekte ve canı istediğinde bunun için müsaade alabilmektedir. Deniz'in arkadaş seçimi konusunda ailesinin cinsiyete dayalı bir baskısı yoktur. Metinde cinsel yaklaşma talebi kadın tarafından gelir, kadın istediği için birliktelik yaşanır ve bu kadının hayatının seyrinde olağan bir gelişme olarak sunulmuştur. Metinde alkol alınan, bekâr genç kız ve erkeklerin bulunduğu parti ortamlarının tekinsizliği miti yıkılmış, bu ortam samimi ve karşı cinslerin arkadaşlık ilişkilerinin sürdüğü bir mekân olarak tasvir edilmiştir. Metinde gençler arasındaki ilişki, genç kadının erkek için masum, potansiyel av olarak sunulduğu yapıların aksine, kadın ve erkeğin birbiriyle arkadaşlığını normalleştiren bir söylemle inşa edilmiştir. Metnin kadınlar arası arkadaşlık ve dayanışma üzerine kurulduğu ve bu güven ve samimiyet ilişkisinin finalde de sürdüğü düşünüldüğünde metnin hegemonik eril söyleme alternatif bir dili

olduğu görülür. Metnin feminist söylem açısından övgüye değer ve geleneksel eril kodları yıkan alternatif bir dil yaratan unsurları dikkat çekicidir.

Bahsi geçen nedenlerden ötürü, Mavi Dalga filmini, kadın yönetmenlerin, kadınlar arası arkadaşlık ilişkisini ataerkil kalıpların etkisinden sıyrılan bir söylemle inşa ettiği bir film olarak nitelendirmek mümkündür.

## **2.3. TOZ BEZİ**

### **2.3.1. Filmin Özeti**

Hatun ve Nesrin iki katlı bir evde, altlı üstlü oturan iki komşudur ve birbirlerinin yakın arkadaşlarıdır. Her iki kadın da gündelik ev temizliği işlerinde çalışarak yaşamlarını sürdürürler.

Hatun Kars'lıdır, Kürt'tür, amcasının oğluyla evlidir. Çiftin Oktay adında ortaokul ya da liseye giden bir çocukları vardır. Hatun'un kocası Şero bir kahvehanede çalışmaktadır. Hatun'un en büyük hayali Moda semtinde, büyük bir ev satın almaktır. Hatun, uzun zamandır, yalnız yaşayan bir kadın olan Ayten Hanım'ın evine haftada üç gün temizliğe gitmekte; diğer günler başka evlerde çalışmaktadır. Ayten Hanım'dan zam istediğinde, "Zam yaparsa haftada iki gün temizliğe gelebileceği" cevabını alır ve orada çalıştığı gün sayısı haftada ikiye düşer.

Nesrin, Hatun'un alt katında oturmaktadır. Nesrin'in de Asmin adında 5 yaşında<sup>18</sup> bir kızı vardır. Nesrin bir süre önce çalışmayan kocası Cefo'yla (Cafer) tartışarak "bir iş bulana kadar eve gelmemesini!" söylemiş ve sonrasında Cefo evi terk etmiştir. Diyaloglardan anlaşıldığı kadarıyla bu, Cefo'nun evi ilk terk edişi değildir. Daha önce de erkek kardeşinin evine gitmiş olan Cefo, kardeşinin karısının bu misafirlikten rahatsız olması nedeniyle iki gün sonra evine dönmüştür. Nesrin kocasının önceki gidişlerinde olduğu gibi bir süre sonra evine döneceğini ummaktadır. Ancak bir gün Nesrin kızıyla birlikte otobüsteyken, yolda yürüyen kocasını görür, otobüsten inip peşinden koşar; bağırıp, seslenmesine karşın, Cefo'nun arkasına bakmadan yoluna devam etmesiyle bu ümidini kaybetmeye başlar.

Nesrin maddi açıdan büyük zorluklar yaşamaya başlamıştır. Sürekliliği olan ve sigortalı bir iş arayan Nesrin, iş bulamaz. Bir süre sonra Nesrin'in evinde borcundan

---

<sup>18</sup> Filmde Asmin'in yaşı söylenmemiştir. Asmin'in yaşı ile ilgili bilgi, filmin orijinal DVD'sinin arka kısmında yazılıdır.

dolayı elektrikler kesilir. Bir gün Hatun ve Nesrin tartışır ve Nesrin Hatun'a küser. Nesrin'in ev sahibi, iki aylık kira borcu için kapıya geldiğinde, para isteyecek kimsesi olmayan Nesrin, küsmüş olduğu Hatun'un kapısını çalar fakat Hatun parayı vermez. Hatun kısa süre sonra pişman olup kira parasını Nesrin'e getirir. Ertesi gün Hatun, Asmin'i yanına alarak pazara gider. Eve döndüklerinde Nesrin yoktur. Kaybolmuştur. Asmin'i Hatun'a bırakıp gitmiştir. Nesrin'in akıbeti belirsizdir.

Hatun bir süre Asmin'e bakar. Nesrin geri dönmeyince Şero'nun söylenmesi sonucu, Nesrin'in kayınbiraderini çağırıp, Asmin'i amcasına bırakır. Ancak Asmin'i köye, teyzesine göndereceklerini öğrenince küçük kızı yanına alır. Hatun, yanında çalışmaktan içten içe mutsuz olduğu Ayten Hanım'ın evinde çalışmayı da bırakmıştır. Nesrin kaybolmuş, Hatun da onun kızını sahiplenmiştir.

### **2.3.2. Metnin Genel Değerlendirmesi**

Çalışmanın bu bölümünde, *Toz Bezi* filmi, feminist kuramlar çerçevesinde genel hatları ile ve içerdiği söylem bakımından incelenecektir. *Toz Bezi* filmindeki kadınlar arası ilişkilerin ve arkadaşlığın temsiline dair yapılan incelemeler, daha sonra iki ayrı başlık altında ele alınacaktır.

Metinde her iki kadının da tek çocuk sahibi olması; eğitim seviyesi düşük, işçi sınıfından ailelerin, çok sayıda çocuk sahibi olduğu mitini tersine çevirmektedir. Bora (2018: 55), Türkiye'de son on yıldır<sup>19</sup> hızlanan “gecekondu kadınları kent yaşamına entegre etme projeleri” dahilinde kentli ve orta sınıftan kadınların yoksul ve gecekondu kadınlarla karşılaşma anlarının aile planlaması, üreme sağlığı bağlamında, bedenin kontrolü söylemiyle gerçekleşmesinin tesadüf olamayacağını belirtir. Bu karşılaşmaların, alt sınıftan kadınlara biçilen kalıplar üzerinden orta ve üst sınıftan kadınların cinselliklerini kurma biçimini belirleme işlevinde olduğunu söylemek mümkündür. Metinde ev içi temizlik çalışanı olarak temsil edilen iki kadının da tek çocuk sahibi olması, söz konusu söyleme bir karşı duruş geliştirmesi ve bahsedilen miti yıkması bakımından önemlidir.

Metinde buna dair açık bir okuma yapmak mümkün olmasa da; aile birliği devam eden Hatun ve Şero'nun bir erkek çocuğa sahip olması, parçalanan ailenin çocuğunun ise kız olması üzerinde düşünülmesi gereken bir konudur. Cefo, sadece karısını değil, kızını da bırakıp gitmiştir. Nesrin, yolda Cefo'nun peşinden koşarken,

---

<sup>19</sup> Eserin ilk basımı 2005 yılıdır. Yazarın “son on yıl” söylemi, o tarih itibarıyla değerlendirilebilir.

yanında kızları da bulunmaktadır. Cefo, karısıyla beraber kızını da sefaletle cezalandırmış, sonrasında çocuğunu hiç arayıp sormamıştır. Metinde her ne kadar altı çizilmemiş olsa da, erkek çocuğun aile birliği için bağlayıcı bir unsur olarak sunulup sunulmadığı ve eğer çocukları erkek olsaydı Cefo'nun yine aynı davranışı gösterip göstermeyeceği sorularının üzerinde düşünülmesi gerekmektedir.

Hatun'a göre kadınlık; becerikli olmakla, iyi yemek yapıp, evi temizleme becerisiyle kazanılacak bir sıfattır. Nesrin'le dedikodu yaparken, yanında çalıştığı Burcu Hanım için "Hazır yemek karısıdır o; bir gör, evini b.k götürüyor!" diyerek tenkitte bulunmuştur. Ayrıca kocası tarafından aldatıldığını düşündüğü Burcu'dan bahsederken, "Hoş Burcu da güzel de, karı değil!" demiştir. Bir başka konuşmada karşı komşularından bahsederken bir gün bile çalışmayı; kocasının getirip, onun yediğini söylemiş, "Karı desen değil!" diyerek, kandilde getirdiği fazla yağlı helvayı eleştirmiştir. Nesrin, Hatun'a sigortalı bir iş bulup çalışmayı teklif ettiğinde, Hatun, kendisinin sigortası olduğunu söylemiştir. Nesrin, "Senin işin sigortalı değil ki abla, Şero Abi'nin var; seni bir bıraksa?" dediğinde, Hatun "Hee, b.k bırakır Şero beni! Yaptığım yenilir, diktiğim giyilir. B.k umu yer Şero!" demiştir. Bu diyaloglar, metinde kadınların kadınlığı algılayış biçimleri ve kendilerine yükledikleri misyonu ortaya koymaktadır: Kadın olmanın ölçütü, becerikli olmak, ev işlerinde ustalık, çalışkanlık ve iyi yemek yapmaktır. Hatun'un dile getirdiği ve geleneksel ataerkil normların tanımladığı kadın figürünü yücelten bu söyleme metin boyunca sıkça rastlanır.

Hatun, Burcu'dan bahsederken eşine karşı cinsel çekiciliğini kullandığından - kaba bir tabirle- söz edip, evinin pisliği gibi konularda dedikodusunu yaptığında Nesrin, eşi tarafından terk edilmenin sorumluluğunu üzerine alıp "Kadın olamadım herhalde, naapak!" der. Nesrin kadın olma tanımını çaba gösterilmesi, emek verilip, bir takım kurallar üzerine oturtulması gereken ve hak edilemeyebilecek bir olgu olarak algılamaktadır. Bora (2018: 76), temizlik işlerinde çalışan kadınların kendi toplumsal statülerini yükseltmek ve işveren kadın karşısında güç kazanmak için kendine bakıp evini ihmal eden orta sınıf kadın imgesi üzerinden söylemsel bir strateji kurduklarını söyler. Hatun'un Burcu için söyledikleri ise Bora'nın bu saptamasıyla uyumludur.

Şero, evindeki lavabonun tamirini bile umursamayan, kahvehanede çalıştığı ve çok yorulduğu için şikâyet eden, evde yan gelip yatan biri olarak temsil edilmiştir. Hatun ise evlere temizliğe gidip para kazanırken, evinin de her türlü sorumluluğunu üstlenmiştir. Oğulları Oktay'ın öğretmeni tarafından okula çağırıldığında görüşmeye

giden de, daha iyi bir muhitte daha büyük bir ev hayal eden ve bunun için para biriktiren de, sonunda lavaboyu tamir eden de yine Hatun'dur. Metinde Hatun açık biçimde, kocasına göre daha güçlü, daha becerikli, daha çalışkan ve daha hırslı bir karakter olarak okunmaktadır.

Hatun pazara gidip, pazar arabasını doldurmuş olarak ve ellerinde poşetlerle Şero'nun çalıştığı kahvehane önüne kadar gelir. O'nu gören kocası eve kadar gidip geleceğini söyleyerek karısının elindeki poşetleri alır ve eve götürmesine yardımcı olur. Pazar arabası ve poşetlerin bir tanesi yine Hatun'un elindedir. Şero tembel bir adamdır, çalışmaktan şikâyetçidir, sorumluluk almaktan kaçır. Hatun'un bakış açısından Şero'nun bu evliliğe katkısı "akmasa da damlar" denecek niteliktedir. Hatun kocasının tüm olumsuz özelliklerinin farkındadır. Hatta Nesrin'e, komşusunun getirdiği helvayı çöpe dökmeyip, Şero'ya verdiğini, onun da helvayı iştahla yediğini gülerek anlatırken kocasını aşağılar. Ancak Şero'nun Cefo'ya nazaran en azından düzenli olarak çalıştığı bir işi olması, O'nun diğer sorumsuzluklarını tolare edilebilir kılmaktadır. Hatun'un Nesrin'e "Zor günler için işte koca... O kadar ki gölgesi olsun!" demesi de erkeğin sadece varlığının bile kadına güç vereceği düşüncesini yansıtmaktadır.

Metin kadının tüm gücünü ve yaşam enerjisini bir erkeğin varlığına bağlamıştır. Yağmurlu bir havada Şero'nun Hatun'a şemsiye tutması, ikisinin Şero'nun tuttuğu şemsiye altında yağmurdan korunması, onları izleyen Nesrin'e "eksikliğini ve korunmasızlığını" hatırlatmıştır. Bu sahne de, Hatun'un "gölgesi bile yeter" sözlerinin bir teyididir. Erkeğin sadece şemsiye tutarak bile, birlikteliğe güç ve koruma sunarak katkı sağlayabileceği vurgulanmış, erkeğin varlığı yüceltilmiştir.

Metnin temel işleyiş mekanizması, bir erkeğin yokluğunun ardından, terkedilen kadının yaşayacağı çaresizlikler üzerine kuruludur. Cefo'nun inşaatta iş aramaya gittiğinin söylenmesinden ve Nesrin'in ağlayarak attığı badana ve inşaat malzemelerinden Cefo'nun inşaat işçisi olduğu sonucuna varılmaktadır. Cefo gitmiş ve Nesrin'in hayatı hızla altüst olmaya başlamıştır. Faturalarını ve kirasını ödeyemez, lise diploması bile olmadığı için sigortalı bir iş bulamaz, yakın arkadaşı olan komşusuyla arası bozulur ve Nesrin filmin sonunda metin dışı bırakılarak cezalandırılır.

Nesrin, eşini kaybetmenin bedelini ödemiştir. Eşine bir iş bulana kadar eve gelmemesini söyleyen de kendisi olduğuna göre, yaşadığı tüm bu olayların müsebbibi, yine kendisidir. Erkeğe başkaldırmanın ve rest çekmenin bedeli oldukça ağır olmuştur.

Cefo'nun gidişine neden olan tartışmada Nesrin ona, evde oturup, herhangi bir işte çalışmadığı için söylenmiştir. Cefo'nun evde oturan, tembel bir adam olması Nesrin'in daha önce de sürekli bir sosyal güvencesi olmadığını gösterir. Aslı Hanım'ın "Aman Nesrin, sen zaten şikâyet etmiyor muydun bu adamdan? Çalışmıyor, etmiyor, eve ekmek getirmiyor diye..." sözlerinden de anlaşıldığı gibi Nesrin, kocasının gidişinden önce de evlerde temizlik işçisi olarak çalışmaktadır. Cefo zaten tembel bir adamsa ve çalışmıyorsa onun gidişinin Nesrin'i maddi açıdan nasıl bu kadar dara düşürebildiği tartışma konusudur.

Cefo'nun gidişi Nesrin'in yaşadığı dramın temel hareket noktası; Cefo'nun nereye gittiği konusu ise filmin başlıca gizem unsurudur. Bu noktada çalışmanın birinci bölümünde bahsedilen, Ekici'nin film anlatılarında kadının gizemin taşıyıcısı olması konusunda yaptığı çalışma -cinsiyet rollerinin bu metinde yer değiştirmiş olması kuşkusuyla- akla gelmektedir.

Ekici'ye göre (2016: 335), kadın gizem unsuru, erkek de gizemi çözen konumunda olduğunda, erkek aktif ve anlatıyı yönlendiren bir konumda olur. Yazar, anlatıda *gizem unsuru olarak* sunulan kadınlarla ilgili, gizemin çözülmesiyle kadına dair anlamların filmin *diagetik* dünyasına sızdığını belirtmiştir. Bu metinde gizem unsuru olarak bir erkeğin kullanılması, erkeğin karakter özelliklerine, gitme sebebine dair bilgilerin metnin içinde sunulması, söz konusu bulgu ile cinsiyetlerin yer değiştirmesi suretiyle benzeşmektedir. Ancak bu film Nesrin'in Cefo'nun gizemini çözmesine izin vermez. Ekici'nin söyleminden hareketle metnin kadına yani Nesrin'e "gizemi çözen", aktif ve anlatıya yön veren bir konum sunmadığını söylemek mümkündür. Film boyunca yüzü ve yeri bilinmeyen bir adamın "yokluğu/gizemi" anlatının yön vereni olmuştur. Cefo filmde arkadan görüldüğü tek sahne haricinde yoktur ama anlatının temelindedir.

Cefo'nun yüzünün görünmemesi, sesinin duyulmaması, tezin önceki bölümlerinde açıklanan Türk sinemasının suskun-sessiz kadın imgesi meselesini akla getirir. Cefo'nun metindeki yokluğu –tembel, umursamaz, ailesini düşünmeyen- özellikleriyle betimlenen erkek kimliğinin metnin dışına sürülme istenmesinden midir? Cefo kasıtlı bir seçimle ve görünür bir özne olmaya değer bulunmadığı için mi

metinde aktif olarak yer bulamamıştır? Bir kadın yönetmen tarafından üretilen bu metin, feminist sinema perspektifinden eleştirilen kadına dair bir konumlanış biçimini metinde karşı cinse mi yöneltmiştir? Bu sorulara net biçimde cevap vermek mümkün olmasa da, Cefo her ne niyetle filmde suskun ve görünmez olursa olsun gidişine kahrolunan, geri dönmesi arzulanan, kurtarıcı olarak beklenendir. Cefo evin direği olan erkektir, gölgesi yetendir, evin direğinin yokluğu yuvayı çökertmiş, Nesrin’i yok etmiştir.

Nesrin’in gidişi/yok oluşu tamamen bir gizem üzerine kurulmuştur ve yok olmayı seçen Nesrin, kızını bırakmıştır. Yücebaş (2019: 597), anneliği özel alanın kamusal değerlerle şekillenme aracı ve kadının cinselliğinden duyulan kamusal endişenin de toparlandığı bir kimlik olarak betimler. Nesrin’in gidişinin Türk sinemasının fedakâr anne temsiline bir karşı temsil oluşturma ihtimali düşünüldüğünde bu yok oluşu, temel bakım ihtiyaçlarını gideremediği Asmin’in Hatun tarafından sahiplenileceğini bilmesi ile yine bir fedakârlık olarak okumak mümkündür. Ancak, metnin sonlarına doğru derin bir bunalıma girdiği görülen Nesrin’in kayboluşu, bir yandan bu rolü de reddetmesi, üzerinde hissettiği diğer tüm yükleri bırakırken, bu yüklerden biri olarak gördüğü anneliği de bırakması şeklinde yorumlanabilir. Sonuçta Nesrin’in bıraktığı bu rol, Hatun tarafından devralınmış ve Asmin’e karşı Nesrin’in sorumlu görüldüğü annelik vazifeleri Hatun aracılığıyla sürdürülmüştür.

Metnin sonunda “uslu kadın” olmayıp da, eve para getirmesi için kocasıyla tartışan Nesrin cezalandırılmıştır. Eğitim seviyesi düşük ve alt gelir grubundan bir kadının hayatta kalmasının tek yolu bir erkeğin, bir eşin varlığına dayandırılmıştır.

### **2.3.3. Metinde Kadınlar Arası İlişkilerin Temsili**

Metinde Hatun ve Nesrin’in arkadaşlığı dışında, Hatun ve Nesrin’in temizlik işçisi olarak çalışmaya gittikleri evlerdeki işveren konumundaki kadınlarla olan ilişkilerini incelemek mümkündür. Ayrıca Ayten Hanım’ın gelini Ferda ile ve Nesrin’in eltişiyle olan ilişkisi de incelenmelidir.

Hatun, uzun yıllardır Ayten Hanım’ın yanında çalışmaktadır. Ayten Hanım, gelini Ferda’nın gündelikçi aradığından, Hatun’un onun evinde de çalışmasını istediğinden bahsederken bu duruma onayı olmadığını belli eder. Hatun diğer herkese yüz on, bir tek Ayten Hanım’ın evine seksen lira ücretle gittiğini söyleyerek zam talebinde bulunduğu anda ise çalıştığı gün sayısını haftada ikiye düşürür. Geçmişte

Hatun Nesrin'e, Ayten'in kendisini kızı gibi sevdiğini, hatta belki de evini miras olarak kendisine bırakabileceğini söylemiştir. Buradan hareketle, Hatun'un kendisini Ayten Hanım'a yakın hissettiği ve onun tarafından değer gördüğüne inandığı sonucuna varılabilir. Oysa Ayten Hanım'ın Hatun'u hayatındaki konumlandırış biçimi hiç de Hatun'un düşündüğü gibi değildir.

Ayten Hanım'ın komşusu Fatma Hanım misafiriğe geldiğinde kahve ikram eden Hatun yanlarında oturması için davet edilir ve mutlu olur. Fatma Hanım, "Falıma da bakıverirsin" der. Fatma Hanım'ın bakış açısına göre evin temizlikçisi olan Hatun, kirlileri temizler, talep edildiğinde fal da bakar, gönül eyler. Fatma Hanım, Hatun'un da Kars'lı olmasından hareketle, "Tipin de benziyor" diyerek kendisi gibi onun da Çerkez olduğunu varsayar. Hatun'un kendisini kızı gibi gördüğünü düşündüğü Ayten Hanım bir kahkaha nöbetine girerek, dokuz numaraya yeni taşınan, düzgün, hanımefendi Ruken Hanım'dan bahis açar ve "Hiç Kürt demeysin!" diye ekler. Hatun'un Kürt olduğunu bilen Ayten, yıllardır kendisinin yanında çalışan kişiye karşı etnik ayrımcı bir tutum sergiler. Ayten'in Hatun'a karşı olan tutumu, Hatun'un Ferda'nın yanında çalışmaya başlaması ile daha da sertleşir. Ayten, "Laf taşıma!" diye uyardığı Hatun'a daha çok iş buyurmaya başlar, evi kasten dağınık bırakarak iş yükünü arttırır ve hırçınlaşır.

Ferda'nın Hatun'a karşı olan tutumu ise yüzüne gülerek ağzından laf almaya yöneliktir. Hatun'un gün sayısının azaltıldığını öğrendiğinde, kendisinin de Ayten'le hiç anlaşamadığını söyler, Hatun'a bu anlaşmazlık hakkında bildiklerini sorar, rahat hissetmesi için ona da bir tabak getirir. O sırada çalan telefonu açtığında kayınvalidesiyle samimiyetle konuşur, Hatun'un orada olduğunu söyler. Ferda'nın aramayı yanıtlamadan önce, "Dur, bekle, anlatacağım" diye uyardığı Hatun, fırsattan istifade ederek evden ayrılır.

Görüldüğü gibi metinde gelin ve kayınvalide birbirlerinden hoşlanmayan, birbirlerinin arkasından konuşan, samimiyetsiz bir ilişki içinde temsil edilmektedir. Ayten Hanım da emek sömürüsü ve etnik ayrımcılık yapan, Hatun'a birey olarak değer vermeyen biri olarak temsil edilmiştir. Ferda Hanım'ın Hatun'dan beklentisi ise kendisine kayınvalidesinden laf taşımasıdır.

Hatun'un gündelikçi olarak yanında çalıştığı Burcu ise, onu samimi biçimde yanaklarından öperek karşılar. Ona "Hatun Abla" diye hitap eder. Oysa bu karşılamanın devamında evin çok dağınık olduğu açıklaması gelir ve "Ellerinden öper



artık...” diye iş buyrulur. Hatun “Olsun, olsun... Siz dağıtacaksınız, biz toplayacağız; işimiz bu...” diyerek sorumluluğu üstlenir ve bunun bir kusur sayılmayacağını teyit eder. Bu sıcak gibi görünen karşılamanın altında, Hatun’un sadece Burcu’nun hayatını kolaylaştırma misyonu olması yatmaktadır. Daha önce bahsedildiği gibi Hatun da Nesrin’le Burcu’nun dedikodusunu yapmaktadır ve Burcu ve Hatun arasında kişisel çıkarlara dayalı, samimiyetten uzak bir ilişki mevcuttur.

Nesrin’in evine temizliğe gittiği Aslı Hanım, Nesrin’e karşı oldukça ilgili görünmektedir. Onunla kişisel sorunlarını paylaşır, babasının rahatsızlığından bahseder, Nesrin’in özel yaşamındaki sorunlarını bilmekte ve onunla dertleşmektedir. Cefo’nun gidişi üzerine Nesrin’e sigortalı, maaşlı, düzgün bir iş ayarlayacağını söyler. Nesrin, gittiği iş görüşmesinden sonra geri dönüş olmadığını belirtince de sigortalı bir iş bulana kadar bir arkadaşının evine gündelikçi olarak gitmesini teklif eder. Aslı, bir süre sonra kendisine iş bulup bulamadığını soran Nesrin’e lise mezunu olmadığı için iş bulamadığını söyleyerek, “Sen dışardan okul falan mı bitirsen acaba?” diye yeni çözüm önerisini sunar. Aslı Nesrin’le her ne kadar ilgili gibi görünse de, aslında onun yaşadığı güçlüklerin farkında bile değildir. Önce kendi ayakları üzerinde durup, kendi yaşamını kurduğunda Cafer’in boşluğunun kalmayacağını anlatarak, Nesrin’e sigortalı iş bulma vaadinde bulunur. Kadının ekonomik bağımsızlığının onu özgürleştireceğine dair bir söylemi olan Aslı, Nesrin’le aynı masada kahve içip dertleşir, sözüm ona sorunlarına çözüm önerileri üretir ve Aslı’ya göre en önemli şey sigortalı bir iş sahibi olmaktır. Oysa Nesrin, Aslı’nın evinde de bir çalışandır ve yasal olarak sigortasının yapılması gerekmektedir. Aslı’nın tutumu ısrarla gündelik temizlik hizmetini sigortalı iş kapsamından ayrı değerlendirmek üzerine kuruludur. Kendisi Nesrin’e çalıştığı günler için sigorta yapmayı önermez. Aslı’nın bakış açısına göre sigortalı iş, lise mezunlarının iş başvurularının kabul gördüğü, düzenli olarak mesaiye gidilen kurumsal bir iştir. Aslı, Nesrin’e sigorta yapması konusundaki yasal zorunluluğu görmezden gelmeyi seçer.

Aslı ve Nesrin ilişkisinde Aslı’nın Nesrin’e karşı gösterdiği sözde yakınlığın samimiyetsizliği, salonun camlarının temizlenmesi meselesiyle teyit edilir. Nesrin, demirlerden ötürü iyi temizlenmeyen camları bahçe hortumuyla yıkama fikrini Aslı’ya danışmıştır. Aslı, önce alt kattaki komşunun camlarına su akacağını söyler ve sonra “Gerçi kendisi temizlemiyor. Gitmiş midir acaba işe?” diye ekler. Kendisinin temizlemediği, bir gündelikçi kadının sildiği camları kirletmek Aslı’ya göre o fiilin

yapılabilirliğinin hafifletici sebebidir. Ev sahibi komşu, lüzumsuz iş yüküyle cezalandırılmaz ama komşunun temizlikçisi pek tabii, onlar tarafından kirletilen camları temizlemekle mükelleftir. Nesrin bir başka seferde, camları yıkayacağını söylediğinde onu engelleyen Aslı, komşusunun kendisine söylendiğini duyduğunu belirtir. Aslı savunmasında “Ben çalışıyorum, haberim yok, temizlikçi yapmıştır” diyerek meseleyi geçiştirdiğini Nesrin’e aktarır. Aslı için Nesrin bir temizlikçidir. Temizlikçi kadın, düşüncesizlik edebilir, komşunun camını kirletebilir ve rahatlıkla suçlanabilir. Aslı, kendisini, onay verdiği bu kararın sorumluluğunu üstlenmekten arı tutmaktadır.

Nesrin’in temizlik hizmeti sunduğu adı bilinmeyen bir başka işveren kadın, katı tutumu ve anlayışsızlığı ile dikkat çeker. Nesrin, kızı Asmin ile birlikte apartmanın önünde kadının gelişini bekler ve kadın Nesrin’in çalışmasındaki memnuniyetsizliklerini sıralar. “Demek ki yüz verince böyle oluyor” diyen işveren kadın, evlerde temizlik görevi verilen gündelikçilere yakınlık gösterilmemesi gerektiği söylemini teyit eder. Nesrin’in evin zaten çok dağınık olduğuna dair açıklamaları işe yaramaz. Nesrin son çare, içinde bulunduğu durumu açıklamaya çalışır. Kocasının gittiğini söyleyerek, daha sonraki sefer çok hızlı yapacağını sözünü verir ama kadın çekip gider.

Görüldüğü gibi metinde Hatun ve Nesrin’in evlerinde çalıştığı kadınlarla aralarındaki ilişki sosyal sınıf farklarına göre belirlenmiş, samimiyetten uzak, para-hizmet alış verişine dayalı, sömürüye açık bir ilişkidir. Kadınlar kimi zaman temizlik hizmeti sunan çalışanlarıyla yakınlaşmış gibi görünseler de, bu gerçek bir sırdaşlık, duygudaşlık haline dönüşmez. İşveren konumundaki kadınlar, Hatun ve Nesrin’den kimi zaman hizmet konusundaki talepleriyle, bazen onları zam yapmama ve çalışma gününü azaltma konusunda seçim yapmaya zorlamaları ve onları sigortasız çalıştırmaları gibi nedenlerle açıkça emek sömürsünde bulunmaktadır. Bora (2018: 183,185), orta ve üst sınıf kadınların cinsiyet ilişkilerindeki konumunun değişip, erkeklerle “eşitmiş” gibi olabilmelerinin, bakım işlerini diğer kadınlara devredebilmelerine bağlı olduğunu belirtir. Kadınlar arası bu fark ve iktidar ilişkisinin, erkekler ve kadınlar arasındaki iktidar ilişkileri bağlamında düşünülmesi gerektiğini söyler. Cinsiyet ile sınıfın yeniden kurulduğunu belirten yazar, cinsiyet rejimi ve üretim ilişkileri bağlantısına dikkat çeker. Bu metinde de işveren ve çalışan kadınlar arasında gözlenen çıkar çatışması ve sömürü olgusu, ev işlerinin sorumluluğunu

üstlenmeyi reddeden kadınların, bu reddedişin aracı olarak alt sınıftan kadınların varlığını kullanıyor olması sorunuyla ilişkilendirilebilir.

Metinde kadınlar arası ilişki biçimlerine dair okuma yapılması mümkün olan bir başka olgu da Nesrin ve eltisi arasındaki ilişkidir. Nesrin metinde eltisiyle hiç yüz yüze gelmez. Ama kayınbiraderi ve eltisi ilk zamanlar Cefo'nun sığınmış olabilecekleri kimseler olarak Nesrin'in tahminlerinin başında yer alır. Nesrin defalarca kez evlerini gizlice izlese de, oraya gidip eşini soramaz. Hatun'la olan konuşmalarına göre Nesrin, önce eltisinin Cefo'yu tutup kolundan getireceğini ummuştur. Bunun nedeni eltisinin Nesrin ve Cefo'nun evliliğini kurtarma isteği değil; eltisinin geçen sefer evine konuk olan Cefo'nun varlığından rahatsız olmasıdır. Bunu da Nesrin, "Geçen defa iki gün bırakmadı kalsın" diyerek ifade eder. Nesrin, Cefo için "O illa gelir de, ben elimle kaynıma sinir olmuşum ha. İnsan bir arayıp sormaz hiç?" diyerek sitemini belirtir. Nesrin'in kaynının evine gidememe sebebi ise Hatun tarafından yüzü olmaması, kardeşini evden kovduğu için mahcup olması şeklinde açıklanır. Nesrin terkedildiği ve maddi imkânsızlıklar içinde kaldığı süre boyunca akrabaları tarafından aranmaz. Kendisi ablasına ve amcasına telefon açar. Durumunu anlatmaz. Ablasına eline geçtiğinde para göndereceğini söyler, amcasından borç ister ve olumsuz cevap alır. Nesrin'le aynı şehirde yaşayan kayınbiraderi ve eltisi onu arayıp sormaz. Nesrin'in eltisi ile arasının iyi olmadığı ve ondan hoşlanmadığı bellidir. Metinde Ayten-Ferda ilişkisindeki gelin-kayınvalide temsili gibi, Nesrin ve eltisi arasındaki ilişki de olumsuz olarak temsil edilmiştir. Bu temsil biçimleri, birbirleriyle evlilik sonucu akrabalık ilişkisi doğan kadınlar arasında sorunlu bir ilişki olduğu mitini güçlendirmektedir.

Metindeki kadınlar arasında neredeyse istisnasız olarak hiyerarşik bir yapı görülür. İşveren kadınlar, Hatun ve Nesrin'e karşı sınıfsal üstünlüklerini kullanırlar. Hatun'un daha büyük ve daha çok eşyanın olduğu bir eve sahip olması, daha fazla geliri olması ve "kocasısı" olması gibi özellikleri bu hiyerarşik yapıda onu Nesrin'den üstün kılar. Hatun'un Nesrin'e olan üstünlüğü, onun üst katta oturmasıyla da simgesel olarak görülür. Nesrin ise "annesisi olması" vasfıyla Asmin'in üstünde hâkimiyet sahibidir. Bir gün temizliğe gittikleri bir evde kırılan vazoyu gördüğünde onu omuzlarından tutup sarsarak azarlar. Metin bu bakımdan bir kadınlar hiyerarşisi anlatısı olarak konumlandırılabilir.

### **2.3.4. Nesrin ve Hatun'un Arkadaşlığı:**

Nesrin ve Hatun, yaşadıkları muhit, etnik kökenleri, evlere temizliğe giderek para kazanmaları, işyerinde ve özel yaşamlarında benzer sorunlara sahip olmaları gibi ortak yönleri olan iki kadın arkadaştır. Aynı mahallede yaşamaları, eğitim seviyelerinin düşük olması, sosyo-ekonomik açıdan benzer yaşam tarzlarına sahip olmaları, bedensel emeğe dayalı ve güvencesiz işlerde çalışmaları, Kürt kökenli olmaları bu iki kadının hayatlarındaki temel paralelliklerdir. Bunların yanı sıra, aynı mahallede ve benzer yaşamlar sürmesi olası başka kadınlar ve komşular da olabileceği düşünülerek, Nesrin ve Hatun arasındaki yakınlığın sadece bu ortak noktalardan kaynaklı olduğu söylenemez. Zira Nesrin ve Hatun, birbirleriyle iki yakın akrabanın, aynı aileye mensup bireylerin gösterebileceği kadar büyük bir samimiyet içindedirler. Birbirlerinin evine teklifsiz girebilmekte, birlikte yemek yiyip, ailenin diğer bireylerinin evde bulunduğu zamanlarda da beraber vakit geçirebilmektedirler. Birbirlerinin özel yaşamlarını bilir, sırlarını paylaşır, tavsiyelerde bulunur, birbirlerini eleştirirler. Bahsi geçen bu nedenlerden ötürü metinde kadın arkadaşlığı temasının oldukça net olarak izlendiği belirtilmelidir. Bu iki kadının arkadaşlığı, samimiyete dayalı, sırdaşlık düzeyinde bir arkadaşlıktır.

Hatun ve Nesrin baş başayken, sohbetlerinde küfürlü ifadeler kullanmaktan çekinmezler. Nesrin'in ağzından bir kez küfür duyulurken, sert küfür ifadeleri içeren sözler Hatun tarafından daha sık kullanılır. Özçalışkan (1994: 286, 287), kadın ve erkeklerin küfür kullanımı üzerine yaptığı çalışma bulgusunu, ilginç olduğunu belirterek paylaşır. Çalışmada kadınların kadınlarla beraberken “kadın konuşma kodu” (female register) kullandıklarını, ancak erkeklerle konuşurken bu koddan vazgeçip “erkek konuşma koduna” (male register) geçtiklerini belirtir. Erkeklerde ise böyle bir kod değiştirme olmadığını söyler. Çalışmasında Lakoff'un<sup>20</sup> (1975) varsayımlarının desteklendiğini belirten Özçalışkan (1994: 286) kadınların duygu ve düşüncelerini erkekler kadar güçlü biçimde ortaya koyamadıklarını, her zaman hafif küfürleri tercih ettiklerini ve bunun toplumda kadının erkeğe nazaran daha düşük konumuyla ilişkisi olduğunu belirtir. Hatun ve Nesrin bu bulguların aksine bir aradayken kullandıkları bu ifadeleri diğer zamanlarda kullanmaz. Hatta güçlü bir karakter olarak okunan Hatun'un işverenlerinin yanında daha çekingen bir tavra sahip olduğu görülür. İki kadının birlikteyken bu tarz bir ifade dilini seçmesi, sınıfsal olarak bastırılmış hissettikleri iş ortamlarından uzaklaştıklarında; kendilerini eril dil ile ifade ederek erk

---

<sup>20</sup> Lakoff, R. (1975). *Language and Woman's Place*. New York, Harper & Row Publishers.

sahibi olanın, erkeğin, eril dilin ürünü olan jargonu güçlü hissetme aracı olarak kullandıkları şeklinde yorumlanabilir. Kadının güçlü hissetmek için, erkek egemen kültürün kadın üzerinden güce ulaşmasının dilsel araçlarından olan küfrü kullanması, erkek karşısındaki ikincil konumunun ve dil üzerinden aşağılanması bir çeşit kabulüdür. Belek Erşen'in (2018: 36) belirttiği gibi, artık yeni bir kadın dilinin kurulması, kadınların kendi cümlelerini kurup, kendi sözcükleriyle konuşması gerekir. Ancak metinde ezilen alt sınıf olarak sunulan kadınların özel alanlarında eril dil kullanma ihtiyacı, kamusal alanda kaybettikleri gücü ele geçirmek için geliştirdikleri bir çeşit ifade biçimi olarak yorumlanabilir.

Nesrin ve Hatun teklifsizce birbirlerinin evlerine girip çıkmaktadır. Kocasının gidişinden sonra Nesrin ve kızı Asmin, akşam yemeklerini Hatun'un evinde yerken ve iki arkadaş, sıkça Hatun'un balkonunda çay içip sohbet ederlerken görülür. İki arkadaşın sohbetlerinin konusunu kimi zaman birbirlerinin eşleri ve özel yaşamları, kimi zaman çalıştıkları evler ve işverenleri, kimi zaman komşularının dedikodusu oluşturur.

De Souza (1994: 25, 31), dedikodunun genellikle yıkıcı bir güç türü olduğunu belirtir ve alışlagelmiş güç kullananlardan ayrı olarak, zayıflar tarafından ve her zaman olmasa da çoğunlukla kadınlar tarafından bilginin gücünü kullanma girişimi olduğunu ifade eder. Yazar, dedikodu aracılığıyla yayılan kültürel değerlerin egemen kültüre ait olmak zorunda olmadığını, tam tersine en azından baskılanan ya da daha güçsüz olanların alt kültürlerine ait olma ihtimalinin daha fazla olduğunu belirtmiştir. Wert ve Salovey (2004: 123), dedikoduyu sosyal karşılaştırma teorisiyle açıklayarak, tüm dedikoduların sosyal karşılaştırma içerdiğini belirtmişlerdir. Yazarlara göre dedikodu, bireylerin kendi özelliklerini diğerlerinininkilerle ilişkilendirdiği, kendini geliştirme ve sosyal kimliğe sahip olma iddiasıyla motive olunan sosyal karşılaştırma sürecinde bir araçtır. Demirci (2004: 14- 15), dedikodu yapanların başkaları üzerinden kendilerini ifade etmiş olduğunu belirtir ve dedikodunun önemli bir dayanışma aracı olarak da yorumlanabileceğini söyler. Bu bilgilerden hareketle Nesrin ve Hatun'un arkadaşlık ilişkisinde dedikodunun bir sosyal karşılaştırma aracı olarak işlev gördüğü; mensup oldukları ezilen sınıfın bir tür güç geliştirme refleksi olduğu ve egemen kültüre karşı bir dayanışma aracı olarak konumlandırılabilmesi söylenebilir.

Hatun ve Nesrin arasında derin bir samimiyet ve buna dayalı olarak da yoğun bir dayanışma görülmektedir. Metinde arkadaşlık ilişkisinde destek sunan kişinin

genellikle Hatun olduğu gör÷lmektedir. Bu dayanışmaya Nesrin'in yolda gördüğü kocasının peşinden koşup, onu durduramamasının ardından büyük bir bunalıma girdiği sırada, Hatun'un 'Cefo'nun ağzına it s.çsın! Kalk bu yemeklerden ye bari biraz" diyerek Nesrin'i evine çağırması örnek gösterilebilir. Ayrıca Nesrin ve kızı sıklıkla akşam yemeklerini Hatun'un evinde yemektedir. Hatun Nesrin'e manevi açıdan da destek olmuş, onu ve Asmin'i akraba düğününe götürmüş, evde de aileden biriymiş gibi davranarak onları sahiplenmiştir. Nesrin de Hatun'un evinde kendini aileden biri gibi hissetmekte, çay servisi yapmakta, Şero'ya kahve falları bakarak kısmet geleceği yönünde olumlu şeyler söylemektedir. Ayrıca Aslı Hanım kendisine bir iş bulduğunu telefonla bildirdiğinde, Nesrin sigortalı iş görüşmesine Hatun'u da çağırmış ve görüşmeye birlikte gitmişlerdir. Paraya ve işe çok ihtiyacı olan Nesrin'in, bu iş görüşmesine yalnız gitmemesi bile Hatun'la dayanışma içerisinde olduklarını göstermektedir.

Metinde Nesrin ve Hatun'un arkadaşlıklarının bir kırılmaya uğradığı gör÷lmektedir ve bu kırılma erkekler üzerinden gelişen bir sohbetle patlak verir. Balkonda tarhana yaptıkları sırada gelişen sohbette Nesrin, "Ben senin kadar ezseydim Cefo'yu, zaten şimdiye çoktan kaçırdı. Şero Abi yine iyidir." dediğinde, Hatun, "E sen al Şero'yu Nesrin; Şero seni ...sin!" diyerek, Nesrin'in kalbini kırmıştır. Bu sözlere çok içeren Nesrin, hemen Hatun'un evini terk etmiştir. Bu da kocasız kalan kadının en yakın arkadaşı tarafından 'kocasının var olması' nedeniyle şaka ya da ciddi, düşünülmeden söylenmiş olsa da nasıl kırılacağı, nasıl ezilebileceğini gösteren bir durumdur.

Nesrin, Hatun'a çok kırılmıştır ve onunla konuşmaz. Bu süreçte Asmin, Hatun'un evine gitmeye devam eder, bazen de Hatun aşığıya inip Asmin'i yemek yemesi için evine götürür. Bir süre sonra Nesrin, ev sahibi kapıya dayandığında Hatun'dan para isteyip reddedilecek, ancak kısa süre sonra Hatun parayı Nesrin'e getirip, zorla eline tutuşturarak aralarındaki ilişkiyi düzeltmeye çalışacaktır. Bu olayda Hatun'un Nesrin'e karşı oldukça katı bir tutumla davrandığını; küskün olmasına rağmen mecburiyetten, gururunun incinmesini göze alıp, kendisinden borç isteyen Nesrin'e karşı bilerek kırıcı bir tutum sergilediğini söylemek mümkündür. Hatun, kendisine karşı tavır alan Nesrin'in madden muhtaç ve çaresiz durumda olmasından faydalanarak intikamcı, alaycı bir tutum sergilemiştir.

Hatun'un o parayı Nesrin'e hemen vermemiş olması Nesrin'in duygusal çöküş sürecinde önemli bir kırılmanın daha yaşanmasına neden olur. Nesrin bu olayın hemen sonrasında, mutfakta bulaşık yıkarken bir bardağı bilerek kırar ve tam o sırada Asmin yanına gelince bulaşık yıkamaya devam eder. Metin boyunca Nesrin'in kafasında intihar fikrinin oluştuğuna dair ilk ve tek an, Hatun'un onu çaresiz bırakması sonrası görülür. İki kadının gerçek, sağlam, sevgiye dayalı olarak okunmuş olan arkadaşlık bağı, bu anda devamlılığını yitirir. Bu noktada bu kırıcı üslubun sahibi Hatun'un, sahnenin temel belirleyicisi olan para mevhumuna bakış biçimini incelemek gerekmektedir.

Daha önce de bahsedildiği gibi Hatun, iyi bir muhitte, büyük bir daire sahibi olmak istemektedir. Hatun'un bu hayali, satılık daire ilanlarına bakması, günaha girme endişesi taşımasına rağmen kiliseye gidip bu dileği için dualar etmesi ile de anlaşılmaktadır. Nesrin, kendisinden para istediğinde o parayla Moda'dan ev alacağını söyleyen Hatun, Nesrin'den "Biz oralara anca temizliğe gideriz." cevabını alır. Hatun daha sonra pişman olup parayı Nesrin'e getirdiğinde de, yaşadıkları mahalledeki evlerin yıkılacağı söylentisinden, oğlunun daha iyi bir semtte yaşamasını istediğinden bahseder. Hatun, bu hayalini gerçekleştirmek için para biriktirmektedir. Nesrin ve Asmin'i de götürdükleri akraba düğününün dönüşünde, durakta toplu taşıma aracı bulamayan Şero, taksi çevirmeye kalkmış, Hatun onu engellemiştir. Şero'nun bir süre sonra bir başka taksiyi durdurması ile araca binmek zorunda kalan Hatun'un yüzünün asık, keyifsiz olduğu fark edilir. Evin sokağında Asmin'i kucağına almış halde eve doğru yürüyen Şero'nun söylenmesi ile de taksiden erken inmiş oldukları anlaşılmaktadır. Para harcamaktan imtina etmesi ve ev alma hayalinin belirleyici bir özellik olarak karşımıza çıktığı Hatun'un, metnin sonunda bu özelliğinden ve hayalinden feragatine dair -çalışmanın devamında açıklanacak olan- bir olasılıkla karşılaşıldığı düşünülmektedir.

Metnin sonunda Nesrin, parasız ve çaresiz kaldığı için bakımını sağlayamadığı ve temel ihtiyaçlarını gideremediği kızını Hatun'a bırakır. Bunu şahsen emanet ederek yapmamış olsa da, Nesrin; Hatun'un Asmin'i ne kadar sevdiğini, ona ne kadar iyi bakacağını ve onu bir başkasına vermeyeceğini bilmektedir. Nesrin, kızını çok güvendiği dostu Hatun'a bırakmıştır.

Hatun, Şero'nun söylenmesi sonucu Asmin'in amcasını çağırıp, çocuğu ona bırakır. Ancak Asmin'in köye, teyzesine gönderileceğini öğrenince bu durumu içine

sindiremez. Nesrin'in kayınbiraderi Hıdır'ın evine, Asmin'e getireceğini söylediği böreği vermeye gittiğinde, Nesrin'i kardeşi gibi sevdiğini, onun kızına gözü gibi bakacağını söyleyip, Asmin'in kendisinde kalmasını ister. Etnik köken bakımından işvereni tarafından aşağılanmış olan ve Nesrin'le olan arkadaşlığında etnik kimlik paydaşlığının da etkili olduğu Hatun, "Ben de Kürt'üm" diyerek, Hıdır'ın güvenini kazanmaya çalışır. Hatun, iş başvurusunda Çerkez olarak tanımlayıp, reddettiği kökenini, Asmin'i kazanmak için bir güvenilirlik unsuruna dönüştürmüştür.

Hatun'un samimiyetle Asmin'in kendisinde kalmasını istemesine rağmen, onun bu talebinin kabul edilmediği fark edilir. Ancak ertesi gün, Hatun, elinde bir poşetle, kalabalık bir caddeden taksi çevirerek Hıdır'ın evine tekrar gider. Taksiye binmek istemeyen, daha önce Şero'nun isteğiyle taksiye bindiğinde surat asan, fazla para ödememek için araçtan eve varmadan inen Hatun, taksiyle Hıdır'ın evine gitmiştir. Hatun'un Hıdır'ın evine, kendi mahallesinden değil de, kalabalık, işlek bir caddeden gitmesi, taksiye bindiği yerde, arkada büyük mağazaların görülmesi, Hatun'un oraya elinde bir poşetle girip, daha önce Asmin'i ona vermeyen Hıdır'ı bir şekilde ikna etmiş olması, bankadan para çekip, Hıdır'a vererek, onu bu şekilde ikna ettiği ihtimalini düşündürür. Ancak bunun bahsi geçen açıklamalarla varılabilecek bir varsayım olduğu ve metinde bu konuda kesin yorum yapmaya imkân sunan açık bir bilgi olmadığı da belirtilmelidir.

Metnin sonunda Nesrin cezalandırılmış, Hatun ise Ayten Hanım'a ve Şero'ya başkaldırmıştır. Hatun'un kocasının karşı çıkmasına rağmen Asmin'i alıp, onu sahiplenmesi, Nesrin'in ona olan güvenini boşa çıkarmamıştır. Asmin, artık Nesrin'in en yakın dostunun himayesindedir ve metnin sonundaki bu olay, bu iki kadından birinin yokluğuna rağmen, dostluk bağının devam ettiğini göstermektedir.

### **2.3.5. Araştırma Sorularının Cevaplanması**

Metinde kadınların arkadaşlık ilişkisinde önemli bir kırılma yaşandığı ve bu kırılmanın bir erkek nedeniyle meydana geldiği görülmektedir. Her ne kadar Hatun ve Nesrin arasındaki tartışma, bir sohbet esnasında karşılıklı ithamlarla gerginleşen ortamın etkisiyle aniden gelişse de, sohbet Cefo'nun gidişi üzerine başlar ve Hatun, Nesrin'i Şero'nun varlığını kullanarak küfürlü bir söylemle incitir. İki kadın arasındaki arkadaşlık ilişkisi, doğrudan erkeğin elinden alınması tehdidi ile ortaya çıkmaya da, bir tarafın sahip olmakla yüceltiğini düşündüğü "koca" faktörünün, hakaret vesilesi olarak kullanılmasıyla kırılmaya uğramıştır.



Kadın arkadaş temsillerinden birinin, diğeri için bir tehlike unsuru olarak sunulmadığı söylenebilir. Nesrin, Hatun'un evinde, evde Şero'nun bulunduğu saatlerde vakit geçirmekten çekinmez. Hatun da bu durumdan memnundur. Kadınlar birlikte yemek sofrasını toplar; çay, kahve yapıp içerler. Nesrin Şero'ya "Abi" der, Şero da Nesrin'e farklı bir gözle bakmaz. Hatun Nesrin'i, eşini elinden alması konusunda bir tehlike olarak görmese de, kendisi eleştirildiği zaman Nesrin'i acıtmak için bu varsayım üzerinden bir hakaret kurmayı seçer. Metinde, iki kadının çalışma ortamında ve hayatlarının diğere alanlarında birbirlerinin iş, kariyer, çevre gibi aidiyetlerinin kesişimine ve burada birbirleri için tehdit oluşturabilecekleri bir olay örgüsüne rastlanmaz.

Kadın arkadaşlar metinde sık sık birbirleriyle dayanışma içinde görülmektedir. Hatun, Nesrin'in kızıyla birlikte akşam yemeklerini kendi evinde yemesini sağlayarak, Asmin'in aç olup olmadığını kontrol edip, küs oldukları dönemde bile onu evinde yemeğe götürerek, Nesrin'le dertleşip, onu akraba düğününe götürerek arkadaşına maddi-manevi destek olmaktadır. Nesrin de Hatun'la sohbet edip, onun çalıştığı evlerde yaşadığı sorunlarını, Şero hakkındaki şikâyetlerini dinleyerek, onunla birlikte sofraya işleriyle uğraşıp, tarhana yaparak arkadaşına daha çok manen destek vermektedir. Bu yarenlik sürecinde Nesrin'in Hatun'u iş başvurusuna davet etmesi de bir dayanışma örneği olarak görülmektedir. Ancak Hatun'un arkadaşının çok zor durumda olduğunu bilmesine rağmen "Acaba sen mi gitsen Ferda'ya?" dedikten sonra, onun evinde kendisinin çalışmaya başlaması bu dayanışmanın para söz konusu olduğunda sınırlanabileceğini gösterir. Hatun yine para söz konusu olduğunda Nesrin'e kira için borç vermeyerek desteğini esirger. Sonrasında pişman olup parayı getirmesi ve metnin sonunda Asmin'i alabilmek için maddi bir fedakârlıkta bulunmuş olması ihtimali dayanışmanın zaman zaman kırılmaya uğrasa da var olduğunu göstermektedir.

Metinde kadınlar arası dayanışma ve arkadaşlık ilişkisi bir noktaya kadar kadınların yaşamında kolaylaştırıcı ve sorunlarının çözümünde bir araç olarak işlev görmektedir. Ancak bu arkadaşlık, metnin sonunda Nesrin'in yok oluşu ve cezalandırılmasına giden süreci engellemez. Hatta Hatun'un borç para vermediği andan sonra zaten duygusal ve depresif bir sürece girmiş olan Nesrin'in daha da yaralandığı görülür. Metnin sonunda olumlu anlamda değişen, dönüşüme uğrayan,

başkaldıran ve arkadaşı için fedakârlık eden bir Hatun karakteri görülürken, Nesrin yok oluşa sürüklenir ve metnin dışına sürülür.

Metnin sonunda kadınların arkadaşlık ilişkisi zarar görmüş halde olsa da sürmektedir. Ta ki Nesrin kaybolana dek... Bu andan itibaren, Hatun, Asmin'i sahiplenerek arkadaşına karşı olan bağlılığını sürdürür. Nesrin'in gidişi, Hatun'un Asmin'e bakacağına dair duyduğu güvene dayalıdır. İki kadının arkadaşlığı madden devam edemese de arkadaşlık bağına dayalı sorumluluk ve fedakârlıklarla bu olgunun duygusal boyutta devam ettiği söylenebilir.

Metinde, toplumsal olarak ihtiyaç duyulan sosyo-politik değişimin yerine geçebilecek boş bir rahatlama duygusu yaratacak bir söyleme rastlanmamakla birlikte, tersine bir düşünce ile metnin genel bir umutsuzluk atmosferi yaratarak erkeksiz kadının ayakta kalmasının imkânsızlığına dair erkeğe bağımlı mitleri yeniden ürettiği dahi söylenebilir.

Metnin, kadına bakış açısını tam olarak kadına yönelik mağduriyetle ilişkilendiren, kadın izleyicinin seyirden aldığı hazla mazoşistik özne konumunu almasını sağlama ihtimali olan, mevcut kadın kaygılarını besleyen nitelikte olduğu düşünülmektedir. Bu noktada Nesrin'in Cefo'nun gitmesi ile yaşadığı çıkmazın, mantıksal eksikliklerinin bulunduğu hatırlatılmalıdır. Cefo tembel, çalışmayan, eve ekmek getirmeyen, keyfe keder geçici işlerle meşgul olan bir adamdır. Nesrin Cefo evi terk etmeden önce de evlere temizliğe gitmektedir. Cefo zaten çalışmıyorsa ve evden gitmesini sağlayan kavganın nedeni de buysa, Nesrin nasıl o kadar zor durumda kalmıştır? Hatun'un kocanın gölgesinin bile yeteceği söyleminin onaylanması, Nesrin'in ailesinden yardım görememesi, işveren kadınlardan, son olarak da Hatun'dan üst üste darbeler yemesi ve tembel koca gidince mahvoluşa sürüklenmesi, kadınlara örtük bir şekilde "Erkeklerinizin kıymetini bilin!" mesajı vermesi olası, tehlikeli bir söyleme işaret eder. Böylece feminist mesajın kaybolduğu ve kadın kaygılarının yeniden düzenlendiği söylenebilir. Metnin sonunda işini bırakan, Şero'ya itiraz ederek Asmin'i sahiplenen Hatun'un değişimi kısmen bu mağduriyet söyleminde bir kadının değişim ve güçlenmesine yönelik duruşunu gösterse de, Hatun'un hayatındaki diğer zorlayıcı koşullar varlığını sürdürmektedir. Ayrıca metin boyunca çaresizleşmesine tanık olunan, sonuçta kızını kaybeden Nesrin'in, annesiz kalan Asmin'in dramına nazaran, Hatun'un değişimi bu kaygıları gidermeye yetecek güce sahip değildir.

Metinde ataerkil toplum yapısına başkaldıran, çalışmayan eşini eleştiren Nesrin açıkça cezalandırılmıştır. Metnin sonunda nispeten güçlenerek dönüşen Hatun ise, metinde sürekli Nesrin'i bu davranışı nedeniyle eleştiren ve erkeğin varlığının kadına güç verdiği yönünde söylemler üreten bir karakterdir. Metinde kocasını aile birliği içinde tutma becerisini gösteren, onun tüm eksikliklerine rağmen evin sorumluluğunu üstlenen Hatun, konfor alanını koruyup, metnin sonunda özgür iradesiyle bazı kararlar verebilme yetisine sahip kılınmıştır. Ataerkil toplum yapısının erkeğe tam itaat ilkesinin dışına çıkan ve başkaldıran Nesrin ise anlatının dışında bırakılarak cezalandırılmıştır.

Metnin söylemi, hegemonik eril söylemden farklı bir dil üretmeyi başaramamaktadır. Metin, bir kadının erkeğinin gidişi sonrası adım adım yok oluşuna dayalı bir anlatı sunmaktadır. Kadına bir çıkış yolu sunulmamıştır. Hatun'un söylemleri ve Nesrin'in pişmanlığı vesilesiyle ataerkil sisteme biat etmenin önemine dair bir uyarı niteliğinde bir anlatı sunulmuştur.

Metnin kadın yönetmeni, kadınlar arası ilişkiler ve kadınlar arası arkadaşlık ilişkisini sosyal sınıf farklılıklarına vurgu yapan ve etnik ayrımcılığa değinen bir söylemle ortaya koymuştur. Metinde evlilik sonucu akrabalık bağı gelişen kadınlar arası ilişkilerin sorunlu; sosyal sınıf farkı olan, ev temizliği hizmeti satın alan ve bu hizmeti sunan kadınlar arasındaki ilişkinin samimiyetsiz, çikara, ayrımcılığa ve sömürüye dayalı olduğu görülmektedir. Metinde temsil edilen arkadaşlık ilişkisinde de maddi açıdan nispeten daha iyi durumda olan ve yanında erkeği olan kadın, diğer arkadaşının üzerinde güç sahibi olarak konumlandırılmıştır. Erkek çocuğu olan ailenin birliği korunmuş, kız çocuk ise metnin sonunda ebeveynleri tarafından terk edilen konumuna düşmüştür. Metinde kadını cinsel haz nesnesi olarak betimleyen bir sahneye yer verilmemiştir. Metnin, kadın özneler ekseninde ilerlediği düşünülse de, aslında Cefo'nun gidişinin yarattığı çöküş ve erkeğin gizemi üzerine inşa edildiği görülmektedir. Açıklanan nedenlerden ötürü, ev içi temizlik hizmeti sunan kadınların yaşadığı zorluklar ve uğradığı haksızlıklara değinen, bu yönüyle toplumsal bir duyarlılık yaratmaya hizmet edebileceği düşünülen metnin, kadına ve kadınlar arası ilişkilere ataerkil kalıpların etkisinden sıyrılarak bakabildiğini söylemek mümkün değildir.

## SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Sinema tarihi, erkek anlatılarının; eril dille, erkek egemen sistemi onaylayan ve bu sistemin sürdürülmesine hizmet eden film metinleri aracılığıyla anlatılageldiği bir yapıya sahip olmuştur. Kadının birey olarak erkeğe tabi olan vasfını sürdürmesi ve toplumun eril hegemonik yapısında itaatle yer bulması çoğu zaman bu film metinlerinin mesajlarıyla onanmış, yahut süregiden bu yapıda kadın yok sayılarak, film metinlerinde de bir özne olarak konum bulamamıştır. Metinlerde yer bulan kadınlar kimi zaman silik ve metnin akışında işlevsiz birer araç olarak anlatıya sızmış, bazen de ataerkinin çıkarları doğrultusunda stereotipleştirilmiştir. Kadınlar film metinlerinde ya itaatkâr, fedakâr, boyun eğen, sessiz figürler olarak ya da kötücül, tehlikeli, cezalandırılmayı hak eden tehdit unsurları olarak temsil edilerek iki kutuplu bir yapıda, özne olmaktan uzak biçimde konumlandırılmışlardır.

Feminist hareketlerin etkisiyle gelişen iktidar kaybı endişesi; sinemada var olan erkek odaklı anlatı yapısının, özne konumundaki erkek figürleri, *dostluk*, *kahramanlık*, *kardeşlik* temalarıyla bir araya getirdiği filmlerin sayısının artmasına neden olmuştur. Kadınların metinlerin dışına sürüldüğü, kadın hareketine karşı bir refleks olarak doğan bu tür filmlerinin yanı sıra, hem ana akım sinemada, hem bağımsız film metinlerinde *kadın filmleri* şeklindeki genel tanımın içinde yer bulan filmler üretilmiştir. Kimi zaman kadınlar arası dostluk, dayanışma, aşk, kardeşlik temalarının görüldüğü; bazen sadece metnin öznesinin kadın olması vasıtasıyla, bazen anlatıdaki yapıbozucu dili, kimi zaman eril düşünce kalıplarına getirdiği eleştiri ile pek çok farklı biçimde kadın odaklı, kadın bakışı içeren film metnine rastlamak mümkündür. Ancak bu filmler de izleyici konumundaki kadına sahte bir rahatlama duygusu vererek gerçek sorunlarla mücadele konusunda pasifize olmalarına yol açmaları, kadın sorunlarını odağına alırken kurduğu umutsuz ve ajite söylemlerle kadına yönelik mağduriyetten yola çıkarak, kadın kaygılarını arttırabilme olasılıkları gibi nedenlerle anlatı biçiminin oldukça önem kazandığı ürünler haline gelmişlerdir.

Sinema tarihinde erkek özne için yoldan çıkarıcı, tehlikenin davetçisi şeklinde sunulan kadın temsilleri; ataerkil normlar dâhilinde sunulmuş olan “uslu/silik/mağdur” kadınlar için de birer tehlike unsuru olarak konumlandırılmıştır. Toplumsal huzurun, aile saadetinin, sıcak yuvanın ve kadının mutluluğunun bağlı olduğu “erkeğin” karşısında konumlanan kadın tehdidi, kadının hemcinslerini potansiyel tehlike olarak

gördüğü süreci beslemiş ve kadınlar arası dayanışma ve bağlılık bu süreç içerisinde zayıflatılmaya çalışılmıştır.

Kadınların birbirlerini anlayabilecekleri, birbirlerini destekleyebilecekleri, kendilerine dayatılan normları bir arada olup, dayanışma ile yıkabilecekleri bir yapının farkındalığına varması, elbette ki hâkim ideolojik eril çıkarlarla çatışmaktadır. Bu nedenle film metinlerinde kadınlar arası arkadaşlık ve dostluk temasının ön plana çıktığı, kadın sorunlarının kadın dayanışması ile çözüldüğü söylemler içeren filmler, hem çok kıymetlidir, hem de kadınların bireysel ve toplumsal olarak hak ettikleri konumu elde etmeleri için gereken stratejilerin dile getiricileri olarak önemli bir misyona sahiptir.

Bu çalışma, açıklanan nedenlerle kadınlar arası arkadaşlık teması etrafında ilerleyen, kadın özneleri metnin merkezine alan ve kadın yönetmenler tarafından üretilmiş olan filmler üzerinden bir inceleme yaparak, bu konuda mevcut durumun betimlenmesine katkı sunmayı hedeflemiştir.

Çalışmanın sonucunda incelenen üç filmde, *Şimdiki Zaman* ve *Toz Bezi* filmlerinde kadın arkadaşlıklarında bir kırılma yaşandığı ve bu kırılmada bir erkeğin etkisi olduğu, *Mavi Dalga* filminde bu tip bir kırılmaya rastlanmadığı görülmüştür.

*Şimdiki Zaman* filminde kadın arkadaşlardan biri, diğeri için tehlikeli olarak temsil edilirken, *Mavi Dalga*'da belli belirsiz bir tehdit unsuru olarak görülüp, kabullenilmeyen arkadaş, metnin sonunda yersiz bir endişeyle yaklaşıldığı fark edilerek kabullenilen, değer verilen kişi konumunu almıştır. *Toz Bezi* filminde ise kadın arkadaş temsillerinin birbirleri için tehlike unsuru olarak temsil edilmediği görülmektedir.

*Şimdiki Zaman* filminde kadınlar arası dayanışma teması gözlenmiş, ancak bu dayanışma kadınların metnin sonundaki çaresizliğine çözüm sunamamıştır. *Mavi Dalga*'da birbirleri ile tam bir dayanışma içinde olan genç kadın temsillerinden, *Toz Bezi*'nde güçlü şekilde görülen ancak önemli bir noktada kırılmaya uğramasıyla metnin akışını değiştiren bir dayanışma olgusundan bahsetmek mümkündür.

İncelenen filmlerden sadece *Mavi Dalga* filminin sonunda kadın dayanışması sorunların çözümü için bir araç olarak yer bulurken, *Şimdiki Zaman*'da devam eden dayanışmanın kadınların mağduriyetine çözüm sunmadığı, *Toz Bezi*'nde ise dayanışma temasının Nesrin'in çöküş sürecini engellemediği görülmektedir.

*Toz Bezi*'nde Nesrin'in metnin dışında kalmasına rağmen Hatun'un onun için fedakârlıkta bulunmaya devam etmesiyle arkadaşlık bağının sürdüğü görülmekle birlikte, incelenen üç filmde de kadınların arkadaşlık ilişkisinin metnin sonunda devam ettiği söylenebilir.

İncelenen filmler kadın izleyiciye abartılı bir söylemle örülü anlatı ve finaller sunarak izleyicide yersiz bir rahatlama duygusu yaratacak unsurlar içermemektedir.

*Şimdiki Zaman* filminde kadına yönelik mağduriyet teması gözlenmiş, *Toz Bezi* filminde bu temanın güçlü biçimde yer bulduğu görülmüştür. İncelenen filmler için, izleyici kadının seyir zevkinin, onun mazoşistik bir özne pozisyonuna konumlandırması yoluyla sağlandığını iddia etmek bu araştırmanın yöntemi dolayısıyla mümkün değildir. Ancak mevcut kadın problemlerinin kadın mağduriyeti üzerinden ele alındığı film metinlerinin kadın kaygılarını besleyip, onları yeniden üreterek feminist mesajın kaybolmasına yol açacak bir söylem oluşturabileceği ihtimali belirtilmelidir. *Mavi Dalga* filminde ise bir mağduriyet söylemi ya da kadın kaygılarını besleyecek bir unsura rastlanmamıştır.

İncelenen üç filmde sadece *Mavi Dalga* filminde ataerkil sisteme başkaldıran kadınların cezalandırılmadığı, diğer iki filmde sistemin öngördüğü normların dışına çıkan kadınların bir şekilde cezalandırıldığı görülmüştür. *Toz Bezi*'nde Nesrin anlatının dışında bırakılmış, *Şimdiki Zaman*'da kadınların arzusuna ulaşma tehdidi bertaraf edilmiş, anlatı kadınların metnin başlangıç noktasından daha geride bir noktada bırakılıp “güvenli” hale getirilmesiyle sonlandırılmıştır.

İncelenen filmlerde kimi zaman hâkim eril dile alternatif bir söylem üretmeye yönelik çabaların sezildiği noktalara rastlansa da alternatif dil üretme konusunda *Mavi Dalga* filminin diğerlerinden ayrılan, feminist perspektifle nispeten paralel bir söyleme sahip olduğu iddia edilebilir.

Sonuç olarak *Toz Bezi* filmi sosyal sınıf farkı, etnik ayrımcılık, sosyal güvenlik haklarından yoksun bırakılma gibi çok önemli toplumsal sorunlara değinirken, ataerkil kalıpların etkisinden sıyrılmayı tam olarak başaramayan bir film olarak değerlendirilebilir. *Şimdiki Zaman* filminde kendisine dayatılan hayatları kabul etmeyen ve bir bakıma özgür, bir yandan da çaresiz ve mağdur kadınların hikâyesine odaklanılmış ve sonunda kadınlar birbirine sığınmış olsa da ataerkil kalıplar etkinliğini korumuştur. *Mavi Dalga* filmi ise yarattığı karakterler, kadın arkadaşlar arasında kurduğu güçlü bağ ve dayanışma olgusu ve yapıbozumcu ve abartılı olmayan

söylemiyle ataerkil kalıplar açısından diğer iki filmde farklı bir noktada yer almayı başarmıştır.

Nash'in (1994) Hollywood sinemasında işlenen kadın arkadaşlığı temasındaki filmler için söz ettiği ideolojik oldukları varsayımı, bu çalışmada incelenen filmlerde görülmemekle birlikte, yazarın *kadın filmlerinin feminist çıkarılara hizmet etmesinin garanti edilemeyeceği* söylemine katılmak mümkündür. Ayrıca yazarın kadın dostluğu filmlerindeki karmaşıklık ve çelişki konusundaki saptaması, bu çalışmada incelenen filmlerde de istikrarlı ve net bir söylem üretmeyen ve kimi zaman ataerkil bakış açısını besleyen noktaların gözlenmesi ile doğrulanmaktadır.

Hollinger (1998) ve Nash'in (1994) bahsettiği kadın dostluğu filmlerinin karmaşık doğası konusundaki saptama; feminist sinemanın kuramsal söylemlerine hâkim olmamaya, sinemanın eril dilinin kanıksanmış olmasıyla, toplumsal koşullar ve bunların kadın yönetmen bakışında yarattığı kalıplarla ilişkilendirilebilir. Sadece kadın sorunlarına odaklanmış olmaları nedeniyle dahi iyi niyetlerle yaratıldığının düşünülmesi mümkün olan bu metinlerin, daha sağlam bir söylemle üretilebilmesi, şüphesiz ki, anlam üretimi konusunda yeterli bilgi birikimi, donanım ve hassasiyete sahip yönetmenlerin varlığına bağlıdır.

Türk sinemasında geçmiş yıllarda kadın arkadaşlığı üzerine yapılan çalışmaların sonuçlarıyla karşılaştırma yapıldığında, Doğan Topçu, Özsoy ve Topçu'nun (2002) kadınların, yaşamlarındaki karmaşa ve sorunları kadınlar arası arkadaşlık ve dayanışma yoluyla çözdüklerini belirten çalışma sonucu, bu çalışmada *Mavi Dalga* filmi için söylenebilmektedir. *Toz Bezi* filminde arkadaşlık olgusunun bir noktaya kadar kadınların sorunlarına çözüm aracı olarak sunulmasına, *Şimdiki Zaman* filminde kadınların Mina'nın iş bulma ve para kazanmasında kolaylaştırıcı olarak görülmesine ve tüm filmlerin arkadaşlık bağının devamı ile bitmesine rağmen bu olgu bahsedilen iki filmde kadınların mağduriyeti ve cezalandırılmasını engelleyememiştir.

Bu çalışmada incelenen filmler, Ulusoy'un (2009) 80 sonrası kadın dayanışmasını incelediği çalışmanın sonuçlarıyla karşılaştırıldığında, yazarın bulgularıyla paralel olarak, ataerkil düşünce yapısının hala metinlerde varlığını koruduğu görülmektedir. Ancak, 2000 sonrasında üretilen, kadın yönetmenlerin kadın arkadaşlığına dayalı filmlerinin; özgür ve güçlü kadın karakterler yaratması (*Mavi Dalga*, *Şimdiki Zaman*), metnin merkezinde yer alan kadınların iç dünyasının derinlikli biçimde yansıtılması, kadın sorunlarının gerçekçi biçimde ele alınması gibi yönleriyle

farklı oldukları sonucuna ulaşılabilir. Bu sebeplerle de, Doğan Topçu'nun (2015), Türkiye sinemasında kadınlar arası arkadaşlık ve dayanışma kavramlarının giderek olumlu yönde değiştiği bulgusuna belirli yönlerden katılmak mümkündür.

İncelenen filmlerden *Şimdiki Zaman*'da Mina'nın Amerika Birleşik Devletleri'ne gidebilmek için sigortalı bir işe ihtiyacının olması, sigorta için gereken belgeleri temin edebilmek için küsmüş olduğu ablasını araması ve patronundan ricada bulunması; *Toz Bezi* filmindeki Nesrin'in sigortalı bir iş bulabilme umudu ve bu yöndeki yoğun arayışı filmlerde ortak bir sorun olarak öne çıkar. Bu filmlerle sosyal güvenceye sahip olma meselesi çözüm bekleyen bir sorun olarak ele alınmıştır.

*Şimdiki Zaman*'da Mina'nın oturduğu binanın yıkılarak yerine otel yapılacağı olması, *Toz Bezi*'nde ise Hatun'un konutları için yıkılacağı söylentisini duyduğundan bahsedip, bu nedenle para biriktirmek istediğini ve borç vermediğini açıklaması, iki filmde de kentsel dönüşümün alt gelir grubundan insanlar için bir tehdit olarak görüldüğünü ortaya koymaktadır.

*Mavi Dalga*'da üniversiteyi kazanıp yaşadığı kentten gitmek isteyen Deniz, arkadaşlarıyla konuşurken İzmir'e giden ambulansı gösterip, bu isteğini "Şu ambulans bile bir yere gidiyor!" diyerek anlatır. *Şimdiki Zaman*'da ise Mina'nın her türlü zorluğa göğüs gererek yurt dışına gidebilme hayali kurduğu görülür. Bu iki filmde de kadın karakterlerin yaşadıkları kentten ya da ülkeden ayrılma isteği, ortak bir geride bırakma, ayrılma, "gitme" arzusu şeklinde ortaya çıkar.

İncelenen film metinlerinde değinilen sosyal sorunlar ve gitme isteğine sahip olan kadınların varlığını ortak söylem noktaları olarak görmek mümkündür.

Bu çalışmanın, amaçsal örneklem yöntemiyle, 2000 sonrası Türk sinemasında kadın yönetmenler tarafından çekilen ve kadın arkadaşlığı temasının metnin odağında yer aldığı üç film üzerinden yürütülmesi başlıca sınırlılığdır. Çalışmanın araştırma sorularının oluşturulması aşamasında, arkadaşlık olgusunun temsil biçiminin incelenmesi önceliği gözetildiği için, araştırmada filmlerin teknik unsurlarının söyleme etkisinin yeteri kadar incelenmemiş olması da bu çalışmanın bir başka sınırlılığdır. Oysa çalışmada yer yer değinilen (*Mavi Dalga*'da ses tasarımına müdahalenin, *Şimdiki Zaman* filminde büstlerin amorsundan çekilen planın vs. sahnelerin anlamına etkisinde görüldüğü gibi) kamera açısı, hareketleri ve konumlandırılması, ses ve ışık kullanımı ve diğer teknik müdahaleler bütününde oluşan sinematografik dil anlam üretim sürecinin bütüncül bileşenleridir. Bu nedenle



arkadaşlık ilişkilerinin temsili odağında yapılan bu çalışmadan, ileride aynı ya da farklı temalarda ele alınan filmlerin teknik özelliklerinin incelenmesiyle, bulguların karşılaştırılması açısından faydalanılabilir. Bu çalışmada elde edilen sonuçlardan, gelecek dönemde erkek yönetmenlerin filmlerinde kadınlar arası ilişkilerin incelenmesi için; kadınlar arası ilişkilerin kız kardeşlik, anne-kız ve lezbiyen ilişkiler şeklinde ele alınabileceği çalışmalara referans olması için, sinemada erkekler arası dostluk ve arkadaşlık ilişkilerinin ele alınabileceği çalışmalar için de karşılaştırma yapmak amacıyla yararlanılabilir.

Sonuç olarak, kadın sorunlarına değinen kadın yönetmenlerin çabaları göz önüne alındığında, kadının kadın için dost, sığınak, dayanak olarak sunulacağı anlatıların yakın zamanda çoğalacağı, bu metinlerin ataerkil söylemden sıyrılacağı ve toplumsal dönüşüme katkı sunacağı ümidini korumak gerektiği düşünülmektedir.

## KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara, İmge Kitabevi Yayınları.
- Abisel, N. (t.y.). *Popüler Sinema Ve Türler*. 2. bs., İstanbul, Alan Yayıncılık.
- Abisel, N., Arslan, U.T., Behçetoğulları, P., Karadoğan, A., Öztürk, S.R., Ulusay, N. (2013). *Çok Tuhaf, Çok Tanıdık: Vesikalı Yârim Üzerine*. 2. bs., İstanbul, Metis.
- Akbulut, H. (2008). *Kadına Melodram Yakışır: Türk Sinemasında Kadın İmgeleri*. İstanbul, Bağlam Yayıncılık.
- Altan Deniz, Ş, S. (2019). Yakın Dönem Türk Sinemasının Yoksul Kadınları: Zerre, Toz Bezi ve Nefesim Kesilene Kadar Filmlerinin Sosyolojik Çözümlemesi. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kocaeli Üniversitesi, SBE, Kocaeli.
- Amiri, F. (2007). Feminist Eleştirisi Açısından Korku Filmlerinde Kadının Sunumu. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, SBE, İstanbul.
- Aristoteles, (2014). *Nikomakhos' a Etik*. Çev. Furkan Akderin, Ankara, Say Yayınları.
- Arslan Namlı, N. (2017). Sınıf Öğretmenlerinin Mesleki Etik İlkelerine Uyma Düzeyleri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10 (49), 389-395.
- Arslantepe, M. (2010). Sinemada Feminist Teori. 3. Uluslararası Bir Bilim Kategorisi Olarak Kadın: Edebiyat, Dil, Kültür ve Sanat Çalışmalarında Kadın Sempozyumu, Selçuk Üniversitesi, Konya. (çevrimiçi). [http://akademikpersonel.kocaeli.edu.tr/marslantepe/bildiri/marslantepe18.10.2010\\_20.37.45bildiri.pdf](http://akademikpersonel.kocaeli.edu.tr/marslantepe/bildiri/marslantepe18.10.2010_20.37.45bildiri.pdf). (erişim tarihi: 05.02.2019).
- Aslan, S., Dönmez, A. (2013). Gençlerde Kimlik Yönelimi, Toplumsal Karşılaştırma, Arkadaşlara Bağlılık ve Grupla Bütünleşme. *Mülkiye Dergisi*, 37(3), 141-173.
- Atayman, V. (1995). *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Duygu/Aşk Filmleri*. Ankara, Bilgi Yayınevi.
- Bakır, B. (2008). *Sinema Ve Psikanaliz*. İstanbul, Hayalet Kitap.
- Balázs, B. (2010). *Early Film Theory: Visible Man and The Spirit of Film*. Ed. by Erica Carter, Trans. by Rodney Livingstone, New York, Berghahn Books.

- Balcı, B. (2006). 1990'lerden Günümüze Amerikan Sinemasındaki Tür Filmlerinde Toplumsal Cinsiyet Ve Irk Sunumları. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ege Üniversitesi, SBE, İzmir.
- Balcı, Ş. (2018). 2000'ler Türk Sinemasında Kentsel Dönüşüm. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 9 (2), 71-109 . DOI: 10.32001/sinecine.471850
- Baş, E. (2011). Türk Sinemasında Kötü Kadın İmgesi: Melodram Filmleri. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi, SBE, İzmir.
- Belek Erşen, U. (2018). Yeni Bir Dil Yeni Cinsiyet Düzeni. *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, 21 (1) , 1-41 . DOI: 10.18490/sosars.418982.
- Bellemare, S. (2008). Age Of Consent For Sexual Activity In Canada. *Paediatr Child Health*. 13(6), 475. DOI: 10.1093/pch/13.6.475.
- Block J. D. & D. Greenberg (2002). *Women & Friendship*. LA, Wellness İnstitute, Inc.(çevrimiçi).  
[https://books.google.com.tr/books/about/Women\\_and\\_Friendship.html?id=ituJHex9L8wC&hl=tr](https://books.google.com.tr/books/about/Women_and_Friendship.html?id=ituJHex9L8wC&hl=tr).
- Bora, A. (2018). *Kadınların Sınıfı: Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası*. 8. bs. İstanbul, İletişim Yayınları.
- Boyar, N. (2019). 2000 Sonrası Türk Sinemasında İşçi Kadın Temsili: Zerre, Toz Bezi ve Şimdiki Zaman Örnekleri. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Kültür Üniversitesi, LEE, İstanbul.
- Ceachir O., Hainaraise R., Zainea V. (2014). Total Laryngectomy – Past, Present, Future. *Maedica- A Journal Of Clinical Medicine*, 9(2), 210–216.
- Cengiz, K., Tol, U. U., Küçükural, Ö. (2004). Hegemonik Erkekliğin Peşinden. *Toplum Ve Bilim*, (101), 50-70.
- Cicero. (1963). *Dostluk*. Çev. Türkân Tunga, 2. bs., MEB., Ankara, Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Colin, D. G. (2006). *Kadın İslam ve Sinema*. İstanbul, Agora Kitaplığı.

Çağrı, A. (2014). Feminist Film Teorisi Bağlamında 1980'ler Atıf Yılmaz Filmlerinde Ataerkilliğin Eleştirisi. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Cumhuriyet Üniversitesi, SBE, Sivas.

Çakar, N. (2013). Zeki Demirkubuz'un Filmlerindeki Kadın Figürlerinin İşlenişi Ve Bu Figürlerin Kent Olgusu İçerisindeki Konumları. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Kültür Üniversitesi, SBE, İstanbul.

Çakmak, S. (2013). Türkiye Sineması'nda Namus ve Beden Denetimi. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, SBE, Ankara.

Çalışkan, S. (2006). Atıf Yılmaz Sinemasında Kadının Sunumu. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, SBE, İstanbul.

Çiçekoğlu, F. (2014). *Şehrin İtirazı: Gezi Direnişi Öncesi İstanbul Filmlerinde İsyan Eşiği*. İstanbul, Metis Yayınları.

Daniel, A. (2008). Thelma Ve Louise. İçerisinde: *Kayıp Otobanlar*. Sargent, J., Watson, S., Çev. Pelin Özdoğru, İstanbul, Altıkırkbeş.

De Sousa, R. (1994). In Praise of Gossip: Indiscretion as a Saintly Virtue. In: R. F. Goodman & A. Ben-Ze'ev (Eds.), *Good Gossip* (pp. 25-33). Lawrence, KS, US: University Press of Kansas.

Demir, N. K. (2008). Savaş Filmlerinde Kadın Temsilleri. *Communication in Peace / Conflict in Communication*. 2nd International Conference in Communication and Media Studies, May 2-4, 177-184.

Demirci, K. (2004). Dedikodu Kavramına Dair. *Millî Folklor*, 16 (64), 11-17.

Diken, B., Laustsen, C. B. (2016). *Filmlerle Sosyoloji*. İstanbul, Metis Yayınları.

Doğan, T. (2004). Üniversite Öğrencilerinin İyilik Halinin İncelenmesi. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi, SBE, Ankara.

Doğan Topçu, A., Özsoy A., Topçu, Y. G., (2002). Atıf Yılmaz'ın Filmlerinde Kentli Orta Sınıf Kadınların Arkadaşlıkları. *Gazi Üniversitesi İletişim Dergisi*, 2002/15, 41-60.

Doğan Topçu, A. (2015). 2000 Sonrası Türkiye Sinemasında Kadınlararası Arkadaşlık ve Dayanışma: "Kurtuluş Son Durak"ta İnen Erkekler. *Türkiye'de ve*

*Dünyada Kadın Araştırmaları*, Editor: Prof. Dr. Gülseren Ağrıdağ, Çukurova Üniversitesi Basımevi, Adana.

Donnelly, K. J. (2014). *Occult Aesthetics : Synchronization in Sound Film*. New York, Oxford University Press.

Dorsay, A. (2000). *Sinema ve Kadın*. İstanbul, Remzi Kitabevi.

Dökmen, Z. Y. (2016). *Toplumsal Cinsiyet*. 7. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi.

Durukoğlu, S., Erol, İ. E. (2018). Kadının Kurmaca Edebiyatta İkincil Statüde Kalması Üzerine Bir Deneme (Virginia Woolf- Kendine Ait Bir Oda Eseri Örneği). *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 6 (15), 135-144. DOI: 10.31126/akrajournal.412633

Duva, Ö. (2015). Mitostan Logos'a Yargının Cinsiyetlendirilmesi ve Hukukun Eril İnşası. *Ankara Barosu Dergisi*, 2015/4, 29-43.

Efendioğlu, E. (2013). Türk Sinemasında Öğretmen İmajı. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yeditepe Üniversitesi, SBE, İstanbul.

Ekici, A. (2016). Popüler Film Anlatısı Ve Gizemin Taşıyıcısı Kadın. *Moment Dergi Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 3(2), 319-338. DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2016.2.319338>.

Elmacı, T. (2011). Yeni Türk Sineması'nda Kadının Temsil Sorunu Bağlamında Gitmek Filminde Değişen Kadın İmgesi. *İletişim Kuram Ve Araştırma Dergisi*, 33, 185-202.

Elmacı, T. (2012). Gemide ve Bornova Bornova Filmleri Bağlamında Yeni Türk Sinemasında Antikahramanın Yükselişi. *Selçuk İletişim Dergisi*, 7, (2), 168-181.

Elmacı, T. (2017). Türk Sinemasında Yün Eğiren Kadınlardan Yeni Sinemaya Kadın Emeği Meselesi: Zerre Film Örneği. *Art-Sanat Dergisi*, (8) , 451-470.

Er, A. (2004). 1965-1975 Yılları Arasındaki Yerli Melodramlarda Annelik Figürleri. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, SBE, Ankara.

Er, E. (2006). Sinemada Kadına Yönelik Şiddet Ve Tecavüz: Doksanlı Yıllar Ve Sonrasında Kadına Yönelik Şiddet Ve Tecavüz Filmleri. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi, SBE, İzmir.

- Erdoğan, E. (2006). Modernleşen Toplumda Kadın-Erkek İmgisinin Sinemaya Yansımaya Bir Örnek: Federico Fellini. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, SBE, İstanbul.
- Erus, Z. Ç. (2006). Amerikan Toplumunun Bir Yansıması Olarak Hollywood Çocuk Filmlerinde Aile. İçerisinde: *Medyada Olmayanlar (Medya Eleştirileri 2006)*, Der. Can Bilgili, İstanbul, Beta Yayınları. 153-170.
- Essack, Z., Toohey, J. (2018). Unpacking The 2-Year Age-Gap Provision in Relation to the Decriminalisation of Underage Consensual Sex in South Africa. *South African Journal of Bioethics and Law*, 11(2), 85-88.
- Gedik, E., Kadayıfci, E.P. (2016). Türkiye Sinemasında Kadınların Ataerkillikle Pazarlığı. *Almıla Fikir ve Kültür Dergi*, 2016/24, 126-135.
- Gökyayla, M. (2012). *Sinema-Edebiyat İlişkilerinde Türk Modernleşmesi: Halit Refiğ-Kemal Tahir İlişkisi*. İstanbul, Mühür Kitaplığı.
- Güçlü, Ö. (2012). Maksadını Aşan Yakınlaşmalar: 2 Genç Kız ve Vicdan'da Kadın Homososyalliğinin Sınırı. İçerisinde: *Cinsellik Muamması: Türkiye'de Queer Kültür ve Muhalefet*. Der: Çakırlar C., Delice, S., İstanbul, Metis Yayınları. 427-448.
- Güler, N. (2008). Zeki Demirkubuz Sinemasında Kadın Temsilleri. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, SBE, Ankara.
- Günaydın, B. (2006). Ergenlerin Akran Bağlılığının İncelenmesi. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Abant İzzet Baysal Üniversitesi, SBE, Bolu.
- Günaydın, B., Yöndem, Z. D. (2007). Ergenlerde Akran Bağlılığının Bazı Değişkenler Açısından İncelenmesi. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 7(1), 129-139.
- Gürer, L. (2018). Son Dönem Türk Sinemasında Kadının Seyri. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Dış Ticaret Enstitüsü Working Paper Series*. 2018-01, 1-16.
- Gürkan, H., Ozan, R. (2016). Türkiye Sinemasında Lezbiyen Stereotipinin Temsili. *Erciyes İletişim Dergisi (Akademia)*, 4 (4), 30-46. DOI: 10.17680/akademia.58107.
- Gürkan, İ. (2014). "Black Moon" (Kara Ay) Avangard Filminin Kadın Hareketi Ve Feminist Kuram Bağlamında İncelenmesi. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, SBE, İstanbul.

- Güzel, Ş. M. (2006). *Kadın Sineması*. İstanbul, Peri Yayınları.
- Hall, S. (2017). *Temsil, Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*. Çev. İdil DüNDAR, İstanbul, Pinhan Yayıncılık.
- Hamarat, H. (2012). Türk Sinemasında Çalışan Kadın İmgesi. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi, SBE, İzmir.
- Hıdıroğlu, İ., Kotan, S. (2015). Sinemada Eril Söylem ve Atıf Yılmaz Filmlerinde Kadın Sorunu. *Atatürk İletişim Dergisi*, S. 9, 55-76.
- Hollinger, K. (1998). *In the Company of Women: Contemporary Female Friendship Films*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Hull, K. (2002). Eros and Education: The Role of Desire in Teaching and Learning. *The NEA Higher Education Journal*, 18, 19–31.
- İmançer, D. (2004). Türk Sinemasında Suskun Kadın İmgesi. *Kırgızistan – Türkiye Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12, 203-211.
- İnce, S. (2016). Fassbinder'in Üç Filminde Kadınlar, İmkânsız Aşklar Ve İktidar. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Akdeniz Üniversitesi, SBE, Antalya.
- İnceoğlu, İ. (2015). Beyaz Perdede Kadın Anlatısı: Mavi Dalga filminin Feminist İncelemesi. *Fe Dergi* 7, (2), 87-94.
- Kalkan, F. (1988). *Türk Sineması Toplum Bilimi*. İzmir, Ajans Tümer Yayınları.
- Karagözoğlu, H. (2006). “Homo Homini Lupus” : Thomas Hobbes’un Ahlâk Felsefesi Üzerine. *M.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi* 30(1), 215-242.
- Katsarova, I. (2019). The Place of Women in European Film Productions: Fighting the Celluloid Ceiling. EPRS / European Parliamentary Research Service. (çevrimiçi). [http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/BRIE/2019/633145/EPRS\\_BRI\(2019\)633145\\_EN.pdf](http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/BRIE/2019/633145/EPRS_BRI(2019)633145_EN.pdf).
- Keskin, S. (2010). Tarantino Sinemasında Kadının Sunumu. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Beykent Üniversitesi, SBE, İstanbul.
- Kırel, S. (2010). *Kültürel Çalışmalar Ve Sinema*. 2. bs., İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi.

Koç, A. K., Şirin, A. A., Kaya, K. H., Erdim, İ., Güneş, S. (2013). Total Larenjektomi Sonrası Ses Protezi Uygulaması Komplikasyonları. *Kulak Burun Boğaz Uygulamaları*, 1(3):107-111. DOI: 10.5606/kbbu.2013.02411.

Koç, N. (2014). Feminist Kadın Temsili Açısından Kadının Adı Yok Filminin İrdelenmesi. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, SBE, İstanbul.

Köker, E. (1994). Bilinmek İstenmeyen Bir Öykü: Türk Filmlerinde Kadın ve Demokrasi İlişkisi. İçerisinde: *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi*, Onaran, O., Abisel, N., Köker L., Köker E., Ankara, TC. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Kupfer, J., H. (2012). *Feminist Ethics in Film: Reconfiguring Care through Cinema*. Bristol, UK; Chicago, USA, Intellect Books.

Künüçen, H. (2001). Türk Sineması'nda Kadının Sunumu Üzerine. *Kurgu, Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Dergisi*. (18), 51-64.

Lagamba, J. L. (2012). "Shaping Identity: Male and Female Interactions in Cinema" (Graduate Theses and Dissertations). University of South Florida, College of Arts and Science, Tampa, Florida.

Lakoff, R. (1975). *Language and Woman's Place*. New York, Harper & Row Publishers.

Leibowitz, U. D. (2018). What Is Friendship? *Disputatio*, Vol. X, No. 49, 97-117. DOI: 10.2478/disp-2018-0008.

McCabe, J. (2004). *Feminist Film Studies: Writing The Woman Into Cinema*. London, Wallflower Press.

Midilli, S. (2014). Yeni Dalga Sinemasının Görünmeyen Feminen Yüzü: Agnès Varda Sinemasında Kadın Temsili. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, SBE, İstanbul.

Mulvey, L. (2014). Görsel Zevk ve Anlatı Sineması. İçerisinde: *Sanat ve Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. Ed. Ahu Antmen, Çev. Esin Soğancılar, İstanbul, İletişim Yayınları.

Munishi, S. (2018). Language and Ideology in the Context of Language Policy of Albanian Language. *Journal of Educational and Social Research*. 8, (2), 125-132.



Mutlu, E. (1994). *İletişim Sözlüğü*. İstanbul, Ark Yayınevi.

Nas, F. (2017). Üniversite Öğrencilerinin Arkadaşlık Seçiminde Cinsiyet, İnanç ve Etnisite Değişkenlerinin Önemi (Bartın Üniversitesi Örneği). *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 7(3), 489-497.

Nash, M. L. (1994). *The Woman's Film, The New Women's Cinema and The Women's Buddy Film*. (Master Thesis). The University Of British Columbia. The Faculty of Graduate Studies, Vancouver, Canada.

O'Connor, P. (1992). *Friendships Between Women A Critical Rewiew*. Hertfordshire, Harvester Wheatsheaf.

Ozan, R. (2014). *Son Dönem Türk Sineması'nda Kadın Yönetmen Bakışı*. İstanbul, Köprü Kitapları.

Ozan, R., Negiz, B. (2017). Sakindi Oranın Şafakları, Schindler'in Listesi ve Piyanist Filmleri Bağlamında Kadın Temsili ve Militarizm. *Erciyes İletişim Dergisi "akademia"* 5 (1), 254-264.

Ozansoy, C. (1999). Öznesini Arayan Nesnelere: Çocuk ve Çocuk Hakları. *Türkiye Barolar Birliği Dergisi*, 11(1), 39-62.

Özçalışkan, Ş. (1994). Kadın ve Erkeklerin Küfür Kullanımı Üzerine. *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, 5, 274-287. (çevrimiçi), Erişim Tarihi: 01.11.2019. <http://dad.boun.edu.tr/tr/download/article-file/52763>.

Özdemir, B. G. (2018a). A Film Toz Bezi Criticized by Within the Scope of Identification and Representation Facts Associated with Masquerade and Space. *Academic Research In Social, Human And Administrative Sciences-II*. 105-118. Ed. Asoc. Prof. Bülent Cercis Tanrıtanır, Ph.D., Asoc. Prof. Sevilay Özer, Ph.D., Ankara, Gece Kitaplığı.

Özdemir, B. G. (2018b). Şimdiki Zaman: Kadın Karakterlerin Film Mekanlarındaki Temsilinin Feminist Film Eleştirisi Çerçevesinde İncelenmesi. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 9(2), 131-164.

Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar Ve Tür Filmi Eleştirisi*. 2. bs., Ankara, İmge Kitabevi Yayınları.

- Özkan, Z. Ç. (2012). Türkiye Sineması'nda Kadının Değişen İmgesi. *Dokuz Eylül Üniversitesi Hemşirelik Yüksekokulu Elektronik Dergisi*, 5 (2), 79-81.
- Özsoy, S., Öztürk, Ü., Kahraman, Y. (2017). Toplumsal Cinsiyet ve Bilim İlişkisi Üzerine Bir Değerlendirme. *Dört Öge*, 6 (12), 93-103.
- Öztürk, R., Tural, N. (2001). Sinemada Kadın Karakterlerin Sessizliği: Sessizlik Bir Direnme Pratiği Olabilir mi? *İletişim*, 10, 101-126.
- Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak: Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri*. İstanbul, Alan Yayıncılık.
- Öztürk, S. R. (2004). *Sinemanın Dişil Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler*. İstanbul, Om Yayınevi.
- Öztürk, S. R. (2011). Türkiye Sinema Literatüründen Kadınlara Bakmak. İçerisinde: *Birkaç Arpa Boyu: 21. Yüzyıla Girerken Türkiye'de Feminist Çalışmalar: Prof. Dr. Nermin Abadan Unat'a Armağan*. Ed. Serpil Sancar, 2. C., İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 659-679.
- Pekerman, S. (2012). *Film Dilinde Mahrem: Ulusötesi Sinemada Kadın ve Mekân Temsili*. İstanbul, Metis Yayınları.
- Polat, F. A. (2006). İncillerde ve İslam Tefsir Geleneğinde Yahuda İskaryot. *İstem*, 8 (16), 61-97.
- Polat, O. (2015). Tüm Boyutlarıyla Pedofili. *Adli Tıp Bülteni*, 2015; 20(1), 60-70. DOI:10.17986/blm.2015110926.
- Rawlins, W. K. (1992). *Friendship Matters: Communication, Dialectics and the Life Course*. New York, Aldine de Gruyter.
- Ryan, M., Kellner, D. (2016). *Politik Kamera*. İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Saatçı, D. (2010). Türk Sineması'nda Kadın Yönetmenlerin Filmlerinde Erkek Temsili. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi, SBE, Konya.
- Sağlam, Z. (2010). Kur'an-ı Kerim ve Tevrat'a Göre Habil ve Kabil Kıssası. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi, SBE, Konya.
- Sayılgil, F. (2010). Bilge Olgaç'ın Gülüşan Filmi İçin Bir Okuma Denemesi. *Sinecine Sinema Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 125-131.

- Sayılıgil, F. (2016). Feminist Film Kuramına Doğru. İçerisinde: *Sinema Kuramları 2: Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar*. 2. bs, Ed. Zeynep Özarslan, İstanbul, Su Yayınları.
- Scognamillo, G. (1973). *Türk Sinemasında Altı Yönetmen*. (y.y.), Türk Film Arşivi Yayını.
- Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema Ve Film Teorisi: Ve ayna Çatladı*. Türkçesi: Deniz Koç, İstanbul, Agora Kitaplığı.
- Soykan, F. (1993). *Türk Sinemasında Kadın: 1920-1990*. İzmir, Altındağ Matbaacılık.
- Sönmez, A. (2012). Platon'da Dostluk Kavramı ve Bu Kavramla İlgili Sorunlara Aristoteles'in Getirdiği Çözümler. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, SBE, Ankara.
- Suner, A. (1998). Other Cinemas Speaking the Experience of Political Oppression with a Masculine Voice: Making Feminist Sense of Yılmaz Guney's Yol. *Social Identities: Journal for the Study of Race, Nation and Culture*, 4(2), 283-300. DOI: 10.1080/13504639851834.
- Şahin, A. (2012). Çağdaş Çin Sinemasında Kadının Sunumu: Zhang Yimou Örneği. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi, SBE, Ankara.
- Şengül, B. (2017). Gözetleme Kulesi'nden Mustang'e: Kadınlar Araf'ta: Türkiye Sinemasında Oluşan Dişil Dil. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kadir Has Üniversitesi, SBE, İstanbul.
- Tan, F. (2012). İbrahim Tatlıses Sinemasında Kadın Temsili. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, SBE, İstanbul.
- Tanrıöver, H. U. (2016). Women as Film Directors in Turkish Cinema. *European Journal of Women's Studies*, 2017, 24(4), 321–335. DOI:10.1177/1350506816649985.
- Taş, B. (2008). Catherine Breillat Sineması'nda Kadın Cinselliği Ve Beden Algısı. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, SBE, Ankara.
- TDK. (2009). *Türkçe Sözlük*. Haz. Şükrü Haluk Akalın... (ve başk.), 10. bs., Ankara.
- Telfer, E. (1971). Friendship. *Proceedings of the Aristotelian Society*, Vol. 71, Issue 1, 223–242. <https://doi.org/10.1093/aristotelian/71.1.223>.

Topçu, Y. G. (1999). Korku Sinemasında Kadın Cinselliği. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi, SBE, Ankara.

Topçu, Y. G. (2015). Kadın Yönetmen, Eril Bakış, The Babadook'da Bastırılanın Dönüşü. *Türkiye'de ve Dünyada Kadın Araştırmaları*, Ed. Prof. Dr. Gülseren Ağrıdağ, Adana, Çukurova Üniversitesi Basımevi. 524-528. (çevrimiçi). <http://kadinkongre.cu.edu.tr/tr/Belgeler/T%C3%9CRK%C4%B0YE%E2%80%99DE%20VE%20D%C3%9CNYADA%20KADIN%20ARA%C5%9ETIRMALARI.pdf>. (Erişim tarihi: 20.04.2019).

Toprakçı, E., Bozpolat E., Buldur, S. (2010). Öğretmen Davranışlarının Kamu Meslek Etiği İlkelerine Uygunluğu. *e-international Journal of Educational Research*, 1(2), 35-50.

Ulusay, N. (2004). Günümüz Türk Sinemasında 'Erkek Filmleri'nin Yükselişi Ve Erkeklik Krizi. *Toplum ve Bilim*, 101, 144-161.

Ulusoy, N. (2009). İkiye Karşı Bir: 80 Sonrası Türk Sinemasında Kadın Dayanışması. *Journal of Yasar University*, 4 (16), 2779-2792.

Virtanen, I. A. (2015). Supportive Communication in Finnish Men's Friendships. (Academic Dissertation). University of Tampere School of Communication, Media and Theatre, Finland. (çevrimiçi), (Erişim Tarihi: 08.06.2018). <https://trepo.tuni.fi/bitstream/handle/10024/96638/978-951-44-9702-5.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

Wert, S.,R., Salovey, P. (2004). A Social Comparison Account Of Gossip. *Review of General Psychology*, 8, (2), 122–137. DOI: 10.1037/1089-2680.8.2.122.

Xu, Y. and Burleson, B. R. (2001), Effects of Sex, Culture, and Support Type on Perceptions of Spousal Social Support: An Assessment of the “Support Gap” Hypothesis in Early Marriage. *Human Communication Research*, 27 (4), 535–566.

Yalamaç, E. (2011). 2000 Sonrası Türk Sinemasında Kadın Temsilleri. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi, SBE, İzmir.

Yalom, M., Brown, T. D. (2015). *The Social Sex: A History of Female Friendship*. New York City, Harper Collins Publishers.

Yaşartürk, G. (2018). 2000 Sonrası Türk Sinemasında Değişen Kadın İmgeleri: “Mavi Dalga” Filminde Özne Olarak Kadın ve “İkimizin Yerine” Filminde Anlatının Gizemi Olarak Kadın. *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 8 (3), 518-525. DOI: 10.7456/10803100/006.

Yaşartürk, G., İlbuğa, U. E. (2014). Üç Maymun, Pandora'nın Kutusu, Güzel Günler Göreceğiz, Nar, Geriye Kalan, Şimdiki Zaman ve Zerre Film Örnekleriyle Türk Sinemasında Kentli Kadın Olgusu. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, S.39, 159-180.

Yedidal, H. (2010). The Return Of The Repressed: The Representantion Of Women In Recent Turkish Horror Films. (Master's Thesis). Bahçeşehir Üniversitesi, SBE, İstanbul.

Yıldırım, Y. (2017). Post-Truth Döneminde Epikuros'ta Mutluluk ve Dostluk Kavramlarını Yeniden Düşünmek. *Fiscaoeconomia*, 1(3), 108-125.

Yücebaş, S. (2019). Kadının İmkânsız Tamlığı Olarak Annelik: Reklamlarda Anneler. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 31, 577-600. DOI: 10.31123/akil.460441

Yücel, V. (2014). *Kahramanın Yolculuğu Mitik Erkeklik Ve Suç Draması*. İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Yüksel, A. Ö. (2019). Türkiyeli Orta Sınıf Seküler Gençlerde Kültürel, Politik, Duygusal Dönüşüm ve Yurt Dışına Göç Fikri. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, SBE, Ankara.

Yüksel, E. (2006). Yılmaz Güney Sinemasında Kadın İmgesi. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, SBE, Ankara.

Yüksel, S. E. (2013). Yavuz Turgul Sinemasında Toplumsal Değişim Ve Kriz Anlatısı. *Selçuk İletişim Dergisi*, 8 (1), 282-294.

Yürümez, S. (2010). Toplumsal Cinsiyet Kalıplarının Reha Erdem Sinemasında Kadın Ve Erkek Karakterlere Yansımaları: Korkuyorum Anne Ve Hayat Var Filmlerinin Analizi. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Beykent Üniversitesi, SBE, İstanbul.

Žižek, S. (2001). *Gülünç Yüce'nin Sanatı: David Lynch'in Kayıp Otoban'ı Üzerine*. Çev. Savaş Kılıç, İstanbul, Om Yayınevi.

## İnternet Kaynakları:

Ekşisözlük. (2003). Kadın Kadının Kurdudur. (çevrimiçi), <https://eksisozluk.com/kadin-kadinin-kurdudur--626165>, (Erişim Tarihi:30.06.2018).

Habertürk Gazetesi. (2007). Kadın Kadının Kurdudur. (10.12.2007). (çevrimiçi), <http://www.haberturk.com/yasam/haber/47118-kadin-kadinin-kurdudur>, (Erişim Tarihi: 30.06.2018).

Hürriyet Gazetesi. (2014). Kadın kadının kurdu mudur?(Bunları yapıyorsanız, evet!). (27.09.2014). (çevrimiçi), <http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/hayat/kadin-kadinin-kurdu-mudur-bunlari-yapiyorsaniz-evet-27274626>, (Erişim Tarihi: 30.06.2018).

Süslüsözlük. (2014). Kadın Kadının Kurdudur. (çevrimiçi), <https://www.suslusozluk.com/kad%C4%B1n-kad%C4%B1n%C4%B1n-kurdudur>, (Erişim Tarihi: 30.06.2018).

Türk Tabipleri Birliği. (2018). Çocuğun Cinsel İstismarı Suçu ve Bu Suçun Yargılanması ile Çocuk Koruma Sistemine İlişkin Değişiklik Önerileri Raporu. (çevrimiçi), <http://www.ttb.org.tr/userfiles/files/cocugun-cinsel-istismari-ortak-rapor>, sf. 13,14. (Erişim Tarihi: 24.10.2019).

Türkiye Anne, Çocuk ve Ergen Sağlığı Enstitüsü. (2019). Cinsel Rüşt, Ergenlik, Evlilik Yaşı, Evlilik Öncesi Cinsel Yaşam, Cinsel İstismar. (çevrimiçi), [https://www.tuseb.gov.tr/uploads/TACESE\\_2019\\_cinselrust\\_ergenlik\\_evlilik\\_cinseli-istismar](https://www.tuseb.gov.tr/uploads/TACESE_2019_cinselrust_ergenlik_evlilik_cinseli-istismar), sf.22 (Erişim Tarihi: 24.10.2019).

Uludağsözlük. (2007). Kadın Kadının Kurdudur. (çevrimiçi), <https://www.uludagsozluk.com/k/kad%C4%B1n-kad%C4%B1n%C4%B1n-kurdudur/>, (Erişim Tarihi: 30.06.2018).

World Health Organization. (2016). (çevrimiçi). <https://www.who.int/en/news-room/fact-sheets/detail/child-maltreatment>, (Erişim Tarihi: 06.11.2019).

www.simdikizaman.com. <http://www.simdikizaman.com/oyku.html>, (çevrimiçi), (Erişim tarihi: 05.02.2019).

Vardan, U. (2013). Kadın Kadının Kurdudur. (05.04.2013). (çevrimiçi), <http://www.radikal.com.tr/sinema/kadin-kadinin-kurdudur-1128197/>, (Erişim Tarihi: 30.06.2018).

Yücel, Ş. (2003). *Filmlerle Seyrüsefer*. Altkitap. (çevrimiçi), (elektronik kitap), <http://www.altkitap.net/filmlerle-seyrusefer/>.



## **EKLER:**

### **Ek 1: İncelenen Filmlerin Künye Bilgileri**

#### ***Şimdiki Zaman***

Yönetmen: Belmin Söylemez

Senarist: Belmin Söylemez, Haşmet Topaloğlu

Tür: Dram

Süre: 110 dk.

Yapımı: 2012, Haşmet Topaloğlu, *Filmbüfe Film Yapım*.

#### ***Mavi Dalga***

Yönetmen: Zeynep Dadak, Merve Kayan

Senarist: Zeynep Dadak, Merve Kayan

Tür: Dram

Süre: 97 dk.

Yapımı: 2013, Zeynep Kayan, Merve Dadak, Yamaç Okur, *Bulut Film*.

#### ***Toz Bezi***

Yönetmen: Ahu Öztürk

Senarist: Ahu Öztürk

Tür: Dram

Süre: 95 dk.

Yapımı: 2015, Çiğdem Mater, Nesra Gürbüz, *Ret Film*.