

ANLATININ İDEOLOJİK BİLEŞENLERİ BAĞLAMINDA MUSTANG'İ YENİDEN OKUMAK

Nermin ORTA
Selçuk Üniversitesi, Türkiye
nerminorta@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-4150-4796>

<i>Atıf</i>	Orta, N. (2021). ANLATININ İDEOLOJİK BİLEŞENLERİ BAĞLAMINDA MUSTANG'İ YENİDEN OKUMAK. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 11 (2), 617-634.
-------------	--

ÖZ

Kadın bedeninin temsili toplumsal cinsiyet tartışmaları içinde en çok üzerinde durulan konulardan biri olmuştur. Bedenin tabulaştırılıp, kapatılması ya da özgürleşme adı altına tüketim nesnesine dönüşmesi arasındaki ayrım ataerkil ideolojinin yeniden üretilmemesi için dikkat edilmesi bir konudur. Kadın bedeninin cinselleştirilip nesneleşmesi tarihsel süreç içinde gerçekleşmiştir. Sanat yapıtlarından kitle iletişim araçlarına pek çok üründe etken/özne konumundaki erkeğin karşısında edilgen/nesne olarak yer alan kadın, erkek öznenin bakışının tüketimine sunulmuştur. Fotoğraftan, sinemaya hemen her sanat dalında kadın bedeni bakışın nesnesi olmuş ve özne kimliğinden uzaklaştırılarak arzu nesnesi haline getirilmiştir. Kadın bakış açısıyla ve toplumsal cinsiyet söylemlerine karşı olarak yapıldığı iddia edilen filmlerde dahi kadın bedeni kimi zaman oluşturulan sahne düzeni, aydınlatma, bakış tercihleri gibi öğelerle nesneleştirilmektedir. Sinematografik unsurların filmin anlam dünyasını nasıl değiştirebildiğini ortaya koymayı amaçlayan bu çalışmada, Deniz Gamze Ergüven'in *Mustang* (2015) filmi, film çözümlemesinin sinematografik temelleri göz önünde bulundurularak feminist çözümleme yöntemi ile çeşitli sanat dallarından örnekler verilerek nesne-beden ekseninde tartışılmıştır. Çalışma sonucunda eleştirel bir bakış açısıyla yola çıktığını iddia eden filmin ataerkil ideolojinin tuzaklarına düşerek eleştirmeye çalıştığı söylemleri yeniden ürettiği tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kadın bedeni, Nesneleştirme, Söylem, Mustang

RE-READING MUSTANG IN THE CONTEXT OF THE IDEOLOGICAL COMPONENTS OF NARRATIVE

ABSTRACT

Representation of the female body has been one of the most emphasized issues in gender debates. To refrain from reproducing the patriarchal ideology, it is important to be careful with the distinction between the body being tabooed and covered or transformed into an object of consumption under the name of freedom. The sexualization and objectification of the female body has taken place in the historical process. In many products from works of art to mass media, the woman, who is a passive object in front of the man who is the active/subject, is presented to the consumption of the male gaze. In almost every branch of art, from photography to cinema, the female body has been the object of the gaze and has been turned into an object of desire by being removed from the subject identity. Even in films that are claimed to be made with a woman's point of view and against gender discourses, the female body is sometimes objectified with elements such as the stage order, lighting, and perspective preferences. In this study, which aims to reveal how cinematographic elements can change the world of meaning, the first film of Deniz Gamze Ergüven, *Mustang* (2015), was discussed with feminist criticism in the axis of object-body by giving examples from various art branches in terms of cinematographic

preferences. As a result of the study, it has been determined that the film, which claims to have set out with critical point of view, reproduces the discourses it tries to criticize. The reason for this is that the film falls into the traps of patriarchal ideology.

Keywords: *Female Body, Objectification, Discourse, Mustang*

GİRİŞ

Toplumsal cinsiyet tartışmaları bağlamında sıklıkla ele alınan konulardan biri de kadın bedeninin sanat yapıtlarında kullanımınıdır. Bu bağlamda beden ve beden içerdiği anlamlar önem kazanır. Antik Yunan'da bedene önem verilmiş, akıl-beden ikiliğinin olmadığı bir yapı yaratılmıştır. Dünyanın hâkimi konumunda yer alan beden, özgürlük, cesaret gibi varlığı simgeleyen bir unsur olarak kabul edilmiştir. Ancak Batı'da Fransız Devrimi ile birlikte beden politikası, Orta çağ ve öncesinden daha farklı işlemeye başlamış, aydınlanma akıl ve beden karşıtlığına dayandırılmıştır. Bu iki karşıt yapı içinde genellikle dışlanan beden olmuş ve beden kontrol edilmeye, denetim altına alınmaya çalışılmıştır. Beden uzun yıllar kilisenin otoritesi ve baskısı altında tutulduğundan dolayı, karşısına eski otoritenin hâkimiyet altına alamayacağı bir şey olarak *akıl* çıkarılmıştır (Saygılı, 2005: 323-325).

Bireyin akıl ile kavrayamayacağı hiçbir şey yoktur, her şey mantıklı bir şekilde açıklanabilir ve korkular bu açıklamalar ile ortadan kaldırılır. Bireyi korkularından arındırma taahhüdü ile insanı özne olarak kurma olanağını elde eden aydınlanma düşüncesi bir yandan da bir nesneye ihtiyaç duyar. Çünkü bu düşünce kontrol edebileceği nesnelere egemenliğine alabildiği oranda uygulanabilir olacaktır. Bu noktada nesneleştirilen şey de bedendir. Yani aydınlanma öncesi kilisenin gözetiminde olan ve işlenen beden modernizmle rasyonel iktidarın kontrolüne girmiş ve nesne olmaya devam etmiştir (Saygılı, 2005: 326-327).

Günümüz postmodern tüketim döneminde ise beden tüm çıplaklığı ile ortaya konarak "özgürleştirilmiş"tir. Estetik değerlerin sürekli yüceltildiği, bedenin bu değerler doğrultusunda sürekli dönüştürüldüğü tüketim kültüründe beden fetiş bir değer haline gelmiş, sermaye, itibar ve yatırım unsuru olarak görülmüştür. Yaratılan özgürlük yanılsamasının kurbanı olan beden hemen her dönem iktidarın nesne-beden kurgusu içinde yer almıştır (Köse, 2011: 78). Bu bağlamda bedenin ve cinselliğin iktidar ile yakın ilişkisi olduğu göz önünde bulundurulmalı ve bedenin her dönemin kendi iktidarı tarafından biçimlendirildiği akılda tutulmalıdır (Kahraman, 2005: 219).

Nesne-beden kurgusu içine hapsolan ve bedeni tüketim nesnesi haline gelen cins çoğunlukla kadınlardır. Kadınlığın, Akıl'ın dışında kaldığı varsayılan şeylerle eş tutulması (Lloyd, 1996: 22) bu kontrolün ve hapsolmuşluğun temel nedenidir. Çünkü beden aklın karşısında yer almış ve aklın karşısında yer alan kadınla bağlantılandırılmıştır.

Baudrillard tarih boyunca Batı'da estetik ve erotik söylemin kadından hareketle düzenlemesinin toplumsal kölelikle ilgili olduğuna vurgu yapmaktadır. Kadın ve bedenin kölelik konusunda aynı kaderi paylaşması gibi kadının özgürleşmesi ve bedenin özgürleşmesi de birbirine bağlıdır. Geçmişte köleleştirilen kadın günümüzde cinsiyet olarak özgürleştirilmektedir. Yazara göre, kadın ve bedeni üzerinden gerçekleşen bu özgürleşme kadının gerçek özgürleşmesini önlemektedir. Kadın cinsel özgürleşmeyle, cinsel özgürleşme de kadınla etkisiz hale getirilmekte, tüketilmektedir (Baudrillard, 1997: 175-176). Bedenin "özgürleşmesi" bedenin ilgi nesnesi olarak oluşturulmasına yol açmakta ve bu ilgi baskı kuşatımını da beraberinde getirmektedir (Baudrillard, 1997: 180-181). Kadın bedeni cinsel bir nesne olarak kodlandığında, bir araç durumuna indirgenmekte, kadın bedeni başkalarının kullanımını için var olan, zevk alma aracı haline dönüşmektedir. Bu durum her türlü kadın deneyimini dışarıda bırakmaktadır (Açıkalın, 2013:245).

Tüketim kültürü içinde toplumsal olarak kurgulanan beden, birey için statü ve itibar arayışıyla ilgili hale gelmiştir. Beden arzu edilebilir olmalıdır. Bu durum, özellikle kadın bedeninin hazcı tüketim anlayışına bağlı, meta değer olarak algılatılmasının bir sonucudur. Söz konusu arzuyu inşa etmede medya ve imaj endüstrisinin birçok alanı işlev görmektedir (Köse, 2011: 88).

Medya içeriklerinin bu şekilde hazırlanması rıza üretimine hizmet etmekte ve medyada bu tür söylemlerin kullanılması bedenın nesneleştirilmesini doğallaştırılmaktadır. Yanıkkaya (2009: 51), videolar, müzik parçaları gibi popüler kültür ürünlerinde erkeklerin baskın karakter ve şiddetle, kadınların ise fiziksel görünüm ve cinsel arzusuyla ilişkili olarak sunulduğuna dikkat çekmektedir. Kadın bedeni her bir parçası ile erkek arzusunı kışkırtan bir şekilde betimlenmekte, beden tüketim nesnesine dönüştürülmektedir.

Kadın bedeninin nesneleştirilip, cinsel bir obje olarak sunulduğu ve tüketildiği alanlardan biri de sinemadır. Toplumsallaşma süreci ile birlikte kadınlık ve erkeklik normlarını oluşturan toplumsal cinsiyet anlayışı, sinemada temsiller aracılığıyla oluşturulmaktadır. Ryan ve Kellner'in belirttiği gibi (1997: 35) sinema bir aktarım gerçekleştirilmekte ve kısmen temsillerin içselleştirilmesi yoluyla toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sistemi içindeki yerini almaktadır. Çoğunlukla cinsiyet rollerini pekiştiren ve ataerkil ideolojiyi yeniden üreten bir yapıda karşımıza çıkan sinema anlatıları, toplumsal cinsiyet kalıplarını tekrarlamakta, Laura Mulvey'in (1997: 38) "*Görsel Haz ve Anlatı Sineması*" makalesinde de değindiği gibi; sinema imgeler aracılığıyla, bakışın erotik tarzını ve seyri denetleyen cinsel farklılığın istismar edilmesini biçimsel olarak ortaya koymaktadır.

Geleneksel sinemanın anlatı yapısı içinde, eril karakterler etkin ve iktidar sahibi olarak kurulmakta ve bakış bu yolla örgütlenmekte ve erkek arzusunun göre yapılandırılmaktadır (Smelik, 2008 :5). Jonathan Schroeder (1998: 208) de sinema filmlerinin erkek bakışının ürünleri olduğunu ve üretilen kadın temsilleri ile erkeğin bakış açısını dile getirdiğini vurgulamaktadır. Sadece erkekler tarafından değil çoğu zaman kadın yönetmenler tarafından da bu durum devam ettirilmektedir. Dolayısıyla, kadın karakterin nasıl temsil edildiğini ve perdede yaratılan imajın izleyicide uyandırdığı duyguları ele almak, kadın temsili ve ataerkil ideolojinin yeniden üretimi ve meşrulaştırılması açısından önemlidir.

Bu çalışmada, kadın bedeninin nesneleştirilmesi, feminist bir söyleme sahip olduğunu ve öyküsünü kadın bakış açısıyla oluşturduğunu iddia eden, *Mustang* (Deniz Gamze Ergüven, 2015) filmi üzerinden incelenecektir. Kadın yönetmenler tarafından çekilen filmlerin de çoğu zaman ataerkil yapının tuzaklarına düşebileceğini göstermesi ve kadın bakışının filmdeki yansımalarını ortaya koyması açısından önemli olan bu çalışmada amaç, anlatının ideolojik bileşenlerinin ataerkil yapıya bilinçli ya da bilinçsiz olarak nasıl hizmet ettiğini ortaya koymaktır. Film her türlü film çözümlemesinin temelinde yer alan sinematografik çözümleme esasından hareketle, feminist film çözümlemesi yöntemi ile analiz edilecektir.

İmgelere dayanan anlamlı görsel dil, filmsel öğeyi içeren anlatı yapısıyla karşımıza çıkmakta ve sinemada anlam yaratmada kullanılan bu anlatı yapısı, teknik, simgesel, sözel, görsel ve yazılı kodları da beraberinde getirmektedir (Parsa, 2008: 18). Filmde görülen ya da işitilen öğelerin ele alınarak filmin bütününde ki anlamı ortaya koymaya olanak sağlayan sinematografik çözümleme her türlü eleştirel çözümlemenin de temelini oluşturmaktadır.

Feminist film eleştirisi de filmlerde kadınlara yönelik cinsiyetçi yapının ortaya konmasında anlatı, tür, sinematografi gibi anlam oluşturuçuları ve taşıyıcılarını ele almaya çalışmaktadır. Filmsel temsiller aracılığıyla kadına yönelik cinsiyetçi bakışın ve ataerkil yapının nasıl inşa edildiğini ortaya koymayı amaçlayan feminist film eleştirisi, filmlerde kadınların erkek bilinci açısından temsil ettikleri anlamla sunulduklarını (Gledhill, 1978: 480-481) ve kadın imgelerinin ataerkil kodları empoze edecek şekilde oluşturulduğunu iddia etmektedir. Işıklandırma, kamera açıları, oyunculuk, çekim ölçekleri gibi film teknikleri kadın ile erkeğin perdedeki sunumlarını farklılaştırmak üzere kullanılmakta ve filmlerde kadının cinsel nesneleştirilmesine hizmet edecek bir görsellik ortaya konmaktadır (Gledhill, 1978: 460). Johnston'a (1973) göre de klasik sinema kadın karakteri bir gösteren olarak geleneksel biçimde kodlamakta ve gösteren konumundaki kadın sadece erkeğin ideolojik anlamını temsil etmektedir.

Feminist eleştirinin temel tartışma alanlarından olan bakış konusu, beden kavramını ön plana çıkarmakta ve bedenın filmlerdeki görünümü, bakışın sağladığı haz ekseninde tartışılmaktadır. Bu bağlamda çalışmaya konu olan *Mustang* filmi, sinematografik tercihleri ve nesne-beden ilişkisi açısından ele alınacaktır.

FOTOĞRAFTAN SİNEMAYA SANAT YAPITLARINDA KADIN BEDENİ

İnsan bedeni tarih boyunca her dönem ilgi odağı olmuş, zaman içinde iktidar, din, bilim, hukuk, sanat, kitle iletişim araçları gibi pek çok alanın yorumlamasına maruz kalmıştır. Günümüzde hemen her alan tarafından istila edilen bedenin, sanat yapıtlarına konu olması da oldukça eski tarihlere uzanmaktadır.

Antik Yunan’da, erkek bedeni kadından daha mükemmel olarak kabul edilmiş ve arzunun nesnesi olarak ele alınmıştır. Bu nedenle resimden heykele sanat yapıtlarında erkek vücudunun mükemmelliği ön plana çıkarılmaya çalışılmıştır. Kadın bedeni ise üreme işleviyle ilişkilendirilmiş, bu nedenle arzulanabilirlikten çok işlevselci bir yaklaşımla ele alınmıştır. Kadın bedeninin nesneleştirilmesi ise resim sanatının yeniden doğuşunu simgeleyen Rönesans’ın bir getirisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle İtalya’da XV. Yüzyıldan itibaren bedene, onu bilmeye, keşfetmeye ve estetik bir öge olarak yapıtlara yansıtmaya yönelik bir ilgi ortaya çıkmıştır. Rönesans bu anlamda kadın bedeninin arzu nesnesi olarak keşfedildiği ve kurgulandığı bir dönem olmuştur (Gündüz, 2011: 20-21, Paglia, 2004: 147-149).

Resim sanatı gibi cinselliği ve kadın bedenini kullanan önemli alanlardan biri de fotoğraf sanatıdır. Gerek reklam fotoğrafçılığında gerekse sanatsal bir yapıt olarak ortaya konan fotoğraflarda, izleyenin dikkatini fotoğraf üzerine çekmek ve izlenmeyi sağlamak amacıyla cinsellik ve kadın bedeni vazgeçilmez unsurlar arasında yer almaktadır. Kadın bedeninin tüketilen bir nesne konumunda olduğu bu çalışmalarda kadın izlenebilen bir varlık olarak yer almaktadır. Erkek bakışıyla seyirlik hale getirilen kadın bedeni özne erkek konumu karşısında bir kez daha nesneleştirilmektedir (Görgülü, 2017: 80).

Zihnimizde imgeler yaratmanın en dolaysız yollarından biri görsel verilerdir. Fotografik kayıtlar bir yandan belge işlevi görürken bir yandan da sanatçının bakış açısı devreye girer (Antmen, 2014: 34). Freund’a göre, sanatçının görüş açısını değiştirmesiyle o sanatla ilgilenen bireylerin de bakış açısı değişmektedir. Sanat eserinin yapımı arkasındaki kişiye, onun aydınlatma, görüntü düzenleme tercihlerine, detaylara olan bakışına bağlıdır. Dolayısıyla sanatçının seçmiş olduğu konuya bakışı, anlatım biçimi ve buna göre konumlandığı kadın bedeni anlamsal açıdan değişim göstermektedir (Görgülü, 2017: 83)

Sinema da ortaya koyduğu öyküler ve zengin görsel dünyası ile izleyicide aynı hisleri uyandırmaktadır. Sinema metni üstünde ayrıntılı bir inceleme yapıldığında ortaya çıkacak olan sinemasal bileşenler bir filmin yapılanmasında büyük rol oynamaktadır. Bu bağlamda filmin öyküsünün ne anlattığı kadar nasıl anlattığı da önem kazanmaktadır. Yani sinema sadece içerik açısından değil sinemasal dili oluşturan öğelerin kullanımı açısından da ideolojik olarak bilinçli ya da bilinçsiz kullanılabilen ve bu dil aracılığıyla bir dünya yaratılıp kitlelerin bilinçleri yönlendirilebilmektedir. Bu nedenle ele aldığımız sinemasal metinleri öyküleri kadar söylemleri ile de değerlendirmek gerekmektedir.

Laura Mulvey, oldukça yoğun tartışmalara neden olan “*Görsel Haz ve Anlatı Sineması*” adlı çalışmasında bakmaktan alınan zevkin, etkin/erkek ve edilgin/kadın arasında bölünmüş olduğunu iddia etmektedir. Belirleyici olan erkek bakışıdır ve fantezisini kadın figüre yansıtır. Geleneksel teşhirici rolleri içinde kadınlar bir yandan teşhir edilen bir yandan da bakılındır (Mulvey, 1997). Kadın bedeninin anlatı içinde arzu nesnesi haline getirilmesi, kadının özne kimliğinin ortadan kalkmasına neden olmakta ve ataerkil ideoloji meşrulaştırılarak, anlatılar üzerinden yeniden üretimi sağlanmaktadır.

MUSTANG’İN ANLATTIKLARI

Anne-babalarını kaybeden ve 10 yıldır babaanneleri ile amcalarının yanında yaşayan beş kız kardeşin bir günde değişen hayat hikâyelerini anlatan *Mustang* filmi, ataerkil ideoloji tarafından sarmalanan 5 kız kardeşin bu hayattan kurtulmak için “direniş”ini anlatmayı hedeflemektedir. Film, öyküyü en küçük kız kardeş Lale’nin bakış açısından izleyiciye sunmaktadır. Lale’nin anlatımıyla başlayan film onun anlatıcısı olarak araya girdiği dış sesler ile ilerler. Bu anlamda filmin ilk sembolik kullanımı adından başlar. Mustang dizginlenemeyen, kontrol edilemeyen yabani at anlamına gelmekte ve bu bağlamda filmin anlatıcısı Lale bizim “ele avuca sığmayan” yabani atımız olarak düşünülebilmektedir.

Lale’nin “*Her şey göz açıp kapayıncaya kadar değişti. Önce rahattık ve birden her şey boka sardı*” sözleriyle başlayan filmde, okullar yaz tatiline girmekte ve Lale’nin öğretmenin İstanbul’a

taşınmasından dolayı üzgün olduğu görülmektedir. Filmde kızların yaşları net olarak belirtilmese de okul bahçesinde öğretmenle vedalaşma sahnesi, servis araçları ve kızların formalarından kızların en büyüklerinin dahi 18 yaşın altında lise öğrencisi olduğunu anlarız. Bu sahneden sonra da anlatı içinde kızların okulları ve eğitimlerine dair herhangi bir bilgi verilmez. Öğretmene veda sahnesinden sonra beş kız kardeş ve arkadaşları beraber sahile gidip denizde oyun oynayarak okulun yaz tatiline girmesini kutlarlar. Denizdeki su güreşi oyununun ardından arkadaşlarıyla eve dönerken bir kişinin bahçesine izinsiz girip ağacından elma koparıp yerler. Bahçenin sahibi olan kişi gençleri silahla bahçesinden kovar.

Filmin başındaki bu sahne ile ilk kırılma yaşanmakta ve bu andan itibaren kızların değişen hayatları odak noktamız haline gelmektedir. Filmin en çok eleştiri alan yanlarından biri de bu başlangıç olmuştur. 10 yıldır bu ortamda amca ve babaanneleri ile yaşayan kızların bir gün içinde dedikodu malzemesi haline gelmeleri, daha önce yaşadıkları bölgenin muhafazakâr yapısına bu kadar yabancı olmaları ve tıpkı seyirci gibi bir an da öğrenmeleri film öyküsünde bir eğretiliğe neden olmuş ve film oryantalist bir bakış açısı sunmakla eleştirilmiştir (Diker, 2016, Cebenoyan, 2019, Cerrahoğlu, 2019).

Bu sahne ile ilgili bir diğer dikkat çekici bakış açısı ise sahnenin daha sonra yaşanacak gelişmelere referansla Âdem-Havva hikâyesine benzetilmesidir. Kıyafetleri ile denize giren erkeklerin omuzlarına çıkarak oyun oynayıp şakalaşan kızların toplum tarafından kabul edilmeyen bir davranış sergilemeleri ve kendilerine ait olmayan bahçede yasak olan elmayı yiyerek bahçeden kovulmaları Adem ile Havva'nın hikayesini akla getirmektedir. Nitekim bahçeden kovulan kızların eve gelmelerinin ardından, yaşadıkları cennet hayatı da sona ermektedir (Kasap, Dolunay ve Solman, 2018: 637). Tanrı'nın Adem'i yaratması, Adem ile Havva'yı cennete yerleştirmesi, yasak meyveye yaklaşımlarını yasaklaması, Adem ile Havva'nın baştan çıkarak meyveyi yemeleri ve cennetten kovulmaları hem Yahudi-Hristiyan geleneğinde hem de İslamiyette aynıdır (Berktaş, 2009: 72). Bu bağlamda filmin ilk dini referansını bu sembolik anlatımla verdiği söylenebilir.

Kızların eve dönmeleri ile hiç beklemedikleri bir tepki ile karşılaşmaları bir olmakta ve kendileri için ev, kısa sürede yoğun bir baskı mekânına dönüşmektedir. Babaannelerinden şiddet gören kızlar yaşadıkları kısa süreli şaşkınlığın ardından bunun nedenini öğrenmeye çalışmaktadırlar. Babaanneleri “*Herkesin diline düşürdünüz bizi. Rezil ettiniz bizi. Erkeklerin enselerine sürtünmüşsünüz*” diyerek şiddete devam eder. Komşuları Petek Hanım kızların denizde oyun oynadıklarını görmüş ve babaannelerini arayarak kızların yoldan çıktığını, erkeklerin enselerinde kendilerini tatmin ettiklerini söylemiş, çevre ve aile tarafından tüm bu yaşananlar ahlaksızlık olarak kabul edilmiştir. Babaanne bu gerekçe ile kızları cezalandırmak istemekte ve şiddete başvurmaktadır. Olayın nedenini öğrenen kızlar Petek Hanım'ın kapısına dayanmakta ve kızların en küçüğü, ele avuca sığmayan Lale, büyük bir cesaretle ve bağırarak “*O şekilsiz bok rengi elbisenizi giyip kendinizi ahlak bekçisi mi sandınız?*” diyerek Petek Hanım'a hesap sormaktadır. Petek hanım anlatının muhafazakâr, taşraya uygun kadın karakteridir.

Baskı ve denetim mekanizması salt devlet ve erkek kaynaklı değildir. Zaman içinde eril düzenin bir parçası ve taşıyıcısı durumuna gelen kadınlar da bu kontrol sürecinin içine dahil olmuşlardır. “Nereye, kiminle, niye?” gibi sorular kadınlar tarafından da sıklıkla sorulmakta, küçük yerlerde söz olacağı ikazı yapılmaktadır. “Namus” erkekler kadar kadınlarında göz kulak olmayı vazife edindiği, her bireyin bir başkasını denetlemek için kullandığı bir araç haline gelmiştir. Özellikle taşra gibi küçük yerlerde bu kontrol ağı çok daha fazla kendini hissettirmektedir. Dedikodu, “ahlaksızlığın” önüne geçme ve kontrol etme işlevine bürünmekte, mahalle baskısı taşradaki yaşam biçiminin de nasıl olacağını belirlemektedir (Doğan, 2016: 109).

Rolüne uygun davranan, ailesinin mutluluğu için var olmayı benimsemiş, özel alan içinde sınırlanmış, erkeğin koruyucu ve cezalandırıcı denetimi altında yaşayan ve en önemli özelliği “namusu”nu korumak ve çevresine de bu konuda müdahale etmek olan bu kadın “iyi” kadın olabilmenin temel niteliklerini taşımaktadır. Bu nedenle Petek Hanım ve onun gibi düşünenlerin ne söyledikleri Lale dışında tüm kasaba için önemlidir.

Akşam olup amcaları eve geldiğinde yaşları küçük olan Lale ve Nur dışında ki kızları odada toplayarak “*Hanginizdi o? Yoksa hepiniz miydiniz? Hanginiz orospuluk yapıyor lan? Yoksa hepiniz mi?*” diyerek

kızlara şiddet uygulamaktadır. Babaanneleri sabah aynı davranışı kendi uygulamamış gibi araya girerek oğluna engel olmaya çalışmaktadır. Sabah olduğunda amcaları Sonay, Selma ve Ece'yi doktora götürüp bekâret testi yaptırır. Ataerkil ideolojinin kadını bekâret üzerinden değerli ya da değersiz kılan, namusu ve ahlakı bekarete bağlayan söylemi burada da kendisini göstermiş ve kızların bekaretleri en önemli mesele haline gelmiştir. Amca, babaanneyi kızlara sahip olamamakla suçlarken, Petek Hanım da oğlunun haklı olduğunu belirterek kadının babaannelik yapmadığını söylemektedir. Bu yapı içinde hem kadınlar hem de erkekler için bekaret korunması gereken kutsal bir durumdur. Kandiyoti'nin de (1997: 74) belirttiği gibi,

Kadın cinselliği üzerindeki toplu denetimin önemli bir nedeni kadının cinsel iffeti ile aile ya da sülalenin şerefi arasında kurulan bağlantıdır. Kadınlara, herhangi bir yanlış davranış nedeniyle bütün bir topluluğa, sülaleye ya da aileye utanç ya da şerefsizlik getirecek denli muazzam olumsuz bir güç atfedilmiştir. Bu nedenle tamamen eve kapatılma ve örtünmelerinden, kamusal alana girişlerinin ve hareketlerinin sınırlandırılmasına kadar varan katı dışsal baskılar altında yaşarlar.

Eve gelen kızların bekaret testi sonuçlarını gören babaanne de bu durumu davranışları ve sözleriyle onaylar ve Selma'nın onları doktora göndermek zorunda olmadığını söylemesine “*Hakkında en ufak bir kuşku olsaydı imkânı yok evlenemezdim yavrum*” diyerek cevap verir. Kızların evlenebilmeleri için bekaret şarttır. Aynı durum Selma'nın evlendiği gece damat ve ailesi ile bekaret testi için hastaneye gelmeleriyle kendini yine gösterir. Bu defa kocası ve ailesi için bekaret “namus” meselesi halini almıştır.

Bu andan itibaren kızlar evin içine hapsedilmektedir. Dar kıyafetlerden sakıza, telefonda bilgisayara her şey yasaklanıp kaldırılmakta, kızların odaları babaanneleri tarafından toplanıp pek çok şeye erişimleri engellenmektedir. Babaanne ve mahallenin diğer kadınları kızlara, toplumsal kabullere uygun kadınlık kuralları olan ev temizliği, yemek yapma gibi iyi kadın olma unsurlarını öğretmekte ve Lale'nin tabiriyle “*Şekilsiz bok rengi elbiseleri giyme sırası*” onlara gelmektedir. Kızlar ehlileştirilmeye çalışılmakta ve ataerkil ideolojinin kadınlardan beklentileri öğretilmektedir.

Öykü içinde ataerkil ideoloji-kadın ve erkeğin konumu bağlamında değinilen bir diğer tartışma da kamusal alan-özel alan ikilemidir. Futbola meraklı olan Lale sevdiği takımın maçının kasabalarında olduğunu öğrenerek amcasından maça gitmek için izin ister. Amcası ise “*Senin yerin statlarda erkeklerin yanı değil*” diyerek Lale'nin isteğini geri çevirir. Kadınlar televizyonda dizi izlerken erkekler bir araya gelip maç izlemektedirler. Kadınlar özel alana hapsedilirken, kamusal alan erkeklerle bırakılmaktadır. Bir süre sonra Lale takıma verilen cezadan dolayı, stada sadece kadın ve çocuk izleyicinin gelebileceğini öğrenir. Bu noktada dahi kamusal alan-özel alan ayrımı söz konudur. Kadının sınırlı zamanlarda dahi olsa kamusal alana çıkabilmesi erkeğin o alandan çekilmesine, onların yokluğuna bağlı olarak mümkün olabilmektedir. Erkek egemen söylemin işlerliğini devam ettirmesinde önemli bir ayırım olan kamusal-özel alan ayrımına değinen Llyod kadınlığın, felsefi düşüncenin başlangıcından itibaren simgesel olarak, “akıl” dışında kaldığı varsayılan şeylerle eş tutulduğunu, erkeğin ise düşüncenin açık ve kesin biçimleriyle ilişkili olarak görüldüğünü ifade etmiştir (Lloyd, 1996: 22-23). Zihin/beden, akıl/duygular, özne/nesne... vb. değerlerden birincileri daima erillğe atfedilirken, ikinciler dişillğe atfedilmiştir. Böylece, kadın, eril değerlerle özdeşleştirilen kamusal alan, iktidar, politik temsil gibi kavramlardan ve kurumlardan dışlanmıştır (Alkan, 2000: 72). Erkekler için açık olan bir dizi yer ve etkinlik kadınlara kapalı olmuş; erkekler sokakların hareketli sosyal dünyasında özgürce gezinebilirken (Pollock, 2008: 202), kadının güvende olabilmesi için evde olması ya da sadece kendisine eşlik edecek bir erkekle dışarı çıkması fikri sürekli olarak ve de güçlendirilerek kadınlara sunulmuştur (Clark, 1987: 131).

Filmde de kızların kamusal alana çıkmaları, babaannelerinin onları dışarı çıkarmaları ile gerçekleşmekte ancak bu da özgürce bir dolaşma için değil kızları görücüye çıkarıp evlenmelerini sağlamak için olmaktadır. Kızların evden çıkmaları için tek şart evlenip kendi evlerine gitmeleridir. Çur, taşrayı bir gardiyana, evliliği ise kadınların tek kurtuluş yolu olan bir hapishaneye benzetmektedir. Çur'a göre, “*Kamusal alanın erkekler için olduğu taşrada, kadınlar için tek var olma imkânı bir erkeğin koruması*

altında yaşamaktır, bunu reddetmenin bedeliyse tüm erkeklerin düşmanlığıyla boğuşmaktır.” (2016: 122).

Ancak kızlar bu duruma karşı çıkararak evden kaçıp maça giderler. Bu davranışları sonrasında kızlar evden kaçmanın bedelini ağır bir şekilde ödemektedirler. Tekrar evden kaçmamaları için önlemler sıkılaştırılır. Evin etrafına duvarlar ördürülür. Ev gerçek bir hapis hayatına dönüşür.

Sonay’a gelmek isteyen görücüler ile babaanne amacına ulaştığını düşünür; ancak Sonay’ın bir erkek arkadaşı vardır ve onunla evlenmek ister. Babaannenin razı olmasıyla Sonay erkek arkadaşıyla evlendirilirken, gelen görücülerin karşısına Selma çıkarılır ve onun için de hayırlı kısmet bulunmuş, babaanne iki kız için amacına ulaşmış olur. Önemli olan kimin kimle evlendiği değil, kızların evlenmiş olması ve ailenin iki kızı “koruma” yükünden kurtulmuş olmasıdır. “İsteme” ve “verme” gibi kadını nesneleştiren söylemlerin ardından düğünleri yapılan kızları bu saatten sonra koruması ve onlardan hesap sorması gereken kişi kocalarıdır- ki öyle olur. İstemediği bir adamla evlendirilen Selma’yı düğün gecesi yine bir bekaret muayenesi bekler. Bu defa kapıda bekleyen kocası ve onun ailesidir.

Düğün sonrasında yatak odasının kapısında kızın kanlı çarşafını bekleyen aileye istenen çarşaf gelmeyince soluğu hastanede alırlar. Doktor, Selma’yı muayene ederken kız dünyadaki herkesle yattığını söylemekte, ancak doktor bunun tıbbi bir durum olduğunu açıklamaktadır. Selma’ya neden bu şekilde konuştuğu sorulduğunda bakire olduğunu söylemesine rağmen hiç kimsenin ona inanmadığını ifade etmekte ve tepkisizliği seçmektedir. Selma’nın bu tepkisizliği düğün gecesi Lale’nin kendisine kaçmasını önermesi sırasında da kendini göstermekte ve “Nereye?” diyerek çaresizliğini kabullenmektedir.

İki kızın evliliğinin ardından sıra Ece’ye gelmiştir. Lale’nin Ece’ye bu evliliğe tepki vermesi için baskı yapması sonuçsuz kalır ve Ece görücülerin karşısına çıkar. İçine kapanan ve sessizleşen Ece, bir gün amcası ile çarşıya çıktıkları sırada, arabada yalnız kaldığı bir an da kendisine ilgi gösteren bir çocuğu arabaya alarak sevişir. Filmin başındaki durumun tersine arabada onları gören kimse tepki vermez ya da bu durum dedikodu malzemesi haline getirilmez.

Ece’nin bu davranışı gerek yaşadıklarına gerekse de amcasının istismarına tepki olarak okunabilmekte, bu tepkisiyle, filmin başından beri vurgulanan bekaretin önemini ortadan kaldırmakta ve buna verilen değeri yok saymakta, bu manada değersizleştirmektedir. Ancak bir diğer açıdan bakıldığında yönetmenin filmdeki genç kızlarla ilgili olarak sürekli vurguladığı “*Beni en çok rahatsız eden şeylerden biri kadınların sürekli çirkin bir biçimde cinselleştirilmesi. Ve bunun çok erken yaşta başladığını biliyorum, yani kızların daha kadın bile olmadan, çocuk yaşta bu muameleyi gördüğü.*” (URL-1) söylemi ile çelişen bir söylem de söz konusudur. Çocuk yaşta yaşanan cinsel birliktelikler söz konusu olduğunda “rıza” kavramı daha da tartışmalı hale gelmektedir. Ayrıca bu kadar kapalı bir ortamda yetişen kızların hayatlarına bu kadar rahatça cinselliği sokabilmeleri de filmi gerçekçilikten çıkarmaktadır. Bu durum sadece Ece karakteri ile de sınırlı değildir. Sonay ve Selma’nın evlendirilme kararlarının ardından aralarında geçen cinsellikle ilgili konuşmada Sonay’ın kardeşine erkek arkadaşı ile birbirlerini sevdikleri için arkadan ilişkiye girdikleri bu sayede sorun yaşamadıklarını söylemesi de yönetmenin ısrarla vurguladığı “kadınların cinselleştirilmesi” “çocuk yaşta bu muameleyle” karşı karşıya kalınması söylemiyle çelişmektedir. Ayrıca kadının özgürlüğünün sadece cinsel özgürlük üzerinden sunulması gerçek kadın özgürleşmesini önlemektedir.

Berberer yemek yedikleri bir akşam televizyon programındaki bir din adamının iffetli bir kadının nasıl davranması gerektiğine dair konuşması da ataerkil ideolojinin toplumdaki tüm kurumlar aracılığıyla baskı unsuru haline geldiğinin bir göstergesi olur. “*Kadın iffetli olacak. Herkesin içinde kahkaha atmayacak. Bütün hareketlerinde cazibedar olmayacak...*” şeklindeki söylem filmdeki dinle ilgili ikinci referans olarak kabul edilebilir. Filmin başında Adem ile Havva hikayesine uygun düşen sembolik anlatım yerine bu sahnede televizyonda yer alan bir din adamının söylemleri üzerinden dinsel referanslar ile kadınlık kuralları çizilmektedir.

Hocanın konuşmaları duyulurken bu esnada Ece orta parmağını göstererek kardeşlerini güldürmektedir. Amcası kızların gülmelerinden rahatsız olarak Ece’yi masadan kovar. Kız “*peki*” diyerek masadan

kalkıp başka bir odaya geçerek amcasının silahıyla intihar eder. Ece'nin kendi sonunu belirlemesi yaşadıklarına bir tepki olarak görülebileceği gibi aynı zamanda direnmeyi bırakıp, sisteme teslim olması şeklinde de okunabilir. Bu anlamda film adına uygun bir anlatı çizgisi içinde durmak yerine sistemin içinde kaybolan, teslim olan ve dolayısıyla da anlatı içinde de kaybolan bir hayat hikâyesini vermeyi tercih etmektedir. Zira Ece'nin ölümünün ardından sanki hiç bir şey olmamış gibi hayat devam eder ve bir sonraki kız için düğün hazırlıkları başlar. Anlatı içinde sadece Ece değil evlenen diğer kardeşlerde kaybolmakta, filmin başından itibaren direnmeye, mücadeleye yapılan vurgular ortadan kalkmaktadır. Sonay sevdiği adamla evlendiği için mutlu mesut bir düğün yaşamakta ve sonrasında ortadan kaybolmakta, Selma'yı ise son kez bekâret kontrolü sırasında hastanedeki görüntüsü ile izleyici hatırlamaktadır. Kızların düğün sonrası son görüntüsü Ece'nin cenazesi sonrası evde birlikte yattıkları sahnede olur. Ancak Sonay ve Selma kocalarının çağırması sonucu, kardeşlerinin yanlarından ayrılmakta ve sesleri ne o sahnede ne de sonrasında duyulmamaktadır. Kolektif bir mücadele anlayışı ortadan kalkmakta, anlatı direnmekten daha çok teslimiyete doğru ilerlemektedir. Gledhill, feminist film eleştirisinin en önemli amaçlarından birinin kadınların sinemada kadınlar olarak temsil edilmediklerini, sessizliğe büründüklerini ve dışıl bakış açısının ikincil konuma itildiği gerçeğini araştırmak olduğunu belirtmektedir (akt. Öztürk, 2000: 88). Bu bağlamda filmdeki karakterlerin de sessizliğe bürünerek, ikinci konuma itilerek feminist bakış açısından uzakta temsil edildikleri görülmektedir.



Resim 1-2: Kız Kardeşlerin birlikte görüldükleri son sahneler

Anlatı içinde ele alınan, ancak son ana kadar tam olarak anlaşılmayan, bu konuda konuşulmayan ya da tepki verilmeyen bir diğer unsur da aile içi cinsel istismardır. Ece'den sonra Nur'u istismar eden amcalarının durumunu bilen babaanne de amcadan sadece duruma son vermesini istemekte ve bu durumun çözümünü evlilikte bulmaktadır. Ahlak ve namus bekçiliğini üstlenen toplumun ikiyüzlü yapısı bu istismar üzerinden eleştirilmekte, ancak ne kızların ne de babaannenin buna tepki göstermeyip, direnmemesi sessiz bir kabulleniş vurgulamaktadır. Olaylara tepki veren tek kişi küçük kız Lale'dir ve daha önce belirtildiği gibi filmin sembolik bir anlam taşıyan adına uyan tek karakter odur. Düğün günü Nur'u kaçmaya ikna ederek İstanbul'a giderler. Lale'nin öğretmeninin evini bulmaları ile film son bulur.

KAYIP ÖZNE: ARZU NESNESİ BEDENLER

Toplumsal yaşamın söylemlerini şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktaran filmler toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sistemi içindeki yerlerini alırlar (Ryan ve Kellner, 1997: 35). Bu nedenle anlatıların neyi nasıl anlattığı bir kat daha önem kazanmaktadır.

Ataerkil ideoloji, taşrada kadının konumu, mahalle baskısı, şiddet, çocuk yaşta evlenme, bekâret, enest, kamusal alan-özel alan gibi pek çok tartışmayı kadın bakış açısıyla ortaya koymaya çalışan *Mustang* filminde, anlatı tercihlerinin ve bakışın çözümlenmesi ve yorumlanması bu anlamda ön plana çıkmaktadır.

Filmin yönetmeni Ergüven'in de belirttiği gibi filmin temel taşları gerçeğe ve kimi bölümleri kendi deneyimlerine dayanıyor olsa da film, mitolojik ve masalsı motiflerle yoğrulmuş, dramaturjisinden, dekoruna kadar, tüm estetik unsurlar doğallıktan uzak olarak dizayn edilmiş bir kurgudur (URL-2). Filmin genelinde parlak renkler, yoğun ışık kullanımı ile masalsı bir atmosfer yaratan Ergüven filmin şenlikvari havasına özellikle vurgu yapar (URL-3). Bu tercih, bir yandan kızların kendi içindeki şenlikli

yaşamlarını yansıtırken bir yandan da hikâyeyi gerçeklikten uzaklaştırıp, tartışmaya açtığı temel kavramların, yarattığı görsel dünya ile ağırlığını ortadan kaldırmaktadır.

Film ele aldığı konular ile ilgili ilk görsel sembollerini, babaannenin kızların odalarında yer alan ve zararlı olduğunu düşündüğü, ahlaklarına bozacağına inandığı eşyaları toplarken verir. Cep telefonundan, sakıza kadar odadaki her türlü eşya ve kıyafet gözden geçirilir. Eşyalar arasında yer alan “I’m Çapulcu” tişörtü ve Eugene Delacroix’in “*Halka Yol Gösteren Özgürlük*” tablosunun kartpostalı dikkat çekmektedir.



Resim 3-4: Sakıncalı olduğu gerekçesi ile kızların odalarından atılan eşyalar

Bu iki unsur hem yönetmenin bakış açısı hem de kızların kişiliği hakkında izleyiciye bilgiler aktarmaktadır. Kartpostaldeki resim, 1830 yılında Fransa’daki Temmuz devrimini konu alan ve devrimin sembolü haline gelen “*Halka Yol Gösteren Özgürlük*” tablosudur. Resimdeki kadın özgürlüğü simgelemektedir. Elbisesi yırtık, göğsü çıplak kadın, peşinden gelen devrimcilere öncülük etmektedir.

Bu bağlamda kızların içlerindeki devrimci ruh, kolektif mücadele ve direnme duygusuna atıfta bulunulmakta ve başlarına gelen şeyleri kolay kolay kabul etmeyip mücadele edecekleri izlenimi izleyicinin zihninde uyanmaktadır. İkinci gönderme ise “I’m Çapulcu” tişörtü ile gezi olaylarına yapılmaktadır. Sonraki sahnelerde kızların dolabındaki kıyafetler arasında görülen “*direngezi*” yazısı da aynı kolektif mücadele ve direnme davranışına vurgu yapmaktadır. Filmin sonunda kızların İstanbul’a gelmelerinin ardından Gezi parkının önünden geçmeleri de bu bağlamda bütünlük oluşturur. Ancak filmin başından itibaren verilen bu kodlar anlatının öykü kurgusu, yaşananlar ve diğer görsel kodlar ile uyum göstermemektedir. Daha önce de değinildiği üzere kızlardaki kolektif mücadele ruhu yapılan evlilikler ile sona ermektedir. Filmde Lale’nin komşu kadının kapısında bağırıldığı sahne dışında direnmeye dair ciddi bir unsur yer almaz. Lale dışında hiçbir kız yaşadıklarına, evlilik kararlarına direnç göstermez, kaçma yolunu tercih etmez.



Resim 5-6: Bekaret-namus ilişkisini vurgulayan sahneler

Filmdeki tepkisizliğe bir diğer örnek Selma’nın evlendiği gece bekâret testine getirildiğinde söyledikleri ve davranışlarında kendini gösterir. Selma gelinliği içinde doktorun karşısına yatar. Doktorun sorularına isteksizce cevap verir ve çok yorgun olduğunu söyleyerek onu rahat bırakmalarını ister. Selma’nın bu görüntüsü başına gelen her şeyi boş vermiş olarak algılamamıza neden olur. Ayrıca bu sekans içinde yer alan kayınpederin belinde silahla hemşirenin karşısına geçtiği sahnede, bekârete verilen önem, namus meselesi olarak algılanması ve gerekirse bunun için kan dökülebileceği izleyiciye anlatılmaktadır.

Filmde sembolik anlatımın yer aldığı sahnelerden biri de Ece için görücüler gelmeden önce Lale'nin kitabından “*Hak ve Özgürlüklerimiz*” bölümünü okumasıdır. Kitabı okuduktan sonra Lale'nin Ece'nin yanına giderek söyledikleri iki sahne arasındaki anlamsal bağı kurmaktadır.

Venus'ün Doğuşundan Mustang'a Ortak Söylem

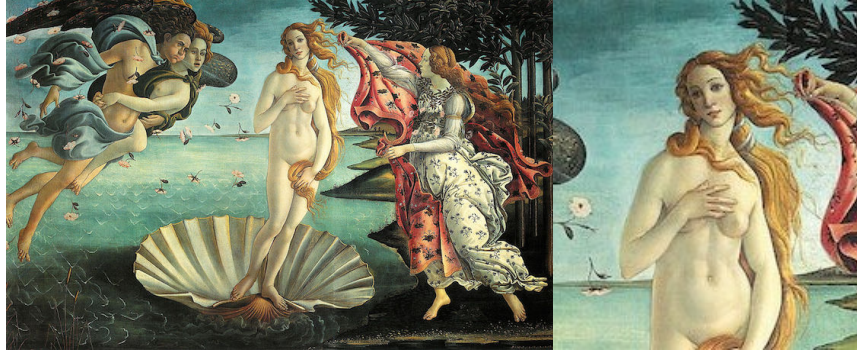
Sanat yapıtlarında kullanılan görsel kodlar, kadın bedeni ve nesneleştirilmesi, üzerinde çokça tartışılmış konulardır. Ancak bir kadın tarafından kadın bakış açısıyla anlatıldığı iddia edilen öykülerde ve eserlerde bu söylemlere bir kez daha dikkat etmek ve ayrıntılı bir şekilde gözden geçirmek daha da önem kazanmaktadır. Çünkü “kadınlar tarafından kadın bakış açısıyla çekilen her film acaba gerçekten dişil dili yakalayabilmiş midir?” sorusunu gündeme getirmektedir.

Filmin tartıştığı temel konulardan biri çocuk yaşta yapılan evliliklerdir. Ancak film bu konuda yine kendi içinde çelişen öykü ve söylemlere yer vermektedir. İlk olarak evin en büyük kızı Sonay evlendirilmek istenir. Ancak Sonay buna karşı çıkar, karşı çıkmasının nedeni evliliği istememesi değil, erkek arkadaşıyla evlenmek istemesidir. Bireysel olarak tercih yapması ve bu tercihini aileye kabul ettirmesi bir direnç ve başarı olarak görülebilse bile bir yandan da erken yaşta yapılan evliliği meşrulaştırmaktadır. Zira ailenin isteği damadın ismi değil kızın evlenmiş olmasıdır. Bu anlamda anlatı içinde silik olan damatların kişilikleri önem arz etmemektedir. Yapılan çifte düğünde Selma mutsuzken Sonay erkek arkadaşıyla evlendiği için oldukça mutludur ve kız kardeşleri ile karşılıklı kahkahalar eşliğinde oynamaktadır. Bu anlamda film, temel tartışma konularından biri olan erken evliliklere karşı ne öyküsel ne de söylemsel açıdan bir eleştiri getirmemekte ve sinematografik olarak da olumlu bir görsel ekrana yansımaktadır. Bu bağlamda “rıza” söz konusu ise çocuk yaşta gerçekleştirilen evlilikler meşru mudur sorusu gündeme gelmektedir.



Resim 7: Sonay'ın düğün gecesi

Sahne düzeni ve aydınlatma öğeleri açısından bakıldığında ise Sonay'ın bu görüntüsü Rönesans dönemi resim sanatında yer alan tablolara benzemektedir. Botticelli'nin Venus'ün doğuşu tablosundaki gibi altın renklerinin ve ışığın hâkim olduğu tonlardaki bu sahnede, Sonay mitolojik karakter Venus'e benzemekte ve duru güzelliği ile seyredenleri cezbetmektedir. Tıpkı Venus gibi bedeni aydınlanan sahnede, Sonay'ın yüzündeki gülümseme ile altın rengi ışığın hâkimiyeti göze çarpmaktadır. Tıpkı Venus gibi başı hafifçe yana çevrilmiş, bakışları boşluğu doğru olan Sonay da Venus'ün doğup kıyıya yaklaşması gibi çevresindekilerin bakışları altında yeni bir hayata başlamaktadır. Bu sahnede, film Ergüven'in belirttiği ve daha önce değindiğimiz mitolojik ve masalsi motiflere uygun bir görüntü vermektedir.



Resim 8: Sandro Botticelli, The Birth of Venus, 1482-86

Filmin öyküyü ortaya koyuş biçimi açısından en çok tartışılması gereken unsurlardan biri de kadın bedenine olan yaklaşımıdır. Yönetmen filmi erkek gözünden değil olayların kahramanlarından biri olan Lale'nin bakış açısıyla bir kadın gözüyle anlatmasına özellikle vurgu yapmakta ve bunun ne kadar değerli olduğuna dikkat çekmektedir (URL-3).

Anlatı metninin kimin gözünden, nasıl yapılandırıldığını görmek ve bu yönlendirmeler doğrultusunda oluşturulan anlamı yeniden gözden geçirmek önemlidir. Buckland'ın (2001: 27) da belirttiği gibi anlatının bileşenlerinin nasıl kullanılacağına karar vermek, izleyicinin filmi nasıl algılayacağına da yön vermek anlamına gelmektedir. Bunun için de sorulması gereken en önemli sorulardan biri öyküyü bize kimin anlattığıdır. Bu anlamda Ergüven'in de belirttiği gibi öykünün bir kadının gözünden onun bakış açısıyla sunulması önemlidir. Ancak burada başka önemli bir soru gündeme gelmektedir. Hikâyenin anlatıcısı kadın olmasına karşın film eril dilden kurtulabilmiş midir?

Sinema görsel-işitsel bir yapıya sahiptir ve sadece karakterler değil, sinemaya ait her türlü görsel-işitsel unsur sinemasal anlatıcı durumundadır. Yani sadece görünüp konuşan ya da dış ses olarak var olan anlatıcının kimliğini tek başına tespit etmek yeterli değildir. Bu nedenle renk, ışık, kurgu, kameranın konumu gibi unsurlar da ayrıntılı bir inceleme gerektirmektedir. Bu noktada ikinci önemli bir soru gündeme gelmektedir. Filmin anlatıcısı bir kadın olsa da bakışın öznesi kimdir?

Serpil Kirel (2010: 123) *Kültürel Çalışmalar ve Sinema* kitabında bakma ve bakış konusunu ayrıntılı olarak ele almaktadır. Ona göre "Bakmak, kendi içinde güç ilişkilerinin ve iktidar örüntülerinin düzenlenebileceği ve görmenin niyetli bir biçimde kullanıldığı bir durum haline dönüştüğünde artık bakmaktan değil "bakış"tan söz edilir." Gözün görme yeteneği masum bir eylem iken bakmak içinde merak, haz alma niyeti olan bir eylem olabilir. Bu nedenle Kirel "Bakmak "masum" bir eylem olabilir mi?" diye sorar.



Resim 9-10: Nazif Topçuoğlu "Forbidden Knowledge" ve "Yeni Şeyler" sergilerinden fotoğraflar

Kadın bedeni tüketilen nesne olarak ve yan anlam bolluğuyla birçok fotoğrafçının eserinde de yer almaktadır. Dikkat çekmek, izleyicinin bakışını sabitlemek gibi nedenlerle kadın imgesinin kullanılması, kadının izlenmeye alındığının göstergesidir. John Berger (2002: 47), *Görme Biçimleri* adlı

yapıtında “*Erkekler kadınları seyrederekler. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederekler. ... Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye –özellikle görsel bir nesneye-seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur*” diyerek erkeği etkin özne kadını edilgen nesne konumuna yerleştirir. Kadın imgesinin yer verildiği bu tür eserlerde bakışın sahibini erkek, bakılanı kadın olarak konumlandırarak bu görüşü meşrulaştırmaktadır.



Resim 10-11: Nazif Topçuoğlu “Readers” sergisinden fotoğraflar

Fredrickson ve Roberts’ın (1997), kadınların hem diğerleri hem de kendileri tarafından nesneleştirilmelerinin nasıl gerçekleştiğini ve sonuçlarını açıklamak üzere geliştirdiği nesneleştirme kuramı ise, kadınların cinsel nesneleştirmeyi içselleştirme sürecini farklı bir boyutuyla ele almaktadır. Kurama göre, kadınlar hem kendi ilişkilerinde hem de kitle iletişim araçları yoluyla cinsel nesneleştirmeye maruz kalmaktadırlar. Sosyalleştirme süreçlerinin de devreye girmesiyle kadınlar bedenlerine yönelik olarak izleyici bakışı kazanmakta, kendilerine başkalarının gözünden bakmayı ve kendilerini bu dışsal bakışa göre değerlendirmeyi öğrenmektedirler. Sonuçta kadınlar, kendilerini cinsel bir nesne olarak görmeye başlarlar.

Kırel’in sorusundan hareketle, bu bakış açısıyla, kitabında da tartıştığı sanatçılardan biri olan Nazif Topçuoğlu’nun fotoğraflarına bir kez daha bakmak faydalı olacaktır.

Theodore Gericault 1819 tarihli “Raft of the Medusa” (Medusa’nın Salı) resmini “The Raft of George Bush” ismiyle yorumlayan ve Amerikan politik yaşamının eleştirisini yapmayı amaçlayan Witkin’in çalışmalarından etkilendiği görülen Topçuoğlu Hristiyanlık hikayelerini ve resmini genç kız modeller ile iç mekanlarda yeniden canlandırmakta ve Hristiyanlık dinindeki erkek egemen yapıyı metaforik bağlamlarda eleştirmeyi hedeflemektedir (Erol, 2016: 11).



Resim 12: “The Raft of George Bush”, Joel-Peter Witkin

Fotoğraflarının genelinde görülen iktidar ilişkilerinin genç kız modeller ile temsil edilmesi kadını ezilen cinsiyet olarak tanımlaması ile ilişkili olarak okunabilmektedir (Erol, 2016: 12).

Ancak yukarıda 4 ayrı fotoğrafına yer verilen sanatçının fotoğraflarındaki modellerin yaşları, konumları, mekan ve birbirleri ile olan ilişkileri kadın bedeninin kullanımı, haz ve nesneleştirme açısından çok yönlü bir tartışmayı beraberinde getirmektedir. Fotoğraflardaki kızlar ortalama lise çağlarındadır ve bir fotoğrafta okul üniformaları ile yer alırlar. Fotoğrafların bir diğer ortak özelliği kızların kendi bedeninin seyredildiğinden habersiz bir şekilde, kendinden geçme halinde olmaları ve bakanın haz duyacak şekilde dikizci bir pozisyonda konumlandırılmasıdır. Tam karşıdan ya da üst açıdan çekilen fotoğraflarda fon olarak koyu tonlar tercih edilirken kızların bedenleri aydınlatılmış ve dikkat bedenlerine odaklanmıştır. Üçüncü ve dördüncü fotoğrafta yer alan kızların kitap ve birbirleriyle olan ilişkileri çerçevesinde yaratılan kompozisyon, kitap okuma halinden çok fetişleştirilmiş bedenlere dikkat çekmektedir. Bu bağlamda Topçuoğlu tam da eleştirmeye çalıştığı iktidar ilişkileri ve kadının konumu sorunlarına nesneleşen bedenler üzerinden kendisi de hizmet etmekte ve bu bağlamda yeniden üretim sağlamaktadır.

Haug'a göre, meta biçimini alan cinsel nesnenin kendisi değil, meta biçiminde kullanılan nesnelerin belirli boyutlarda cinsel biçimler almalarıdır (Haug, 1997: 64). Fotoğrafta yer alan kızlar da birer meta haline dönüşmüş ve cinsel objeler biçimini almışlardır. Bedenlerin nesneleştirilmiş ve fetişleştirilmiş halleri, sorgulamadan uzaklaştırılıp, sanatsal görüntüler eşliğinde onaylanarak tüketime sunulmuşlardır.

Feminist bakış açısıyla, sanat eserlerinde erkek gözünden görülen kadın bedeninin sunumunu eleştiren ve sanat alanındaki ayrımcılığın giderilmesi için eylemler düzenleyen aktivist grup Gerilla Kızlar'ın (Gerilla Girls) dikkat çektiği 'Kadınlar Metropolitan Müzesine girmek için soyunmak zorunda mı?' sorusu bu noktada tekrar önem kazanmaktadır. Kadın bedeninin fetişleştirilmesi ve kullanılmasına yönelik olarak gerçekleştirilen bu çıkış kadın bedenlerinin erotik bir nesne olarak kullanımını eleştirmeye yönelik önemli bir noktanın altını çizmektedir. Bu bağlamda aktivist grup, sanat eserlerinde kadın bedeninin kullanımı ve cinselleştirilmesini tartışmaya açar (URL-4).

Bizim çalışmamız açısından ise fotoğrafların önemi Ergüven'in filmindeki kareler ile benzerliğinden kaynaklanmaktadır.



Resim 13-14-15: Kadın bedenini nesneleştirip, arzu nesnesine dönüştüren örnek sahneler

Tıpkı Topçuoğlu'nun fotoğraflarında olduğu gibi filmdeki bu karelerde de çocuk yaştaki genç kızların yarı çıplak bedenleri ile izlendiklerinden habersiz olarak kendinden geçmiş halde oyun oynamaları dikkat çekmektedir. Bakılanı bakandan habersiz seyirlik bir nesne pozisyonunda sunan bu sahne düzeni, bedeni özgürleştirmekten öte eril bakışın haz nesnesine dönüştürmektedir. Bir önceki sahnede kızların eşyalarına tamamen el konulmuş, tüm özgürlükleri kısıtlanmıştır. Ancak sanki hiçbir şey olmamış gibi

hayatlarına devam eden ve oyun oynayan kızları izlediğimiz bu sahnede, dirençten çok umursamazlık ve her şeyin çok normal olduğu havası ortaya çıkmaktadır.

Dikiz etkisi veren bir üst açının tercih edildiği bu sahnelerde dikkat çeken bir diğer öge de aydınlatma unsurlarıdır. Üzerlerine vuran güneş ışıkları ile aydınlanan kızlar neşeli, mutlu bir görüntü vermektedirler.

Sinema filmlerinde aydınlatmanın fiziksel ve psikolojik anlamda iki ayrı işlevi bulunmaktadır. Fiziksel anlamda aydınlatma nesnelerin form ve biçimsel özelliklerine dair bilgi verirken, psikolojik anlamda aydınlatma, dramatik etkiyle ilgili görev üstlenen önemli bir anlatım aracıdır (Belkaya, 2001: 109). Sinemada aydınlatmanın sahnenin psikolojik etkisini nasıl belirlediğine dair Amerikalı görüntü yönetmeni John Arnold'ın da belirttiği gibi çok basit bir sahne düzeni içinde aydınlatma ile anlam dünyası tamamen değiştirilebilir.

Hasta bir çocuğun yattığı ve annesinin başında beklediği bir yatak odası kasvetli, karanlık tonlar, uzun tehditkâr gölgelerle sunulursa, çocuğun ciddi bir biçimde hasta olduğu ve asla iyileşemeyebileceği düşüncesi oluşturulabilirken, oda daha aydınlık tonlarda, güneş ışıkları pencerelerden içeri dolarken ve neşeli bir hava oluşturulursa bunalımın geçtiği ve çocuğun iyileşme yolunda olduğuna dair bir anlam yaratılabilir (Akt. Lindgren, 1963: 126).

Yani karanlık ve koyu tona sahip sahneler psikolojik anlamda kasvetli ve hüznü bir etki yaratırken, fazla aydınlık sahneler genelde neşeli ve enerji dolu bir etki yaratmaktadır.

Arnold'ın örneğinden hareketle, ele aldığımız sahneye tekrar baktığımızda kızların karşı karşıya kaldıkları toplumsal baskı ve şiddetin her türlüşünü yaşadıkları bir ortamda, tamamen bu unsurlardan uzak masalsı bir atmosfer içinde mutlu oldukları havası görülmektedir. Bu durum hem ele alınan kavramların hem de yaşanan travmaların ağırlığını ortadan kaldırıp, içlerini boşaltmaktadır. Bu anlamda sahne sinematografik olarak tartışmaya açtığı ve karşı çıktığını iddia ettiği tüm unsurları yeniden üretmektedir. Topçuoğlu'nun fotoğrafları ile benzerlik içinde olan bu sahnelerde -tıpkı onun fotoğraflarında olduğu gibi- kızların mekân ve birbirleri ile olan ilişkileri, konumları ve kameranın kızların bedenleri üzerinde yavaşça hareket ederek onları takip etmesi bedeni nesneleştirilmektedir.



Resim 16: Voyöristik sahnelere örnek

Filmde izleyiciyi dikizci konumuna yerleştiren bir diğer sahne ise kızların eve kapatılıp, eve demir parmaklıklar yaptırılmasının ardından oluşan görüntüdür. Kızlar demir parmaklıklar arkasında bikinileri ile güneşlenmektedir. Burada evin simgesel olarak hapisane görüntüsü vermesi amaçlanmaktadır. Kameranın genel planda uzaktan göz hizasında verdiği bu sahnede izleyicinin pozisyonu yine dikizci konumdadır. Yırtık kotlarına el konulan ama bikinileri ellerinden alınmayan kızlar ev içinde güneşlenmekte ve izleyici tarafından da dikizlenmektedirler. Sonay yine güneş ışığı ile aydınlanmakta ve parmaklıkların vereceği kasvet ve sıkıntı aydınlatma ile ortadan kaybolmakta, ışık Sonay'ın bedenini ön plana çıkarmaktadır.

Linda Nochlin hem cinsiyet açısından hem de sanatta kadının güçlenmesi için erotik sunum konusunda devrim yapmanın zorunluluğuna vurgu yapmaktadır (Tickner, 1978: 236). Bu bağlamda kadın bedeninin erotikleştirilip, nesneleştirilmesinin her açıdan önüne geçmek zorunluluk haline gelmektedir.

Toplumsal cinsiyet kavramının cinsiyet üzerinden en çok tartıştığı konulardan biri bedendir. Özellikle kadın bedeninin seyirlik bir obje olması ya da tabulaştırılması sıklıkla irdelenen bir konudur. Beden, özgür kılınması ama aynı zamanda nesneleştirip bir haz unsuru olmaktan kaçınılması gereken bir konudur. Bedenin bu sıkışmışlığı kadın bedeni üzerindeki tabular nedeniyle daha yoğun bir baskıya neden olmaktadır. Kadın vücudunun erkekler için baştan çıkarıcı bir hammadde olmaktan çıkarılması gerektiğini vurgulayan Tickner (1978: 239), bedenin yeniden kimlikleştirilmesi gerektiğini belirtir. Pazar ekonomisinin kadın bedenini yarattığı imajlar ve imgeler vasıtasıyla bir fetiş nesnesi haline getirmesi, kadın bedeninin gözetlenen ve denetlenen bir meta haline gelmesine neden olmuştur. Bu sorunlu temsil, kimi zaman uysal, masum bir hanımefendi, kimi zaman ise erotik, çekici ve kimi zaman pornografiktir. Böylece kadın bedeni hem nesnel olarak sömürüye uğramakta hem de imaj ve görsel imgeler üzerinden tekrar sömürüye uğramış olmaktadır (Alp, 2014: 346). Bu nedenle seyircinin hangi pozisyona davet edildiği sinematografik olarak dikkat edilmesi gereken bir unsurdur.

Sinemada dişil dili yaratma ve kadını nesne konumundan uzaklaştırarak özne olarak temsil etmek özellikle feminist sinemanın üzerinde durduğu konuların başında gelmektedir. Mulvey, geleneksel sinemada anlatının sunduğu hazı aktif eril bakışa yüklemekte ve anlatı içinde eril karakterlerin, nazarlarını/bakışlarını dişil karakterlere yönelttiğini belirterek, doğal olarak izleyicinin de çoğu zaman bilinçsiz biçimde, bu eril bakışla özdeşleşme yaşadığını iddia etmektedir (1997: 41).

Anlatı içinde kadının bedeninin parçalanmasıyla nesne olarak kadının güzelliği ve perde uzamı yek vücut olmaktadır. Yakın çekimlerle parçalara ayrılmış ve stilize edilmiş kadın bedeni izleyicinin bakışının doğrudan alıcısı haline gelmektedir (Smelik, 2008: 44). Ana akım sinemanın tersine feminist sinemada ise dişil öznenin fetişleştirilmesinden kaçınılmakta ya da eleştirel olarak yaklaşmaktadır. Kamera kadın bedenine mesafesini korumakta ve kamera kadın bedeninin herhangi bir kısmına uzun süre takılı kalmamaktadır. Böylece seyircinin hissedebileceği herhangi bir haz ya da heyecanın önü kesilmektedir (Smelik, 2008: 97). Bu anlamda kadın bedeninin perdeye yansıtılma biçimi de kadının nesneleşmesine neden olmamaktadır.

Mustang filmine sinematografik açıdan tekrar bakıldığında ise yönetmenin belirttiği gibi kamera ve kızlar arasındaki mesafenin bilinçli olarak ortadan kaldırıldığı görülmektedir. Ergüven, ...*Sonra benim için asıl önemli olan şey kızları farklı pozisyonlarda çekebilemekti, yani vücutlarını illa cinsellikle bağdaştırmadan da onlara bakılabileceğini göstermek. ... Yani ben bu kızların özgürce hareket eden bedenlerini en yakından yakalamak istedim, kameranın da aynı özgürlüğe sahip olmasını, bu kızları oldukları gibi, kaygısız ve masum çocuklar gibi çekmek istedim.*” diyerek kameranın kızların bedeni olan yakınlığını savunmaktadır.

Oysa Aslı Daldal’ın eleştirinde de belirttiği gibi evin en küçüğü Lale dışındaki tüm kızlar, duruşları, fiziksel özellikleri ve kullanılan ışık, kamera açısı, mizansen gibi sinemasal anlatı unsurları ile fazlasıyla “tensellikleri” öne çıkarılarak yansıtılmaktadır. Daldal’a göre, okulun önündeki ilk bekleyiş sahnesindeki Sonay’ın duruşuyla başlayan, denizdeki ıslak bedenler, dağılmış saçlar, tene yapışan gömlekler ile devam eden bu görsel tercihler, kızların birbirlerine yarı çıplak sarılmış, ergen cinselliklerini olabildiğince yansıtan farklı sahnelerle devam etmektedir. Bu anlamda film, her ne kadar yönetmen tarafından reddedilse de, cinselliği çağrıştıran unsurları ile erkek bakışına ve voyöristik (gözetlemeci) arzulara hitap etmektedir (Daldal, 2015) .

Bu bakış açısı ile film tekrar izlendiğinde her ne kadar anlatıcısı bir kadın olsa da filmin sahne düzenlemeleri, aydınlatma ve kamera tercihleri, kadın bedeni ve izleyiciye yansıtılması gibi unsurlar açısından dişil dilden uzak bir yapıda olduğu görülmektedir. Daldal’ın da belirttiği gibi tensellikleri pek çok sahnede ön plana çıkarılan kızlar, gözetlemeci bir pozisyona yerleştirilen izleyicilerin bakışının nesnesi haline getirilmiş ve film eleştirdiğini söylediği söylemleri yeniden üretmekten öteye gidememiştir.

SONUÇ

İzleyiciyle buluştuğu andan itibaren pek çok farklı noktada eleştirileri üzerine çeken *Mustang*, izleyicilerin bir bölümü tarafından samimi ve kadın sorunlarına ışık tutmaya çalışan bir film olarak görülürken bir kısım izleyici tarafından ise tam tersi olarak nitelendirilmiştir.

5 kız kardeşin bir anda değişen hayatlarını merkeze alan ve hikâyeyi en küçük kız kardeş Lale'nin gözünden anlatan film, yönetmenin de belirttiği gibi kadın bakış açısını kullanması açısından önem kazanmaktadır. Pek çok filmle ve filmlerdeki kadın karakterlerle karşılaştırıldığında, filmdeki kadın karakterlerin ön planda yer alması ve onların hikâyelerini, onların gözünden anlatma iddiasında olması filmi bu gözle tekrar izlemeyi zorunlu kılmaktadır. Zira film bu iddialarını ne kadar gerçekleştirebilmiştir ve erkek egemen sinema anlayışını ve bakışı ne derece kırabilmiştir sorusu gündeme gelmektedir.

Bu sorulardan hareket ederek, sinematografik çözümleme temelleri çerçevesinde feminist film çözümleme yöntemi ile ele aldığımız filmin hem ele aldığı hikâyeler hem de onları anlatma şekli açısından birtakım sorunlar barındırdığı görülmektedir. Kamusal alan-özel alan, taşranın muhafazakâr yapısı, dedikodu, namus-bekaret, aile içi şiddet ve cinsel taciz, çocuk yaşta yapılan evlilikler, gezi olaylarına yapılan göndermeler gibi pek çok farklı konuya değinen film, ele almaya çalıştığı konulara yüzeysel bir şekilde değinmenin ötesine geçememiş, iddia ettiği o “kadın bakış açısı”na sahip film olmaktan uzakta kalmıştır. Filmde yer alan aile içi cinsel taciz, üzerinde hiç konuşulmayan ve son ana kadar hiçbir tepki verilmeyen bir “detay” olarak kalmış, çocuk yaşta evlendirilme problemi Sonay karakterinin erkek arkadaşıyla evlenmesi ile mutlu bir düğüne dönüşmüştür. Filmin başından itibaren vurgu yapılan kollektif mücadele ruhu filmin ortalarından itibaren kaybolmuş ve en küçük kız kardeş Lale dışında anlatı içinde kadınların sesi ortadan kalmıştır. Taşranın bir günde öğrenilen muhafazakâr yapısı ve dedikodunun varlığı inandırıcılıktan uzak bir görünüme neden olmaktadır.

Sadece konuların derinlemesine ve gerçekçi bir şekilde ele alınmaması açısından değil ayrıca yaratılan sinematografi ve bu anlamda yapılan tercihlerle de film, kadın filmi olmanın dışına çıkmaktadır. Kızların bedenleri üzerinde yavaşça hareket eden kamera, kullanılan canlı ve parlak renkler ile yaratılan masalsı görüntüler anlatılmak istendiği söylenen sorunlarla tamamen tezatlık oluşturmakta, film samimi bir film olma durumundan uzaklaşmaktadır. Filmin ilk sahnesinden itibaren kızların bedenlerinin sunulmuş biçimleri onları cinsel bir nesne konumuna getirmektedir. Özellikle feminist sinemanın kadın bedenini fetişleştirmekten uzaklaşmaya çalışan çabası göz önünde bulundurulduğunda film, ana akım sinemanın tuzaklarına düşmekte ve erkek seyircinin gözüne hitap eden, kadın bedenini “cinselleştiren”, “nesneleştiren” seyirlik bir meta haline getiren bir söylemle ilerlemektedir. Film, Mulvey'in de belirttiği gibi sinemada anlatının sunduğu hazzı aktif eril bakışa yüklemekte ve sinematografik olarak yapılan tercihlerle izleyici gözetlemeci bir pozisyona davet edilmektedir. Bu anlamda *Mustang* kadın bakışını etkin kılan ve ana akım sinemanın bakış açısından kaçınan bir film olmaktan oldukça uzaktır. Bir kadın yönetmen olarak Deniz Gamze Ergüven eleştirdiğini söylediği söylemleri yeniden üretmekte ve ataerkil yapının tuzaklarına düşmektedir.

KAYNAKÇA

Açıklan, Neriman (2013). “Fuhuş Pazarında Sermaye Olmak: Mersin Örneği”. Çalışma Ve Toplum, 38(3), 243-282.

Alkan, Ayten (2000). “‘Özel Alan- Kamusal Alan’ Ayrımının Feminist Eleştirisi Çerçevesinde Kentsel Mekanlar”, Kültür ve İletişim, Sayı: 3/1, 71-95.

Alp, Kafiye Özlem (2014). “Feminist Sanatta Beden Ve Yabancılaşma”, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART---E, Sayı:14, 338-365

Antmen, A. (2014). Kimlikli Bedenler. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Baudrillard, Jean. (2008). Tüketim Toplumu, Çev. Hazal Deliceçaylı, Ferda Keskin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Belkaya, Gülümser Şavk (2001). Film Çözümlemede Temel Yaklaşımlar. İstanbul: Der Yayınları.

- Berger, John (2002). *Görme Biçimleri*, Çev.: Yurdanur Salman, Metis Yayınları: İstanbul.
- Berktaş, Fatmagül (2009). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*, Metis Yayınları: İstanbul.
- Buckland, Warren S. (2001). "Narration and Focalisation in *Wings of Desire*". *Cineaction*. No. 56, 26-33.
- Cerrahoğlu, Zehra (2019). "Sinemada Temsil Kurmak: *Mustang* (2015) Filmi Üzerine Bir İnceleme" *SineFilozofi Dergisi*, 2019 Özel Sayı, 518-535.
- Clark, Anna (1987) "Conclusion: Patriarchal Myths, Feminist Challenges", *Women's Silence Men's Violence*, Pandora, London.
- Çur, Arzu (2016) "Kadınlar: Taşranın Yurtsuzları", *Taşraya Bakmak içinde* (ss. 115-136), der. T. Bora, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Diker, Can (2016). "Batı-Dışı'nın Yeniden Üretimi: 'Mustang' Filminin Sosyopolitik Bağlamda Değerlendirilmesi", *Üsküdar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl:2 Sayı:3, 127-164.
- Doğan, Recep (2016). "Namus", "Töre" ve "Eril Şiddet" : Yargıtay Kararları, *Toplumsal Cinsiyet Kuramları*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Erol, Ercan. (2016). "Sembolik Fotoğrafta Metaforik Bağlamın Değişimi ve Nazif Topçuoğlu Örneği". *Sanat Dergisi*, (30), 5-14.
- Fredrickson, B. L., & Roberts, T. A. (1997). "Objectification Theory: Toward Understanding Women's Lived Experiences and Mental Health Risks". *Psychology Of Women Quarterly*, 1997, 21(2), 173-206.
- Gledhill, C. (1978). *Recent Developments in Feminist Criticism*. *Quarterly Review of Film & Video*, 3(4), 457-493.
- Görgülü, Eren (2017). "Fotoğraf Sanatında Cinsiyet Olgusunun Kadın İmgesi Üzerinden Değerlendirmesi", *The Journal Of Social Sciences Institute- Afro-Eurasia Special Issue*, 1, 78-88.
- Gündüz, Ekin (2011). "Cashback Filmi Ve Kadın Bedeninin Nesneleştirilmesi". *Yedi, Deü Gsf Dergisi*, Sayı 5, 19 – 24.
- Haug, Wolfgang, Fritz (1997), *Meta Estetiğinin Eleştirisi: Kapitalist Toplumda Görüntü, Cinsellik Ve Reklam*, (Çev: Ayşe Gül), Spartaküs Yayınları, İstanbul.
- Johnston, C. (1973). *Notes On Women's Cinema*. London: Society For Education in Film And Television.
- Kahraman, Hasan B. (2005), *Cinsellik, Görsellik, Pornografi*, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Kandiyoti, D., & Bora, A. (1997). *Cariyeler Bacılar Yurttaşlar: Kimlikler ve toplumsal dönüşümler*. Metis Yayınları.
- Kasap, F., Dolunay, A. ve Solman, A. (2018). "Toplumsal Cinsiyet Roller ve Türk Sineması'nda Kadının Sunumu Temelinde *Mustang* Film İncelemesi", *TOJDAG*, 8 (4). 627-646.
- Kirel, Serpil (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema, Kırmızı Kedi Yayınları: İstanbul*.
- Köse, Hüseyin (2011). "Tüketim Toplumunda Bir "Sosyal Beden" Kurgusu Olarak Kadın". *Selçuk İletişim*, 6, 4, 76-89.
- Lindgren, Ernest (1963). *The Art of The Film*. 2. Basım. London: George Allen&Unwin Ltd.
- Lloyd, Genevieve (1996). *Erkek Akıl*, Çev. Muttalip Özcan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Mulvey, Laura (1997). "Görsel Haz ve Anlatı Sineması". Çev. Nilgün Abisel, 25. *Kare*, Ekim Aralık, Sayı:21, 38-46.
- Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak*. İstanbul: Alan Yayıncılık.

- Paglia, Camille (2004). *Cinsel Kimlikler*. (Çev. Didem Atay-Anahid Hazeyan), Ankara, Epos Yayınları.
- Parsa, S. (2008). Göstergesel Bir Kod Olarak Film Kurgusu "Notorious". *Film Çözümlemeleri içinde* (ss.17-33). Der. S. Parsa, *İstanbul, Multilingual Yayınları*.
- Pollock, Griselda (2008). "Modernlik ve Kadınlığın Mekanları", *Sanat Cinsiyet*, Çev. Esin Soğancılar, Edt. Ahu Antmen, İletişim Yayınları: İstanbul.
- Ryan, M., Kellner, D. (1997). *Politik Kamera*, Çev: Elif Özsayar, Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- Saygılı, Abdurrahman (2005). "Modern Devlet'in Beden Politikası Üzerine Kısa Bir Deneme", *AÜHFD*, 54 (3), 323–340.
- Schroeder, J. E. (1998). *A Visual Approach to Consumer Research. Representing Consumers: Voices, Views, And Visions içinde* (ss.193-230) edt. B. B. Stern, Routledge: London.
- Smelik, Anneke (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi Ve Ayna Çatladı*, Çev: Deniz Koç, Agora Kitaplığı: İstanbul.
- Tickner, Lisa (1978). "The Body Politic: Female Sexuality And Women Artists Since 1970", *Art History*, Vol. 1 (2).
- Topçuoğlu, Nazif (2002). "Readers" Fotoğraf Sergisi.
- Topçuoğlu, Nazif. (2006). "Yeni Şeyler" Fotoğraf Sergisi.
- Topçuoğlu, Nazif (2020). "Forbidden Knowledge" Fotoğraf Sergisi.
- Yanikkaya, Berrin (2009). "Beden Dilimi Oku": Popüler Müzik Ve Bir Metin Olarak Beden Dili". *Toplumbilim Dergisi Beden Sosyolojisi Özel Sayısı*, 24, 45-60.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

- Cebenoyan, Cüneyt, <https://www.birgun.net/haber/oryantalist-bakis-acisi-sibel-248694>, 18.05.2020
- Daldal Aslı, <https://www.birgun.net/haber/mustang-93951>, 20.03.2020
- URL-1 <https://t24.com.tr/haber/mustang-bes-kiz-kardesin-ozgurluk-kosusu,297470>, 21.05.2020.
- URL-2 <https://www.timeout.com/istanbul/tr/film/deniz-gamze-ergueven-roeportaji>, 10.05.2020
- URL-3 <http://canimistanbul.com/blog/tr/interview-deniz-gamze-erguven/>, 27.05.2020.
- URL-4 <https://www.guerrillagirls.com/>, 05.07.2020.