

Politik Kamera: Rumen Yeni Dalga Sinemasında Bakışın İdeolojikleşmesi ve Kadın Bedeninin Temsili

*Political Camera: The Ideologization of View in Romanian New Wave Cinema and
Representation of Women's Body*

Mehmet Aytekin*

Öz: Sinema, toplumsal konuların işlenmeleri sürecinde bir pratikler bütünü şeklinde değerlendirilmekte ve meydana gelen olayların ele alınıp aktarılmasında önemli bir araç olarak kabul edilmektedir. Çeşitli ideolojilerin yeniden üretildiği bir alan olan sinema, ana akım anlatıya karşıt söylemler için de kullanılabilir. Rumen Yeni Dalga sineması, ele aldığı temalar ve kullandığı teknikler bakımından ana akım anlatıya karşıt bir tutum sergilemektedir. Çavuşesku rejiminin kitleler üzerinde oluşturduğu korku, tehdit ve güvensizlik hâlinin Rumen Yeni Dalga sinemasında sıklıkla ele alındığı bilinmekte ve döneme yönelik filmlerde geçmişle hesaplaşma kaygısı taşındığı düşünülmektedir. Buna göre, Çavuşesku rejiminin Romanyalı vatandaşlarda yarattığı travmaya birçok kişi kayıtsız kalmakta ve bu noktada sinema, sesin duyurulması anlamında etkin bir biçimde kullanılmaktadır. Dönemin nitelikleri, soğuk renklerle, plan-sekanslarla, karanlık alanlar gibi biçimsel kodlarla yeniden inşa edilmekte ve böylece gerginliğin izler-kitleye aktarılması gibi yorumun da yine izler-kitleye bırakılması söz konusu olmaktadır. Bu çalışma kapsamında Cristian Mungiu'nun Rumen Yeni Dalga'sının önde gelen yönetmenlerinden biri olmasından hareketle, yönetmenin *4 Luni, 3 Săptămâni și 2 Zile* (4 Ay, 3 Hafta, 2 Gün- 2007) filmi örnek olarak ele alınmakta, ilgili film, eril bakış ve toplumsal cinsiyet kodları temel alınarak analiz edilmektedir. Bakışın eril bir nitelik taşıması ve kadın bedenini izlenebilir kılmaması, analizin çıkış noktasını oluşturmakta ve Mungiu'nun eril kodları tersine çevirerek dönemin Romanya'sına karşı bir meydan okuma/hesaplaşma kaygısı güttüğü düşünülmektedir. Bu nedenle film analizi, politik kamera kavramından hareketle politik bir okumayı da içermektedir.

Anahtar Kelimeler: Rumen Yeni Dalga Sineması, Politik Kamera, Eril Bakış, Yeniden Üretmek, Cristian Mungiu.

Abstract: Cinema is considered as a set of practices during the processing of social issues and is considered as an important tool to handle and convey occurrences. Cinema -an area where various ideologies are reproduced can be applied as a set of discourses opposing to the mainstream narrative, as well. Romanian New Wave cinema shows an opponent attitude towards mainstream narrative in terms of the themes and

* Arş. Gör., Antalya AKEV Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, mehmet.aytekin@akev.edu.tr,
ORCID: 0000-0002-4206-2918

techniques it uses. It is known that the conditions of fear, threat and insecurity created by the Ceausescu's regime on the masses are frequently addressed in the Romanian New Wave cinema, and it is believed that there is a concern about reckoning with the past in films for the mentioned period. Accordingly, many people remain indifferent to the trauma caused by Ceausescu's regime in Romanian citizens, and at this point, cinema is used effectively in the sense of making oneself heard/announcing the voice. The qualities of the period are reconstructed with formal codes such as cold colors, plan-sequence/séquence and dark field, and so the interpretation is left to the audience-traces, such as tension-transferring to the audience. Starting from the fact that Cristian Mungiu is one of the leading directors of the Romanian New Wave, his film named *4 Luni, 3 Săptămâni și 2 Zile* (4 Months, 3 Weeks, 2 Days - 2007) is discussed in detail as a sample. The film is analyzed within the context of masculine view/gaze and gender codes. That gaze concept has a masculine character and causes women's body to be observable is the starting point of this analysis. Furthermore, it is thought that Mungiu has a concern to challenge the masculine codes in that period in Romania. Therefore, film analysis also includes a political reading based on the concept of political camera.

Keywords: Romanian New Wave Cinema, Political Camera, Masculine View, Reproduce, Cristian Mungiu.

Giriş

Sinema, anlatı biçimi ve yeniden üretim tekniğinin estetik bir ürünü olarak üretilme sürecinden itibaren, bir görüşü anlatma veya onu onaylama, toplumsal verilerden yararlanma veya ona tepki geliştirme, bağlı olduğu coğrafyanın dönemlerini yansıtma veya ona alternatif sunabilme gibi çeşitli niteliklerle izler-kitleye aktarılmaktadır. Toplumların başından geçen, geçmesi beklenen/idealize edilen ve/veya mit(ler) olarak üretilen anlatılar sinematikleştirilerek kitlesel hâle getirilmekte ve böylelikle verilebilecek reaksiyonlar somutlaştırılmaktadır. Bu bağlamda, politik kamera, önemli bir noktaya karşılık gelmekte ve sıklıkla ana akım anlatıya ve onun uzantılarına tepki getirmek/geliştirmek amacıyla kullanılan, karşıt bir ideolojiyi resmedebilmek adına siyasi geçmişten veya tutumdan yararlanan bir kavram olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, Rumen Yeni Dalga sineması, bir tepkiselliğin ürünü olarak görülmekte ve sıklıkla, ülkenin politik kaderine yön vermiş, Nicolae Ceauşescu'nun¹ politik tutumuna yönelik eleştirileri içerisinde barındırmaktadır.

Tismaneanu'nun (1991: 85) çalışmasında, Çavuşesku rejiminin neo-Stalinist politikasının altında bireysel/kişisel bir dikta rejiminin yattığını öne sürülmektedir. Çavuşesku'nun bağlı ve lideri olduğu Romanya Komünist Partisi²/Partidul Comunist Român (RKP/PCR) ülkenin tek gücü

¹ Metin içinde Nikolay Çavuşesku olarak Türkçe telaffuzuna yer verilecektir.

² Anlatının genelinde, ilgili kurumdan Parti olarak bahsedilecektir.

olmasına karşın, Çavușesku'nun bu gücü çıkarlarına göre kullandığı çalışmasında belirtilmekte ve rejimin bir tiranlığa evrildiği söylemi ön plana çıkarılmaktadır. Bunun öncesinde, Çavușesku'dan önce yönetme erkini elinde bulunduran Gheorghe Gheorghiu-Dej rejimine değinilmekte, Çavușesku'nun neredeyse birçok öğretiyi bu rejime olan yakınlığından ve bu rejimde aldığı görevlerden öğrendiği çıkarımı desteklenmektedir. Ancak Çavușesku'nun Dej'den farklı olarak popüler otoriteryanizm, sembolik manipölasyon ve politik şiddet gibi niteliklere sahip olduğu aktarılmakta, Dej dönemindeki parti gücünün kişi kültü ile yer değıştirdiğı ifade edilmektedir. Ek olarak, her türlü muhalefetin yasaklandığı ve iç muhalefetin aktarılan bu eylem bütünlüğünün, cezai yaptırımlarıyla karşı karşıya bırakıldığı dile getirilmektedir. Ancak dış politikada sergilediğı otonom tutumun, Çavușesku'yu "Kremlin kuklası" olmaktan kurtardığına altı çizilmekte ve böylelikle Romanya'da görülen sosyalist rejim anlayışının diğer devletlerden farklı olduğu belirtilmektedir.

İç muhalefete yönelik baskının cezalandırılması sürecini inceleyen Deletant (1995: 12; 14-16), Çavușesku'nun gizli polis birimi Securitate'ye ayrı bir parantez açmakta ve baskının bastırılması aşamasında Securitate'nin kullandığı yöntemlere yer vermektedir. İlgili yazıda rejimi desteklemek adına yapılan eylemlerin gizli tutulduğu belirtilmekte, Securitate üzerinden Romanya halkına korku aşılandığı ve bir paranoya hâli yaratılarak Romanyalı vatandaşların kontrol altında tutulduğu söylenmektedir. Securitate bünyesinde çalışan kimselerin -bu kişiler askerî hizmetlerin haricinde tesisatçılık/tamircilik gibi işlerle uğraşsalar bile askerî unvanlarla anılmaktadırlar- genel bir söylem altında toplanması ve bu noktada özel bir birim olarak görev alması Çavușesku'nun iç siyasette elini güçlendiren bir etmen olarak değerlendirilmektedir.

Çavușesku'nun güdümünde gerçekleşen politik hareketlilik, yukarıda bahsedilenlerin ışığında, olumsuz bir yönde gelişim sergilemiş ve çeşitli yasaklarla yeniden üretilmiştir. Bunlardan biri olan ve ele alınan *4 Luni, 3 Săptămâni și 2 Zile (4 Ay, 3 Hafta, 2 Gün - 2007)* filminde de işlenen kürtaj yasağı³, baskın yasaklardan biri olarak işlenmektedir. Kligman'ın (1992: 405-406) çalışmasında, Çavușesku eksenli sosyalist rejimde kadın bedeninin, devletin gelecekteki işçilerini üreten makineler olarak görüldüğüne dikkat çekilmekte ve kadınlara çifte bir yük yüklenerek -doğum yapması ve rejim adına çalışması- temsillerinin önüne geçildiğı düşünölmektedir. Bunun yanında, izlenen nüfus artış politikasının sorunsalları dile getirilmekte, en basitinden, yasa dışı kürtaj eyleminin artış gösterdiğinin altı çizilmektedir. 1966 ila 1989 tarihleri arasında 9.452 kadının yasa dışı kürtaj nedeniyle öldüğü aktarılmakta, -istenmeyen- çocuklarına bakmakta

³ Cristian Mungiu, Porton (2008: 39) ile yaptığı röportajda, bu filmin bir kürtaj filmi olmadığını- belirtmekte ve film izlendikten sonra beklentilerin aksine, farklı anlamların ortaya çıkacağını ifade etmektedir.

zorlanan ailelerin, çocuklarını “paternalist devlete” terk etmek durumunda bırakıldıkları söylenmektedir. Bahsedilen politikanın çocuk yararı gütmeye ifade edilmekte, bunun yanında, çocuklarda görülen AIDS oranının artış gösterdiği ve çocukların -evlat edinme yoluyla- ciddi bir ticaret malzemesi hâline getirildiği belirtilmektedir.

Rumen Yeni Dalga sineması, Çavuşesku rejimine yönelik bir meydan okumayı içermekte ve bu süreç içerisinde toplumsal belleğe ayrı bir önem vermektedir. Ieta (2010: 24), Rumen Yeni Dalga sinemasında öfkeyle karışık bir hesaplaşma duygusunun yer aldığını belirtmekte, toplumsal gerçekliğin izler-kitleye sunularak toplumsal belleği harekete geçirmenin filmlerin pek çoğunda hedeflendiğini belirtmektedir. Bunun yanında, sinemanın güçlü bir anlatım aracı olmasının ve gençlerin, önceki nesillerin inanmak zorunda oldukları “yalanlara” inanmak istememesinin ve buna isyan etmesinin, komünist rejimin salt güldürü unsuru taşıyan filmlerde bile ideolojinin varlığını hissettirmesinin ve belirli kalıplar çerçevesinde anlatıyı üretiyor oluşunun (Serban vd., 2010: 17), Rumen Yeni Dalga sinemasına bir eleştiri yolu açtığını ileri sürülmekte ve kısaca, alternatif bir anlatı fikrinden hareketle Rumen Yeni Dalga sinemasının gelişim gösterdiği vurgulanmaktadır. Keza Pop (2014: 62-63) ve Batori'nin (2018: 67) çalışmalarında da gerçeklik konusu ayrı bir önem teşkil etmekte, gerçeğin aranışı ve ortaya çıkarılmak istenişinin Rumen Yeni Dalga sinemasının kaynaklarından biri olduğu öne sürülmektedir. Özetle, geçmişe yönelik bir sorgu hâli ile bunun estetize edilişi ve gerçeğe yalın bir üslup çerçevesinde bağlı kalış, Rumen Yeni Dalga sinemasının ana hatlarını oluşturmaktadır.

4 Luni, 3 Săptămâni și 2 Zile (2007) filminin, yapı itibarıyla Rumen Yeni Dalga sinemasının niteliklerini içerisinde barındırdığı düşünülmekte, Çavuşesku rejiminin katastrofik etkilerinin, filmde, sıklıkla işlendiği görülmektedir. Mekânların yoğunluklu olarak kaotik amaçlar doğrultusunda kullanılması, soğuk renklere yer verilmesi, fon müziklere nadiren başvurulması, uzun ve tek planlar, karakterler arasındaki diyalog örüntülerinde sınırların sunumu gibi bilimum unsurlar, bu görüşü destekler niteliktedir. En belirgin nitelik ise bahsedilen filmin 1987 yılındaki Romanya'yı anlatması sonucu ortaya çıkmaktadır. Rejimin yıkılmasından iki yıl öncesini anlatan film, Çavuşesku rejimini kadın bedeni ekseninde kamusal alana indirgemekte, aksiyonel kamera tercihleri vasıtasıyla “kadının takibini” sürekli hâle getirmekte ve böylelikle izler-kitleyi anlatının bir parçası/ögesi olarak kullanmaktadır. Bir noktada bakışı ideolojik hâle getirmekte, eril gözün daimî bir biçimde kadının üzerinde olduğu izler-kitleye sunulmaktadır. Bu bağlamda, filmin yönetmeni Cristian Mungiu ve oluşturduğu sinematik anlatının yalın bir nitelik taşıdığı ve dönemin anlayışının yansıtılmasında bir ayna görevi gördüğü düşünülmektedir. Sonuç itibarıyla ele alınan film, Çavuşesku rejiminin siyasi tutumundan bağımsız düşünülmemekte ve bununla birlikte politik bir okumaya tabi tutulmaktadır.

Çavuşesku Dönemi'nin Romanya'sına Genel Bir Bakış

Romanya Komünist Partisi mensubu ve sonrasında lideri olan, Romanya'da birçok idari görev üstlenmiş Nikolay Çavuşesku, yaklaşık yirmi beş sene boyunca Romanya'nın kaderini belirleme sürecinde önemli bir role sahip olmuş ve bu süreç içerisinde hem Batı hem de SSCB (Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği) ile bir denge politikası gütmüştür. Ancak ülke içerisindeki politik kararların sıklıkla plansız olması nedeniyle muhalifleri tarafından eleştirilmiş ve kendisine karşı gelen kişileri sürgüne göndermesiyle -bir noktada- rejimin sonunu hazırlar hâle gelmiştir. İç siyasetteki totaliter tutum ve dış politikadaki borçlanmaya eğilim, Çavuşesku rejiminin ülkenin kontrolünü yitirmesine yol açmış ve böylelikle “dikta” olarak addedilen rejim, 1989 yılında Çavuşesku ve eşi Elena'nın askerî bir müdahalenin ardından kurşuna dizilmesiyle sona ermiştir.

Çavuşesku rejiminin aksaklıklarının ele alındığı Morrison'ın (2004: 170) çalışmasında, Çavuşesku rejiminin aksaklıklarının ele alındığı görülmekte ve dikta rejiminin, ülkenin sanayileşme sürecinde iş gücünü, önemli ölçüde artırmak isteyerek bireyleri tektipleştirme eğilimi sergilediği ifade edilmektedir. Yeni bir devlet yaratma isteğinde izlenen militarist yaklaşımın ve güçlü bir denetim ağına sahip Securitate'nin, açıkça, bir baskı rejimine karşılık geldiği düşünülmektedir. Bunun yanında, ülkede komünizm kisvesi altında bir nepotizm ağının olduğu belirtilmekte, hükûmet birimlerinin ve Parti'nin önemli pozisyonlarının böylelikle tutulduğu söylenmektedir. Ülkede çeşitli birimlere gelebilmek adına Parti'ye yakın kalınması gerektiği dile getirilmekte ve böylelikle rejimin eşitlik anlayışının tartışmalı hâle getirildiği vurgulanmak istenmektedir. Rejimin son yıllarına gelindiğinde, ekonomik anlamda ağırlıklı olmak üzere, bir başarısızlık durumunun varlığı vurgulanmakta, özellikle tıbbi ürünlere ve sağlık hizmetlerine erişim sağlayabilmek için rüşvete başvurulabildiği aktarılmaktadır. Kullanılan makinelerin eskiliğinin altı çizilmekte, kısaca, neredeyse hiçbir Romanyalı vatandaşın kaynaklara erişemediği ve Romanya'nın Doğu Avrupa devletleri içerisinde en düşük yaşam standartlarına sahip olduğu söylenmektedir.

Ban'ın (2012: 748) çalışmasında da benzer verilerin olduğu görülmekte, Çavuşesku'nun Stalin'den kalma siyasi gücün aşırı merkezileşmesi, kişilik kültü ve toprağın zorla kolektifleştirilmesi gibi yöntemleri kullanarak iktidarını güçlendirmek istediği ileri sürülmektedir. 1970'lerin sonlarına doğru rejimin, “sultanist” bir değerle hareket ettiği belirtilmekte, merkez komite üyelerinin de salt Çavuşesku'nun politik konumunu yeniden üretme amacı güttükleri ifade edilmektedir. Kemer sıkma politikaları da dâhil olmak üzere, Çavuşesku rejiminin birçok dış politik hamlede komiteye danışmadan karar verdiğinin altı çizilmekte, kültürün sıklıkla yeniden

üretildiği vurgulanmaktadır. Bu noktada ekonomik anlamda sorunlara çözüm üretilmediği ve halkın mecburi bir iç göçe sevk edildiği aktarılmakta, rejimin totaliter tavrının “çözüm arama” sürecinde halkın yaşam biçimini zora soktuğu paylaşılmaktadır. Benzer söylemlerin Cavalcanti'nin (1997: 84) çalışmasında da yer aldığı dikkat çekmekte, Çavuşesku rejiminin temelinde anayasal sürece uymama ve toplum üzerinde -istediklerini yaptırabilmek adına- güç uygulama eğiliminin yer aldığı ifade edilmektedir. Ek olarak, Romanya halkının kontrolünü sağlamak adına, sanatçıların kabul gördüğü sınıf da dâhil olmak üzere, tüm yapılar üzerinde titiz bir takibin yürütülmesi ve medyanın sansür altında tutulması rejimin diğer nitelikleri olarak yorumlanmaktadır. Böylelikle, Çavuşesku rejiminin yürüttüğü Neo-Stalinist politikanın totaliter bir anlayışla perçinlendiği görüşü ön plana çıkarılmakta, ancak Çavuşesku'nun SSCB'ye yönelik mesafeli duruşu da göz önüne alındığında, Stalinist politikaları bir ölçüde dışarıda bıraktığı su götürmez bir gerçek olarak kabul edilmektedir. Özetle Rady'nin (1995: 127) söylediklerinden hareketle Çavuşesku rejiminin, bir despotizme dayandığı görülmekte ve bu dönemde tekdüze bir sistem içerisinde tek partili bir yaşam standardının benimsetildiği, ekonominin ve medyanın devlet tekelinde olduğu, bireysel çıkarlar doğrultusunda toplumda terör korkusunun her daim hissettirildiği bir rejim anlayışının hâkim olduğu sonucuna varılmaktadır. Bunun yanında, biçimsel anlamda görkemli ancak işleyiş anlamında anlamsız politikaların varlığına dikkat çekilmekte, çelişkilerle dolu bir anlayışın dönemin Romanya'sında keskin bir şekilde hissedildiği vurgulanmaktadır.

Çavuşesku rejiminin kentleşme politikasını yorumlayan Danta (1993: 172-173), başkent Bükreş örneğinden hareketle hem mimari hem demografik değişime değinmekte ve rejimin salt ideoloji anlamında değil, yaşam biçimi anlamında da Kuzey Kore ile ideolojik bir yakınlık benimsemek istediğini aktarmaktadır. Çavuşesku'nun Parti'nin yönetimini devraldığı dönemden itibaren kentleşmeye büyük bir önem verdiği ve köyleri kasabaya dönüştürmek adına çalışmalarda bulunduğu vurgulanmakta, “burjuva liberalizminin gelişme alanının yok edilmesi” maksadıyla, “sistemleşme, modernleşme ve medeniyet” kavramlarının ön plana çıkarılmak istendiği ifade dilmektedir. Bu doğrultuda, üç yüz ila dört yüz köyün, sistem içerisinde, “iyileştirilmesi” söz konusu olduğu dile getirilmekte, bazılarının ise yok edildiği söylenmektedir. Köylerden gelen halkın, oralandaki yaşam biçimlerini de şehir hayatına entegre etme eğiliminin varlığının altı çizilmekte ve bu durum besi hayvanlarının evlerinin önündeki yeşilliklerde tutulduğu görsellerle desteklenmektedir. Bu noktada, Bükreş yakınlarındaki Otopeni köyünün geçirdiği dönüşümden bahsedilmekte, Otopeni köyündeki gelişmelerin sistematikleşme hareketinin bir örneği olduğu ve birçoğu bitmemiş dört katlı yapıların eski evlerin yerini aldığı söylenmektedir.

Rejimin önemli bir sacayağını oluşturan ekonomik gelişmeler, Linden'in (1986: 347-348) çalışmasında genel hatlarıyla ele alınmaktadır. Buna göre, denge politikasının güdüldüğü rejimde, dengenin sıklıkla rejim lehine evrildiği belirtilmekte ve güç dağılımının eşitsizlik üzerine kurulu olduğu ifade edilmektedir. Ekonominin parti ile ilişkilendirilmesi, dış borçlandırılmalar ve ödemelerin zamanında yapılamaması, kemer sıkma politikasının halkın aleyhine işlemesi, Batı ile ilişkilerin koparılması ve kısaca siyaset ile ekonominin tek bir elde toplanması bu duruma örnek teşkil eden unsurlar olarak sıralanmaktadır. Oluşturulan yapıların merkezi ve kalıcı hâle getirilmesinin, bunun yanında, Çavuşesku rejimine yakın kişilerin önemli birimlere yerleştirilmesinin, ekonomik anlamda karar alma sürecinin olumsuz etkilenmesine yol açtığı ifade edilmektedir. Anlatısını çeşitlendiren Linden (1986: 351-353), sendikalar, işçi sendikaları ve halk konseyleri gibi toplumsal ihtiyaçları denetleme konusunda önemli birimler olarak gösterilen yapıların, halkın yararını gözetmekten çok Parti'nin/hükûmetin adeta bir iletim organı gibi hareket ettiklerini söylemekte; ekonomide, sanayide ve tarımda önemli büyümeler olmasına rağmen gelir dağılımlarının Parti'nin prensiplerine göre şekillendiğini aktarmaktadır.

Çalışmanın odak noktalarından birini oluşturan kürtaj yasağı ve kadın bedeninin kamulaştırılması, çeşitli çalışmacılar tarafından ele alınmaktadır. Johnson vd. (2004: 185-186), kürtaj hakkının Çavuşesku rejiminden önce yasal olduğundan bahsetmekte ve Çavuşesku sonrası, doğum oranlarının yetersizliği göz önüne alınarak, kürtajın yasaklandığını ifade etmektedirler. Şöyle ki, kürtaj hakkı sadece dört veya daha fazla çocuğu doğuran, büyüten ya da kırk yaşını aşmış kadınlara tanınmaktadır. Ayrıca, şiddetli bir kalıtsal hastalıktan mustarip (bulaştırma riski dikkate alınmaktadır) veya doğuştan bedensel bir engeli olan, yenidoğana bakımı engelleyecek ciddi fiziksel, psikolojik, duyuşsal engeli bulunan, hayatı hamilelik durumunda tehlikeye giren, hamileliği ensest veya tecavüze bağlı oluşan kişilere kürtaj için izin verilmesi, devlet politikasının eril bir bakıştan destek bulduğu anlayışını güçlü kılmaktadır. Nitekim ilerleyen süreçte, Çavuşesku rejiminin doğum oranlarının kısmi artışından pek de memnun olmadığı dile getirilmekte, kırk yaş olan kürtaj hakkı kullanım sınırının kırk beş yaşa; dört olan çocuk doğurma ve büyütme sayısının ise beşe çıkarıldığı aktarılmaktadır. Bu verilerin yarattığı sorunu somutlaştırabilmek adına istatistiklere başvurulmakta, rejimin son yıllarında yapılan araştırmalarda, tüm anne ölümlerinin %87'sinin kürtajla ilgili ölümlerden kaynaklandığı vurgulanmaktadır. Doğum oranının kontrol altına alınması ve kürtaj yasağının belirgin hâle getirilmesi adına, nüfus istatistikleri araştırmacılarının, doktorların, kadın ve gençlik dernekleri gibi yapılanmaların rejim lehine propagandalar yaptığı aktarılmakta; üremeye ilişkin olarak evlilik öncesi sağlık danışmanlıkları ve muayenelerinin, konferanslar ve filmlerin yine bu propagandist tutuma hizmet etme amaçlı kullanıldığı (Kligman, 1995: 234) ifade edilmektedir. Sonuç itibarıyla kadının

fetüsünün sosyalist toplumun mülkü olduğuna ve doğum yapmanın vatansever bir görev olduğuna dair inancın (David ve Baban, 1996: 237) rejimin temel varsayımları arasında yer aldığı düşünülmektedir.

Kadınların rejim merkezinde yaşadığı sorunlar ve bedenleri üzerinde gerçekleştirilen totaliter devlet kontrolünün tartışmalarının ardından, yetimhanelerde yaşayan çocuklara odaklanılmakta ve bu çocukların yaşamış olduğu travmalar ele alınmaktadır. Gloviczki (2004: 117-118), ekonomik kalkınmanın garantisi olarak görülen çocukların/bebeklerin, politikanın başarısızlığa doğru yönelmesi sonrasında devletin işlettiği yetimhanelere yerleştirildikleri söylemektedir. Bu yetimhanelerde yaşayan çocukların/bebeklerin yeterince beslenemedikleri ifade etmekte, bu çocuklardan bir kısmının Securitate'ye hizmet etmek için yetiştirilmesinden dolayı duygusal, fiziksel ve cinsel istismara maruz bırakıldıklarını aktarmaktadır. Geriye kalan çocukların ise "kendi pisliklerinde" bırakılarak ölüme terk edildikleri, hasta ve engelli çocuklarla benzer kaderi paylaştıkları dile getirilmekte, ilgisiz ve çılgın bir politikanın kurbanları olduklarının altı çizilmektedir. Butterfield ve Groza'nın (1993: 49) çalışmalarında, yetimhanede yetiştirilen çocukların annelerinden sistematik bir biçimde uzaklaştırıldıklarından söz edilmekte, rejimin ebeveyn ile çocuk arasındaki bağı kopardığı aktarılmaktadır. Annelere haftada bir saat çocuklarını görüş izni tanındığı ifade edilmekte, bunun için sadece önceden belirlenmiş odalarda görüşlerin gerçekleştirildiği ve çocuklarla ebeveynlerin temaslarına izin verilmediği durumu paylaşılmaktadır. Nelson, Fox ve Zeanah'ın (2014: 66) hazırlamış oldukları raporlarında, çocukların hassas dönemlerinin göz ardı edildiğine yer verilmekte ve çocukların zihinsel gelişimlerinin -yetimhanelerin şartlarından dolayı- tam olarak tamamlanamadığı; ancak yetimhanelerden alınıp aile hayatlarına devam ettiklerinde bu "farkın" kapandığı belirtilmektedir. Raporlarında öne sürülen görüşleri desteklemek adına, yetimhanede yaşamış çocukların söylemlerine başvurulmakta, -çocukların rapordaki isimlerinin gerçek olmadığı belirtilmekte- çocuklardan bazılarının sosyal hayata adapte olma süreçlerinde sorun yaşadıklarına, şiddete meyilli olduklarına ve alkol tükettiklerine yer verilmektedir. Kısaca, rejimin genel hatlarına bakıldığında, yürütülen politik eylemlerin halkın yararına olmadığı veya planlı bir sürece sahip olunmadığı sonucu ortaya çıkmakta, vatandaşların yaşam biçimlerinde izler bırakarak kaotik ve katasrofik bir dünya görüşünü -dolaylı da olsa- benimsettikleri görüşü destek kazanmaktadır.

Kadınların Rejim Çerçevesindeki Konumları ve Temsilleri

Çavuşesku rejiminin politik hareketlilikleri incelendiğinde, Parti merkezinde katı bir işleyiş olduğu dikkat çekmekte ve rejimin sürekliliğinin sağlanması adına alınan kararların birey kültürünü destekler bir tutum sergilediği görülmektedir. Bu süreçte, işleyişe destek olan birtakım

yasaların incelenmesi sonucu, eril bir tutumun varlığı somutlaşmakta ve sıklıkla kadının varlığının aleyhinde kararlar alındığı düşünülmektedir. Kürtaj yasağı ve doğum oranlarının artmasını sağlamak adına ideolojik bir baskı ağının oluşturulması, bahsedilen söyleme örnek teşkil etmekte, dolayısıyla totaliter bir anlayışın eril kodlarının yeniden üretildiği anlayışı öne çıkmaktadır.

Kadınların öncelikle üreme eyleminin nesnelere olarak kabul edildiğini aktaran Miroiu (2010: 585), özellikle fabrikalarda çalışan işçi sınıfına mensup kadınların her üç ayda bir kez jinekolojik kontrollere maruz bırakıldıklarını belirtmektedir. Doğum sürecinin kadınlar için zorlu geçtiği ifade edilmekte, özellikle sezaryen doğumun -oran bakımından- keskin bir düşüş yaşadığı, zira hastanelerde sezaryen operasyonlarının kısıtlı sayıda yapıldığı ve kadınların her türlü olası doğum komplikasyonuna rağmen doğuma zorlandıkları ve yaşamlarını riske attıkları dile getirilmektedir. Oprica (2008: 30-31), benzer biçimde, rejimin erilliğinden söz etmekte, siyasi katılım ve istihdam alanında cinsiyetler arası mutlak eşitlik ilkesi benimsense dahi, totaliter bir perspektif gösteren rejimin çatısı altında oy hakkı ve siyasi katılım hakkı gibi unsurların “tam manasıyla” işlerlik kazanamayacağını vurgulamaktadır. Zira devletin temelinde eril bir nitelik bulunmasının ve istihdam adı altında kadınlara çifte yük bindirilmesinin -önceden bahsedildiği üzere çocuk doğurma ve iş hayatında yer alma- kadının temsiline olumsuz yönde etki edeceği düşünülmekte, çocukların bakımını sağlamak adına açılan gündüz bakım evlerinde çalışan kişilerin kadın olması da mesleklerin örtülü bir cinsiyet kategorizasyonuna tâbi tutulduğunun göstergesi olarak yorumlanmaktadır. Ek olarak, 25 yaşından büyük ve çocuğu olmayan çiftlerden, bu olumsuzluğu gidermek adına, vergi talep edilmesi devletin heteroseksist yapısının da bir izdüşümü şeklinde değerlendirilmektedir.

Keil ve Andreescu (1999: 489), Çavușesku rejiminin geliştirdiği politikaların fiziksel anlamda sadece kadınlara zarar vermesinin yanında sosyal temsil anlamında da kadınları olumsuz etkilediğini söylemektedirler. Romanya'nın toplumsal yapısında güçlü bir ataerkillik olduğu belirtilmekte, kadınların, bu politikalar sonrasında, daha fazla ataerkil etkilere maruz kaldığı aktarılmaktadır. Kadının istihdam edilmesi yanında anneliğe yapılan vurgunun, kadının kendini gerçekleştirme sürecinde engel teşkil ettiğine kanaat getirilmekte, hane içerisindeki boyun eğmenin kamusal olduğu dile getirilmektedir. Bunun yanında, plansız yapılmış -gelişim temelli politikaların aileye ve topluma zarar verildiği ifade edilmekte, artan oranda işsizliğin ve satın alım gücünün düşüklüğünün “ideal aile” yapısını sarstığı belirtilmektedir. Bazı ailelerin, bakamadığı çocuklarını devletin yetimhanelerine verdiği öne sürülmekte, diğer ailelerin ise “kaynaklara erişebilmek adına” hırsızlık, fuhuş ve yasa dışı faaliyetlere başvurduğu ve çocuklarını da sokağa -bu işleri yapmaları adına- gönderdikleri iddia edilmektedir. Bu söylenenlerden, kadının bedeni ve onun kamusal alandaki temsil hakkının, eril politikanın malzemesi olarak görüldüğü ve

böylelikle sömürüye açık hâle getirildiği anlaşılmaktadır. Benzer söylemler Marcus'un (2009: 121-122) çalışmasında da görülmektedir. Buna göre; kadının, anne ve çalışan olarak -roller bakımından- düalliteye maruz bırakıldığı ifade edilmektedir. Geleneksel aile yapısının görüldüğü dönemin Romanya'sında, kadının hem evdeki bireylerin bakımını üstlenmesi hem de rejimin beklentilerini karşılama gerekliliğinden hareketle, kadınlara belli haklar tanınması ve eşitlik sağlanmasına karşın bu hakların işlerliğe sahip olmadığı aktarılmaktadır. Cinsel bir varlık olarak kabul edilen kadının, eşinin ihtiyaçlarını "giderebilmesi"nin bir iş olarak tanımlandığı belirtilmekte ve özetle, kadının bu isteklere karşı gelmesi durumunda "disipline" edilmesinin önerildiği öne sürülmektedir. Disipline etmenin, fiziksel şiddet uygulamaya karşılık geldiği savunulmakta ve bu şartlar altında kadının kendini yeniden üretebilmesinin olanaklı olmadığı (Kligman, 1984: 167) düşünülmektedir.

Sonuç itibarıyla kadının erkekle eşit olması durumu, rejim ve rejim birimleri tarafından sağlanmış görünse de Parti mensubu ve/veya Parti'ye yakınlık besleyen kişilerin "daha eşit" olabilecekleri görüşü sıklıkla öne sürülmektedir. Beta (2006: 36), eşitlik durumunun sınıfsallığından söz etmekte ve bahsedilen yapının şehirli kadının hayatına yönelik olduğunu, kırsaldaki kadının geleneksel rollerinin sürdüğünü ifade etmektedir. Bu noktada, şehirli kadının dahi temsil hakkına tamamen sahip olmadığına altı çizilmekte, böylelikle kırsaldaki kadının da görünmez kılındığı anlaşılmaktadır. Bunun oluşum evresinde medyanın da kullanıldığı, *Femeia* adlı derginin buna örnek teşkil ettiği (Oprea, 2016: 285-286) aktarılmaktadır. Bunun öncesinde, Sovyet dönemi dergicilik anlayışından bahsedilmekte ve sevgi, zevk ve moda gibi değerlerin kapitalizm ile örtüşmesinden dolayı dergilerin ilgili kavramları bağlam dışında bıraktığı, aseksüel bir perspektiften hareketle Parti'nin amacına hizmet eden bir profil çizdiği söylenmektedir. *Femeia* dergisinin de bu bağlamı sürdürdüğü vurgulanmakta, ilk evrede -alanlarında uzman- kadınlar tarafından yazılan içeriklerin, sonraları Çavuşesku ve eşi Elena tarafından yazıldığı ve yayın kurulunun böylelikle yok sayıldığına altı çizilmektedir. Propaganda metinlerinin bu noktada konu dışında bırakıldığı, bunların da Parti'nin veya Parti ile ilişkili birimlerin önemli kademelerine getirilmiş kadınlar tarafından yazıldığı aktarılmaktadır. Kadınların doğum yetilerine yönelik yazıların da yine erkek doktorlar tarafından kaleme alındığından bahsedilmekte, özetle, kadınların hem medya hem de kamusal alan tarafından eril tahakküme maruz bırakıldığı sonucuna ulaşılmaktadır. Baskın biçimde temsil edilen böyle bir habitatın ekseninde kadınların doğru bir biçimde temsil edilebilirliğinin mümkün olmadığı düşünülmekte, tanınmış hakların veya cinsiyet eşitliklerinin şekli bir düzenleme olduğu kanısına varılmaktadır.

Kavramsal Çerçeve: Sinemada Kadının Temsili ve Yeniden Üretimi

Klasik anlatı sinemasında kadın temsiline odaklanıldığında, kadının sıklıkla erkeğin yanında yeniden üretilen bir meta olduğu ve eril kodlar ekseninde alanının sınırlandırıldığı görülmektedir. Kamusal alan ile ilişkisi kesilen, eril bakış tarafından daimî bir biçimde teşhir edilen, bedeni -izlerkitle tarafından- parçalanan ve erkeğin gölgesinde temsil mücadelesi veren kadınlar, bir yandan da devletlerin eril propagandaları ile mücadele etmek zorunda bırakılmaktadırlar. Bu noktada bakış kavramı ön plana çıkmakta, bakışın salt görmekten ziyade bir ideolojinin taşıyıcısı olduğu ve eril bir nitelik taşıdığı önermesi kabul görmektedir. Klasik anlatı filmlerinde, erkeğin gözünden erkek izleyiciye seyirlik bir eğlence olarak sunulan kadın(lar), rutin bir anlatının nesnesi olarak konumlandırılmakta ve kademeli bir biçimde pasifize edilmektedir.

Mulvey (1989: 19-20), bakış üzerinden geliştirdiği anlatısında, bakmaktan zevk alanın erkek; bakılanın ve pasif olanın kadın olduğuna dair bir eril önermenin sinemada sıklıkla işlendiğine vurgu yapmaktadır. İlgili yazıda erkeğin belirlenmiş bir fantezisinin olduğu ve bunu kadın bedeni üzerinden yeniden ürettiği ifade edilmekte, geleneksel “teşhirci” rollerde kadının bu önerme ekseninde temsil edildiği dile getirilmektedir. Cinsel bir obje olarak görülen/görüntülenen kadının “eğlence unsuru” olarak üretildiğinin altı çizilmekte ve erkeğin arzusu yönünde devinim göstererek amaca hizmet ettiği/ettirildiği söylenmektedir. Ana akım filmlerin, bakış ile anlatıyı düzgün bir biçimde birleştirdiği ve kadının bu anlatı içerisinde rutin bir şekilde yer aldığı, ancak bu anlatı ekseninde erotize edildiği belirtilmektedir. Anlatı çeşitlendirildiğinde, erkek ile iktidar arasında organik bir bağın varlığına dikkat çekilmekte, erkeğin cinsel nesneleştirilmenin yükünü taşımaktan kaçındığı aktarılmaktadır. Heteroseksist yaşam biçiminin sinemada yeniden üretilmesinden hareketle, erkeğin film ekseninde “fantezi”nin yönlendiricisi olarak kodlandırıldığına altı çizilmekte, aynı zamanda seyircinin bakışını yönlendirerek -bakış ekseninde seyirci ile özdeşleşerek- kadının seyirlik durumunu daha olumsuz hâle getirdiğinden bahsedilmektedir. Seyircinin erkek karakter ile özdeşleşmesi sonucu, görünüşünü erkeğe aktararak bir bütünlük sağlama eğiliminde olduğu açıklanmakta, böylelikle hem erkeğin hem de erkek izleyicinin tatmin duygusunun doruğa çıktığı düşüncesi paylaşılmaktadır. Özetle, kadın bedeni erkek egonun takıntılı ihtiyaçlarına bağımlı bir biçimde yeniden üretilmekte (Mulvey, 1989: 26), kamera hareketleri de erkek öznenin ihtiyaçlarını gidermek adına kullanılmaktadır. Bahsedilen anlatının perspektifinde yönetmen Cristian Mungiu'nun ana akım anlatının sinematik tekniklerinden yararlandığı, ancak bunları bir ayna işlevi gözeterek erkek izleyiciye sunduğu düşünülmektedir. Rumen Yeni Dalga sinemasının temsilcilerinden olan Mungiu, akımın niteliklerini filmde barındırmakta, filmdeki ana karakterlerden Otilia'nın sürekli bir biçimde aksiyonel kamera ile takip edilmesi ve kamusal alanda tedirginlik yaratacak biçimde yeniden

üretilmesi, eril bakış açısının ve izleyicinin yüzleşmesi gereken bir unsur olarak değerlendirilmektedir.

Kameranın ve izleyicinin bakışının fallik öğelerine değinen De Lauretis (1985: 161), yerleşik olarak kabul edilen özdeşleşmenin sanıldığı kadar basit bir düzleme sahip olmadığını belirtmekte ve görünüşle özdeşleşmenin erkeksi ve imgeyle özdeşleşmenin kadınsı bir noktaya sahip olduğunu ifade etmektedir. İmgenin irdeleniyor oluşu, bu noktada, önem arz etmekte ve bunun da metnin ve/veya görüntünün içinde gizlendiği belirtilmektedir. Böylelikle klasik sinematik anlatının ve oluşumun skopofilik⁴ ve fallik özellikleri taşıdığı dile getirilmekte, belirtilen bu niteliklerin normalleştirildiği ve sıklıkla işlenen öğeler olduğu aktarılmaktadır. Bakışın alt metninde bir ideolojinin yatması ve bu ideolojinin eril bir nitelik kazanarak kadının -yeniden üretilerek- teşhir edilmesine sebep olması, çalışmanın yöntemiyle örtüşen bir çıkarım olarak değerlendirilmektedir. Mungiu'nun bir hesaplaşma kaygısıyla Otilia ve Gabita'nın bedenlerini pasifize etmesi ve erkek egemen bakışların yönüne karşı tepkilerini yakın ve tek planlarda sunması, sinemasını bir ayna görevinde kullanmasıyla açıklanmakta ve bu durumun da bir karşıt ideolojiyle örtüştüğü kabul edilmektedir.

Bakışın sinematik düzenlenmesini ele alan Koch (1985: 140), kamerayı “gözün metaforu” olarak tanımlamakta ve kameranın ‘gözü’nün insanın gözünden daha iyi görebileceğini ileri sürmektedir. Bu noktada, Benjamin’in optik bilinçdışı (kamera vasıtasıyla zamandan ve mekândan bağımsız bir anlamı ortaya çıkartma veya o anlamı irdeleyebilmek adına kavramlar arası bir bağ kurabilme, sunulan görselden fazlasını isteme hâlinin gerçekliği arama dürtüsüyle birleşim durumu) diyerek tanımladığı kavrama atıfta bulunmakta, insan/erkek eliyle yönlendirilen kameranın izleyicinin bakışını, odağını ve hareketlerini optik bilinçdışından damıtmak amacıyla kullanıldığı söylenmektedir. İzleyicinin bu süre zarfında bakıştan kaçınmaya veya herhangi bir alternatifine sahip olmadığını altı çizilmekte, zira kameranın konumunun buna imkân tanımadığı vurgulanmaktadır. Anlatısını detaylandıran Koch (1980: 143), skopofilik ve voyoristik⁵ bakışın toplumsal cinsiyet örüntüleriyle çevrelendiğini ve kadının bakışın nesnesi, erkeğin ise bakışın sahibi/öznesi olduğu ifade etmektedir. Böylelikle ana akım sinemanın ataerkil nitelikler taşıdığı ve izleyicinin konumunun “kadının önündeki ve kameranın arkasındaki erkeğin” konumu ile örtüştüğü görüşü ön plana çıkarılmaktadır. Kamera hareketlerinin sıklıkla erkeğin ve izleyici erkeklerin amaçları doğrultusunda kullanıldığı ve yeniden üretildiği dile getirmekte, voyoristik bir bakış ekseninde kadın bedeninin teşhir edilmesinin üzerinde durulmaktadır. Sonuç olarak, ana

⁴ Görmekten veya bakmaktan haz alma, izlemekten kendini alamama hâli.

⁵ Kişinin, belli bir süre zarfında, gözetlenmeyi beklemeyen kişiyi çıplakken, soyunurken veya cinsel birliktelik yaşarken izleme eğilimidir. Davranışın süreklilik arz etmesi gerekmektedir.

akım sinemada kadının bir arzu nesnesine dönüştürülmesi sıradan bir olgu olarak ön plana çıkarken, aynı zamanda baskın eril söylemin yanlı bir temsil aracılığıyla kadını pasifize ettiği anlayışı kabul edilmektedir.

Fischer'ın (1989: 23) aktardığı üzere, klasik anlatının iki kişi arasında kurduğu diyalog düzeni içerisinde shot/countershot anından itibaren kadının nesneleştirilmeye başlandığı görülmekte, kameranın birincil olarak kadını göstermesinin ardından (shot), ikincil olarak erkeğin kadına bakışı (countershot) aynı zamanda izleyicinin kadına bakışı olarak yorumlanmaktadır. Kameranın, erkeğin ve erkek izleyicinin bakış yönünde kadın karakterin kadraja yerleştirildiği dikkat çekmekte, sinematik bakış ekseninde kadının belirsiz bir varlığa evrildiği ifade edilmektedir. Sinema tarihinin -özellikle klasik anlatının- bu bakış üzerine kurulduğu dile getirilmekte, erkek perspektifinden gerçekleştirilen bakışta kadının görülmesi, ancak görmemesi gerektiğinin sıklıkla üzerinde durulduğunun altı çizilmektedir. Örnekleme olarak ele alınan filmde, gerilim anlarında kadın karakterlerin yakın plan ve sade mizansenlerle kamera karşısında oluşları bir karşıt söylem örneğine tekabül etmekte, eril tahakkümden dolayı oluşturulan gerginlik içerisinde kadının -erkek- izleyiciye sunulmasının bir izleyiciyi özeleştiriyeye hazırlama girişimi olarak yorumlanmaktadır.

Her ne kadar Mulvey ekseninde kurulan eril bakış teorisinin tek tip bir kadın üzerine odaklanması, kadının salt bir arzu nesnesi olarak değerlendirilip bu perspektif üzerinden erkekler ve kadınlar arasındaki sinematik ilişkilerin basit bir sayıp dökme işlemi olarak görülmesi (Hollinger, 2012: 10), ataerkil normları yok edebilmek adına o normların biçimsel tekniklerinin analizlere entegre edilmesi sonucu kadın-erkek arasındaki ilişkisel çıkarımların salt tahminlere dayalı olarak kabul edilmesi (Shaviro, 1993: 10) gibi nedenlerle eleştirilere maruz kalsa da kadın bedeninin sistematik bir biçimde parçalanışının ortaya koyulması ve bakışın kadının aleyhinde gelişerek yeniden üretildiğinin altının çizilmesi bakımından değerli kabul edilmektedir. Zira Doane'nin (1982: 76) de belirttiği üzere, kadının kamera karşısındaki skopofilik deneyimleri erkekten farklılık taşımakta ve çok önceye dayanmaktadır. Bu noktada, sinematik aygıtın/yapının, cinsel örüntülerini içerisinde barındıran bir gelenekten yararlandığı vurgulanmakta, kadının güzelliğinin ve/veya fazlasıyla arzu edilebilir oluşunun çeşitli kamera teknikleriyle yeniden üretilerek işlevsel ve sürekli kılındığı belirtilmektedir. Dolayısıyla, ilgili eylemin salt sayıp dökmelere veya analizlerin tahmine dayandığını belirtmenin, bahsedilen eylemin işlevini rutinleştirdiği ve örüntüler arasındaki dengesizliğin ortaya çıkarılma sürecini basitleştirdiği düşünülmektedir. Bundan dolayı, çalışmada, Mulvey ve benzer gelenekten gelen teorisyenlerin çıkarımlarına odaklanarak bütüncül bir yol izlenmesi ve ele alınması planlanan toplumsal cinsiyet örüntülerinin de yine bu teorik alt yapıdan yararlanarak çözümlenmesi hedeflenmektedir.

4 Luni, 3 Săptămâni și 2 Zile: Otilia'nın Direnişi veya Var Olma Mücadelesi

Eril devletin ürettiği ve klasik anlatının yeniden ürettiği bakış kavramının kadının aleyhinde gelişim göstermesi, çalışmanın merkezî sorunsalı olarak konumlandırılmaktadır. Bu bağlamda politik kamera kavramına başvurulmakta, zira ilgili kavramın karşıt ideolojinin resmedilmesi/sinematikleştirilmesi sürecinde önemli bir rol oynadığı kabul görmektedir. Siyasi geçmişten ve devletin ideolojik işleyişinden yararlanılması, bunların hicvedilmesi ve karşıt ideolojinin bu ekseninde üretilmesi politik kamera kavramını değerli kılmaktadır. Bunun yanında, toplumsal cinsiyet kodlarından yararlanılmakta ve eril bakışın yönünün de anlatının çözülmesinde önemli bir yeri olduğu düşünülmektedir. Dolayısıyla politik kamera kavramının yanında, bu alanların literatüründen de yararlanılarak bütüncül bir yaklaşım tercih edilmektedir.

Cristian Mungiu'nun yönetmenliğini üstlendiği 2007 yapımı filmde, Gabita (Laura Vasiliu) ve Otilia (Anamaria Marinca) adında iki kadın karakterin, eril bir nitelik taşıyan kamusal alanla olan mücadeleleri bir kürtaj ekseninde aktarılmaktadır. 1987 yılı Romanya'sında geçen filmde, Gabita ve Otilia'nın üniversite öğrencileri olduğu belirtilmekte ve Gabita'nın "yasa dışı" bir yolla gebe kaldığı izler-kitleyle paylaşılmaktadır. Filmin ilk dakikalarında -aynı zamanda- oda arkadaşları olan Gabita ve Otilia'nın bir hazırlık içerisinde oldukları resmedilmekte, takip sekanslarında ise Gabita'nın "beklenmeyen" gebeliği sonrası ikilinin kürtaj hazırlığı yaptığı öğrenilmektedir. Bu nedenle, Gabita ve Otilia'nın yolu Mr. Bebe (Vlad Ivanov) adındaki kürtajı yapacak kişi ile kesişmekte ve hikâyenin akışı farklı bir yöne doğru evrilmektedir. Zira, çalışmada da bahsedildiği üzere, Romanya'da kürtaj yaptırmanın ciddi bir suç olduğu bilinmekte ve bundan dolayı operasyon illegal yollarla yapılmaktadır. Gabita ve Otilia tarafından bu "illegal" eylem belli bir miktar para karşılığında çözülecek gibi görülse de Bebe'nin beklentileri bu durumu oldukça zorlaştırmakta ve bu noktadan itibaren eril tahakkümün kadın bedeni üzerindeki etkileri izler-kitleye tüm gerçekliğiyle sunulmaktadır. Mungiu'nun plan-sekans anlatılara yer vermesi, kurduğu mizansenlerde non-diegetik öğeleri dışarıda bırakması ve doğal ışık haricinde ışık kullanımına pek başvurmaması, izler-kitlenin filme odaklanmasını kolaylaştıran bir unsur olarak yorumlanmaktadır. Wilson'ın (2008: 18) analizinde belirttiği üzere, filmi bir kürtaj meselesi olarak değerlendirmekten ziyade iki genç kadının giriştikleri eylemler sonucu birbirlerine ne ölçüde bakabilecekleri, birbirleriyle neler konuşabilecekleri ve ahlaki kaygıların kimler tarafından oluşturulduğu önem kazanmaktadır. Zira filmin salt kürtaj bağlamına yerleştirilmesi, eril düzen içerisindeki kadın dayanışmasına duyulan ihtiyacı görünmez kılabilme veya değerini hafifletebilmektedir.

Filmin açılış sekansı, akvaryumdaki iki balığın sunumuyla başlamakta ve metaforik anlatı ekseninde bunların Gabita ve Otilla'ya karşılık geldiği düşünülmektedir. Zira tıpkı balıkların akvaryuma hapsedilmesi/çevrenmesi gibi kendileri de dönemin Romanya'sının eril yaptırımları ile uğraşmakta ve bunlarla çevrenmektedirler. Bunun yanında, tıpkı balıklar gibi birbirlerinden başka kimselerinin olmadığı resmedilmekte ve bu balıklar gibi akvaryuma benzeyen bir yurt odasında hayatlarını idame ettirmektedirler.



Görsel 1: *Otilla ve Gabita'nın yaşadığı öğrenci yurduna ait bu karede ve türevlerinde, sıklıkla takip hissini güçlü tutulmak istendiği düşünülmekte ve kaotik anlatıyı kuvvetlendirebilmek adına aksiyonel kameraya ve mümkün oldukça karanlık alanlara başvurulduğu görülmektedir. Otilla ekseninde kadının takip ediliyor oluşu, sinematik anlatının ve kameranın eril bir bakışa sahip olduğunu akla getirmekte ve böylece Mungiu, Otilla karakteri üzerinden sinematik anlatısını oluşturmaktadır. Bu anlatının merkezinde, Rumen Yeni Dalga'sının karakteristik yapısında yer alan hesaplaşma duygusu ve geçmiş dönemi izler-kitleye sunma isteği yatmaktadır.*

Takip sahnelerine bakıldığında, Otilla'nın yurttaki bir arkadaşıyla konuştuğu dikkat çekmekte ve konuşmanın merkezini Otilla'nın reglini kontrol etmesi gereken bir kadın personelin -arkadaşı vasıtasıyla- Otilla'dan doktor raporu istemesi oluşturmaktadır. Kadının rutin bir döngüsüne karşılık gelen bu durumun “devlet” nezdinde kontrol edilmesi ve aksi hâlde cezalandırılması, eril devletin kadın bedeni üzerinde uyguladığı ve sistematikleştirdiği tahakkümün bir yansıması olarak yorumlanmaktadır. Nitekim Otilla'nın bir diğer sahnede, “ufak bir işini çözebilmek için” kaçak sigara ve bilumum benzer ürünleri satan bir arkadaşına başvurması da Romanya'nın “demir perde”sinin aralandığını ve yasaklar olsa dahi bireylerin ürünlere “istendiği” ölçüde ulaşabildiğini resmetmektedir. Bu ufak eylemler, dönemin Romanya'sının eylemleriyle kıyaslandığında, üzerinde durulmaması gereken unsurlar olarak yorumlanmaktadır.

Zira Deletant'ın çalışmasına dönüldüğünde (1995: 13, 183) kaçakçılığın ve rüşvetçiliğin devletin çeşitli birimlerinde görüldüğü ve işlerlik kazandığı görüşü ön plana çıkarılmaktadır. Çavuşesku Dönemi'nin generallerinden olup ardından -çeşitli sebeplerle- ülkeden kaçan ve Çavuşesku'ya yakınlığı ile bilinen Pacepa'nın (1987: 149, 243) da belirttiği üzere, kaçakçılığın ve rüşvetin Çavuşesku rejiminde en yüksek noktasına çıktığı, insanların daimi bir biçimde kontrol altına alınmak istendiği ve rejimin sıklıkla yandaşlarına yönelik pragmatist bir tutum benimsediği ifade edilmektedir. Mungiu'nun, bu noktada, devletin işleyişini veya tutumunu böyle bir mizansenle resmetmek istediği tahmin edilmekte; olumsuzluk hâlini yine başka bir olumsuzluk/öteki olarak kabul edilen -Otila özelinde- kadınla güçlendirmeyi amaçladığı düşünülmektedir. Basit bir sigara anlatısı üzerinden geliştirilen hicvin arka planında büyük bir oluşum ve işleyiş yatmaktadır.

Otila ve Gabita arasındaki belirgin fark, filmin tüm akışı içerisinde sıklıkla kendisini belli etmektedir. Otila, eril devletin idealize edebileceği bir kadın formunun aksine, kamusal alanda yer almak isteyen ve bunun için sadece kendi yeteneğine/gücüne güvenen bir kadın olarak resmedilmekte; Gabita ise, Otila'nın tersi olarak, makbul bir görünüm çizerek eril yapının "beklentilerini karşılayacak biçimde" yeniden üretilmektedir. Kürtaj için tutulması gereken otel odasının işlendiği sahnede Gabita'nın pasifliği dikkat çekici bir biçimde işlenmekte, rüşvet vermeyi bile bilmediği -kendi ifadesinden hareketle- ve bu yüzden Otila'nın yardımına ihtiyaç duyduğu belirtilmektedir. Otila'nın bu durumu kabul etmesi ve benzer beklentileri de yerine getirmesi, kızkardeşliğe olan inancı ile açıklanmaktadır. Nitekim Gabita'nın bu süreçteki pasifliği ise eril tahakkümün beden üzerindeki ideali ile karşılanmaktadır. Bundan dolayı, Mungiu'nun, filmin başından itibaren anlatıyı, Gabita üzerinden değil de Otila üzerinden şekillendirmesi de filmi salt kürtaj bağlamından koparmakta ve bir noktada kürtaj kavramını araçsallaştırmaktadır. Önemli olanın Otila ve onun direniş hâli ve yer yer takip edilebilirliği olduğu ön plana çıkarılmakta ve bir noktada Otila'nın kızkardeşlik ekseninde sınanması anlatının merkezini oluşturmaktadır.



Görsel 2: *Otilla, kürtaj işleminin gerçekleştirilmesi için otel odası aramakta, Gabita'nın yaptığı rezervasyonun geçersiz olduğunu öğrenmekte ve bundan dolayı kendi imkânlarıyla hareket etmektedir. Resepsiyonist kadından tüm odaların dolu olduğunu öğrenen Otilla, yasal yollarla ülkede sahip olunamayan Kent marka sigarayı rüşvet unsuru olarak kullanmakta ve nitekim amacına ulaşarak istediği odayı tutmaktadır. Karakterler kadrajdan çıktıktan sonra dâhi sigaranın kadrajda kalması, rüşvet unsuruna bir dayanak oluşturmaktadır. Mungiu'nun belirgin göstergesinin altında ise bir sistem eleştirisi olduğu görülmekte, dönemin Romanya'sında "bir şeylerin ters gittiği" izler-kitleye sunulmaktadır.*

Anlatının yönü, Otilla ile Mr. Bebe'nin karşılaşması ile farklı bir biçime evrilmekte, eril mekanizmanın unsuru olarak görülen/görülecek olan Bebe ile, sistemin dışarıda bıraktığı Otilla arasındaki mücadele hâli, eril tahakkümün bir göstergesi olarak yorumlanmaktadır. Kürtaj yapabilme ve yasalardan kaçınabilme ihtimali, Bebe'yi tahakküm uygulayabilecek bir noktaya getirmekte, nitekim Gabita'yı ve dolaylı bir biçimde Otilla'yı kendisine muhtaç bırakmaktadır. Anlatıya Gabita'nın eklenmesi ile birlikte, hikâyenin açmazlarından biri, izler-kitle ile paylaşmakta, Gabita'nın belirttiği sürenin üstünde gebeliğinin devam ettiği aktarılmaktadır. Bu durum, kürtaj yapacak olan Bebe'nin elini güçlendirmekte ve isteklerini de bu doğrultuda şekillendirmektedir.



Görsel 3: *Bebe, Otila ve Gabita'nın otel odasındaki karşılaşma anından Bebe'nin otel odasından ayrılmasına kadar olan süreç filmin kırılma noktalarından biri olarak değerlendirilmektedir. Bu süre zarfında, Bebe'nin kürtaj işlemini gerçekleştirebilmesi için sadece paranın yeterli olmadığı öğrenilmekte, iki kadından birinin odada kalmasını diğerinin ise odadan ayrılması gerektiği paylaşılmaktadır. Aralarında yaşanan gerilim ve hiyerarşik ilişki, Bebe'nin isteğinin yerine getirilmesi ile sonuçlanmakta ve Bebe'nin Otila'ya tecavüz etmesinin ardından Gabita'ya kürtaj yapılması mümkün hâle gelmektedir.*

Bourdieu (2015: 111-112) ekseninde bir okumayla yapıldığında Bebe, Otila ve Gabita arasındaki ilişkinin temelinde devletin rolü kayda değer bir nitelik kazanmaktadır. Özel ve kamusal ataerki içerisinde kuralları koyanın ve bu kuralları şekillendirenin devlet olduğu görüldüğünde ve devletin ikircilikli yapısı içerisinde, cinsiyet kodlarının belli arketiplere dayanarak üretildiği anlaşıldığında Bebe'nin anlatıdaki pozisyonu daha belirgin hâle gelmektedir. Bebe, eril devletin mekanizmasındaki bir dişli olarak yorumlanmakta, bu durum da Gabita ile diyalogundaki bir kesite dayandırılmaktadır. Bebe'nin Gabita'yı muayene ettiği esnada, gebeliğin iki veya üç ay değil, daha uzun bir süreye dayandığı söylenmektedir. Dördüncü aydan sonra yapılacak işlemin farklılık taşıyacağına aktarılmasının ardından Bebe, gebeliğin "suçunun" sadece Gabita'yı ilgilendiriyormuş gibi onu hapisle ve cinayet işlemekle üstü kapalı bir biçimde tehdit etmekte, bu süreçte Gabita'nın birlikte olduğu kişiye dair herhangi bir şey söylememektedir. Beklenmeyen bu gelişmenin tüm sorumluluğu kadının üzerine bindirilmekte, erkek ise tüm bu oluşumlardan muaf tutulmaktadır. Çavuşesku rejiminin aile kurulmasına ve çocuk doğumuna dair heteroseksist tutumu Bebe üzerinden somutlaştırılmakta, ailenin karmaşık dinamikleri içerisinde kadının hem ev içi hem de kamusal alandaki durumu tartışmalı hâle getirilmektedir. Connell (1998: 167-168), muhafazakâr ideolojilerde böyle bir tutumun yer almasının olağan olduğuna dikkat çekmekte, toplumun yapı taşını oluşturduğu kabul edilen aile kavramının içerisindeki cinsel iş bölümünün sıklıkla kadının aleyhinde yeniden üretildiği kanısında bulunmaktadır. Dolayısıyla

Gabita'nın durumu hem ailenin oluşmasına engel olmasıyla hem de yasa dışı hareket etmesiyle eril devletin menfaatlerinin zedelenmesine yol açmaktadır.

Bebe'nin tecavüzüne uğrayan Otilla, odanın banyosunda temizlenmekte ve sevgilisi Adi'nin annesinin doğum gününe katılmak üzere odadan ayrılmaya hazırlanmaktadır. Ayna, bu noktada, güçlü bir gösterge olmakta ve Otilla ayna vasıtasıyla izler-kitleye bakmaktadır. Özdeşleşmenin önüne geçen bu eylem, erkek izleyiciye nelere kalkıştığı ve nelere sebep olduğu konusunda kısa bir kesit sunmakta, Bebe ile izleyici üzerinden kurulması beklenen bakış benzeşimi Otilla'nın bakışıyla bir kırılma yaşamaktadır. Böylelikle bakışın yönü değişmekte ve Mungiu'nun kadın bedeni ekseninde dönemin Romanya'sı ile hesaplaşması daha belirgin hâle gelmektedir. Bonitzer'in (1995: 18) bahsetmiş olduğu sinema ile evren arasındaki değişim veya birbirlerinin yerine geçme sürecinde, gözün iktidarıyla evrenin bir bütün olması ve fallik söylemin yanılması bir tekrarlar bütünü olarak sinemada süreklilik kazanması hâli, Otilla'nın izler-kitleye bakışı ile birlikte yerinden sarsılmaktadır.



Görsel 4: *Aslında Otilla'nın bu bakışı ve bakışının yönü, Bebe üzerinden tüm erkek izleyicilere ve eril devletin sistematikleşmiş kadın tutumuna doğrudur. Gabita'nın yerine Otilla'nın bu bakışa sahip olması, onun sistem tarafından idealize edilememiş olmasıyla ilişkilendirilmektedir.*

Gabita'nın yanından ve otel odasından ayrılan Otilla, Adi'nin annesinin doğum günü için onların evine gitmekte ve akşam yemeğine katılmaktadır. Yaşadıklarının ardından davete katılıyor olması bile büyük bir fedakârlık örneği olmasına rağmen Otilla, sevgilisi Adi tarafından eleştirilmektedir. Otilla'nın davete geç katılması ve Adi'nin annesine hediye olarak düşündüğü kılıç çiçeklerini almadan gelmesi, Adi tarafından hoş karşılanmamaktadır. Anlatının bir diğer kırılma noktası olarak nitelendirilen sekansta Otilla, Adi'nin ailesi ve onların aile dostları ile birlikte yemeğe oturmakta ve konuşulanlara şahit olmaktadır. Masada yemek tarifleri ve yemeklerin pişiriliş teknikleri, Romanya'daki sınıflar ve sınıflara mensup bireylerin yaşamları, devletin izlediği politikaların olumlanması ve yer yer tartışılması gibi Otilla'nın yaşadıklarının çok

dışında gelişen konular ele alınmakta ve Otilla'nın yabancılaşmasının arttığı hissedilmektedir. Zira masadaki kişilerin seçkin işlerde çalıştığı öğrenilmekte, bunun yanında Otilla'nın annesi ve babasının önemli bir kariyere sahip olmadığı -Otilla'nın annesi emekli, babası ise askerdir- aktarılmaktadır. Otilla'nın böylesi bir durumda olanları izlemek durumunda kalması/bırakılması, aslında Mungiu'nun sisteme yönelik bir eleştirisi olarak değerlendirilmektedir. Cazan'ın (2011: 103) analizine bakıldığında da benzer verilerin ele alındığı görülmekte, yemek masasındaki kişilerin işçi sınıfını aşağılaması, toplumsal cinsiyet örüntülerinden kaçınan Otilla'ya bu örüntüleri yeniden üretmek sunmaları ve bu yüzden Otilla'nın masaya davetli olmasına rağmen aidiyet sorunu yaşaması, kaçış için hareketliliğin başlangıcı olarak değerlendirilmektedir. Gabita'nın otelde tek başına kalışının ve Otilla'nın buna bağlı olarak kaygılarının artışının da hareketlilikte pay sahibi olduğu düşünülmektedir.



Görsel 5: *Yemek masasının merkezinde yer alan Otilla konuşmaları dinlemekte, şeklen ve fiilen masadan uzaklaşmayı hedeflemektedir. Mungiu'nun durağan bir kamera tekniğine başvurması, göğüs çekim vasıtasıyla izler-kitleyi bu durağanlığa davet etmesi ve Otilla'nın yaşadığı gerginliğin benzerini izler-kitlenin de yaşamasını beklemesi, bir ters özdeşim olarak yorumlanmaktadır. Erkek olan bakışın kadın ekseninde yeniden üretildiği düşünülmektedir.*

Takip eden sekanslardan birinde, Otilla'nın Adi ile konuştuğu görülmekte ve yaşadıklarından dolayı kafası karışık olan Otilla'nın Adi'ye olan güveninin sarsıldığı dikkat çekmektedir. Adi ile konuşmalarının merkezinde, Otilla'nın Gabita'ya düşük yapması konusunda yardım ettiği ve bu yüzden yardıma ihtiyaç duyduğu yer olsa da esas olarak konu, Otilla'nın Gabita ile özdeşleşmesi olarak yorumlanmaktadır. Zira Otilla, hamile kalması durumunda Adi'nin neler yapabileceğini merak etmekte ve ondan geçirilecek ve/veya üstü kapatılacak biçimde cevaplar almaktadır. Bu durum, Otilla'nın güvenini sarsmakta, en azından böyle bir şey yaşandığında Gabita'nın kendisine yardım edebileceğini ve dolayısıyla Adi'nin yardımına ihtiyacı olmadığını ifade etmektedir. Bunun yanında Otilla, Adi'nin kendisini anlamadığını, yardım istediği zaman

yardımcı olmadığını, üstü kapalı bir biçimde Otilla'nın ailesini sıradan bulduğunu ve bu yüzden masadakilerden pek de farkının olmadığını dile getirmektedir. Adi'nin bu süre zarfında kullandığı dil, cinsel kavramları kullanmaktan kaçınması ve Otilla'nın söylediklerini eleştirmesi, Irigaray'ın (2006: 32) dil ve söylemin cinsiyetçi olduğu tespitiyle açıklanmaktadır. Eril evrenin ve bu evrenin kodlarının, eril bir dili ve beraberinde söylemi tetiklediği öne sürülmekte, erkekler ile kadınlar arasındaki farklılıkların temelinde toplum ve dil arasındaki karşılıklı ilişkinin yattığı vurgulanmaktadır. Otilla'nın bu farklılığı aşması ve "eril dil kodlarıyla" Adi ile konuşması, örtük bir hegemonik erkeklığe sahip Adi tarafından engellenmekte ve bu değişime müsaade edilmemektedir. Burada dikkat çekilen bir noktanın da Otilla'nın Gabita nezdinde kızkardeşliğe yaptığı vurgu olduğu düşünülmektedir. Otilla, en azından Gabita'nın kendisine yardım edebileceğini ifade ederek, eril düzen içerisinde kızkardeşliğe olan inancını dile getirmekte ve birbirine destek olmanın önemli bir adım olacağını ön plana çıkartmaktadır.

Adi'den ayrılan Otilla, Gabita'yı merak etmekte ve bir an evvel otele dönmek için acele etmektedir. İlgili süreçte aksiyonel kamera tarafından Otilla'nın takibi devam etmekte, oluşturulmuş auranın gerginliğini artırabilmek adına loş sokak lambalarının haricinde herhangi bir ışığa başvurulmamaktadır. Nitekim Sözen'in (2016: 239) de belirttiği üzere, gerginliği, güvensizliği ve endişe hissini izler-kitleye aktarmak üzere bu tarz yollara başvurulması, Mungiu'nun sinematik dilini yapılandırması ile açıklanmaktadır. 1980'lerde tüm Romanya hakkında başat olarak yer alan bu hisler, metaforlara başvurularak yeniden üretilmekte ve filmi/sekansı politik hâle getirmektedir. Wayne (2009: 9)'nin politik olarak görülmenin de politik bir sorun olduğuna dair çıkarımı, Mungiu'nun anlatısının çözümlenmesinde önemli olarak görülmekte, Mungiu'nun yaptığı işin politik bir sinema olarak değerlendirmesinde bir dayanak noktasına karşılık gelmektedir. Ele alınan sahne ve sekanslardaki sade mizansenlerde görüldüğü üzere, Mungiu, bir yandan geçmişi yansıtmakta ve bunu yaparken de ötekiliğini derinden hissetmiş olan kadınların resmedilmesinden yararlanmakta, bir yandan da kamusal alan ile özel alan arasındaki çizginin görünmez hâle getirilip kadının daima takip edildiğini ve eril devletin gözetimi altında tutulmak istendiğini aktarmaktadır.



Görsel 6: *Fetüs, Gabita ve Otila'nın hayatını değiştiren bir unsur olarak anlatıda işlenmektedir. Otila, otel odasına döndükten sonra Gabita'yı bulmakta ve ona fetüsü ne yaptığını sormaktadır. Bebe, onlara fetüsü tuvalet deliğinden göndermemeleri gerektiğini söylemekte, bu durumun deliği tıkayacağını ve fetüsü açığa çıkaracağını, dolayısıyla illegal yollarla yapılan eylemin anlaşılacağını belirtmektedir. Bundan dolayı, fetüsün yüksek bir apartmanın çöp giderinden atılmasını belirten Bebe, böylelikle yakalanma olasılığının azalacağını ifade etmektedir. Mungiu tek plan çerçevesinde oluşturduğu anlatıda, fetüseye sadece yirmi beş saniye yer vermekte ve "kürtaj filmi" önermesini bir noktada yok etmektedir. Jones'un (2008: 70) belirttiği üzere, rejimin yoksulluk sürecinde anneliği fetişleştirmesi ve kahramanlıkla/devrimcilikle nitelendirilmesi, son derece sorunlu bir yapıya işaret etmektedir. Mungiu, illegal yollarla kürtaj yapıp da ölen kadınlara, yetimhanelerde yetişen çocuklara ve Çavuşesku rejiminin yanlışlığına fetüsü araçsallaştırarak yaklaşmaktadır.*

Filmin son sekansında, Otila'nın fetüsten kurtulduğu ve Gabita ile otelin terasında oturdukları görülmektedir. Bir daha bu konu hakkında konuşmama kararı alan ikili, bundan sonra neler yapmaları gerektiğini düşünmektedirler. Konuşmaları esnasında yanlarına bir garson gelmekte ve onlara otelde yapılan düğünün menüsünü ikram etmektedir; menünün içeriğini ise biftek, domuz filetosu, karaciğer, ekmecli beyin ve kemik iliği oluşturmaktadır. Fetüsten 'kurtulduktan' sonra bu ürünlerin karşılıklarına gelişi, aslında tam anlamıyla bir 'kurtulmanın' olmadığını göstermekte, zira bu ürünlerin hepsi bir bütün olarak görüldüğünde fetüseye karşılık gelebileceği düşünülmektedir. Adams'ın (2013: 76, 95) bahsettiği üzere, iktidar sınıfını oluşturan eril yapıların sıklıkla et tükettikleri ve etin eril mitik bir değere sahip olduğu ifade edilmektedir. Erkeklerin et için verdikleri mücadele ve et eksenli tüketim alışkanlıkları, eti eril bir yapı ile özdeşleştirmekte ve Gabita'nın önüne bu tabağın sunulması ise eril yapının "ben buradayım" deme şekli olarak yorumlanmaktadır. Otila'nın ise etten uzak duruşu ve sadece bir şişe soda isteği, başına gelen olumsuzlukları ve Gabita'nın kayıtsızlığını "sindirmek" olarak değerlendirilmektedir.



Görsel 7: *Otilla'nın bu bakışı ve Gabita'nın kayıtsızlığı, izler-kitleye kim olduklarını hatırlatan ve dönemin Romanya'sının kadınlara neler yaptığını gösteren bir kareye tekabül etmektedir. Palmer-Vehta ve Haliliuc'un (2011: 124-125) belirttikleri üzere, kadın bedeninin hükümet/rejim tarafından sömürüldüğü ve kontrol altına alındığı bilindik bir durum olarak ele alınmaktadır. Gabita'nın önüne gelen ürünlerin benlik üzerine düşünmeye yol açan bir metafora karşılık geldiği ifade edilmekte, Otilla'nın kameraya bakışının ise devletin takibinin farkında olduğunun ve benlik kontrolünün ele alınmak istendiğinin bir göstergesi olarak kabul edilmektedir.*

Filme odaklanıldığında, dönemin Romanya'sının biçimsel yapısının kadın bedeni üzerinde oluşturduğu tahakkümü net bir biçimde görmek mümkün hâle gelmekte, devletin eril mekanizmalarının kadın aleyhine sürekli bir biçimde yeniden üretildiği dikkat çekmektedir. Otilla ekseninde gelişen anlatıda, devletin idealize edemediği kadının sürekli bir biçimde izlendiği, dışlandığı ve tehdit edildiği algısı güçlü tutulmakta ve bir bakıma Rumen asıllı edebiyatçı Herta Müller'i akıllara getirmektedir. Benzer bir hayatı yaşayan, bunu eserlerine yansıtan Müller'in ve romanlarındaki muhaliflerin -özelde kadınların-, sıklıkla devletle anlaşamadığı ve merkezi görüşe aykırı bir profil çizdikleri dikkat çekmektedir. Müller'in (2018) bir romanında, ana karakterlerden olan Paul ve ismi belirtilmeyen kadın, gizli polis örgütü Securitate ile mücadele vermekte ve sürekli takip edilmektedirler. Müller'in (1998) bir diğer romanında ise Adina adlı karakter ön plana çıkmakta, Adina'nın da Parti üyelerince takip ve tehdit edildiği, çalıştığı okulun müdürü tarafından tacize uğradığı, kadının her an gizli polis servisine ihbar edilebilir olduğu ve kısaca, gerginlik hâlinin her daim muhaliflerce hissedildiği anlaşılmaktadır. Securitate'nin kurduğu muhbirlik ağı, romanlarda sıklıkla işlenen bir unsur olarak görülmekte, şüphe ve güvensizliğin her noktaya yayıldığı dikkat çekmektedir. Filmde Otilla karakteri üzerinden bir okuma yapıldığında, Müller'in karakterlerinin Otilla ile benzeşime sahip olduğu görülmekte Mungiu'nun hesaplaşma isteğinin haklı nedenlere dayanabileceği düşünülmektedir.

Sonuç itibarıyla, Mungiu'nun kurduğu mizansende ve oluşturduğu sinematik dilde politik bir kaygının olduğu görülmekte ve bir noktada gelişmelere izler-kitle de dâhil edilerek, özdeşimin

gerçekleşebilmesi adına bir açık kapı bırakmak istediği tahmin edilmektedir. Ryan ve Kellner'ın (2010: 220) aktardığı üzere, kadınların nasıl ve kimler tarafından temsil edildiği politik bir sorunun tezahürü olarak yorumlanmaktadır ve ele alınan dönem içerisinde kadınların çektiği acılara kayıtsız kalmayan Mungiu'nun, bu noktada, ana akım politik görüşe karşıt bir üslupla hareket ettiği kabul edilmektedir. Bu anlamda, Mungiu'nun politik kameranın niteliklerini yansıttığı düşünülmekte, yani, belirli bir ideolojiyi üretebilmek veya sinematik bir anlatı üzerinden ideolojiyi kurgulayabilmek adına karşıt bir anlatı oluşturduğu görülmektedir. Uricaru'nun (2008: 17) da aktardığı üzere, filmin politikası didaktik bir amaç taşımamakta ve sadece iki kadın ekseninde Rumen kadınların çektiği acıları resmetmekten ibaret bir yol izlemektedir. Didaktik tutumun, bu süreçte, filmin politik akışının ve tarihsel zamanının resmedilmesinde baltalayıcı bir etkiye sahip olabileceği aktarılmaktadır. Badt (2010: 107) ile söyleşisinde Mungiu, her zaman verilebilecek kararların olduğunu ve bireylerin kendilerine neler olabileceğini bilmeleri ve bunun sonuçlarını göz önüne almaları gerektiğini söylemektedir. Otilia'nın filmin sonundaki bakışının "hayata bakış" olabileceğinin altını çizmekte ve bu yolda Gabita'nın desteğinin önem arz ettiği düşünülmektedir. Akvaryumdaki balıklar gibi "tuzağa düşmüş" kadınların bir an evvel kurtulmaları gerektiğinin vurgusu, bu noktada, kürtajdan daha genel bir kavrama karşılık gelmekte ve filmin de bu perspektifte okunmasının kadınların birlikte hareket etmeleri gerektiğinin göstergesi olarak değerlendirilmektedir.

Sonuç

Çavuşesku Dönemi'nin Romanya'sında yürütülen politikalara ve devletin eril tutumlarına odaklanıldığında, kadınların hem bedenlerinin hem de emek iş güçlerinin ideolojiler bazında tüketildiği dikkat çekmektedir. Çalışma hayatına kadınların entegre edilmesi ve çalışmalarını teşvik edecek yasaların oluşturulması her ne kadar özgürleştirici bir hamle olarak görülse de aynı zamanda kadınların ev içi iş yükünü üstlenmeleri ve çocuk doğurmak için zorlanmaları devletin pragmatist ve eril tutumunu yansıtan bir durum olarak nitelendirilmektedir. Bilhassa çocuk doğumunun teşvik edilmesi ve aksi durumlarda ailelere yaptırımların uygulanması, devletin bir fabrika sistemini andıran işleyişini ortaya çıkartmaktadır. Zira her doğum yeni bir işçi veya *Securitate*'nin yeni bir üyesi olarak kabul görmekte, kadınların rejim ekseninde aktif görünüşü de esasında ideolojik bir yapının sanrısı olarak yorumlanmaktadır.

Halk içerisinde yaratılan korku, şüphe, takip edilme ve gerilim hâlinin Rumen Yeni Dalga sinemasına kaynak olduğu düşünülmekte, Çavuşesku rejiminin bireylerde yarattığı katastrofik auranın ülkenin tüm noktalarına ve bilhassa kamusal alana nüfuz ettiği kanısında bulunmaktadır. Mungiu'nun sinematik anlatısına bakıldığında, Yeni Dalga'nın karakteristik niteliklerinin sıklıkla

işlendiği dikkat çekmektedir. Politik bir üslupla geliştirilen anlatıda, kamusal alan ile özel alan kavramlarının iç içe geçtiği görülmekte ve ötekiliğin belirgin bir biçimde hissedildiği anlaşılmaktadır. Filme bakıldığında, Otilla ile Bebe'nin ilk karşılaşmalarının arka planında Rumence manav/bakkal anlamına gelen Alimentară'nın önündeki bir kuyruk olduğu dikkat çekmekte, ancak mekânın da kapalı olduğu görülmektedir. Gıdaya ulaşmanın zorluğuna dair bir gösterge olarak yorumlanan bu sahne, Romanya'nın kaynaklarına dair devlet tarafından dile getirilen söylemin tartışmalı olduğunu ortaya çıkartmaktadır. Keza binaların eski ve kullanışsız oluşu, doğalgazın belli bir saatten sonra kesilmesi, -bunu Adi'nin annesiyle ilgili bir şeyler anlattığı sahnede öğrenmekteyiz- dönemin sanat anlayışının anlaşılmalığı da yine kısa süreli anlatılarla izler-kitleye sunulmakta ve ana akım söylemin çatışmalı olabileceği noktalar da böylelikle somutlaştırılmak istenmektedir. Başka bir sahneye bakıldığında, Otilla'nın konuştuğu resepsiyonist kadının başka bir arkadaşından yardım isteyerek oteldeki bir müşterisine kahve ikram etmek istediği görülmektedir. “Nescafé mi yoksa *nechezol* mü?” şeklinde bir soru soran kadının arkadaşı, küçük bir gösterge vasıtasıyla kayırmacılık ve rüşvet gibi unsurların tartışılmasına zemin hazırlamaktadır. *Nechezol* Romanya'ya özgü bir kahve olarak tanımlanmakta, içerisindeki kafein oranının düşüklüğü dikkat çekmekte, kahvenin adının ise içerikle hiçbir ilgisi olmadığı öğrenilmektedir. Kahvede ağırlıklı olarak arpa, yulaf, nohut ve kestane gibi ürünlerin bulunması ve bu ürünleri sıklıkla at gibi binek hayvanlarının tüketmesi, Rumence “kişnemek” anlamına gelen *necheza* (Ionescu, 2013: 23) kelimesinden yararlandığını ve kahvenin adının böylelikle oluştuğunu göstermektedir. Dolayısıyla, bu tarz göstergelerin altında yatan politik imgelerin Mungiu'nun sinematik anlatısına katkı sağladığını ortaya koymaktadır.

Çavuşesku rejiminin Romanya'sındaki işleyişe, genel hatlarıyla bakıldığında, plansızlığın ve/veya öngörülemezliğin politik bir yol haritası olarak kullanıldığı düşünülmektedir. Gelir-gider dengesinin gözetilmediği, gelir dağılımının Parti içerisinde sınırlı kaldığı, gizli polis servisi vasıtasıyla vatandaşların takip ve tehdit edildiği, her vatandaşın aynı zamanda Parti'ye mensup bir işçi olarak değerlendirildiği, kısaca, bireyden ziyade topluluk fikrinin başat hâle geldiği, dönemin ön plana çıkan unsurları olarak kabul edilmektedir. Tek adam rejiminin sonuçlarının tüm vatandaşlar için bağlayıcı olduğu, yetimhanelerin ise bu süreçte dramatik bir göstergeye karşılık geldiği görülmektedir. Plansız bir nüfus artış politikasının ve kürtaj yasağı ekseninde kadının temsilinin önüne geçilmesinin, birçok kadının ölümüne yol açan bir girişim olduğu ve en az bir o kadar çocuğun da yetimhanelerde büyüyerek fiziki ve zihinsel gelişimlerini tamamlayamamasına yol açtığı bilinmektedir. Bu çocukların ileriki yıllarda toplumdan dışlandığı, suça sürüklendiği ve adaptasyon sorunu yaşadığı/yaşayabilecekleri düşünülmektedir. Özetle, eril devletin yürüttüğü politikaların, şeref ve kazanç mücadelelerinin ekseninde olan erkeklerin eylemlerinin

sorumlulukları, bu mücadele sürecinin dışında bırakılan kadınları ve çocukları ilgilendirir görülmektedir. Yeni Dalga sinemasında ve Mungiu özelinde, geçmişte yaşanan sorunlar sinematikleştirilerek, önceleri seslerini duymayan veya onları görmezden gelen kişilere ulaşılması hedeflenmektedir.

Sonuç itibarıyla, Otila ekseninde geliştirilen anlatı, bir umudun veya kadınların kolektif hareketinin tezahürü olarak yorumlanmaktadır. Kamusal ve özel alan arasındaki “ayrımın” görünmez kılındığı bir habitat içerisinde, kadının kurtuluşu yine bir diğer kadınla el ele vermesinden geçmektedir. Çizilmiş olan sınırlarda kadına yer olmadığı çeşitli göstergelerle, eril devlet vasıtasıyla, yeniden üretilmekte ve örtük bir yöntem geliştirilerek kadınların idealize edilmek istendiği dikkat çekmektedir, bundan kurtulmak içinse özgür kalmak ilk adım olarak değerlendirilmektedir. Otila'nın son sahnedeki kameraya bakışının umuda bakış olarak yorumlanmasının alt metninde bu düşünce yatmaktadır.

Summary

As a form of narration, cinema is constructed after being partially influenced by social dynamics and political developments and it reaches the audience through creating a discourse. From the premise that narrative is a process based product, it is understood that cinematic representation is reproduced within the narrative ;thus requiring political camera which is based on the necessity to develop a narrative against mainstream narrative. The political camera's closeness to the narrative that is not evaluated and/or deliberately excluded as regards to discourse makes it worthwhile and therefore attracts individuals who wish to develop contrary narratives.

The concept of view, which is structured as an important element of cinematic narrative to reach the audience evolves within an ideological context and is usually considered as the systematization of patriarchal worldview. The men who are the agents of the view and the patriarchal ideology they rely on need *the other* in order to construct their narratives. In this context; women's disadvantageous position in society are placed in cinematic narrative as regards to gender inequality. Although the concept of other is basically regarded in terms of dissidents' political or sometimes diasporic struggles it is often identified with women in classical narrative forms and cinematic otherness of women is elaborated more than the others. In addition, the notion of otherness is convenient for such concepts as public sphere and publicity. It enables further studies on women's representation, as well. Because, it is thought that there is a connection between women's exclusion from both cinematic areas and public places. That intersection is considered to damage the publicity.

The removal of women from the public sphere on the axis of view, and thus their isolations from the concept of publicity, directly damages their social representations and condemns them to extremely claustrophobic spaces. It results in masculinized spaces and it has been remarkable that the line between the private and the public spheres gains flexibility. In this context, the qualities of Romania of Nicolae Ceaușescu period are accepted as examples and it is seen that the oppressive aspects of that period guided both people's lives and the cinematic narrative. There is the exclusion and execution of the opponent groups from the politicized society, and this traumatic structure is frequently used on the basis of national cinema -Romanian New Wave-. To sum up, the iron curtain, in general terms, isolates Romania from the public world process and in particular leads to the polarization of Romanian citizens.

In the perspective of what is said, in this study, *4 Luni, 3 Săptămîni și 2 Zile* (4 Months, 3 Weeks, 2 Days) which is a representation of the Romanian New Wave Cinema, is taken as a sample and the positions of women in the cinema are discussed through the concept of political camera and its relation to public space. In addition to the narrative, feminist theory's view-based and anti-mainstream discourse approaches are also utilized and it is discussed to which extent the public sphere is closed to dissidents. In particular Otilia's (Anamaria Marinca) struggle with respect to the public sphere is reproduced through the concept of view; and the catastrophic qualities of the Ceaușescu period are elaborated through the body of Otilia. In the study, cinematographic analysis method is applied in the center and it is aimed to strengthen the narrative with semiotic datas. In addition, a sociological based additional study is required and literature review method is used for this purpose. As a result, the presence of women in the public sphere is discussed through the attitude of the states and their relationships with social norms, and it is seen that the masculine order attempts to politicize women by intervening in the public sphere and thus in the private sphere. In addition, it is concluded that the concept of publicity carries dilemmas through women and Otilia in particular, and it is evident that this situation is transmitted to the audience by means of technical features.

Yazarın Notu:

İlgili çalışma, 9-11 Nisan 2020 tarihinde I. Uluslararası Akdeniz Kadın Çalışmaları Kongresi'nde sunulmak üzere, genişletmiş özet olarak kabul edilmiştir.

Kaynakça

- Adams, C.J. (2013). *Etin cinsel politikası: Feminist-vejetaryen eleştirel kuram*. (Çev. G. Tezcan & M.E. Boyacıoğlu), Ayrıntı Yayınları.
- Avril, P. (Yapımcı), Mungiu, C. (Senarist), Mungiu, C. (Yönetmen). (2007). 4 Luni, 3 Săptămâni și 2 Zile [Film]. Romanya.
- Ban, C. (2012). Sovereign Debt, Austerity, and Regime Change: The Case of Nicolae Ceausescu's Romania. *East European Politics and Societies and Cultures*, 26(4), 743-776. <https://doi.org/10.1177/0888325412465513>.
- Batori, A. (2018). *Space in Romanian and Hungarian cinema*. Palgrave Macmillan.
- Betea, L. (2006). The Woman in the Communist Regime. Meta-Analysis about a Gender Study. *Journal for the Study of Religions and Ideologies*, 5(14), 31-40.
- Bonitzer, P. (1995). *Bakış ve ses*. (Çev. İ. Yaşar), Yapı Kredi Yayınları.
- Bourdieu, P. (2015). *Eril tahakküm*. (Çev. B. Yılmaz), Bağlam Yayıncılık.
- Connell, R.W. (1998). *Toplumsal cinsiyet ve iktidar: Toplum, kişi ve cinsel politika*. (Çev. C. Soydemir), Ayrıntı Yayınları.
- Butterfield, A.K & Groza, V. (1994). The Orphaned and Institutionalized Children of Romania. *Journal of Emotional and Behavioral Problems*, 2(4), 49-52.
- Cavalcanti, M.B.U. (1997). Urban Reconstruction and Autocratic Regimes: Ceausescu's Bucharest in its Historic Context. *Planning Perspectives*, 12(1), 71-109. <https://doi.org/10.1080/026654397364780>.
- Cazan, R. (2011). Constructing Spaces of Dissent in Communist Romania: Ruined Bodies and Clandestine Spaces in Cristian Mungiu's "4 Months, 3 Weeks, 2 Days" and Gabriela Adamestanu's "A Few Days in the Hospital". *Women Studies Quarterly*, 39(3/4), 93-112.
- Danta, D. (1993). Ceausescu's Bucharest. *Geographical Review*, 83(2), 170-182.
- David, H.P & Baban, A. (1996). Women's Health and Reproductive Rights: Romanian Experience. *Patient Education and Counseling*, 28(3), 235-245. [https://doi.org/10.1016/0738-3991\(95\)00851-9](https://doi.org/10.1016/0738-3991(95)00851-9).
- De Lauretis, T. (1985). Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema. *New German Critique*, 34, 154-175.

- Deletant, D. (1995). *Ceaușescu and the Securitate: Coercion and dissent in Romania, 1965-1989*. Routledge.
- Doane, M.A. (1982). Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator. *Screen*, 23(3-4), 74-88. <https://doi.org/10.1093/screen/23.3-4.74>.
- Fischer, L. (1989). *Shot/countershot: Film tradition and Women's cinema*. Princeton University Press.
- Gloviczki, P.J. (2004). Ceausescu's Children: The Process of Democratization and the Plight of Romania's Orphans. *Critique: A Worldwide Journal of Politics*, Fall, 116-125.
- Hollinger, K. (2012). *Feminist film studies*. Routledge.
- Ieta, R. (2010). The New Romanian Cinema: A Realism of Impressions. *Film Criticism*, 34(2/3), 22-36.
- Ionescu, A. (2013). Food for Thought: On Hostility in Translation: Joycean Food Terms in Communist Romania. *Annual Review of the Faculty of Philosophy*, 38(1), 11-25.
- Irigaray, L. (2006). *Ben, sen, biz*. (Çev. S. Büyükdüvenci & N. Tural), İmge Kitabevi.
- Johnson, B.R., Horga, M. & Fajans, P. (2004). A Strategic Assessment of Abortion and Contraception in Romania. *Reproductive Health Matters*, 12(24), 184-194. [https://doi.org/10.1016/S0968-8080\(04\)24023-X](https://doi.org/10.1016/S0968-8080(04)24023-X).
- Jones, K.M. (2008). 4 Months, 3 Weeks and 2 Days by Cristian Mungiu. *Film Comment*, 44(1), 69-70.
- Keil, T.J & Andreescu, V. (1999). Fertility Policy in Ceausescu's Romania. *Journal of Family History*, 24(4), 478-492. <https://doi.org/10.1177%2F036319909902400405>.
- Kligman, G. (1984). The Rites of Women: Oral Poetry, Ideology, and Socialization of Peasant Women in Contemporary Romania. *The Journal of American Folklore*, 97(384), 167-188.
- Kligman, G. (1992). Abortion and International Abortion in Post-Ceausescu Romania. *Feminist Studies*, 18(2), 405-419.
- Kligman, G. (1995). Political demography: The banning of the abortion in Ceausescu's Romania. F. D. Ginsburg & R. Rapp (Eds.), *Conceiving the New World Order: The Global Politics of Reproduction (1. basım, ss. 234-255)*. University of California Press.
- Koch, G. (1985). Ex-Changing the Gaze: Re-Visioning Feminist Film Theory. *New German Critique*, 34, 139-153.

- Linden, R.H. (1986). Social Patrimonialism and the Global Economy: The Case of Romania. *International Organization*, 40(2), 347-380. <https://doi.org/10.1017/S002081830002717X>.
- Marcus, I. (2009). Wife beating: Ideology and practice under state socialism in Hungary, Poland and Romania. Penn, S. & Massino, J. (Eds.), *Gender Politics and Everyday Life in State Social Eastern and Central Europe (1. basım, ss. 115-132)*. Palgrave Macmillan.
- Miroiu, M. (2010). 'Not the Right Moment!' Women and the Politics of Endless Delay in Romania. *Women's History Review*, 19(4), 575-593. <https://doi.org/10.1080/09612025.2010.502402>.
- Morrison, L. (2004). Ceausescu's Legacy: Family Struggles and Institutionalization of Children in Romania. *Journal of Family History*, 29(2), 168-182. <https://doi.org/10.1177/0363199004264899>.
- Mulvey, L. (1989). *Visual and other pleasures*. Palgrave Macmillan.
- Müller, H. (1998). *Tilki daha o zaman avcıydı*. (Çev. N. Oral), Telos Yayıncılık.
- Müller, H. (2018). *Keşke bugün kendimle karşılaşmasaydım*. (Çev. M. Tüzel), Siren Yayınları.
- Nelson, C.A., Fox, N.A. & Zeanah, C.H. (2014). *Romania's abandoned children: Deprivation, brain development, and the struggle for recovery*. Harvard University Press.
- Oprea, D.A. (2016). Between the Heroine Mother and the Absent Woman: Motherhood and Womanhood in the Communist Magazine *Femeia*. *European Journal of Women's Studies*, 23(3), 281-296. <https://doi.org/10.1177%2F1350506815585177>.
- Oprica, V. (2008). Gender Equality and Conflicting Attitudes Toward Women in Post-Communist Romania. *Human Rights Review*, 9, 29-40. <https://doi.org/10.1007/s12142-007-0027-1>.
- Pacepa, I.M. (1987). *Red horizons: Chronicles of a spy communist spy chief*. Regnary Gateway.
- Palmer-Vehta, V. & Haliliuc, A. (2011). The Performance of Silence in Cristian Mungiu's *4 Months, 3 Weeks, and 2 Days*. *Text and Performance Quarterly*, 31(2), 111-129. <https://doi.org/10.1080/10462937.2010.531282>.
- Pop, D. (2014). *Romanian new wave cinema: An introduction*. McFarland & Company.
- Rady, M. (1995). Nationalism and nationality in Romania. P. Latawski (Eds.), *Contemporary Nationalism in East Central Europe (1. basım, ss. 127-142)*. Palgrave Macmillan.
- Ryan, M. & Kellner, D. (2010). *Politik kamera: Çağdaş Hollywood sinemasının ideolojisi ve politikası*. (Çev. E. Özsayar), Ayrıntı Yayınları.
- Shaviro, S. (1993). *The cinematic body*. University of Minnesota Press.

- Sözen, M. (2016). Filmlerde Müzik Kullanılmamasının Anlatımsal Etkileri: Örnekler, Analizler. *Selçuk İletişim*, 9(3), 224-248. <https://doi.org/10.18094/si.32757>.
- Tismaneanu, V. (1991). Proceedings of the Academy of Political Science. *The New Europe: Revolution in East-West Revolutions*, 38(1), 85-99.
- Uricaru, I. (2008). *4 Months, 3 Days and 2 Days*: The Corruption of Intimacy. *Film Quarterly*, 61(4), 12-17. <https://doi.org/10.1525/fq.2008.61.4.12>
- Wayne, M. (2009). *Politik film: Üçüncü Sinema'nın diyalektiği*. (Çev. E. Yılmaz), Yordam Kitap.
- Wilson, E. (2008). *4 Months, 3 Weeks and 2 Days*: An “Abortion Movie”?. *Film Quarterly*, 61(4), 18-23. <https://doi.org/10.1525/fq.2008.61.4.18>.