

Feminist Sinemada Öteki Olarak Erkek-Kadın İmgeleri: “Erkeksiz Kadınlar” Film Örneği

Kürşad ERKAL* 

ÖZ

İnsan varlığının iki parçasının adları olan erkek ve kadın, tarihsel serüvenlerinde birbirlerinin “öteki”si şeklinde konumlanmışlardır. Farklı fizik ve ruh yapılarına sahip bu iki varlıktan kadın antropolojik bakış açısıyla fiziksel, felsefik bakış açısıyla da akıl ve duygusal özellikleri yönünden edilgen bir konuma evrilmiştir. Bu edilgen kimlik kabulü 18. yüzyıldan itibaren ortaya çıkan kadın düşünce ve hareketleriyle sarsılmaya başlamıştır. Dini inançlardan ve ataerkil gelenekten beslenen tüm erkek egemen yapılar “feminizm” kavramsallaştırması altında yöneltilen bu yapıbozucu düşünce ve hareketler sanat alanını da gözlem/eylem alanına dahil etmiştir. Bu doğrultuda öncelik ataerkil kadın imgesini sanatsal çerçevede zirveye taşıyan sinemaya verilecektir. 1970’lerle birlikte gelişmeye başlayan eleştirel feminist film kuramı, klasik sinemanın kadını nesneleştiren, indirgeyen, erkek egemenliğini pekiştiren anlatı biçimini reddederek, alternatif bir sinema dili geliştirmeye çalışmıştır. Çalışmamız, feminist sinema yaklaşımının muhafazakâr niteliği baskın Orta Doğu coğrafyasında, kadının konumunu ve geleneklerin bu konumun oluşmasında, sürdürülmesindeki etkisini nasıl gördüklerini ve sinema diliyle nasıl anlattıklarını çözümlemeyi amaçlamaktadır. Çalışmada amaçlı örneklem yöntemi kullanılmış ve İran asıllı feminist yönetmen Shirin Neshat tarafından çekilen “Women without Men” (Erkeksiz Kadınlar) yapıtı incelenecek film örneği olarak belirlenmiştir. Filmin çözümlenmesinde Machin ve Mayr tarafından eleştirel söylem analizi temelinde geliştirilen, metinleri ve görselleri birlikte inceleme imkânı sunan “Çok Modlu Eleştirel Söylem Analizi” yöntemi kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Feminizm, Kadın, Erkek, Sinema, Öteki.

Male-Female Images as the other in Feminist Cinema: The Case of "Women Without Men" Film

ABSTRACT

Women have historically evolved into a passive position vis-à-vis men. This passive identity started to be shaken as of the 18th century. Deconstructive thoughts and movements directed against all male-dominated structures fed by religious beliefs and patriarchal tradition under the name of "feminism" have also focused on the field of art. In this direction, priority was given to cinema, which carried the patriarchal image of women to its peak. Since the 1970s, critical feminist film theory has tried to develop an alternative cinematic language by rejecting the objectifying and reducing narrative of classical cinema. Our study aims to analyse how the feminist film approach perceives the position of women in the conservative Middle Eastern geography, how it perceives the impact of traditions on the formation and maintenance of this position, and how it reflects it in cinema. Purposive sampling method was used in the study and "Women without Men" by Iranian feminist director Shirin Neshat was selected as the film to be analysed. In the analysis of the film, the "multimodal critical discourse analysis" method developed by Machin and Mayr on the basis of critical discourse analysis, which offers the opportunity to examine texts and visuals together, was used.

Keywords: Feminism, Women, Male, Cinema, The other.

1. Giriş

İnsan varlığının yeryüzünde görünmeye başladığı andan itibaren soyun devamı noktasında birbirini tamamlayan iki farklı parçanın isimleri olarak kavramsallaşan “erkek” ve “kadın”, zaman içerisinde fiziksel olmanın dışında, kültürel ve zihinsel anlamda da birbirlerinin “öteki”si şeklinde konumlanmışlardır. Ancak bu konumlanışta kadın, indirgemeci bir bakış açısıyla gittikçe edilgen bir varlığa dönüşmüştür. Tarımı keşfeden, bitki ve hayvanları evcilleştiren insan mülk kavramıyla tanışacaktır. Tarlayı sürmek, hayvanları gütmek ve bu mülkleri korumak için ihtiyaç duyulan güç erkeğin ön plana çıkmasının gerekçesini

* **Corresponding Author/Sorumlu Yazar**, Dr. Öğr. Üyesi/Asst. Prof., Kırklareli Üniversitesi, Kırklareli, Türkiye/ Kırklareli University, Kırklareli, Türkiye, kursaderkal@klu.edu.tr
Makale Gönderim ve Kabul Tarihleri/Article Submission and Acceptance Dates: 22.04.2024-26.09.2024

Citation/Atf: Erkal, K. (2024). Feminist sinemada öteki olarak erkek-kadın imgeleri: “erkeksiz kadınlar” film örneği. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 55, 48-69. <https://doi.org/10.52642/susbed.1471615>

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License



oluşturacaktır. Gelişen mülk kavramıyla birlikte ihtiyaç duyulan insan kaynağının temini ise kadının toplumsal rolünü büyük oranda anne olarak belirleyecektir: Erkek dış alanın aktörü olurken kadın ev hayatı sınırları içinde kalacak, böylelikle kadının erkek karşısındaki edilgen-ikincil konumlanışının kültürel temelleri atılmış olacaktır (Atay, 2012, s. 23)

Antropolojik bağlamda ortaya çıkan bu dengesizlik zamanla felsefik yaklaşımlarla da pekiştirilecektir. Antik Yunan felsefesinde temelleri bulunan akıl-beden, doğa-toplum, iyi-kötü, eril-dişil gibi düalist ayrımlar Batı düşüncesine nüfuz etmiş, bu bölünmelerde değerli olan her şey erkeğe atfedilirken değersiz, olumsuz olanlar da kadına özdeşleştirilmiştir.

Aydınlanma döneminin başat kavramı olan "akıl" Kartezyen anlayış çerçevesinde "beden" karşıtlığı şeklinde ele alınır. Kartezyen anlayışa göre beden dünyadaki diğer bütün fizik nesnelere gibi bir nesnedir. Akıl ise maddi olmayan, düşünen bir şeydir. Bu iki karşıtlıkta aklın yansımaları rasyonellik, güç ve aksiyondur. Bedenin yansımaları ise irrasyonellik, duygusallık, zayıflık, pasifliktir. Eril ve dişil bağlamda bakıldığında akıl sahipliğini kimin üstleneceği önem kazanmaktadır. Felsefik bakış açısıyla akıl sahipliği kavramı rasyonel ve güçlü olan erkeğe tanımlanacak, akıldan soyutlanmış beden simgesi de kadına yakıştırılacaktır. Bu aynı zamanda erkeğin üstünlüğünün, kadının da ikincilliğinin varlık dünyasında ilanıdır (Erden, 2016, s. 133)

Kadın için oluşturulan bu kimlik 18. yüzyıla kadar sorunsuz kabul edilirken, bu yüzyıldan sonra kadının örgütlü başkaldırısı gerçekleşecektir. Önceleri eşit siyasal haklar üzerinden başlayan mücadele ikinci aşamada kadının kendi bedeni üzerindeki söz hakkına odaklanacaktır. Üçüncü aşamada ise toplumsal cinsiyet, ırk, etnisite, cinsellik, sınıf, siyaset vb. gibi konular üzerinde teoriler geliştirecektir. Dini inançlardan ve ataerkil gelenekten beslenen tüm erkek egemen yapılar feminizm kavramsallaştırması altında yöneltilen bu yapıbozucu girişim sadece siyasal alanı değil, erkeklik söylemleri üzerinden kültürel eylemler üreten sanat alanını da gözlem alanına dahil edecektir. Bu doğrultuda ilk öncelik ataerkil kadın imgesini sanatsal çerçevede zirveye taşıyan sinemaya verilecektir. 1970'lerin başından itibaren gelişmeye başlayan eleştirel feminist film kuramı klasik sinemanın kadını nesneleştiren erkek bakışının kodlarını çözümlenmiş, erkek egemenliğini pekiştiren bu anlatı biçimini feminist teori bağlamında nasıl kullanılacağına öneri ve örneklerini geliştirmiştir.

Her ne kadar Batı'da ortaya çıkarak kavramsal ve mücadeleciler bir çerçevede gelişmiş olsa da feminist fikir akımları, dünyanın hemen her bölgesinde, kendi yerel kültür ve ideolojik arka planlarının da desenlendiği düşünceler şeklinde yaygınlaşmıştır. Müslüman coğrafyalarda da etkisini gösteren feminist düşünce akımları İslam'ın biçimlendirdiği kültürel toplumsal yapılar içinde kadın haklarının ve eşitliğinin savunulması noktasında da ciddi çabalar içerisine girmişlerdir. İfade edildiği gibi kendi özel şartlarında gelişen bu hareketler "yozlaştırılmış, uyarlanmış bir din kültürü" söylemi üzerinden "kadının elinden alınmış haklar" savunusu şeklinde Batı feminist tecrübesinden kısmen farklılaşmışlardır. Dolayısıyla feminist eleştirel projeksiyonlar kültürel alana çevrilmiş, bu çerçevede yanlış konumlandırılan kadının gerçek yeri sorgulanmaya çalışılmıştır. Bu sorgulamaların önemli bir bölümü yazınsal metinler şeklinde gelişirken sinema ve diğer sanat dalları da nadir örneklerle eleştirel araç olarak kullanılmaya çalışılmıştır. Çalışmamız, muhafazakâr özellikleri baskın olan Orta Doğu coğrafyasında feminist yaklaşımın, kadının konumunu ve geleneklerin bu konunun oluşmasında, sürdürülmesindeki etkisini sinema diliyle nasıl anlattıklarını çözümlenmeyi amaçlamaktadır. Bu anlamda amaçlı örneklem yöntemi kullanılarak İran asıllı feminist yönetmen Shirin Neshat tarafından çekilen "Women without Men" (Erkeksiz Kadınlar) filmi incelenecek film örneği olarak belirlenmiştir.

Filmin çözümlenmesinde "çok modlu eleştirel söylem analizi" yöntemi kullanılmıştır. Machin ve Mayr (2012) tarafından eleştirel söylem analizi temelinde geliştirilen yöntem (Machin & Mayr, 2012, s. 9-10) metinleri ve görselleri birlikte inceleme imkânı sunmaktadır. Söylem, ideolojik ve kültürel alanların yanı sıra ekonomik, politik alanları da kapsayan ve tüm bu alanların kendilerini anlamlandırdıkları, yeniden yeniden anlamlandırdıkları, ifade ettikleri ve toplumsal olanla ilişkilendirdikleri alandır (Çoban, 2003, s. 245). Fairclough'a göre söylem üç öğenin bileşimi olarak ortaya çıkar: toplumsal pratik, söylemsel pratik (metin üretimi, dağıtımı ve tüketimi) ve metin. Özgün bir söylemin çözümlenmesi için bu üç öğenin her birindeki üç boyutun ve karşılıklı ilişkilerin çözümlenmesi gerekir (Fairclough, 2003, s. 159-160). Diğer yandan

söylem, sadece dilsel ifade bileşenleri ile sınırlandırılmaz; görsel, göstergesel, davranışsal gibi diğer tüm ifade etme biçimlerini de kapsar (Çoban, 2003, s. 245).

Söylem analizi 1960'lardan itibaren ivme kazanan bir konu, üzerinde fazlaca durulan bir alan olmuş, dilbilim çevreleri üretilen dilsel metinlerin incelemelerini bu doğrultuda yapmaya başlamışlardır. Başlangıçta dili gramer kuralları üzerinden tanımlayan ve cümleyi birim olarak kabul eden yaklaşımlar zamanla "bir metnin nasıl oluşturulduğunu ifade eden metin grameri yaklaşımını" geliştirmişler ve analizlerini cümle şeklinde değil metin seviyesinde yapmaya başlamışlardır (Çakır, 2014, s. 8). 1970'lerin sonlarına doğru gelişmeye başlayan ve East Anglia Grubu, Robert Hodge ve Gunther Kress, Teun A. van Dijk, Norman Fairclough ve Ruth Wodak gibi isimlerin çalışmalarıyla bilimsel alanda belirginleşen (Şah, 2020, s. 211) eleştirel söylem analizi, öncelikle sosyal güç istismarı, tahakküm ve eşitsizliğin sosyal ve politik bağlamda metin ve konuşma yoluyla nasıl yürürlüğe konduğunu, yeniden üretildiğini ve nasıl direndiğini inceleyen analitik bir araştırma türüdür (Van Dijk, 2001, s. 353) ve inceleyeceği söylemi analiz ederken çeşitli disiplinlerden faydalanarak odağına sosyal sorunları, siyasi konuları, toplumdaki güç ve egemenlik ilişkilerini alır, ilgilendiği problemlerin kaynaklarına dönük (metinler, konuşmalar, nesnelere, jestler, fotoğraflar, görüntüler vb.) çok boyutlu bir dikkat geliştirir (Şah, 2020, s. 211).

1990'lardan itibaren teknoloji ve özellikle iletişim teknolojilerindeki gelişmeler ve bu gelişmelerin ortaya çıkarttığı yeni iletişim biçimleri, eleştirel söylem analizi çalışmalarını da etkilemiş ve yeni analiz biçimlerinin doğmasına neden olmuştur. Bu dönemden sonra, klasik olarak görsellerden, dekorlardan, ortam atmosferinden, jest ve mimiklerden soyutlanmış olarak eleştirel analize tabi tutulan metinlerin anlam yaratıcı bu ilgili bağlamlardan, unsurlardan bağımsız değerlendirilemeyeceği fikri öne çıkmaya başlamıştır. Zira yeni medya sisteminin farklı medya ortamlarını bir arada sunmaya başlaması, metnin norm olma özelliğini zayıflatmış dolayısıyla akademik çevrelerin metin ve ilişkili göstergebilimsel kaynakların bağımlılığı ilkesine ilgisi artmıştır. Bu ilginin kanalize olduğu yöntemsel çalışmalardan birisi de "çok modlu eleştirel söylem analizi"dir (Ventola ve diğerleri, 2004, s. 2). Kress ve Leeuwen'in (2001, s. 1) öne çıkarttığı ve "hareketli görüntü, fotoğraf, ses ve yazılı ya da sözlü dilin diğer tüm modlarla birlikte bir metnin verdiği anlamı anlamak için birlikte analiz edilmesi gerektiği fikrine" dayanan "çok modlu eleştirel söylem analizi" (Akbaş Uğurlu & Atalay, 2020., s. 72) Machin ve Mayr'ın (2012) geliştirmiş oldukları yeni analiz araç setiyle daha kapsamlı bir analizi mümkün kılmıştır.

Machin ve Mayr (2012, s. 9) "çok modlu eleştirel söylem analizi"yle görüntü, fotoğraf, diyagram ve grafik gibi unsurların anlam yaratmada nasıl bir rol oynadıklarını ve metin yaratıcılarının ilgili unsurları seçimlerinin anlamı nasıl etkilediğini anlamayı amaçladıklarını belirtmektedir. Hem metin hem de görseller, söyleyenin amaçları doğrultusunda belirlediği iletişimsel tercihlerini oluşturmaktadır. "Çok modlu eleştirel söylem analizi'nin görevi, bu seçenekleri sağlanan araçların rehberliğinde dikkatli bir açıklama süreci aracılığıyla belirlemek ve ortaya çıkarmaktır. Örneğin bir habere eşlik eden görüntü tek başına haberin ne olduğuna dair bilgide yeterli olmayabilir ancak metnin iletmek istediği anlamı aktarmada yardımcı olabilir, öte yandan metnin gizlemeye çalıştığı ya da değinmediği diğer anlamların fark edilmesini sağlayabilir.

Çok modlu eleştirel söylem analizi, eleştirel söylem analizinde olduğu gibi diğer iletişim biçimlerini de sosyal inşa aracı olarak görmektedir. Tıpkı dil gibi görsel iletişim unsurları da toplumu şekillendirirken aynı zamanda toplum tarafından şekillendirilirler. Bu nedenle çok modlu eleştirel söylem analizi modeli görsel göstergebilimsel tercihlerle beraber bu tercihlerin güç ilişkilerinin iletişiminde oynadığı rollerle de ilgilenmektedir. Kısacası, dilsel ve görsel metinlerin oluşturulma süreçlerinin incelenmesi ve kullanılan göstergebilimsel kaynakların hangi anlam potansiyeline sahip olduklarının anlaşılmasını hedefleyerek geliştirilen (Machin & Mayr, 2012, s. 10); sözcük alanlarının incelenmesi, göstergebilimsel kaynakların infografik analizi, dilsel ve semiyotik kaynakların analizi, insan eylemlerini ifade eden dilsel, görsel kaynakların incelenmesi, söylemdeki metaforik mecazların analizi, dilsel gizleme stratejilerinin analizi ve metin, görsellerde kiplik ve hedging konularının incelenmesi gibi aşamalardan oluşan yeni analiz araç setiyle çok modlu eleştirel söylem analizi, metinlerin ne anlama geldiklerini, nasıl anlamlandırıldıklarını daha açık bir şekilde gösterebilme imkanı sunmaktadır (Machin & Mayr, 2012).

2. Kavram Olarak "Öteki"

"Öteki" kavramı sözlük anlamı olarak "diğeri, öbürü, sözü edilen veya benzer iki nesneden önem ve konum bakımından uzakta olan" toplum bilimsel anlamda ise "mevcut kültürün içinde dışlanmış olan" şeklinde tanımlanmaktadır (TDK, 2022). Fakat "öteki" basit bir kelimedenden ziyade "ben"ın karşısında konumlanmış bir kavram olarak varlık problemi bağlamında felsefenin, sosyal bir problem olarak da sosyal bilimlerin inceleme alanı şeklinde dünden bugüne karşımıza çıkmaktadır. Gün geçtikçe daha karmaşık hale gelen hayatın tüm alanlarında "öteki"yi kavramsal olarak yaşamasak da ait olduğumuz bir gurubun dışında kalanlara karşı kullanırız. Bu bağlamda "ben"den-"biz"den olmayan anlamına gelen "öteki" en basit anlamıyla "ben"den-"biz"den başka, farklı olanları kapsar. En öznelden, en genele kadar hayatın tüm alanlarında karşımıza çıkan kavram, insanın en temel farklılığı olan cinsiyetinden, belki de en genel benzerliği ve farklılığı ifade ettiği düşünülen ekonomik durum, düzeye kadar çeşitlenir (Temizkan, 2011, s. 1-2).

"Öteki" kavramı siyaset, ekonomi, sosyoloji, psikoloji, edebiyat ve diğeri tüm sosyal bilim sahalarında, kısacası insan ve toplumdaki bahsedilen her alanda kendini gösterir (Temizkan, 2011, s. 3). Yine felsefe bağlamında "ben" ve "öteki" kavramları arasındaki ilişkinin belirlenmesi başta ahlak felsefesinin ve belli bir ölçüde de siyaset felsefesinin önemli sorunları olarak ortaya çıkmaktadır (Gündoğdu, 2015, s. 1). Nitekim Hobbes "insan insanın tanrısıdır" derken diğeri taraftan da kendini ve çıkarlarını merkeze alan, dışındakileri öteki olarak konumlandırır insan tipinden bahsetmektedir ve "insan insanın kurdudur" diyerek "ben" ve "öteki" kavramlarını örnekleyen ifadeler kullanmaktadır (Hobbes, 2007, s. 2). Kant da "ben-sevgisi" kavramı ile insanın "öteki"si ile olan ilişkilerini tartışmış ve bu ilişkileri düzenleyen en önemli unsurun etik olduğunu belirtmiştir: "Kişinin kendi mutluluğu, istemenin belirleyici nedeni olduğunda, bu, ahlaklılık ilkesinin tam karşısı olur" (Kant, 1999, s. 39-40). Hegel ise dolaylı anlatımla "öteki" kavramını köle-efendi diyalektiği ile gündeme getirmiştir. Hegel'e göre insandaki özbilincin gelişimi diğeri bilinçlere, onlarla ilişkisine bağlıdır. Bu ilişkinin niteliği isteme edimidir ve bir özbilincin oluşabilmesi için isteme ediminin konusu nesne değil başka bir bilinç/özne yani insan olmalıdır. "Kendini kabul ettirme isteği" olarak tanımlanan bu istek Hegel'e göre bilinçler arası bir savaşı ortaya çıkartacaktır. "Kendini kabul ettirme uğruna savaş" şeklinde eyleme dönüşecek mücadelenin sonunda kazanan efendi olurken kaybeden de hayatının başışlanması karşısında köle konumuna inecektir (Bumin, 2010, s. 34-37). Simmel de "öteki"ni "yabancı" şeklinde kavramsallaştırmış ve "gruba ait olmayan" olarak tanımlamıştır (Georg, 2016, s. 28-30).

"Öteki"nin tanımlanması, "öteki" ile ilişkiler üzerine düşünceler yukarıda da örneklendirilmeye çalışıldığı gibi uzak bir geçmişe sahiptir ve bu miras üzerinden günümüz modern düşünce dünyasının konusu olmayı sürdürmektedir. Schnapper'e göre modern siyasal toplumun ortaya çıkması "öteki"nin tanımlanmasında iki temel kırılmaya yol açmıştır: "Öteki"ni tasarlanmanın iki temel yolunu ... kabul etmek kaçınılmazdır." Bu yollardan ilki farkın saptanmasına yöneliktir. İnsan toplumları farklılık, çeşitlilik gösterirler. Dolayısıyla "öteki" başkasıdır. Başkası olma hali kaçınılmaz olarak aşağıda olma hali olarak yorumlanır. "Ben" "öteki"ne değer biçerken kendi kültürünün ölçütlerini temel alır. Çıkan sonuç ise "öteki" kendisinin eksik halinden başka bir şey değildir. Bu tutumun tersi ise evrenselci yaklaşımdır. Farkların tanımlanmasını reddeder ve insan varlığının birlik olduğunu savunur. Zihinsel ve ahlaki olarak farklı kapasitelere, yeteneklere sahip olsalar da tüm insanlar sırf insan olduklarından dolayı eşittirler. Fakat evrenselci yaklaşım asimilasyoncu bir tehlikeyi içinde barındırır: "Ben" "öteki"yi, bütünlüğü olan, benle aynı hakları taşıyan insani bir varlık olarak görür. Ne var ki, başkasının özdeş olduğunu düşünmeden eşit olabileceğini tasarlamak zor olduğu için "ben" onu kendi özgürlüğü içinde algılamaz. "Öteki", "ben" gibi olmak durumundadır. Böylelikle "ben" asimilasyoncu siyaseti uygulamaya koyabilir; sonunda "öteki"nin kültürünü kökten kazır ve kendinde soğurur" (Schnapper, 2005, s. 26-27).

"Öteki"nin filozofu olarak anılan Levinas (Bernasconi, 2005, s. 112) "ben" ve "öteki" arasındaki ilişkiye etik bir duruş kazandırmaya çalışmıştır. O'na göre "ben dünyada başkalarıyla ilişki içinde var olur, tüm zamanlar için bir insan bir diğeriinden sorumludur." Etik olarak "ben" önceliklerini "öteki"nin önceliklerine göre ikinci plana atan, gerekirse iptal edendir. Bu "ben" açısından değerlere bağlı kalıştır. İçerisinde şehvetin olmadığı, nefret edilmeyen, aşkın "ben"ın nihai anlamı etik ile ilişkilidir (Levinas, 2005, s. 224-225). Levinas'ın yaklaşımıyla "ben"ın varlığı "öteki"nin varlığına bağlıdır. Etik ilişki ortadan kalktığında ne "ben"den ne de "öteki"nden bahsedilebilir. "Ben"ın kimliğini inşa edebilmesi, kişiliğini

kazanabilmesi için "öteki"nin varlığına muhtaçtır. Kısacası "ben" ve "öteki" birbirinin parçası, tamamlayıcılarıdır (Efil, 2016, s. 71). Ünsaldı'da ötekinin kurucu rolüne dikkat çekmektedir. Bir kişi veya grubun "öteki" olarak tanımlanması zaten bir ilişki biçimine işaret etmektedir. Yani "yerli"yi kuran "yabancı"dır. (Ünsaldı, 2016., s. 8). Anlaşılan odur ki "ben ve öteki" dikotomisi varoluşsal bir gereklilik olmakla birlikte aynı zaman da varoluşsal bir problemdir.

2.1. "Öteki" Bağlamında Kadın

Kadının tarihi aslında "öteki"nin de tarihidir. Farklılıklar üzerinden ve "ben"nin dışında-karşısında kavramsallaştırılan "öteki"nin hem fiziksel hem de ruhsal anlamda somutlaşmış karşılığı haline gelmiştir kadın! Kadını "ben" değil de "öteki" yapan, merkezin dışında konumlandırılan zaman serüveni insanlığın ilk ilkel dönemlerinden itibaren başlamıştır.

Antropolojik bulgular kadın ve erkek arasında eşitliğin belirgin bir şekilde erkeğin lehine bozulduğu geçim biçiminin, saban tarımı olduğunu göstermektedir. Zira saban tarımı öncesi; insanlar tarım faaliyetlerini saban gibi gelişmiş aletlerden ziyade çok daha basit araçlar olan çapa benzeri aletlerle yapmaktadırlar ve bu süreçte kadın hemen hemen erkek ile eşit bir statüyü paylaşmaktadır. Sabanla birlikte tarlayı sürmek "erkek işi" anlamına gelmeye başlamış, diğer yandan sürünün güdülmesi, işlenen geniş toprakların elde tutulması (mülkiyet) mücadelesinde sürekli savaş halinin (çatışma) kaçınılmazlığı gibi zaruretler fiziksel gücü, yani erkek gücünü ön plana çıkartırken kadını ev içi hayata itmiş, böylelikle yeni biçimlenen rollerde kadının, erkek karşısında ikincil, edilgen kimliğinin kültürel temelleri atılmıştır (Atay, 2012, s. 23). Zamanla bu temeller yapılaşmasını tamamlayacak, kadını her alanda denetleyen, her bakımdan indirgeyen ataerkil yapı kurumsallaştıracaktır.

Mitolojik tarih kadın açısından indirgeyici, aşağılayıcı hatta şeytanlaştırıcı hikayelerle doludur. Özellikle Yunan mitlerinde kadın başa belalar açan bir karakter olarak resmedilmektedir (Toprak & Kamil, 2016, s. 208). Zeus'un isteğiyle Hephaistos tarafından yaratılan kadının kalbine ruh yerine kıvılcım konulmuştur. Adına Pandora denilen kadın Zeus'un kendisine hediye ettiği ve açmaması için tembih ettiği kutuyu kadınlığından kaynaklanan zaafı nedeniyle açmış, kutunun içinde bulunan hastalık, keder, ıstırap, yalan, riya gibi insanlığa felaket getiren tüm kötülükler yeryüzüne dağılmıştır (Azra, 1996, s. 237). Durum Mezopotamya çevresinde de farklı değildir. Sümerler, Akadlar, Babiller ve Hititler'de de kadın ikincil bir statüde konumlandırılmıştır (Yolcu, 2013, s. 188-190). Eski Çin'de de kadın dışlanan, aşağılanan, toplumsal alanda hiçbir statüsü bulunmayan (Kapanoğlu, 2006, s. 14) hatta isim verilmeye değer görülmeyen, sayılardan ibaret bir varlık muamelesi görmüştür (Telliöglü, 2016, s. 212). Eski Hint geleneğinde ise kadın, erkeğin himayesinde yaşaması gereken, aciz, zayıf karakterli, tek başına hayatını idame ettiremeyecek bir canlı olarak kabul edilmiştir. Öyle ki kocası ölen bir kadın şayet kendisini himaye edecek oğulları veya erkek kardeşi bulunmazsa günahkâr olabileceği varsayılarak öldürülür, kocası ile birlikte gömülürdü (Telliöglü, 2016, s. 216).

Dinlerin kadına yaklaşımı da indirgeyicidir. Budizm'de kadın toplumun en alt tabakasına mensup, değersiz, işe yaramaz bir varlıktır (Arslan, 2014., s. 147). Eski Arap toplumlarında da kadın uğursuzdur. Kız çocuğu sahibi olmak utanılacak bir durumdur ve bu utançtan kurtulmak için kız çocuklarının diri diri toprağa gömülmesi gibi adetler mevcuttur (Ahmet, 2019, s. 444). Yahudilikte, kadın ikincil ve erkeğin eşyası olarak görülür. Tevrat'ta şehvet veren, erkeğin yok oluşuna, alçalmasına, onurunun zedelenmesine sebep olan sinsi bir karakterdir (Baseri, 2014, s. 125). Hristiyanlık açısından da durum farklı değildir. Kadın erkek için yaratılmıştır ve kadın kontrol edilemezse erkeğin alçalmasına, gerilemesine sebep olan bir varlığa dönüşmektedir. İslam ise diğer dinlerden farklı olarak geldiği döneme göre kadına olumlu anlamda statü sağlayan, hatta belli oranda erkeklere karşı eşitlik bahşeden bir niteliğe sahiptir (Baseri, 2014, s. 124-125). Fakat zaman içerisinde İslam'a etki etmeye başlayan Tevrat merkezli anlatımla beraber kadın, Peygamber döneminde elde ettiği eşitlikçi konumunu kaybetmeye başlamıştır (Durmuş, 2008, s. 100-108).

Eski dünyada indirgenmiş bir "öteki"ye dönüştürülen kadının kaderi aydınlanma çağında da değişmemiştir. Özellikle düşünceleriyle dünyaya yön veren, özgürlük fikirlerinin savunucusu birçok filozof iş kadınlara gelince geleneksel yaklaşımı devam ettirmişlerdir. Aydınlanma çağı düşünürlerinin fikri altyapılarını oluşturan filozoflar Sokrates (Aral, 2015), Platon (Sena, 1975, s. 13), Aristoteles (Durmuş, 2008, s. 205) dahil olmak üzere Montesquieu, Diderot, Rousseau, Schopenhauer (Sarı, 2018, s. 131-133),

Hegel (Üste, 2014, s. 112) gibi birçok ünlü düşünürün kadın algısı mitolojiden ve dinlerden bağımsız ve farklı değildir. Örnekleri daha da uzatılabilmekle birlikte kadının Batı kültürlerinde yaşadığı trajik serüven gerçekten dikkat çekicidir. İnsan yerine konulmayan, cadı suçlamalarıyla guruplar halinde yakılarak katledilen (Holland, 2019, s. 17-21), insan olup olmadıkları tartışılan (Doğru, 2023, s. 252), mülkiyet hakkı tanınmayan (Temizer, 2022, s. 61), tüm özgürlük mücadelelerinde çerçeve dışı bırakılan kadın 18. yüzyıldan itibaren -daha sonraları "Feminizm" olarak adlandırılacak- kendi başkaldırısını gerçekleştirecektir.

3. Kadın Hareketleri ve Feminizm

Feminizm yaklaşımı, kadınların sadece kadın oldukları için karşı karşıya kaldıkları zorluklar, baskı ve ezilmişlikle ilişkisini inceleyen, sınıf, ırk, ulus, din, dil gibi unsurlarda kadınların yaşadığı sorunları ele alan bir bilim alanı olarak değerlendirilmektedir. Feminizm algısının ortaya çıkışı 18. yüzyıla tarihlenmiş olsa da daha gerilere, 1300'lü yıllara kadar götürülmesini sağlayan kadınlar tarafından yazılmış Fransızca, İngilizce metinlerle karşılaşmak mümkündür. Bu metinlerde kadın haklarına, kadın erkek arasındaki eşitsizliklere vurgular yapılmışsa da derli toplu bir toplumsal düzen tahayyülü ortaya koymaktan uzaktırlar. 18. Yüzyıla gelindiğinde kadın hakları üzerine yazılan daha ciddi metinler ortaya çıkmıştır. 1697'de Mary Astell'in yazdığı "Kadınlara Ciddi Bir Öneri", 1790'da Catharine Macaulay'nin yazdığı "Eğitim Üzerine Notlar" adlı makaleler ve 1791'de Olympe de Gouges'in "kadın hakları" adlı hazırladığı broşür bu öncü metinler arasında sayılmaktadır. Fakat ilk aydınlanmacı feminist metin olarak akademik alana giren metin 1792'de Mary Wollstonecraft tarafından yayınlanan "Kadın Haklarının Savunusu" (A Vindication of the Rights of Women) adlı eserdir (Halavut & Victoire, 2011, s. 10-11). Wollstonecraft kitabında; kadınların davranış biçiminde bir devrim yapmanın, yitirdikleri saygınlığı geri vermenin, değişmez ahlak kurallarını yerel davranış alışkanlıklarından ayırmanın zamanının geldiğini belirtmekte, kadının erkek için yaratılmadığını, tıpkı erkekler gibi kadınların da özgürlükleri ve mutlulukları hakkında kendi kararlarını verebilmeleri gerektiğini, kadını ikinci bir varlık olarak konumlandıran, saygınlığını zayıflatan eğitim sisteminin sorgulanmasını, hem erkeği hem de kadını mutlu edecek eşitlikçi bir eğitim modelinin benimsenmesini, erkekten bağımsızlaşmadan kadının erdem sahibi olamayacağını ve kadınların her şeyden bağımsız olarak eşitlikleri için mücadele etmeleri gerektiğini savunmaktadır (Wollstonecraft, 2012, s. 70, 78, 83, 110, 210, 256, 280). Wollstonecraft'ın aydınlanma ve Fransız devrimine dayandırarak ortaya attığı düşünceler Protestan sosyal düşüncelerinin de etkisiyle gelişecek ve feminizmin alt yapısını daha da zenginleştirecektir (Käppeli, 2005, s. 449). Yine de feminizmin öne çıkması ve 1789 devrimci pratiğinin bir alt metni olmaktan kurtulması 1830 sonrası gelişmelerle mümkün olacaktır (Fraisie & Perrot, 2005, s. 15).

Çalışma hakkı, aile içi şiddet, eşit maaş, kadınlar için seçme ve seçilme hakkı, cinsel istismar ve cinsel şiddet gibi konularda kadınları korumak ve eşit haklar elde etmelerini sağlamak amaçlarını (Binici, 2013) güden feminist hareketler gelişim safhaları itibarıyla kronolojik olarak üç dalgadan oluşmaktadır: Birinci dalga feminizm olarak nitelendirilen ve farklı kategorilerle adlandırılan kadın hareketleri, farklı ülkelerde farklı gelişim seyri izlemiş olsalar da ortak paydalarını kadın erkek arasındaki siyasi ve kanun önünde eşitlik talebi oluşturmuştur (Öz Yıldız, 2019, s. 8).

Birinci dalga feminizmin kökenleri İngiltere'de sanayileşmenin ortaya çıkarttığı sosyal ve ekonomik değişikliklere dayanmaktadır. Bu değişiklikler sonucunda bir takım anayasal haklar nüfusun geniş bir kesimine yayılmış ancak bu yaygınlaşmada kadınlar dışarıda bırakılmışlardır. Kadın grupları bu gelişmelere feminist açıklamalarla karşı çıkmışlar, kadınlara tanımadığı hakları erkeklere tanıyan yeni yasalara itiraz etmişlerdir. 1940'lardan itibaren orta sınıf kadınlar arasında hızla yayılmaya başlayan feminizm 1950'lerin ortalarına doğru kurulan Londra merkezli küçük kadın grubu "Langham Place" ile örgütlü hale gelmiştir. Bu hareket kadınların eğitim ve istihdam hakları ve evli kadınların yasal haklarının iyileştirilmesi konularında çalışmalar yapmıştır (Pilcher & Whelehan, 2004, s. 53).

Birinci dalga feminizm akımı 1930'lara kadar, kadınların talep ettiği temel hak ve özgürlüklerin kanunlar nezdinde tanınmasına yönelik mücadelesinde önemli mesafeler kaydetmiş, özellikle İkinci Dünya Savaşından sonra birçok ülkede çalışma, seçme seçilme, özel mülkiyet gibi hakları kanunlar aracılığıyla garanti altına aldırılmayı başarmıştır. Savaş sonrası yükselmeye başlayan Marksist/sosyalist düşüncelerin de etkisiyle feminizm akımları için yeni bir mücadele alanı belirmeye başlayacaktır. Zira yeni feminist fikirlerle

göre kadın erkek arasındaki eşitsizlik sadece kamusal alanda değil özel alanlarda da mevcuttur (Öz Yıldız, 2019, s. 8).

İkinci dalga feminizm, 1960'ların sonlarında ortaya çıkan yeni bir feminist kolektif siyasi aktivizm ve militanlık dönemini ifade etmektedir (Pilcher & Whelehan, 2004, s. 144) ve Simone De Beauvoir'ın "İkinci Cins" adlı kitabının yayınlanmasının bu dönemi başlattığı kabul edilmektedir (Düzkan, 2011, s. 178). İkinci dalga feminizm birinci dalga feminizmin odaklandığı "kamusal alanda hak eşitliği" mücadelesini aşarak özel alandaki özgürlüklere odaklanmıştır. Bir başka ifadeyle; "kadınlar özgürleşmek istiyorlarsa öncelikle özel alanda özgürleşmelidir" tezi güçlü bir taraftar bulmuştur. Yine "cinsiyetin değil cinsiyet rollerinin kadını ikincilleştirdiği" fikri de ikinci dalga hareketin ideolojik ve pratik istikametini tayin etmiştir: Aile, evlilik ve özel hayatta tecrübe edilen tüm deneyimler erkek egemen bir hiyerarşinin güç ilişkileri içinde biçimlenmektedir ve sonuç olarak bu alanlar kadınların sömürüldüğü, ezildiği birer siyasal sahalar haline getirilmektedir (Öz Yıldız, 2019, s. 9).

Üçüncü dalga feminizm, 1990'lardan itibaren ikinci dalga feminizmin pratiklerine ve oluşturduğu yanlış algılara karşı bir tepki olarak doğmuştur. Bu tepki genellikle, feminizmi sadece üst, orta sınıf beyaz kadınlara indirgeyen bakış açısıdır ve kadın hareketlerinin daha geniş bir eylem alanı oluşturması amaçlanmıştır. Üçüncü dalga feminizm kadınlarının düşünsel algıları, ikinci dalga feminizm kadınlarının düşüncelerinde yer alan tek tip evrensel bir kadınlık algısını reddederek, kadın sorunlarının sadece beyaz kadınlarının sorunları olmadığını, kadınların evrensel düzlemde bireysel olarak ilgilenilmesi gerektiğini vurgulamaktadırlar. (...) Üçüncü dalga feminist akım, genellikle toplumsal cinsiyet, sınıf, ırk, etnisite, cinsellik, milliyetçilik, siyaset, iktisat vb. konuları ele almış ve bu olguları feminist bir bakış açısıyla teorikleştirmeye çalışmışlardır" (Taş, 2016, s. 171-172).

Birçok kuramı içinde barındıran feminist teori zemininde gösterilen çabalar, kadınların cinsiyetçi temelde karşı karşıya kaldıkları siyasi, sosyal, ekonomik, idari ve hukuki ayrımcılıkları, kamu ve özel alanlarda yaşadıkları ikincil konum ve baskıları en aza indirebilecekleri çareleri bulmayı amaçlamıştır. Bu çabalar zamanla feminist teori içerisinde farklı eğilimlere yol açmış, farklı feminist olguların doğmasına neden olmuştur (Taş, 2016, s. 173). Süreç içerisinde Liberal Feminizm, Radikal Feminizm, Sosyalist Feminizm, Marksist Feminizm ve İslami Feminizm gibi türlere ayrılan teorik yaklaşımlar kendi sosyo-ekonomik, politik şartları içerisinde mücadeleci söylemler geliştirmişlerdir.

3.1. Feminist Kuramlar

Liberal feminizm, liberal teoriden hareketle gelişmiş bir akımdır. Liberal feminizm de bireyi, bireyselliği öne çıkartmaktadır. Kadın ve erkek ayrımı yapmadan insan kavramı üzerinden bireyi öne çıkartan liberal feminizm, insanın değerlendirilmesi ve bireysel hakların gelişmesiyle kadınların doğal olarak eşit bir konuma yükseleceğine inanmaktadır. Mücadelesinin temelinde muamelede, fırsatta ve statüde kadınlara eşitlik talebi vardır (Altınbaş, 2010, s. 24-25).

Sosyalist feminizm, kadınların edilgen konumunun basit bir sistem sorunu olmadığını çok daha karmaşık, kapsamlı bir konu olduğu iddiasıyla ortaya çıkmıştır. Sosyalist feminizme göre kadınların ezilmişliğiyle kapitalist sistemin gelişimi paralellik göstermektedir. Kapitalist sistemin ürettiği yeni toplumsal yapıda kadın ikincil olarak erkeğin altında konumlandırılmıştır. Bu konumlandırılmada dişilik ideolojisi baskındır. Kadın, bakan, büyüten, bağımlı, evcil, korunma gereksinimi duyan bir kişilik olarak tanımlanmıştır. Sosyalist feminizm bu rollendirme biçimlerinin doğal olmadığını tarihsel bir süreç olduğunu savunmaktadır (Özdemir, 2017, s. 399).

Radikal feminizm, görüş ve mücadelesini toplumdaki egemen ataerkillik üzerine bina etmiştir. Bu yaklaşıma göre kadının ezilmesine sebep olan yapı ataerkil aile düzeni hatta ataerkil değerler üzerinden inşa olmuş kapitalizmdir. Radikal feminizme göre cinsiyet temelli çatışma insanlar arasındaki temel sorunların başında gelmektedir. Cinsiyetçiliğin toplumsal yapı içerisinde kurumsallaşması kadının ezilmesinin de kaynağını oluşturmaktadır. Ataerkil olarak ifade edilen bu kurumsallaşma kadının emeğinden doğurganlığına, bedeninden cinselliğine kadar geniş kapsamlı bir denetim alanını düzenlemektedir. Aynı kurumsal yapı erkeğin çıkarlarını korumakta, egemenliğini sürdürmesini garanti altına almaktadır (Atan, 2015, s. 8-9).

Marksizm feminizm, kadının ezilmesini, kapitalist sistemin yapısına/ekonomiye ve sınıflı sistemde eşitliği kazanmanın imkânsızlığına dayandırır. Kadınların kurtuluşunun sınıfsız bir toplumda gerçekleşeceğine inanırlar. Bu noktada kadınların, işçi sınıfının bir parçası olması gerektiğini ve sınıf hâkimiyetini yıkmak için erkeklerle beraber çalışmaları gerektiğini savunurlar (Durmuş, 2008, s. 22).

Her ne kadar feminist hareketler Batı'da ortaya çıkıp gelişmiş olsa da diğer Batı dışı toplumlarda da kadınların geleneksel ataerkil yapılarıdaki indirgemeci rollerine eleştirel bir karşı duruş söz konusudur. Özellikle medeniyet bağlamında Batı'nın "öteki" olarak kabul ettiği Doğu'nun geniş coğrafya ve nüfus alanına hükmeden İslam inancı içerisinde ortaya çıkan feminist söylemler dikkate değerdir. İslamcı feminist söylem, gelenekten kaynaklı, kadınların aleyhine gelişmiş cinsiyet olgusunun eleştirisine ve birey olma çabalarına dayanmaktadır. Söylemin merkezinde Kur'an'ın eşitlikçi yaklaşımı yer almaktadır. Kur'an'da her ne kadar kimi ataerkil yaklaşımlar olsa da kadının toplumda geri kalışının asıl sorumlusu gelenektir. Bu bağlamda kadının statüsüne yönelik Asr-ı saadet uygulamalarına geniş atıfta bulunmaktadır (Güç, 2008, s. 668-669), (Ali, 2017, s. 24). İslamcı feministler Batı merkezli feminist hareketlerden büyük oranda etkilenenler de söylem ve talep bağlamında temel farklılıklar taşımaktadırlar. Bu farklılıkların en başında aile ve kadın bedenine olan yaklaşım gelmektedir. Batılı feministlerin büyük ölçüde deforme ettikleri aile kavramı İslamcı feministlerce hala saygın bir kurumdur. Yine Batılı feministler tarafından savunulan sınırsız cinsel özgürlük ve kürtaj talebi de İslamcı feministlerin gündeminin dışında yer almaktadır. İslamcı feministler daha çok İslam'ın kadına vermiş olduğu hakların, geleneğin baskın karakteri sonucu ellerinden alındığını savunmaktadırlar (Güç, 2008, s. 670), (Ali, 2017, s. 33).

3.2. Feminist Sanat ve Sinema Kuramı

Feminist hareketler, kadının erkek egemen anlayıştan kurtularak, yaşamın devinimi içerisinde özgürlük temelli bireysel statüsünü oluşturmak adına verdikleri mücadelede sadece siyasal ve ekonomik alanı değil sosyal düzenin, kültürün üreticisi konumundaki sanat alanını da hedef almışlardır. Feminist kuramcılara göre sanat alanları da erkek egemen yaklaşımların etkisi altındadır ve erkeklik söylemleri üzerinden kültürel eylemler üretmektedirler. Bu bağlamda feminist kuramcılar öncelikle sinemada oluşturulan kadın imgesine ve ona biçilen edilgen rolü sorgulamaya başlamışlardır. Sinemanın, daha önce Batı sanatı ve estetik anlayışında erkek arzusunun göre yapılan ve düzenlenen görsel mekanizmayı mükemmelleştirdiği savunulmaktadır (Smelik, 2008, s. 5). "Klasik sinema filmlerinde kadın, erkek bakışının nesnesidir; meme, bacaklar, ağız, kalça gibi anatomik kısımlar kadının görülecek kısmına karşılık gelmektedir ve yakın ayrıntı çekimlerle, bu bölümler bölünmüş biçimde sunulur" (Saygılıgil, 2013, s. 143). Bir karakter olarak konumlanması da yine erkek bakışı üzerindedir kadının ve toplumda olması gereken roller üzerinden biçimlendirilmişlerdir. Genel olarak kadın, erkek kahramanın karısı, annesi, sevgilisi ya da onu yoldan çıkartan iffetsiz kadın rolünde hayat bulur (Saygılıgil, 2013, s. 144).

Sinema da kadın imgesinin oluşturulma biçimlerine ilk ciddi itirazlar Claire Johnston ve Laura Mulvey tarafından yapılmıştır. Her iki isim de feminist film kuramcılarının açısından ufuk açıcı yazınlar oluşturmuş, kendilerinden sonra gelen feminist kuramcı ve yönetmenler üzerinde büyük etkiler oluşturmuşlardır. Claire Johnston'ın 1973'te yazdığı 'Women's Cinema as Counter-Cinema' adlı çalışması feminist film teorisi ve pratiği üzerine yazılmış ilk makalelerden birisidir. Johnston, kadınların sessiz sinema günlerinden itibaren filmlerde nasıl klişeleştirildiğine dikkat çekmekte ve ana akım egemen sinemanın ataerkil temelini sorgulamaktadır. Johnston'a göre ana akım sinemada kadın erkek vizyonunun bir uzantısıdır ve filmde kadına biçilen dar rolü şu cümlelerle eleştirmektedir: "Sinemada gösteri olarak kadına yapılan muazzam vurguya rağmen, kadın olarak kadının büyük ölçüde eksik olduğunu söylemek muhtemelen doğrudur". Johnston sinemadaki ataerkil egemenliği eleştirmekle kalmamış, bu egemenliğe meydan okuyan bir film pratiği geliştirmenin önemini vurgulayarak, avangart ve sol kanat filmlerle bağlantıları olacak bir karşı sinema hareketi çağrısında bulunmuştur (Nelmes, 2012, s. 271).

Claire Johnston film metnini semiyotik bir işaret sistemi olarak tanımlayan ilk feminist film eleştirmenlerindedir. Zamanın geçerli erkek kuramsal tartışmalarına 'Lacan, Althusser, Barthes ve Foucault' gibi düşünürlerden esinlenen fikri bir model ile katılmış ve ortaya koyduğu fikrinsel yoğunluk dönemin feminist film teorileri için ufuk açıcı bir rol oynamıştır. Johnston ayrıca sinemada sosyolojik 'kadın imgesi' okumalarına da itiraz etmiş, sinemayı gerçekliği yansıtmak olarak yorumlamaktan, sinemayı

"gerçekliğin belirli bir ideolojik inşasını ortaya koymak olarak anlamayı" önermiş, feministleri, film metninde işleyen operasyonların anlamı nasıl oluşturduğunu sorgulamaya çağırmıştır (McCabe, 2004, s. 14-19).

Feminist film teorisinin diğer önemli ve öncü ismi ise Laura Mulvey'dir. Kadınların patriyarkal sinemadan tamamen kurtulmaları gerektiğini savunan Mulvey, ancak böylece Hollywood sinemasının baskıcı düzenine hizmet eden 'hoşnutluk, haz ve imtiyaz'ın alaşağı edileceğini iddia ediyordu (Smelik, 2008, s. 1). Mulvey'e göre klasik sinema dikizcilik ve narsisizm yapılarını öykü ve imgeyle bütünleştirerek insanın bakma arzusunu kamçulamaktadır. Yine sinemada seyirci (eril) bakışın öznesi, kadın bedeni ise bakışın nesnesi olarak konumlandırılmaktadır. Belirleyici olan erkek bakışı, fantezisi kadın figürüne yansıtılarak kadın figürü buna göre inşa edilmektedir. Sinemada kadının imgesinin çalınmasına ve kullanılmasına karşı yapılacak şey ise geleneksel film biçiminin çökertilmesidir (Saygılıgil, 2013, s. 153-155). Laura Mulvey özellikle 1975 yılında yayınlanan ve çığır açıcı olarak kabul edilen "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" ve diğer yazınlarıyla birlikte çekmiş olduğu filmlerle de feminist sinema üretimi için örnek ve önemli bir kişilik olmuştur (Kirel, 2010, s. 191).

Her ne kadar sağlam temellere dayalı bir feminist film teorisi kurulmuş olsa da sinemacılar tarafından pratiğe dönüştürülme başarısı sınırlı kalmıştır. Kadın yönetmenler daha çok bakış açısı ve kameranın görüntülemesi üzerinde durmuşlar, sinemasal teknikler geliştirmede zayıf kalmışlardır. Fakat feminist kadın yönetmenler kendilerini sinema endüstrisine kabul ettirmeyi başarmışlardır (Arslantepe, 2010, s. 39-40).

4. Erkeksiz Kadınlar – (Zanan-E Bedun-E Mardan) Filminde "Öteki" Olarak "Kadın/Erkek" İmgelerinin İncelenmesi

Çalışmamızda feminist sinema bağlamında inceleme konusu olarak "Erkeksiz Kadınlar" filminin seçilme gerekçelerinden klasik manada ilki, yönetmenin bir kadın ve kadın kimliğine dair feminist söylemlere sahip olmasıdır. İkincisi, film kamerasının objektifini bugün hala kadın kimliği noktasında tartışmaların merkezinde yer almayı sürdüren İran özelinde Orta Doğu coğrafyasına odaklamasıdır. Üçüncüsü, filmin kurgusal devinimini sadece bir kadın üzerinden değil, farklı sosyal çevre ve statülerden gelen birden çok kadın üzerinden sürdürmesi ve dördüncüsü de filmin kadın anlatısında oldukça yoğun simgesel ve metafizik unsurlara yer vermesi şeklinde ifade edilebilir. Fakat özel manada filme dikkat kesilmemizin nedeni ataerkil geleneklerin, dini inanışların büyük oranda ve köklü biçimde şekillendirdiği bir toplumsal yapıda sosyal ve karakteristik farklılıklar gösteren erkek figürlerin kadın bakış açısından yansıtış biçimleri, yani erkek imgeleridir. Bu bağlamda film "çok modlu eleştirel söylem analizi" yöntemi kullanılarak incelenmeye çalışılacaktır.

4.1. Filmin Künyesi:

Orijinal İsmi:	Zanan-e Bedun-e Mardan
Yönetmen:	Shirin Neshat, Shoja Azari
Oyuncular:	Pegah Ferydoni, Orsi Toth, Arita Shahrzad, Shabnam Toloui,
Senaryo:	Shirin Neshat, Shoja Azari,
Yapımı:	2009 – Almanya, Avusturya, Fransa

İranlı feminist kadın yönetmen Shirin Neshat tarafından 2009 yılında çekilen ve sanatçının ilk uzun metrajlı film denemesi olan "Erkeksiz Kadınlar" filmi İran özelinde Müslüman kadının toplumsal kimliğini belirlemede sosyal ve dini güçlerin oynadığı role dikkat çekmeye çalışıyor. Filmin arka planına 1953'te İran'da gerçekleştirilen CIA destekli askeri darbeyi koyan Neshat, çerçevenin ön planına ise birbirinden farklı karakter ve statüdeki dört kadının hikâyesini yerleştiriyor.

Kadınlardan ilki; ülkenin politik gündemine meraklı, geleneksel kadın figürünü dışlayan, fakat bu duruşu nedeniyle abisiyle sürekli çatışan ve onun baskılarına maruz kalan Munise'dir. Munise abisi aracılığıyla toplumun kendisine dayattığı yaşam biçimine itiraz etme cesaretini gösteren, fakat baskılar karşısında da ölümü bir kurtuluş seçeneği olarak kullanan bir karakterdir. Abisinin baskılarına dayanamayarak İntihar etmiş, fakat mitolojik, esrarengiz bir kurguyla yeniden hayata döndürülmüştür.

İkinci kadın Munise'nin abisine âşık olan genç Faezeh'tir. Politik alandan uzak, geleneksel kadın biçimine uygun, dinine bağlı ancak sevdiği adamı elde edebilmek için büyüye dahi başvurabilecek kadar

saplantılı bir âşık olan Faezeh'in hayalleri iki erkeğin tecavüzüyle son bulacak, kirlenmiş bir kadın olarak toplumdan dışlanacağı için kendisine çıkar bir yol bulması gerekecektir.

Üçüncü kadın bir genelevde çalışan Zarin'dir. Cinsel bir meta olarak bedeni erkeklere pazarlanan Zarin; ruhsal bunalımlarından kurtulmak, boğulduğu hayattan sıyrılmak için çıkış yol aramaktadır. Gerek kendisine biçilen role gerekse de içinde bulunduğu toplumsal ve inançsal kalıplara isyan ettiği bir anda kendisini ölümlle yüzleşeceği bahçe yolunda bulur.

Dördüncü kadın ise seçkin, üst rütbeli bir askerle evli fakat çok mutsuz olan Fakhri'dir. Kocasıyla duygusal çatışmalar yaşayan Fakhri, konumunun kendisine sağladığı imkânlardan yararlanarak şehir dışında, büyükçe bahçesi olan bir kır evi satın alarak bunaldığı hayattan uzaklaşmaya çalışmaktadır. Bu sırada gençlik aşkıyla karşılaşacak, ona karşı duygularının yeniden depreştiği anda nişanlı olduğunu öğrenmesiyle hayal kırıklığına uğrayacaktır.



Fotoğraf 1. Munise, kültürel hapsoluşun temsili olan siyah şalıyla sonsuzluğa bakmaktadır.

Film etkileyici bir sahneyle başlar. Siyah ekranda yankılanan ezan sesinin ardından görüntü açılır ve siyah şalının içinde, sırtı kameraya dönük bir şekilde çatı duvarına oturmuş sonsuz gökyüzüne bakan Munise'yi görürüz. Burada ezan ilahi olanı, siyah şal ise dinin yorumlanmış biçimleriyle kadına giydirilen kimliği olumsuz anlamda simgelemektedir. Sonsuz gökyüzü ezan ile birlikte ilahi olanı resmetmektedir ve Munise'nin yüzünü sonsuz olana dönmesi, sırtını ise kameraya dönmesi siyah şalın Allah tarafından değil toplum tarafından kadına giydirildiğine dair bir gönderme gibidir. Bir sonraki sahnede kameranın alt açıyla Munise'yi yine sonsuz gökyüzü fonunda görüntülemesi bu defa kadının kutsallığına güçlü bir atıftır.



Fotoğraf 2. Kamera alt açı ile Munise'yi gösterir ve kadının yüceliğine vurgu yapar.

Hemen ardından gelen sahnede kamera üst açıyla kirlı zemini gösterir. Sonrasında Munise'nin yüzüne kesme yapar. Endişeli bir şekilde zemine baktığını görürüz. Sonraki planda amors çekimindeyken ezanın "Allah'tan başka ilah yoktur" nakaratının bitişiiyle Munise kendisini boşluğa bırakır. Fakat kirlı zemine Munise değil onun siyah şalı düşer. Kamera beyaz bulutlara doğru hareket eder, bulutlar arasında parlayan güneş seçer ve zincirleme geçişle küçük bir dere üzerinde kaymaya başlar. Dereyi takip eden kamera mağara ağzına benzeyen aydınlık bir delikten içeriye girer. Kameranın mağara ağzına girmesiyle birlikte sisli bir hava oluşmaya başlar ve çevrinme hareketiyle sislerle kaplı bahçeyi temaşa ederiz.



Fotoğraf 3. Kendini boşluğa bırakan Munise'nin kendisi değil kültürel baskıyı simgeleyen siyah şalının kirli zemine düşer. Buradaki zemin kadına rol dayatan topluma bir atıftır.

Burada kirli zemin kadını indirgeyen, ötekileştiren toplumsal düzeni temsil ederken siyah şal kadına dayatılan baskıyı simgeler. Kameranın bulutlar arasında gezinip bahçeye doğru hareketi ise bir ölüm deneyimini çağırıştırır. Munise'nin kendisine dayatılan yaşamdan kurtulabilmesi için bulduğu çözüm ölümdür. Kameranın sislerle kaplı bahçeye girişı ise yönetmen açısından bunun bir çözüm olmadığının ifadesidir. Bunu Munise'nin iç sesiyle de destekler:

“Ve sandım ki, acılardan kurtulmanın tek yolu bu dünyadan göçmektir”. Buradaki “ve sandım ki” ifadesi yanılmışlığı/yanlışığı güçlü bir şekilde dilsel anlamda da vurgular.

Filmin gerçeklik ve düşsellik arasında seyreden bu giriş sahnelerinden sonra kamera filmsel zaman boyutunda geriye dönerek Munise'nin hayatına dair detaylara zoom yapar. İlk erkek figürüyle de bu sahnede karşılaşırız.



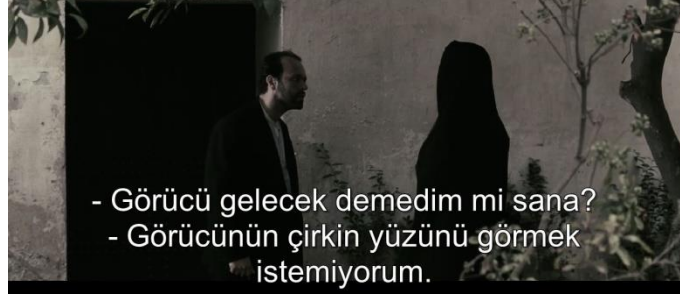
Fotoğraf 4. Kadını çevreleyen eril kültürün ilk erkek figürüyle, abisiyle karşılaşırız.

Munise radyo başında dikkat kesilmiş İran iç politik haberlerini dinlerken Abisi Emir Khan içeri girer. Sahne boyunca erkek alt açıdan görüntülenir. Güçlü olanın erkek zayıf olanın ise kadın olduğu kamera açılarıyla vurgulanır. Öfkeli bir şekilde Emir:

“Sağır mısın sen kızım? -Kapat şu radyoyu, bu da neymiş böyle? -Oturmuşsun karşısına başka bir şey yaptığın yok. -Kalk! -Kendine çeki-düzen ver. -Akşama görüciün gelecek... -Kime diyorum ben? -Kapat şu radyoyu! -Ne anlıyorsun şundan? -Sana diyorum sana! -Ne yapacağım ben senle? -Nerdeyse otuz oldun hala evlenmedin. -Bak akşama görüciün gelecek. -Doğru düzgün davranırsan, belki bahtın açılır, düzgün bir hayatın olur. -Kalk! Kalk!”

Burada abi Emir Munise özelinde kadının toplumsal çerçevesini çizmektedir. Bir kadının güncel-politik olaylarla ilgilenmesi erkek için yadırgatıcı ve lüzumsuzdur. “kendine çeki-düzen ver” uyarısı bu yadırgamanın yansımasıdır. “Ne yapacağım ben senle” ifadesi kadının aidiyetinin ve sorumluluğunun erkte olduğuna dair bir göndermedir. Munise'nin yaşı otuz olmasına rağmen evlenmemesi toplumsal kabulleri ihlalidir. “Akşama görüciün gelecek” ifadesi kadının edilgenliğine, nesnellğine vurgudur. Beğenme önceliği erkektedir. Kadın kendisini beğendirmesi gerekendir. Bunun için erkeklerin koymuş olduğu kurallara uygun hareket etmeli, doğru ve düzgün davranmalıdır. Kadının bahtının güzelliğine giden yol bir erkeğin beğenisinden geçmektedir. Ancak bu şekilde doğru ve düzgün bir hayata kavuşabilir. Bu çerçevenin dışı kadın için tehlikeli bir alandır. Munise'nin “Görüciülerin toponun canı cehennem. Evlenmek falan istemiyorum ben” diyerek kendisine sunulan modeli reddetmesi ve abisinin kapattığı radyoyu tekrar açması düzen kurucu erkek açısından bir tehdittir. Emir, öfkeyle radyonun kablosunu kopararak kadın için çizilen

kırmızı çizgileri hatırlatır. "İflah olmazsın sen" ifadesi de erkeğin terbiye edici rolünü kendisine yüklediğinin göstergesidir. Fakat bu ifade kadının "ıflah olmuyorsa kendi başına bırak"ılması anlamına gelmemektedir. Emir Munise'ye ne yapması gerektiğini emir kipiyle bildirir! " - Ben işe gidiyorum. - Sen de kalkıp, akşam yemeğini yapıyorsun. - Evden çıkarsan, ayaklarını kararım senin!"



Fotoğraf 5. Evin bahçesi Munise'nin özgürlük sınırlarını temsil ederken, bahçe kapısında duran abisi de özgürlüğünün sınır bekçisi olarak resmedilir.

Sonraki bir sahnede dışarıya çıkmaya çalışan Munise'nin önü yine abisi tarafından kesilir. Dışarı çıkmasına izin vermez. Burada bahçe, kadın için kurgulanan dünyanın özgürlük sınırlarını temsil etmektedir. Kapıyı tutan Emir ise kadının özgürlüğünün önündeki engel olan erkeği resmetmektedir. Bu simgesel anlatım Munise'nin ağzından dilsel olarak da ifade edilir. " -Abim yüzünden bapsoldum buraya. Dışarı çıkamıyorum." Munise'nin çözümüne göre erkeklerin çıkışlarını tuttuğu bu yaşamdan tek kurtuluş yolu ölümdür.

Emir filmde dindar erkek karakterini temsil etmektedir. Farklı sahnelerde dindarlığı güçlü bir şekilde vurgulanarak onun üzerinden İran toplumunun kabul ettiği din algısının değişik kadın formlarına bakışı izleyiciye aktarılır. Emir Munise'nin cansız bedeniyle karşılaştığında ağlamaklı bir şekilde panik olur fakat bu Munise'nin hayatını kaybetmesinden dolayı değildir. Kendi için kaygı duymaktadır: " - Başına neler getirdin böyle! -Bu kepezeliği nasıl açıklarım! - Beni dinlesen ne olurdu! - Allah'ım yardım et! - Sen benim şahidimsin! - Ben elimden geleni yaptım!"



Fotoğraf 6. Kadının cenneti temsil eden bir bahçede hayatını kaybetmesi ve başında abisinin durması Erkeğin kadının cennetinin önündeki engel gibi gösterilmektedir.

Munise söz dinlememiş ve hayatına kıyarak Emir'in başına utanılacak bir iş getirmiştir. Bu konuda Allah'ı da şahit göstermektedir. Bu şahitlik vurgusu erkeğin egemenlik hakkını Allah'a dayandırmasına bir atıftır. Sahnede oluşturulan görsellik de erkeğe dair çarpıcı betimlemeler yapmaktadır. İçinde havuz bulunan, ağaçlar ve rengarenk çiçeklerden oluşan bahçe cenneti simgelerken Munise'nin cansız bedenin Emir tarafından bu bahçeye gömülmesi, erkeğin varlığının kadının cennetinin imkansızlığına yönelik iddialı bir algı oluşturmaktadır. Munise'nin sıradan bir eşya gibi bahçeye gömülmesi kadının erkek nazarında edindiği yer ettiği değer bir göstergesi olarak sunulur. Büyücü kadının ağzından bu değer dilsel olarak da ifade edilir: " - Neler neler duyuyoruz Ya Rabbim! - Bacısı kaybolmuş, daba ölüsü-dirisi bulunmamış adam kalkmış karı peşinde koşuyor."

Dindar erkek kimliğini temsil eden Emir karakteri filmin sonuna doğru bir kez daha sahne alır. Emir Faezeh'i görmek için bahçede verilen partiye gelir. Kendisini karşılayan bahçe sahibi Fakhri'nin tokalaşmak için uzattığı eli tutmaz. Emir'in Fakhri'ye bakışında indirgenmiş bir "öteki"ni görürüz. Fakat kamera açısında Fakhri Emir'e üstten bakar. Emir'in bakışından yansıyan "öteki"ne karşı zavallılık düşüncesi kamera açısıyla Emir'e yöneltilir: Asıl zavallı olan kadına kimlik inşa eden, onu edilgen ve nesne kılan erkeğin kendisidir.



Fotoğraf 7. Kamera, Fakhri'nin çıplak kolunu da kadraja alarak Emir'e üst açıdan indirgemeci bir tarzla bakar.



Fotoğraf 8. Kamera, Fakhri'ye alt açıdan bakar ve onun özgüvenini, kararlılığını ve Emir'e karşı takındığı acıyıcı yüz ifadesini yansıtır.

Emir'in Faezeh ile girdiği diyalog sahneleri ile dini inançlarla oluşturulmuş toplumsal yapıdaki erkek figürünün kadına dair bakış açısını net bir şekilde duyumsarız. Yönetmen bunu hem diyaloglarla hem de sahneyi oluşturduğu görsel simgelerle izleyicinin belleğine yapıştırdı.



Fotoğraf 9. Emir'in önündeki zengin sofra ve ona hizmet eden konumdaki Faezeh kadın ve erkeğin toplumsal statülerine bir göndermedir.

Sahne Faezeh Emir'e yemek yapan ve hazırlayan konumdadır. Emir ise üzeri türlü nimetlerle dolu bir masada oturmuş Faezeh'in ikramlarını beklemektedir. Sonraki diyaloglarla destekleneceği üzere sahne eril bir yapıda kadının da erkeğe masadaki nimetler gibi bahşedilmiş bir nimet, tüketim objesi olduğuna gönderme yapmaktadır. Diyalog sahnelerinde Emir İnançları adına Faezeh'i yargılar:

“- Hanımın nasıl? Parvin?”

- *Allaha şükür, iyidir. Evde ve hamile... Faezeh, ne bu halin böyle? Nerede senin başörtün? Böyle bir mekâna geldiğine hala inanmıyorum. Şu çevrendeki yosmalar da kimler? Namaz kılabiliyor musun? ... - Faezeh, kaç yaşındasın?*

- *Niye soruyorsun?*

- *Kadın vücudu çiçek gibidir. Açmaya bir başladı mı, yakında solmaya da başlar. Buraya, ellerinden tutup seni evime götürmek için geldim. Malım mülküm yerinde çok şükür. Parvin'i dert etme sakın. O senin hizmetçin olacak.*

- *Ya benden sakılınca, üçüncü karının hizmetçisi mi olacağım?... Ne kadar şanslı olduğumu şimdi anladım."*

Emir Faezeh'in örtüsünü çıkartmasını, makyajlı halini yadırgar. Kadınlı erkekli, eğlence ortamını mekânsal olarak ayıplar. Onun nazarında örtüsüz, makyajlı ve dans eden kadınlar yosmadır. Faezeh'e İbadet yükümlülüğünü hatırlatarak haklılığına referans verir. Fakat Faezeh örtülü, geleneksel kıyafetleri içerisindeyken iki erkeğin tecavüzüne uğramıştır. Ayrıca Emir bu hatırlatmaları Faezeh'in kutsallığı ve mahremiyeti için dile getirmemektedir. Faezeh'e yaklaşımı bir cinsel obje niteliğindedir. Emir'e göre kadın bir vücuttan ibarettir ve solmadan kullanılmalıdır. Bu kullanım hakkını kazanabilmek için hamile karısını hizmetçi olarak Faezeh'e atamaya hazırdır. Malı mülkü yerindedir ve iki kadını doyurabilecek güce ve hakka sahiptir. Emir'in kadın mantığı Faezeh'in ağzından çözümlenir: "Ya benden sakılınca, üçüncü karının hizmetçisi mi olacağım?" Bu mantığa göre sadece erkeğin gönlü ve cinsel arzuları vardır. Kadın ise bu gönlü hoş etmek ve arzuları gidermek için yaratılmıştır.

Filmde kamera diğer bir karakter olan Zarin üzerinden toplumun genel erkek yapısına odaklanır. Genelevde çalışan Zarin cinsel bir metadır. Para karşılığında vücudu erkekler tarafından kiralanmaktadır. Kendisinin parasal bir meta olduğu erkeğin müşteri sıfatıyla kavramsallaştırılmasıyla kabul edilmiştir. Genelev sahibi kadının ağzından bu kabulü işitiriz:

"- ...*Senin yüzünden bu sıcakta bu kadar merdiven çıktım! Derdin ne senin? Müşteri aşağıda bekliyor!...*"

Müşterisi için Zarin'in cinsel araçtan öte bir şey olmadığı ilişki sonrası bakış sahnesiyle gösterilir. Karanlıktan bakan duygusuz bir yüz! Bu sahneyle erkek bir kez daha hayvani güdülerine indirgenir.

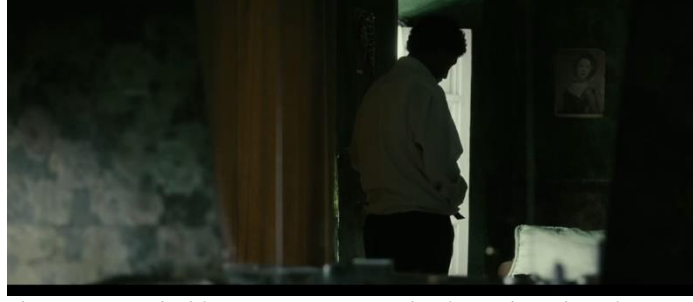


Fotoğraf 10. Siyah arka fonda itici bir yüz ifadesiyle gösterilen erkek, duygusuz, kaba, çıkarıcı, hayvani duygularının esiri olan bir varlık olarak resmedilmiştir.

Filmde ana fikir olarak verilmeye çalışılan dünyada kadının hapis, erkeğin de kadının tutulduğu bu hapishanenin yöneticisi ve gardiyanı olduğuna dair iddiası Zarin üzerinden bir kez daha yinelenir.

Zarin yatağında düşünceli bir şekilde otururken yüzü odanın karanlığına sırtı ise pencereden sızan aydınlığa dönüktür. Bir sonraki sahnede Zarin'in neden yüzünün karanlığa dönük olduğu anlaşılır. Aydınlığa çıkılan kapıda bir erkek durmaktadır. Yüzü aydınlığa sırtı ize karanlığa dönüktür! Yani dünya erkeklerin özgür kadınların tutsak olduğu bir alandır.





Fotoğraf 11-12. Zarin'in sırtı aydınlık pencereye, yüzü ise karanlığa dönüktür. Diğer sahnede sebebi anlaşılır. Işık gelen tarafta bir erkek vardır.

Film kadın gözünden erkeğin olması gereken formülünü de esrarengiz bir betimlemeyle anlatır. Zarin'e müşteri olarak gelen gizemli erkek diğerleri gibi yapmaz. Yatakta uzanmış gözleri kapalı bir şekilde bekleyen Zarin'e yaklaşır ve elini avuçlarının içine alarak okşar. Daha sonra saçını ve yüzünü okşar. Bu dokunuşlarda şehvetten ziyade duygu ve şefkat vardır. Gözünü açıp adama bakan Zarin korkuyla irkilir. Zarin'in gözünden gördüğümüz adamın gözleri ve ağzı yoktur. Burada göz erkeğin şehvet ve cinsel arzularını, ağız-dil ise iktidarını simgelemektedir. Erkekte bu ikisi olmadığı ya da sınırlandırıldığı zaman kadın özgür ve değerli bir birey olabilir. Buradaki erkek karakteri daha sonra kadınların hayatlarının kesiştiği, cenneti simgeleyen bahçede kadınlara hizmet eden kâhya rolünde karşımıza çıkacaktır.



Fotoğraf 13. Zarin'e şefkatli ve duygulu bir şekilde yaklaşan ağzı ve gözleri kapalı erkek figürü kadın için ideal erkeğin temsili niteliğindedir.

Film, İran toplumunun üst sınıfını teşkil eden bürokratik ve entelektüel sınıfına Fakhri karakteriyle odaklanır. Ülke yönetiminde etkili bir general'in eşi olan Fakhri toplumsal düzeyde üst sınıfı temsil eder. Fakat onun hayatının çerçevesini çizen de yine erkeklerdir. Fakhri'nin eşinin madalya törenine katılımı için makam araçlarıyla yola çıktıkları sahneden madalyayı aldığı sahneye kadar geçen planlarda asker temsiliyle eril hayat kurgusunun sert kurallarına dikkat çekilir. Kadınlar burada erkeğin kurduğu düzende birer dolgu malzemesidir. Kendilerine biçilen rolleri eksiksiz oynamak durumundadırlar. Statülerin ve imkânların artması bu gerçeği değiştirmez. General Sadri'nin ağzından bu gerçeği işitiriz:

"Ne diye böyle arıza çıkartıyorsun? Nerdeyse 50'ye girdin, menopoza da girdin. Menopoza girmiş bir kadın başkalarına kıyruk sallamamalı. ... Durum şu ki; bir kadın kocasını tatmin edemiyorsa, yeni bir kadın almak kocanın en doğal hakkıdır."

Burada yine erkek tatmin edilmesi gereken özne konumundadır. Sadri'nin odayı terk eden Fakhri'nin yanan sigarasını tablada ezerek söndürmesi kadının başkaldırısına yönelik içsel bir şiddeti çağrıştırmaktadır.

Fakhri üzerinden çağdaş, entelektüel erkek sınıfı da tahlil edilir. Batıda yaşayan, centilmen bir beyefendi olan gençlik aşkı Abbas ile karşılaştığında aralarında geçen diyalogda yine kadının sadakati öncelenir:

"İnan bana, hiç aklımdan çıkmadın Fakhri.

- Neden hiç geri gelmedin?
- Dönmemi beklemeden gerekmez miydi?
- Sence daha ne kadar bekleyecektim?
- Neden evlendin?"

Bir diğer sahnede Abbas Fakhri'yi arkadaşlarıyla tanıştırır. Sohbet masadaki erkeklerden birisi "*Albert Camus şöyle yazmış; Annen mi, adalet mi diye sorsalar, ben annemi seçerdim.*" diye söze girer. Bir başka erkek tarafından "*Albert Camus halt etmiş!*" cümlesini duyarız. Özgürlük vurgusu ise bir kadından gelir: "Peki özgürlük olmadan adaletten konuşabilmemiz mümkün müdür?" Yine bir başka sahnede sohbet eden kadınların dilinden erkeğin kadınlara karşı cinsel zaaflarına atıf yapılır: "Abbas ne zaman bir sarışın görse kendinden geçer." Entelektüel camianın geleneksel anlamda kadın erkek sınırlarını ortadan kaldırmış olsa da hala erkeklerin bilinçaltında "öteki" algısının canlı olduğuna dair ince göndermeler vardır.

Filmde sosyalist kitlenin kadın algısı da işlenir. Gömüldüğü yerden Faezeh'in yardımıyla çıkan Munise, darbe öncesi hareketlenen sokaklarda sosyalist gençlerle tanışır. Musaddık hükümetinin devrilmesine karşı direniş örgütleyen gençlerle hareket eder. Kadınlığı sorgulanmaz. Fakat sosyalist bir erkeğin eylemiyle erkeğin özünde var olan şiddet olgusuna dikkat çekilir.



Fotoğraf 14. Munise sosyalist bir genç tarafından bıçaklanan düzenin sembolü askeri, her şeye rağmen kucaklar. Bu kadının merhametine erkeğin de ideolojisi ne olursa olsun acımasızlığına vurgudur.

Baskına uğrayan gençlerden birisi askeri bıçaklayarak öldürür. Munise ise ölen askeri kucığına alarak ağlar. Sahnede erkeğin öldürme, şiddet güdüsüne gönderme yapılır. Tabii kadının da yaşatma güdüsüne!

5. Sonuç

Batı'da ortaya çıkarak erkek egemen topluma fikrîsel ve eylemsel bir karşı duruş geliştiren feminist düşünce akımları genel anlamda sanat özel anlamda da sinemayı bir mücadele alanı olarak seçmişler ve bu anlamda eserler ortaya koymaya çalışmışlardır. Diğer taraftan bu mücadele sadece Batı içerisinde kalmamış diğer farklı coğrafya ve kültürlerle birlikte Müslüman toplumlarda da kendisini göstermiştir. Özellikle Orta Doğu coğrafyasında yozlaştırılmış İslam'ın biçimlendirdiği kadın algısına yönelik eleştirilerin öne çıktığı feminist yaklaşımlarda öne çıkan en önemli isimlerden birisi İranlı yönetmen Shirin Neshat olmuştur. Çalışmalarında sıklıkla İslam ve kadın konusuna odaklanan Neshat 2009 yılında çektiği "Women without Men" filmiyle İran özelinde kadınların Orta Doğu kültür havzasında nasıl konumlandırıldığını sinema diliyle beyaz perdeye aktarmaya çalışmıştır.

Shirin Neshat film de -özellikle dindar erkek kimliğinde- radikal sayılabilecek bir erkek imgesi oluşturmaktadır. Film toplumun farklı katmanlarında yer alan, birbirlerinden tamamen farklı statü ve yaşam tarzlarına sahip kadınlar üzerinden İran toplumunun genel yasalarını oluşturan eril anlayışın çözümlenmesine girişiyor. Arka planını İran'da 1953'te gerçekleştirilen askeri darbenin oluşturduğu filmde sırasıyla dindar, avam, üst-elit, entelektüel, sosyalist erkek tiplerini kendi bakış açısından yorumluyor. Bu yorumlayış açısından oluşturulan dindar erkek imgesi; kadını kendisine bahşedilmiş, cinsel arzularını tatmin eden, günlük hayatta hizmetine koşulan, kadın üzerinde her türlü tasarruf hakkını kendinde gören, bu hakkı da hakim olan dinsel inançlar üzerinden Tanrıya dayandıran bir tiptir. Bu tip açısından kadın dünyada güdülmesi gereken bir varlıktır. Eğer çizilen çerçevenin dışına çıkarsa erkeğin utanç kaynağı haline gelebilir. Bu noktada zorlayıcı, şiddeti de içeren terbiye edici metotlar uygulayabilir. Kadın erkeğe-erkeğine itaat ettiği, koymuş olduğu yasalara uyduğu sürece huzur bulan, bahtı açık olan bir varlıktır.

Bu tip aynı zamanda kadın vücuduna periyodik bir anlam yükler. Kadın vücudu erkek cinselliğinin tatmini için vardır. Bu özelliğini kaybettiğinde, yani solduğunda erkek için değerini de kaybeder. Solmuş vücutuyla kendisine tanımlanan alanda ve tarzda yaşamını sürdürmek durumundadır. Fakat bu tip, tüm bunları dini inancının kendisine verdiği inandığı yetkiler doğrultusunda gerçekleştirir. Haram ve helal

ayrımlarına dikkat eder. Nikah ve kan bağıyla ilişkide bulunduğu kadınlar üzerinde bu tasarruflarda bulunur.

Neshat toplumun büyük oranda genel karakterini oluşturan avam erkek imgesini ise cinsel hayvani güdüleri üzerinden tanımlar. Kadının cinselliği kiralanabilir bir metadır. Kimi zamanda zorla elde edilebilir. Bunu bize Faezeh'in kahvehanede oturan iki kişinin tecavüzüne uğradığı sahne ile gösterir.

Toplumun farklı bir katmanını oluşturan üst-elit, entelektüel sınıf erkekler de pek farklı değildir. Çünkü orada da kadınlar mutsuzdur. Eğitim ve ekonomik seviye yükselmiş olsa da kadından beklenti farklı değildir. Kendi sınıf şartlarında erkeğine itaattir. Hatta kadınlık görevini yerine getiremediğini düşünen erkek başka bir kadınla birlikte olma hakkını kendinde görür. Bu hak erkek tarafından kadına kesinlikle tanınmaz.

Filmde batı tipi, entelektüel erkek imgesi geleneksel erkek tipine kıyasla olumludur. Bu tipte kadının özgürlük alanı geniştir. Fakat geleneksel olan kadar olmasa da kadının ötekiliğinin bu tipte de devam ettiği incelikte vurgulanır. Eğer erkek ve kadın arasında bir fedakarlık söz konusu olursa önceliğin kadında olduğu inancı batı tipi erkekte de hakimdir. Yine bu tip üzerinden erkeğin özündeki cinsel zaafı atf yapılıp. Erkek ne kadar eğitilmiş ve kültürlü olursa olsun cinsel zaafılarından kurtulamayacağı yargısı ustalikle işlenir.

Erkeğin inancı, ideolojisi, dünya algısı ne olursa olsun özünde şiddet olgusunun olduğunu savunur. Bu mesajını sosyalist bir genç üzerinden verir. Erkek köşeye sıkıştığında şiddeti meşrulaştırır! Bir başka mesaj da erkeğin sadece kadını değil kendi cinsini de baskı ve denetim altına almaya çalışan bir varlık olduğuna dairdir. Askerler ve sosyalist gençler arasındaki iktidar mücadelesi ve bunu yaparken şiddet seçeneğini rahatlıkla kullanabilmeleri iddiasını delillendiren görüntüler olarak sunulur.

Filmin bütününde ortaya konulmaya çalışılan ana fikir kadının cennetinin ancak erkeksiz bir mekanla mümkün olabileceğidir. Kadınların farklı nedenlerle sığındıkları bahçe onlar için cenneti simgelemektedir. Tabiatın doğallığı ve ahengi kadının doğasının paralel yansımasıdır. Kadınların zaman zaman bahçe içinde sonsuz ve aydınlık ufuk çizgisi önünde gösterilmeleri onlara kutsallık ve cennetin bireyleri unvanlarını verir. Bu kutsal kadınlar, merhametlidir, dayanışma içerisindedir ve paylaşımcıdır. Yıkamaz, yapar; baskılamaz, özgürleştirir. Kadınların özne olduğu bir dünya daha mutlu, daha adil ve daha özgürdür. Bu düzende illaki erkek olacaksa kadının emri ve hizmeti altında olmalıdır. Bahçede görevli ve kadınların hizmetinde bulunan erkek kâhya karakteriyle bu mesaj bütüne yerleştirilir.

Erkeğin egemen olduğu bir dünyada huzur yoktur. Erkek baskıcı bir öze sahiptir. Bu özde şiddetin her türlüünü barındırmaktadır. Kendi oluşturduğu kutsal kavramlar üzerinden iktidar kurmaya çalışır. Bu kavramların dışında kalan madde ve canlılara hayat ve düşünce hakkı tanımaz. Kutsallaştırdığı iktidar hırsı ve cinsel arzuları için toplumsal düzeni ve insan hakkını, özgürlükleri hiçe sayar. Sadakat duygusundan yoksundur; sadakatı sadece kendisi için talep eder. Kadın gibi merhametli, paylaşımcı değildir. Bencildir ve kendisi dışındaki her şeyi indirgeyen bir karaktere sahiptir. Kısacası erkek sadece kadın için değil, kendi cinsi ve doğa için de bir tehdittir.

6. Extended Abstract

"Man" and "woman" have historically been positioned as the other of each other not only physically but also culturally and mentally. However, in this positioning, woman has gradually turned into a passive being. After discovering agriculture and domesticating plants and animals, humans are introduced to the concept of property. The power needed to plough the fields, herd animals and protect these properties will bring men to the forefront. The supply of the necessary human resources has largely determined the social role of women as mothers. While the man becomes the actor of the external sphere, the woman will remain within the boundaries of domestic life (Atay, 2012, p. 23). This imbalance that emerged in the anthropological context will be reinforced by philosophical approaches in time. Dualist divisions such as mind-body, nature-society, good-bad, masculine-feminine, good-evil, masculine-evil, which had their foundations in Ancient Greek philosophy, permeated Western thought, and while everything valuable in these divisions was attributed to men, everything worthless was identified with women. While this identity created for women was accepted without any problems until the 18th century, women's organised revolt took place after this century. The struggle, which initially started over equal political rights, would focus

on women's right to have a say over their own bodies in the second stage. In the third stage, it will develop theories on gender, race, ethnicity, sexuality, class, politics, etc. This deconstructive initiative, which is directed against all male-dominated structures fed by religious beliefs and patriarchal traditions under the conceptualisation of feminism, will include not only the political sphere but also the field of art, which produces cultural actions through the myths of masculinity. In this direction, the first priority will be given to cinema, which carries the patriarchal image of women to its peak in the artistic framework. Critical feminist film theory, which began to develop in the early 1970s, analysed the codes of the male gaze that objectifies women in classical cinema, and developed suggestions and examples of how to use this narrative form that reinforces male domination in the context of feminist theory.

Feminist thought currents, which have also shown their influence in Muslim geographies, have also made serious efforts to defend women's rights and equality within the cultural social structures shaped by Islam. As stated, these movements, which developed in their own special conditions, partially differed from the Western feminist experience in the form of the defence of "rights taken away from women" through the discourse of "a corrupted, adapted religious culture". Therefore, feminist critical projections have been turned to the cultural framework, and in this framework, the real place of women, who have been wrongly positioned, has been tried to be questioned. While a significant part of these questionings have developed in the form of literary texts, cinema and other art branches have also been tried to be used as critical tools in rare examples. Our study aims to analyse how the feminist approach in the Middle East geography, which has predominantly conservative characteristics, describes the position of women and the effect of traditions on the formation and maintenance of this position through the language of cinema. In this sense, using the purposive sampling method, the film "Women without Men" shot by Iranian feminist director Shirin Neshat was determined as the film sample to be examined.

In the analysis of the film, "multimodal critical discourse analysis" method was used. The method developed by Machin and Mayr (2012) on the basis of critical discourse analysis (Machin and Mayr, 2012, p. 9-10) offers the opportunity to analyse texts and visuals together. Machin and Mayr (2012, p. 9) state that "multimodal critical discourse analysis" aims to understand how elements such as images, photographs, diagrams and graphics play a role in creating meaning and how the text creators' choice of these elements affects meaning.

In the analysed film -especially in the religious male identity- a radical male image is created. The film attempts to analyse the masculine understanding that constitutes the general laws of Iranian society through women from different layers of society, with completely different status and lifestyles. In the film, the claim that a world where women are the subjects will be happier, fairer and freer comes to the fore. The female characters in the film have high personalities; they are compassionate, in solidarity and sharing. They draw a profile that does not destroy, but builds; that does not oppress, but liberates. Male characters are typified as the opposite. There is no peace in a world dominated by men. Men have an oppressive essence. This essence harbours all kinds of violence. He is selfish and has a character that reduces everything except himself. He is a threat not only to women but also to his own sex and nature.

Keywords: Feminism, Women, Male, Cinema, The other.

Çıkar Çatışması Beyanı / Conflict of Interest

Çalışmada herhangi bir kurum veya kişi ile çıkar çatışması bulunmamaktadır.
There is no conflict of interest with any institution or person in the study.

İntihal Politikası Beyanı / Plagiarism Policy

Bu makale İntihal programlarında taranmış ve İntihal tespit edilmemiştir.
This article was scanned in Plagiarism programs and Plagiarism was not detected.

Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı / Scientific Research and Publication Ethics Statement

Bu çalışmada Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi kapsamında belirtilen kurallara uyulmuştur.
In this study, the rules specified within the scope of the Higher Education Institutions Scientific Research and Publication Ethics Directive were followed.

Kaynakça

- Ahmet, A. (2019). Câhiliye Arap toplumunda kız çocuklarının katli meselesi: İslam tarihi perspektifinden değerlendirme. *Cumhuriyet İlahiyat Dergisi*, 23(1), s. 441-460.
- Akbaş Uğurlu, Ö., & Atalay, G. E. (2020). Geleneksel kadınlık rollerinin sosyal medyada yeniden üretimi: Kendine yardım temalı YouTube kanallarına yönelik Çok Modlu Eleştirel Söylem Analizi . *Kültür ve İletişim*, 23(45), s. 58-86.
- Ali, Z. (2017). Giriş. A. Zahra (Dü.) içinde, *İslami Feminizmler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Altınbaş, D. (2010). Feminist tartışmalarda liberal feminizm". *Kadın Araştırmaları Dergisi*(9), s. 21-52.
- Aral, A. (2015, 06 12). Kadının mazisi... *Hürriyet Gazetesi*. 08 07, 2022 tarihinde <https://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/ayse-aral-kelebek/kadinin-mazisi-29257850> adresinden alındı
- Arslan, H. (2014.). Budizm’de kadının konumu. *Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*(39), s. 147-179.
- Arslantepe, M. (2010). Sinemada feminist teori. 3. *Uluslararası Bir Bilim Kategorisi Olarak Kadın: Edebiyat, Dil, Kültür ve Sanat Çalışmalarında Kadın Sempozyumu* (s. 33-40). Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları - Aybil Yayınları.
- Atan, M. (2015). Radikal feminizm: ‘kişisel olan politiktir’ söyleminde aile . *The Journal of Europe - Middle East Social Science Studies*, 1(2), s. 1-21.
- Atay, T. (2012). *Çin işi japon işi: Cinsiyet ve cinsellik üzerine antropolojik değiniler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Azra, E. (1996). *Mitoloji sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Baseri, A. (2014). Semavi dinlerde (İslam, Hristiyanlık, Yahudilik) kadına şiddet ve saygının karşılaştırılması hakkında araştırma. *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Sosyal Ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*(3), s. 123-27.
- Bernasconi, R. (2005). Levinas ve Ötekilik Politikası . *Tezkiye Dergisi* ((Levinas Özel Sayısı 38-39)), s. 110-25.
- Binici, Ö. (2013, 11 09). *Yeni toplumsal hareketler ve feminizm*. 08 23, 2018 tarihinde [www.akademikperspektif.com](http://akademikperspektif.com): <http://akademikperspektif.com/2013/11/09/yeni-toplumsal-hareketler-ve-feminizm/> adresinden alındı
- Bumin, T. (2010). *Hegel: Bilinç Problemi, Köle-Efendi Diyalektiği, Praksis Felsefesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çakır, A. (2014). *Söylem Analizi*. İstanbul: Palet Yayınları.
- Çoban, B. (2003). Söylem, İdeoloji ve Eylem: İktidar ve Muhalefet Arasındaki Mücadeleyi Çözümleme Denemesi. B. Çoban, & Z. Özarlan (Dü) içinde, *Söylem ve İdeoloji* (s. 245-284). İstanbul: Su Yayınları.
- Doğru, D. (2023). Türkiye’de kadınların siyasal haklarını kazanması ve siyasal temsilde karşılaşılan sorunlar. *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 72(1), s. 247-293.
- Durmuş, A. (2008). *Geleneksel ve modern hurafeler kaskacında kadın*. İstanbul: Nesil Yayınları.
- Düzkan, A. (2011). İkinci dalga feminizm ve Sevi Bayraktar. E. Özdemir , & S. Bayraktar (Dü) içinde, *İstanbul - Amargi Feminizm Tartışmaları* (s. 175-192). İstanbul: Amargi Yayınevi.
- Efil, Ş. (2016). Kendini ‘Öteki’nde Fark Etmek: Ben-Öteki İlişkinin Felsefi Uzantıları . *İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(2), s. 51-66.
- Erden, Ö. O. (2016). Akıl/Beden dikotomisinden modern eril politik uğrağa: Beden’in inşasından cinsiyetçi politika üzerine bir not. *Toplum ve Demokrasi Dergisi*, 2(4), s. 129-138.
- Fairclough, N. (2003). Dil ve İdeoloji. *Söylem ve İdeoloji* (B. Çoban, Çev., s. 155-172). içinde İstanbul: Su Yayınları.
- Fraisse, G., & Perrot, M. (2005). Düzenler ve Özgürlükler. G. Fraisse, & M. Perrot (Dü) içinde, *Kadınların Tarihi: Devrimden dünya savaşına feminizmin ortaya çıkışı IV* (s. 13-18). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Georg, S. (2016). Yabancı. L. Ünsaldı (Dü.) içinde, *Yabancı: Bir İlişki Biçimi Olarak Ötekilik* (s. 27-34). Ankara: Heretik Yayınları.
- Güç, A. (2008). İslamcı Feminizm: Müslüman kadınların birey olma çabaları. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 17(2), s. 649-673.

- Gündoğdu, A. O. (2015). *Ben ve Öteki: Değerler Dünyasının Gerginliği*. 04 20, , 2017 tarihinde www.aliosmangundogan.com: <http://www.aliosmangundogan.com/PDF/Bildiri/Ali-Osman-Gundogan-Ben-Oteki.pdf>. adresinden alındı
- Halavut, H., & Victoire, M. (2011). Hak talebi. E. Özdemir, & S. Bayraktar (Dü) içinde, *İstanbul - Amargi Feminizm Tartışmaları* (s. 7-24). İstanbul: Amargi Yayınevi.
- Hobbes, T. (2007). *Elementa Philosophica De Cive: Yurttaşlık Felsefesinin Temelleri*. İstanbul: : Belge Yayınları.
- Holland, J. (2019). *Mizojini: Dünyanın en eski önyargısı, kadından nefretin evrensel tarihi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Kant, İ. (1999). *Pratik Akıl Eleştirisi*. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Kapanoğlu, S. (2006). *Çin`de kadın imgesi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Käppeli, A.-M. (2005). Feminist Sahneler . G. Fraisse , & M. Perrot (Dü) içinde, *Kadınların Tarihi: Devrimden dünya savaşına feminizmin ortaya çıkışı IV* (s. 449-475).
- Kirel, S. (2010). *Kültürel çalışmalar ve sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Levinas, E. (2005). Öteki, ütopya ve adalet. *Tezkiye Dergisi* (Levinas Özel Sayısı 38-39), s. 221-231.
- Machin, D., & Mayr, A. (2012). *How to do Critical Discourse Analysis: A Multimodal Introduction*. SAGE.
- McCabe, J. (2004). *Feminist film studies: Writing the woman into cinema*. London: Wallflower.
- Nelmes, J. (2012). . *Introduction to Film Studies*. London: Routledge.
- Öz Yıldız, S. (2019). Toplumsal cinsiyet çalışmalarının tarihçesi . A. Altınoğlu (Dü.) içinde, *Toplumsal cinsiyet çalışmaları* (s. 2-23). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Özdemir, Ö. (2017). İki sistemli kuram olarak sosyalist feminizm. *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(2), s. 395-414.
- Pilcher, J., & Whelehan, I. (2004). *Fifty Key Concepts in Gender Studies*. London: SAGE Publications.
- Sarı, İ. (2018). *Kadın: . Anne olarak kadın`ın değer ve mevki.... .* noktaekitap.
- Saygılıgil, F. (2013). Feminist film kuramı . Z. Özarslan (Dü.) içinde, *Sinema Kuramları 2* (s. 143-165). İstanbul: Su Yayınevi.
- Schnapper, D. (2005). *Sosyoloji Düşüncesinin Özündü Öteki ile İlişki*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Sena, C. (1975). Eflatun . *Filozoflar Ansiklopedisi 2* (s. 13-45). içinde
- Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi ve Ayna Çatladı*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Şah, U. (2020). Eleştirel Söylem Analizi: Temel Yaklaşımlar. *Kültür Araştırmaları Dergisi*(7), s. 210-231.
- Taş, G. (2016). Feminizm üzerine genel bir değerlendirme: kavramsal analizi, tarihsel süreçleri ve dönüşümleri. *Akademik Hassasiyetler*, 3(5), s. 163-175.
- TDK. (2022).
- Telliöğlü, İ. (2016). İslam öncesi Türk toplumunda kadının konumu üzerine. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*(55), s. 209-224.
- Temizer, N. C. (2022). 19.Yüzyılda Batı`da ve Osmanlı`da kadının sosyal ve ekonomik hayattaki yeri. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Kadın ve Aile Araştırmaları Dergisi*, 2(1), s. 51-70.
- Temizkan, Ö. (2011). *Öteki tartışmaları çerçevesinde Zygmunt Bauman`ın öteki yaklaşımı*. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi .
- Toprak, S., & Kamil, Ş. (2016). Kültürel ve dinsel perspektifte kadın kimliği. *Turkish Studies (Elektronik)*, 11(18), s. 203 - 214.
- Ünsaldı, L. (2016.). Takdim. L. Ünsaldı (Dü.) içinde, *Yabancı: Bir İlişki Biçimi Olarak Ötekilik* (s. 7-16). Ankara: Heretik Yayınları.
- Üste, B. R. (2014). Hegel – Rousseau, Mill ve Hayek`in değerlendirmelerinde topluma ötekileştirilen `kadın`ın konumu. *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 3(4), s. 103-26.
- Van Dijk, T. A. (2001). Critical Discourse Analysis. D. Schiffrin, D. Tannen, & H. E. Hamilton. (Dü) içinde, *The Handbook of Discourse Analysis* (s. 352-371). Massachusetts: Blackwell Publishers.
- Ventola, E., Cassily , C., & Kaltenbacher, M. (2004). *Perspectives on Multimodality*. Philadelphia : John Benjamin`s Publishing Company.
- Wollstonecraft, M. (2012). *Kadın baklarının gereçlendirilmesi*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Yolcu, M. A. (2013). Havva'nın Öyküsü: Kozmolojik ve Antropogonik Mitlerden Kadın Yaratımına Senkretik Bir Yaklaşım. *Folklor/Edebiyat*, 19(73), s. 185-196.