

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA DEĞİŞEN KADIN İMGELERİ: “MAVİ DALGA” FİLMİNDE ÖZNE OLARAK KADIN ve “İKİMİZİN YERİNE” FİLMİNDE ANLATININ GİZEMİ OLARAK KADIN

Gül YAŞARTÜRK
Akdeniz Üniversitesi, Türkiye
<https://orcid.org/0000-0002-3316-9828>
gulyasarturk@yahoo.com

ÖZ

Türk Sineması'nda 2000'li yıllardan itibaren, kadın karakterlerin yaş, sınıfsal aidiyet, meslek ve yaşam tarzı bağlamında öncesindeki dönemlere kıyasla daha farklılaştığı bir döneme girilmiştir. Mavi Dalga (Zeynep Dadak, Merve Kayan 2013) ve İkimizin Yerine (Umur Turagay 2016) filmleri de bu çerçevede yer alan örneklerden ikisidir. Söz konusu iki filmde de, kadın karakterler öğretmenlerine aşık olurlar. Mavi Dalga ve İkimizin Yerine filmlerinin kadın karakterlerini söz konusu duygusal ilişki çerçevesinde ele alma şekli, toplumsal cinsiyet politikası bağlamında önem arz etmektedir. Mavi Dalga, anlatısının merkezine kadınların dayanışmasını ve arkadaşlığını, İkinci Dalga Feminist Hareket'te tanımlandığı şekliyle kız kardeşlik temasını koymaktadır. Kız kardeşlik temasına yapılan vurgu baş karakter Deniz'in, öğretmenine olan ilgisinin ilişkiye dönüşmesinin önüne geçer ve kendi yaşıtı erkek arkadaşıyla romantik ilişkisini de önemsiz kılar. İkimizin Yerine ise baş karakter Çiçek'in hayatının ve dolayısıyla anlatının tüm odak noktasını, dersane öğretmenine duyduğu aşka ve aralarındaki ilişkiye sabitler. Çiçek'i söz konusu ilişki dışında her şeyden soyutlar. Çalışma kapsamında iki filmin karşılaştırmalı analizi yapılarak; Mavi Dalga'nın De Lauretis ve Smelik'e atıfla kadın karakterlerini tarihsel birer özne olarak konumlayan ve böylelikle kadınların metaforlar haline gelmesine karşı çıkan bir film, İkimizin Yerine'nin De Lauretis, Johnston ve Smelik'e atıfla kadının kadın olarak temsil edilmediği, kadının mit olarak yer aldığı, anlatı yapısının erkek arzusu tarafından düzenlendiği bir film olduğu ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Türk Sineması, Kadın Karakter, Feminist Eleştiri

CHANGING IMAGES OF WOMEN IN TURKISH CINEMA IN THE 2000S: WOMAN AS SUBJECT IN “THE BLUE WAVE” AND WOMAN AS RIDDLE OF NARRATIVE IN “FOR BOTH OF US”

ABSTRACT

As of 2000s, Turkish cinema has entered a new period in which female protagonists differ greatly in terms of age, class affiliation, occupation and life styles in comparison with earlier periods. The Blue Wave (2013) by Zeynep Dadak and Merve Kayan and For Both of Us (2016) by Umur Turagay are the two of specific examples within this context. In both films, female characters fall in love with their teachers. The way The Blue Wave (2013) and For Both of Us deal with their female characters within the frame of respective love affairs is of capital importance in terms of gender politics. In The Blue Wave, film narrative centers around female solidarity and friendship, namely the theme of 'sisterhood' as defined by Second Wave Feminist Movement. The film's emphasis on the theme of sisterhood hinders Deniz' infatuation with her teacher from becoming a romantic relationship and also trivialize her romantic relationship with her boyfriend of the same age. On the other hand, For Both of Us puts the focus of protagonist Çiçek's life and by extension whole focus of narrative on her infatuation with the teacher and relationship between the two. The film narrative isolate Çiçek from everything except for love relationship in question. Within this framework, through comparative analysis of the films, this paper attempts to expose For Both of Us as a film in which women are not

Submit Date: 18.04.2018, Acceptance Date: 10.06.2018, DOI NO: 10.7456/10803100/006

518

Research Article - This article was checked by Turnitin

Copyright © The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication

represented as women and exist only as myths and narrative structure is subject to male desire with reference to Lauretis, Johnston and Smelik and also to designate The Blue Wave as a film that resist and subvert the representation process in which women become metaphors through locating its female characters as historical subjects in accordance with De Lauretis' and Smelik's views.

Keywords: *Turkish Cinema, Female Protagonist, Feminist Criticism*

GİRİŞ

Türk sinemasının başlangıcından itibaren kadın karakterlerin temsilinde yerleşik bir gelenek diğer bir deyişle stereotiplerden söz etmek mümkündür. Farklılıklar anlamında dönemlere göre temel özellikleri değişebilen tek boyutlu karakterler karşımıza çıkmaktadır¹. Kadın karakterler Tanzimat edebiyatı geleneğinden alınan mirasla, uzun süre batılılaşma kaygılarının taşıyıcısı olmuşlardır. Örneğin Acı Hayat (Metin Erksan 1962) filminde batılı değerlere hayranlık, geleneksel değerlerden uzaklaşma Nermin'in ölümüyle sonuçlanır benzer biçimde Sevmek Zamanı (Metin Erksan 1965) filminde batılı hayat tarzını ve batılı değerleri temsil eden Meral kendisiyle birlikte Halil'in de ölümüne neden olur. Gurbet Kuşları'nda (Halit Refiğ 1964) İstanbul'a göçle gelen ailenin oğullarından Selim ve Murat'ın kadınlarla yaşadıkları ilişkiler bir tehlike arz etmezken ailenin diyetini kız kardeşleri Fatma canıyla öder. 1960'lı yıllarda ve devamındaki süreçte çekilen toplumcu gerçekçi filmlerde de aşırı batılılaşma kaygısının kadınlar üzerinden ifade edilmesi sürmüştür. Ancak en somut örneğini Ömer Lütfi Akad'ın Gelin (1973) filminde gördüğümüz şekliyle, fabrikada işçi olmak kadınların görece özgürleşmesine, erkeklerle birlikte kamusal alanda yer almasına olanak sağlayan bir unsur olarak temsil edilmiştir. Feride Çiçekoğlu'nun Vesikalı Şehir kitabında belirttiği gibi, 1950 ve 1960'lı yıllarda yapılmış Yalnızlar Rıhtımı (Ömer Lütfi Akad 1959) ve Gurbet Kuşları (Halit Refiğ 1964) gibi birçok İstanbul filminde, "şehrin eşliğinde duyulan ve toplumsal cinsiyet açısından tanımlanabilecek bir tedirginlik" kendisini göstermektedir (Çiçekoğlu,2007:83). Şehir "tekinsizdir" çünkü kamusal alanda yanında bir erkek olmadan yürüyen kadınlar vardır, kamusal alandaki kadının tekinsiz olmasının yanı sıra kamusal alan da kadın için tekinsizdir (akt.Çiçekoğlu,2007:82). 1980'lerde cinsel özgürlük teması merkezinde, boşanmış ya da eşini terk eden otuzlu yaşlardaki orta sınıf karakterler çoğunlukla Hale Soygazi, Müjde Ar ya da Türkan Şoray tarafından canlandırılır. 1990'larda ise, öne çıkan auteur yönetmenlerin filmlerinde kadın karakterler femme fatale'e dönüşür. Meslek grubu, yaş ve sosyal çevre, arkadaşlık ve ilişkiler anlamında zengin bir karakter çeşitliliğinden söz etmek pek de mümkün değildir. Elmacı'ya göre de; "*Kadınlar 1990'lı yıllarla birlikte yeni sinema olarak adlandırılan dönemde kendilerine geçmişten çok farklı bir konum bulamamışlardır. Hatta kadınlar üzerine inşa edilen anlatılar yeni sinema içerisinde yok denecek kadar azalmıştır (...) Ataerkil yapıyı olağanlaştıran ve devamlılığına hizmet anlayışının hakim olduğu bir yapıda bulunan sinema için derinlikli kadın hikayelerine odaklanmak oldukça zordur (...) daha fazla eril hikayeyi sinemaya kazandırmakta sessiz, kimliksiz kadınlar ve ulusun namusu faziletli anneler olma durumuna daha da yaklaştırılmaktadır. Anlatılarda, kadınlar ikincil konuma çekilmekte, biyolojik fark ataerkil yapı tarafından ideolojik olarak da dayatılmaktadır*"(Elmacı,2011:196). 1990'lı yılların istisna oluşturan kadın karakterlerinden biri Güneşe Yolculuk (Yeşim Ustaoglu 1999) filminin Arzu isimli karakteridir. Arzu çalışması ve kendi kararlarını alması, isteklerinin peşinden gitmesi bağlamında önem arz etmektedir.

2000'li yıllardan itibaren, farklı yaş gruplarından, sınıflardan, mesleklerden kadın karakterler karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu karakterler; feminist film teorisinin de temel bir sorun olarak gördüğü erkeklerle olan ilişkileri (eş, anne ya da sevgili olmak gibi) üzerinden tanımlanmaktan ziyade farklı varoluş özellikleri ve kadınlarla arkadaşlıkları bağlamında tanımlanırken, filmlerde karakterleri belirleyen temel bir yapı olarak patriyarka da görünürlük kazanmıştır. İki Genç Kız (Kutluğ Ataman 2005), Gitmek: Benim Marlon ve Brandom (Hüseyin Karabey 2008), Hayat Var

¹ Son dönem Türk Sineması'nda kadın karakterler hakkında ayrıntılı bir analiz için bakınız:

Kunt Esen (2013) *Yeni Türk Sineması'nda Erillik Bağlamında Dişilliğin İnşası* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi İstanbul:Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Çakmak Sermin (2013) *Türk Sinemasında Namus ve Beden Denetimi* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

(Reha Erdem 2008), Zefir (Belma Baş 2010), Kusursuzlar (Ramin Matin 2011), Şimdiki Zaman (Belmin Söylemez 2012), Gözetleme Kulesi (Pelin Esmer 2012), Mavi Dalga (Zeynep Dadak, Merve Kayan 2013), Köksüz (Deniz Akçay 2013), Deniz Seviyesi (Nisan Dağ, Esra Saydam 2014), Nefesim Kesilene Kadar (Emine Emel Balcı 2015), Toz Bezi (Ahu Öztürk 2015), Ana Yurdu (Senem Tüzen 2015), Mustang (Deniz Gamze Ergüven 2015), İkimizin Yerine (Umur Turagay 2016) ve İşe Yarar Bir Şey (Pelin Esmer 2017) gibi filmlerde kız kardeşlik, vasıfsız işçi olmak, gelenek ve modernlik çatışmasında anne kız ilişkisi, ev işçiliği ve farklı aidiyetlerden kadınların arkadaşlığı/ dayanışması temalarının işlendiğini görmek mümkündür. Çiçekoğlu'nun 1950 ve 1960'lı yıllar için yaptığı tespiti hatırladığımızda 2000'li yıllarda kadın karakter tasvirlerindeki değişim özellikle İki Genç Kız, Şimdiki Zaman ve Gözetleme Kulesi filmlerinde somut biçimde görünür olur. Elizabeth Wilson'un Janet Woolf'tan yola çıkarak belirttiği üzere "*bir kadın flaneur olamaz çünkü kadın flaneur görünmezdir*" (akt.Çakmak,2013:37). Flaneur, kısaca "*şehirde amaçsızca dolasan, amacı şehri deneyimlemek olan kişi*"dir, kadın flaneur yoktur çünkü kadınlar bir şehrin sokaklarında amaçsız biçimde yürümezler (akt.Çakmak,2013:37). İki Genç Kız filminde Handan ve Behiye'nin, Şimdiki Zaman'da Mina ve Fazi'nin şehirde amaçsızca dolaşması, Gözetleme Kulesi'nde² Seher'in, yanında yaşadığı dayısının tecavüzü sonrasında evi terk etmesi, otogarda yaşaması ve çalışması, dünyaya getirdiği bebeğe annelik yapmak istemeyişi, ona yardım eden ve bebeğin sorumluluğunu üstlenen Nihat'la ilişkisinin Selvi Boylum Al Yazmalım'da (Atıf Yılmaz 1978) olduğu gibi romantize edilmeyişi, Türk Sineması'nın yerleşik temsil geleneğinden önemli bir kopuşa işaret etmektedir.

AMAÇ VE YÖNTEM

Çalışma kapsamında ele alınmak üzere Mavi Dalga ve İkimizin Yerine filmleri seçilmiştir. Her iki film de aynı yaşlarda iki genç kadın karaktere ve farklı biçimlerde ele alınan benzer bir konuya sahiptir. On yedi yaşındaki Deniz ve on sekiz yaşına yeni basan Çiçek hayatlarına dair temel kararları kendilerinin vermesi konusunda ısrarlı, cesur, güçlü ve özgüvenli karakterlerdir. İki karakterin de ilk cinsel ilişkilerini yaşaması "*tabu ya da kutsanacak durumlar olarak temsil edilmemektedir*" (İnceoğlu,2015:90). Mavi Dalga, Deniz'in Kaya ile ilişkisini anlatının odağına almayarak, kendisinden küçük kız kardeşi Defne ve arkadaşlarıyla ilişkisini anlatının merkezine taşımaya nedeniyle Anneke Semelik'in kadın özne tarifi ve feminist literatürde bilinç yükseltme ve kız kardeşlik kavramı temelinde analiz edilecektir. İkimizin Yerine, Çiçek'in dersane öğretmeni Doğan'la ilişkisini anlatının odak noktasına alarak, erkeği ve erkeğin bilgisini kadın karakterin üzerinde belirleyici olarak konumlamaktadır. Çiçek; De Lauretis'e atıfla anlatının gizemi ve Johnston'a atıfla erkeğin kaybının göstergesi olarak ele alınacaktır.

Feminist Film Eleştirisinde Kadın Göstergesi ve Yan Anlamları

Sinema anlam ve değerlerin, ideolojinin üretimi ve yeniden üretimi olarak görülmüştür ancak De Lauretis'e göre bir gösterme (signifying) pratiğidir, anlam ve algı etkilerinin yanı sıra, yapımcılar izleyenler müdahil olan herkes için özne konumları üreten, öznenin yeniden üretildiği temsil edildiği ve ideolojiye yerleştirildiği bir süreçtir (De Lauretis,1984:37). Robert Kolker de, klasik Amerikan stilinin devamlılık kurgusu, dikiş etkisi ve 180 derece kuralı gibi önemli teknik kurallarla oluşturduğunu belirterek; izleyicilerin çoğunun tüm dünyada bir filmin nasıl olması gerektiğine dair uzlaşmaya varmış olduğunu söylemektedir (Kolker,2009:119). Sözü edilen uzlaşma, filmin araçlarını gizleyen şeffaflık kuralı üzerinde sağlanmış bir uzlaşmadır. Şeffaflık sayesinde izleyici kameranın, kurgunun farkına varmayarak kendisini 'oradaymış gibi' hisseder. Öykü okuma ve yorumlama süreci gerektirmemelidir, "*film her şeyi vermeli çok az şey istemelidir*" (Kolker,2009:119 ve 120). De Lauretis ve Kolker'in vurguladıkları üzere filmler, anlamı yansıtmazlar bizzat inşa ederler ve bu inşa etme sürecini de görünmez hale getirirler. Bu çerçevede, Claire Johnston, sosyolojik film analizinin kadın temsillerinin pozitif ve doğru olmasına dair talebini; "*doğru ya da pozitif kadın temsili talebi,*

² Filmle ilgili ayrıntılı bir analiz için bkz. Avcı İ. Bozkurt (2017) *Yeni Türk Sineması'nın Minör Temaları: Gözetleme Kulesi SineFilozofi Dergisi* 2(4),7-24

kadınların gerçekte ne olduklarını bilme isteğinden mi yoksa olması gerektiğini düşündüğümüz kadını görme isteğinden mi kaynaklanmaktadır ?” sorusunu yönelterek eleştirmiştir (akt.Chaudhuri,2006:23). Sosyolojik film analizi gerçekçiliği takdir eder oysa gerçekçilik de inşadır ve inşa olduğunu gizlemeye çalışmaktadır (age). Dolayısıyla Johnston, bir filmde ‘gerçekçi’ kadın temsilleri aramaktan ziyade kadın göstergesine dikkatimizi çekmeyi önermektedir; “Sinemada kadının sosyolojik analizini reddederek biz, gerçekçilikle ilgili her görüşü reddetmiş oluruz. Bu reddetme göstergenin açık doğal düz-anlamının kabulünü ve yürürlükteki mitin gerçekliğini reddetmeyi içerir. Cinsiyetçi ideoloji ve erkek-egemen sinemada kadın, erkekler için temsil ettiği şey olarak sunulur (...) Sinemada 'seyirlik' bir şey olarak kadın üzerinde bu denli vurgu yapılmasına karşın; 'kadın olarak kadın'ın sinemada büyük oranda eksik olduğunu söylemek muhtemelen doğrudur (...) Sinemada gerçekmiş- gibilik kuralı, kadının kadın olarak imgesinin bastırılmasından ve varolmayışına sevinilmesinden kesinlikle sorumludur” (Johnston,2008:284-285).

Diğer bir ifadeyle mit, kadın göstergesinin düz anlamını terk ettirerek, düz anlamın yerini yan anlamın almasını sağlamaktadır (Chaudhuri,2006:26). Öteki olarak kadın, ebedi dişi, erkek arzusunun nesnesi patriyarkal söylem tarafından inşa edilen yan anlamalara verilebilecek örnekler arasında yer alır. Kısaca kadın, erkekler için temsil ettiği şeyin göstergesidir, kadın olarak kadın yoktur. De Lauretis’e göre de; “batı kültüründe 'kadın' öteki olarak, erkekten farklı şekilde temsil edilir. Bu 'kadın' bir kurgudur, temsildir; toplumsal ve tarihsel koşullar altında yaşayan asıl 'kadınlar'dan tamamen ayrılır” (akt.Smelik,2008:12). Feminist hareketin, yeni göstergesel (semiotic) içerikler yeni göstergeler bularak ortaya koymasıyla izleyici ve okuyucularda alışkanlık değişimi de mümkün hale gelecektir (De Lauretis,1984:186). Smelik’in ifadesiyle; “Dişil özne, kişinin hem kendi içinde hem de dış dünyayla olan ilişkisinde edindiği, cinsiyetle ilgili alışılmış bir deneyimin sonucudur. Dişil özneyi değiştirmek demek, deneyimi -başka bir deyişle, kabul görmüş olanı- değiştirmek demektir. Feminizm, yeni göstergeler, stratejiler ve yeni anlatılar türeterek bir değişiklik yaratma sürecine dahil olurken, kadınlara dair yeni bir toplumsal öznenin doğuşuna yol açmıştır” (Smelik,2008:14). Bu bağlamda düşünüldüğünde kadınları tarihsel ve toplumsal birer özne olarak temsil etmek gereklidir çünkü ancak bu sayede “egemen temsil sistemlerinde dişil olanın metaforlaştırılmasına karşı harekette bulunulabilir” (akt.Smelik,2008,s.132).

BULGULAR

Deniz: Çoğul Kadın Kategorisi ve Kadın Deneyimleri

Mavi Dalga yazlık evlerindeki eşyaların toplanmasına yardım eden Deniz ve altı yaşlarındaki kız kardeşi Defne’nin görüntüsüyle başlar. Film, baş karakter Deniz’in arkadaşları Gül, Esra ve Perin’in yanı sıra kardeşi Defne, erkek arkadaşı Kaya ve öğretmeni Fırat’la ilişkisini konu alır. Yazlık evden şehre dönüşmesiyle başlayan film, üniversiteyi kazanan Kaya’nın yolcu edilmesiyle sona erer. Filmin on birinci dakikasında, senaryo terimiyle ifade edilecek olursa tetikleyici olay³ gerçekleşir. Deniz kardeşini buz pateni sahasına bırakırken daha sonra öğretmeni olduğunu öğreneceğimiz Fırat’ı görür. Peşinden gider ancak karşısına okuldan yakın arkadaşı Kaya çıkar. Yönetmenler Dadak ve Kayan karakterin de izleyicinin de odak noktasının idealize edilmiş öğretmen figürü olmasına izin vermezler. Deniz’in kız arkadaşlarıyla sıkça yaptığı deneyim paylaşımı, öğretmeni Fırat’a duyduğu ilgiyi arkadaşı Kaya’ya yönlendirmesinde önemli bir etkiye sahiptir. Deniz ve arkadaşları hislerini, yaşadıkları her şeyi paylaşımlarının yanı sıra birbirlerinin deneyimleri hakkında fikirlerini de açıklamaktadırlar. Örneğin Perin, Fırat hakkında “böylelerini çok gördüm (...) bunların eve çağırınları da var nereye gitsen aynıdır” derken, Gül ve Esra, Fırat’ın nişanlı olduğunu öğrenerek Deniz’e söylerler. Deniz ve arkadaşlarının arasındaki ilişki dışlayıcı değil kapsayıcıdır. Seçimleri, görünüşleri için birbirlerini yargılamazlar, suçlamazlar. Feminist teorideki adıyla bilinç yükseltme pratiklerini hatırlatan deneyim paylaşımları ve kız kardeşlik olarak tarif edilebilecek bu süreç, karakterleri dönüştürür.

³ Tetikleyici olay anlatının ilk önemli olayıdır ve ileride gerçekleşecek olayların başlıca sebebidir. Tetikleyici olay, giderek artan karmaşa, kriz, doruk ve çözüm adındaki dört ögeyi harekete geçirir. Tetikleyici olayın anlatının ilk dörte birlik bölümünde gerçekleşmesi gerekir. bkz. McKee R.(2011) Öykü (çev: Nuray Yılmaz, Ertan Yılmaz, Fatih Kınalı) İstanbul:Plato Film 152 ve 168

Bilinç yükseltme Marksist teori çıkışlı bir terimdir, “küçük grup bilinç yükseltme pratiği, deneyimi inceleme, anlama ve kişisel deneyimi hayatlarımızı tanımlayan yapılara bağlamaya yaptığı vurguyla feminizmde en açık temel yöntemdir” (akt. Donovan, 2014:166). 1960’lı yılların feminist hareketiyle birlikte öne çıkan kız kardeşlik kavramı, “bütün kadınların ortak bir ezilmişliğe maruz kaldıklarını ve dolayısıyla çıkarlarının da ortak olduğunu” söylemektedir (Berktaş,2011:6). Kavram, kadınların baskı karşısındaki kardeşliği anlayışından hareket ederken aynı zamanda hiyerarşi ilkesine de bir meydan okumayı ifade etmektedir; “Kadınlar (...) hiyerarşik eril yapının genel ilkesine bağımlı kılınarak hem birbirlerinden kopararak bölünürler, hem de kadın olarak ortak ezilmişliklerine ilişkin kolektif bir bilinç kazanmaktan uzak tutulurlar. Bu durumun üstesinden gelebilmek için yaşadıkları ortak deneyimleri ve erkek egemen düzene karşı duydukları hoşnutsuzluğu paylaşımları gerekir (...) Kız kardeşlik kavramı, kişisel deneyimin değerinin ve statüsünün bir yeniden tanımlanmasını içerir. Kişisel olan, siyasal olana dönüşür; yani kadınların ezilmesi olgusunun, özel deneyimlerin anlatılması aracılığıyla çözümlenebileceği düşünülür” (Berktaş,2011:6).

Bu bağlamda değerlendirebileceğimiz sahnelerden biri, Deniz okul servisindeyken servis camının onun oturduğu koltuğa denk gelen kısmına aniden hakaret içeren bir kağıdın yapıştırıldığı sahnedir. Deniz korkar ve utanır. Başka bir sahnede Perin’in yaşadığı bir tacizi ve tacize verdiği tepkiyi anlatmasının ardından Deniz, erkek öğrencilerin servis camına kağıt yapıştırdıklarını gördüğünde onlara müdahale ederek engel olur. Perin sayesinde Deniz, yaşadıkları kişisel deneyimlerin arasındaki benzerlikleri fark ederken, söz konusu kişisel deneyimlerin hayatımızı tanımlayan ataerkil yapıyla ilişkili olduğunu da görmüştür. Donovan’ın ifade ettiği gibi, “bilinç yükseltme hedefsiz bir konuşma olsa bile olumsuz deneyimlerin paylaşılmasının, grubun o deneyimdeki ortaklıklarını ve o olumsuz deneyimin ve ezilmelerinin politik nedenlerini görmesine yol açacağı var sayılır” (Donovan,2014:167). Filmin son bölümünde, Deniz ve arkadaşları otobüsle deniz kıyısına giderler ve burada Deniz, Kaya ile birlikte olduğunu, Perin ise Ordu’dan Balıkesir’e kendisi hakkında söylenti çıktığı için gelmek zorunda kaldıklarını açıklar. Gül ise beline yaptırdığı dövmeyle gösterir. Ancak karakterler kameranın önüne geçtikleri için izleyici Gül’ün dövmesini görmez, filmin görsel yapısı teşhir etme ve gözetlemenin önüne geçer⁴. Sahne deniz kıyısında çekildiği için hiçbir olumsuz duygu iletmez aksine son derece ferah ve umut doludur.

Deniz, Perin, Gül ve Esra arasındaki konuşmalar sadece ilişkiler hakkında değildir, beden ve güzellik tanımları, makyaj, aileden ayrılmak temaları bu konuşmalarda kendisine yer bulur. Deniz’in, Kaya ile olan ilk cinsel deneyimi günlük sıradan bir olay olarak gerçekleşir. Deniz, Kaya’dan ziyade kız arkadaşları ile vakit geçirir ve onlarla aynı kadrada görüntülenir. Filmin anlatısı, Deniz ve Kaya arasında olabilecek bir romantik bağlanma ve ilişki beklentisini kırar. Filmin kadın karakterleri erkekler için ifade ettikleri anlam üzerinden birer metafor haline gelmezler. De Lauretis’e atıfla tarihsel ve toplumsal birer özne olarak temsil edilirler ancak bu sayede “egemen temsil sistemlerinde dışıl olanın metaforlaştırılmasına karşı harekette bulunulabilir” (akt.Smelik,2008:131-132). Mavi Dalga, baş karakteri Deniz’i filmin açılış bölümünden itibaren tarihsel ve toplumsal bir özne olarak tanımlar. Filmin başında kamera Deniz’i kentin sokaklarında eve doğru yürürken takip eder. Deniz, servis camına kız öğrencileri korkutmak için kağıt yapıştıran arkadaşlarına müdahale ettiğinde de aktif bir tarihsel öznedir, hamile olduğunu bildiği alt komşuları Ceylan’dan gelen seslere dikkat kesilerek onu hastaneye yetiştirdiğinde de dayanışma içinde olan, sorumluluk alan tarihsel bir öznedir.

Mavi Dalga, medeni durum, sınıfsallık, beden özellikleri gibi farklılıkları bağlamında birçok kadını bir araya getirerek De Lauretis’e atıfla kadın kategorisini çoğul hale getirmektedir. Söz konusu farklılıklar, “cinsel farklılığın ikiliğini parçalar ve bu sayede kadınlar, eril düzenin dışında temsil edilebilir ve gösterilebilir olurlar” (akt.Smelik,2008:132). Diğer bir deyişle, kadınlar; ‘erkek olmayan’ anlamından başka anlamlara da sahip olurlar.

Çiçek: Sphinx’in Bilmecesi

⁴ Filmin kamera konumlandırmasıyla karakterlerinin mahremiyetini gizleyen yapısı hakkında bir yazı için bkz. Didem Nur Güngren, “Mahremiyetler ve Masumiyetler” <http://www.Sharfililer.com/mahremiyetler-ve-masumiyetler/>

İkimizin Yerine filminin ana konusu Çiçek karakterinin on sekiz yıl önce ilik kanseri olan ablasını kurtarması için doktorların önerisi üzerine planlanarak hayata gelmiş bir çocuk olmasıdır. İlik kanserinin iyileşmesi için doktorlar tarafından kardeş iliğinin nakli çözüm olarak sunulmuştur ancak Çiçek'ten alınan ilik çare olmamış ve abla ölmüştür. İlk çocuğunu unutmayan ve ikinci çocuğunu sevemeyen Ülkü, Çiçek'e ablasının giysilerini giydirir, ablasının ismini verir, ablasının mesleğini ve hobilerini dayatarak ablasını Çiçek'te yaşatmaya çalışır. Bir ablası olduğunu ondan saklar. Filmin olay örgüsünde⁵ izleyicinin sahip olduğu bilgi baş karakter Çiçek'in bildikleriyle sınırlıdır dolayısıyla izleyici Çiçek hakkındaki bilgileri Çiçek'le birlikte filmin son bölümünde öğrenir. Çiçek, hayatına Doğan'ın girmesiyle birlikte annesinin dayatmalarına karşı çıkmaya başlar. Çiçek'in bir kadın karakter olarak kendisinin kim olduğunu bilmezken, filmin erkek baş karakteri öğretmen Doğan da ölmüş olan sevgilisinin bir kız kardeşi olduğunu bilmemektedir. Doğan'ın filmin sonunda 'bilmeceyi' çözerek bu bilgiye sahip olması İkimizin Yerine filmini De Lauretis'in ödipal yörünge kavramı ile incelemeye olanak sağlamaktadır.

De Lauretis'e göre anlatı yapılarına ödipal arzu yön vermektedir, sosyo-tarihsel koşullar sonucunda Oedipus miti anlatıya yerleşmiştir (akt.Chaudhuri,2006:70). Oedipus, Thebai (thebes) kentine yolculuğu sırasında, kentin girişinde Sphinx'in⁶ durduğunu görür ve kente girmesi için Sphinx'in sorduğu bilmeceyi çözmesi gerekmektedir. Oedipus bilmeceye doğru yanıtı vererek Thebai'ye girer. De Lauretis erkeğin gizemi çözerek mutlu sona ulaştığı yapının, geleneksel Hollywood anlatı yapısıyla ilişkisini kurmaktadır. Birçok film ödipal yörüngeyi izlemektedir, buna göre çoğunlukla bir erkek kahraman yolculuğa çıkar, sınırı geçerek başka bir alana girer (Chaudhuri,2006:71). Erkek, kültürün aktif ilkesidir, kadın erkek arzusunun nesnesi ya da Sphinx örneğinde olduğu üzere aşılması gereken engel, çözülmesi gereken bilmece, film noir türünde femme fatale'nin anlatının gizemi ve bilmece olması bu duruma verilebilecek bir örnektir (Chaudhuri,2006:71). Dolayısıyla ödipal yörüngeyi takip eden filmlerde, erkeğin arzusu anlatıya yön verirken kadın karakter Sphinx'e atfla erkek karakterin bilgisiyle aydınlatılan bir gizem, çözülen bilmece olarak karşımıza çıkmaktadır. Kaplan'ın Şanghaylı Kadın (Lady From Shanghai, Orson Welles, 1947) filminden yola çıkarak ifade ettiği gibi, erkek kahramanın amacı kadın karakterin gizemini aydınlatmaktır (Kaplan,2000:62). Smelik'e göre "anlaşılmaz olanı çözmeye arzusu, özünde eril bir arzudur, çünkü dişil özne gizemin kendisidir" (Smelik,2008:13). Anlatı ödipaldir, çünkü izleyicinin, erkek karakteri aktif /eyleyen olarak kabul etmesini sağlayan bir yapı inşa eder. Anlatı içerik bağlamında değil ama "rolleri ve farklılıkları, dolayısıyla iktidarı ve konumları belirleyen yapısı açısından ödipaldir" (Smelik,2008:13).

Bu kuramsal çerçeveden filmin baş karakteri Çiçek'e baktığımızda ilk dikkatimizi çekmesi gereken unsur; Doğan'dan önce Çiçek'in hayatını belirleyen hiçbir şeyin, somut bir amacının, isteğinin olmayışıdır. Çiçek'in Doğan'la tanıştığı sahneye dek hayatı tekdüzedir. Filmin dokuzuncu dakikasında tıpkı Mavi Dalga filminin on birinci dakikasında olduğu gibi tetikleyici olay gerçekleşir. Çiçek dershanede yeni edebiyat öğretmeni Doğan'la tanışır. Doğan'la tanışmasının ardından tek amacı Doğan'la birlikte olmak olarak karşımıza çıkar. Çiçek'in yaşadığı hayata isyanı, bu ilişkiyi yaşama ısrarında kendisini gösterir. Çiçek'in isyanını, romantik ilişki üzerinden gerçekleştirmek isteği De Beauvoir'in "ebedi dişi miti" tarifıyla uyumludur. De Beauvoir'a göre kadınlar ebedi dişi mitinin içinde yaşamakta ve kendilerini ifade etmektedirler, bu mit erkeklerin kalbinde yatan kadını betimlemektedir (Direk,2010:47). Kadınlar "erkeklerin düşleri aracılığıyla düş görürler"(akt.Direk,2010:48) ve dolayısıyla erkeklerin hayal ettiği kadın figürü, kadın miti tarafından belirlenen kadın gibi olmak istemektedirler. Çiçek'in de bu mit çerçevesinde tüm arzusu, Doğan'ın kalbinde yatan kadın olma isteğidir.

⁵ Bir anlatı içindeki tüm olaylar dizisi, hem açıkça gösterilenler hem de izleyicilerin anladıkları öyküyü oluşturur. Olay örgüsü ise perdede izlediğimiz aksiyon akışıdır, öyküde yer alan bilgiler gizlenebilir ya da bu bilgilerin sırası değişerek karşımıza çıkabilirler. bkz David Bordwell, Kristin Thompson (2012) *Film Sanatı* çev: Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat De Ki 80-81

⁶ Çoğu tasvirde ve resimde kadın başlı, vücudu aslan biçiminde ve kanatları olan bir mitolojik varlıktır. Örnek olarak bkz.

<http://www.theoi.com/Ther/Sphinx.html> ve

Gustave Moreau 1864 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437153>

Çiçek'in Sevil ve Ceylan isimlerindeki iki kız arkadaşıyla ilişkisi deneyim paylaşma üzerine kurulu değildir. Aksine Çiçek aşık olduğunu Sevil'den saklarken; Sevil de neden ani biçimde bir ay içinde erkek arkadaşıyla evleneceğini Çiçek'ten saklar. Sevil ve Çiçek'in Sevil'in evlilik kararı üzerine konuştukları sahnede, Sevil domates kaydattığı için üstü başı kırmızıya bulanmıştır. Yönetmen, kırmızı rengi kadının ilk cinsel ilişkisinin metaforu olarak kullanmaktadır. Kırmızı renge yüklenen yan anlam ilk olarak Çiçek'in sürekli taktığı kırmızı fularını, birlikte oldukları geceden sonra Doğan'ın almış olmasında karşımıza çıkar. Doğan, kırmızı fuları daha sonra Çiçek'in annesine verecektir. Sevil'in ilk cinsel deneyimini yaşamış olduğunun görsel yapıyla ima edilmesi, ancak Sevil'in bu durumu Çiçek'ten saklaması iki arkadaşın birbirlerine karşı samimi olmadıklarını da ima eder. Çiçek, Doğan'la ilişki yaşamaya başladıktan sonra onu Sevil ve Ceylan'la birlikte görmemeye başlar. Çiçek Yunan mitolojisindeki Pygmalion öyküsünü⁷ hatırlatır biçimde Doğan tarafından biçimlendirilir. Şiir yazmayı, bir erkekle birlikte olmayı ve daha da önemlisi kim olduğunu Doğan'dan öğrenir. Doğan'ın tüm soruların yanıtlarına sahip olan kişi olması onu eyleyen özne konumuna oturtur. Doğan, evlenmek üzere olduğu sevgilisini kaybettiği için eksiktir. Çiçek söz konusu kaybı ve eksikliği telafi ederek, bir tamamlayan vazifesi gördüğü için Johnston'a atıfla erkeğin kaybını telafi etmesiyle anlam kazanan bir karakter haline gelir (Johnston,2008:284-285). Filmin sonunda, Doğan'ın dış sesinin⁸ eşlik ettiği bir sekansta Çiçek'in farklı sahneleri Doğan'ın bakış açısından bir araya getirilir ve izleyici Doğan'ın gözünden Çiçek'i izler, gözetler. Mulvey'in belirttiği bağlamda (akt.Smelik,2008:4-5); gözetleme hakkını erkek karaktere veren ve kadını fetişize eden yapı sayesinde Çiçek'in varlığı, kişiliği kendisi olarak değil Doğan için ifade ettikleriyle bir anlam kazanır.

SONUÇ

Türk Sineması'nın başlangıç tarihinden itibaren kadın imgesi dönemlere göre değişen belirli stereotiplerle sınırlı kalmıştır. Söz konusu stereotipler 2000'li yıllarda değişmeye, farklılaşmaya başlamıştır. 2000'li yıllarla birlikte kadın olmaya dair hikayeler 'cinsel özgürleşme' dışında temalar çerçevesinde ele alınırken, cinsel deneyim de tabu olmaktan çıkmıştır. Değişen kadın imgeleri bağlamında Mavi Dalga ve İkimizin Yerine filmleri, Türk Sineması'nda sıkça karşımıza çıkmayan iki genç kadın baş karaktere sahiptir. Mavi Dalga'da Deniz on yedi yaşındadır, İkimizin Yerine filminde ise Çiçek on sekiz yaşındadır. İki film de karakterlerinin öğretmenlerine aşık olmalarını ele alır ancak konuyu farklı anlatı yapılarıyla işleyerek farklı yönler doğru ilerlerler. Feminist film teorisi, dikkatimizi geleneksel anlatıyı takip eden filmlerde kadının bir gösterge oluşuna çekmiş ve kadın göstergesinin erkeğin eksikliğini tamamladığını, erkek için ifade ettiği anlamı yansıttığını ortaya koymuştur.

Mavi Dalga'nın anlatısı Deniz'in öğretmene olan aşkını, kendi yaşıtı bir arkadaşına yönlendirerek, daha güçlü konumdaki erkek karakterin idealize edilmesinin önüne geçer, fanteziyi onaylamaz hatta demistifiye eder. Deniz, duygusal bir ilişki içerisinde olduğu erkekler üzerinden anlam kazanmaz dolayısıyla hiçbir şeyin metaforu, göstergesi değildir. Kız arkadaşlarıyla olan paylaşımı, dayanışması ve hayata müdahale edişi üzerinden tanımlanan Deniz bu bağlamda tarihsel bir öznedir. Mavi Dalga, farklı kadınların ve dolayısıyla farklı kadın olma hallerinin bir arada yer aldığı bir filmidir. İkimizin Yerine filmi, feminist film teorisinde ortaya konduğu şekliyle erkek arzusu tarafından yönlendirilen, ödipal yörüngeye sahip bir anlatıdır. Çiçek, kendi hayatını yaşamakta ısrarlı bir karakterdir ancak filmin anlatı yapısı çerçevesinde Çiçek; hayata dair tüm beklentisini ve isyanını duygusal ilişki içinde bulunduğu Doğan üzerinden yaşar. Kendisi ve hayatı hakkındaki, soruların yanıtını Doğan sayesinde

⁷ Pygmalion öyküsü, bir erkeğin yarattığı ya da istediği biçimde dönüştürdüğü bir kadına aşık olmasının konu edildiği kültürel ürünlerin esin kaynağıdır. Bu konu özellikle ana akım Hollywood ve Yeşilçam filmlerinde sıkça işlenmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Erhat,1996:259

⁸ "Yapamadım Çiçek bundan yıllar evvel ben senin ablana aşık oldum diyemedim (...) Bir gün birden bire terk etti beni diyemedim. Ben o köprüde kaldım Çiçek. Ta ki yıllar sonra bir gün hiç bilmediğim bir şehirden bir iş teklifi gelene dek. Orada seni bulacaktım meğer. Bir yanlış düzeltirmişçesine açmış bir çiçek. meğer benim zalim sevgilim yıllar önce ölüp gitmiş (...) sense düşünülmesi imkansız bir cemre, bahar kadar taze kapılarımı zorladın durdun günlerce. Kaçtım senden. Solmuş bir hayale mi aştığım yoksa sana mı bilemedim.(...) senin yanında bambaşka biri oldum. Ben kendimi seninle sevdim Çiçek. Sen beni sevdiğin için sevdim"

öğrenir, Çiçek'in gizemi Doğan sayesinde aydınlığa kavuşur. Böylece Çiçek, Doğan'ın eski sevgilisinin ölümünde temsil edilen eksikliğini tamamlama vazifesi gördüğü için bir metafor haline gelir.

İki film karşılaştırıldığında, Mavi Dalga feminist film teorisinde önemi ve gerekliliği vurgulanan yeni gösterge ve anlatı yaratma pratiğinin bir örneği haline gelmektedir. Mavi Dalga yerleşik ve kabul gören, kadına dair imgeleri değiştirerek dişil öznenin değişmesi sürecine katkıda bulunmaktadır. İkimizin Yerine ise ebedi dişil mitini pekiştirmektedir.

KAYNAKÇA

- Avcı İ. Bozkurt (2017) *Yeni Türk Sineması'nın Minör Temaları: Gözetleme Kulesi SineFilozofi Dergisi* 2(4), 7-24
- Berktaş F. (2011) *Feminist Teoride Açılımlar Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları içinde. (Der: Yıldız Ecevit ve Nadide Kalkıner) Anadolu Üniversitesi: Eskişehir*
- Bordwell D, Thompson K. (2012) *Film Sanatı (çev: Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat) İstanbul: De Ki Chaudhuri, S. (2007). Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa De Lauretis. New York: Routledge*
- Çakmak S. (2013) *Türk Sinemasında Namus ve Beden Denetimi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*
- Çiçekoğlu F. (2007) *Vesikalı Şehir İstanbul: Metis*
- De Lauretis, T. (1984). *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema. Bloomington: Indiana University.*
- Direk Z (2010) *Simone de Beauvoir: Abjeksiyon ve Eros Etiği Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları (der: Hülya Durudoğan, Fatoş Gökşen, Bertil Emrah Oder, Deniz Yüksek) içinde. İstanbul: Koç Üniversitesi, 35-64*
- Donovan J. (2014) *Feminist Teori (çev: Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan) İstanbul: İletişim*
- Elmacı T. (2011) *Yeni Türk Sinemasında Kadının Temsil Sorunu Bağlamında Gitmek Filminde Değişen Kadın İmgesi Gazi İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi* 33, 185-202
- Erhat. A. (1996) *Mitoloji Sözlüğü İstanbul: Remzi*
- İnceoğlu İ. (2015) "Beyaz Perdede Kadın Anlatısı: Mavi Dalga Filminin Feminist İncelemesi" *Fe Dergi* 7(2), 87-94.
- Johnston C. (2008) "Karşı Sinema Olarak Kadınların Sineması" çev: Ertan Yılmaz *Sinema İdeoloji Politika Sinemasal Yazılar 1 (der: Burak Bakır, Yörükhan Ünal, Sali Saliji) içinde Ankara: Nirengikitap* 281-293
- Kaplan E. A. (2000). *Women and Film: Both Sides of The Camera. London & New York: Routledge.*
- Kolker R. (2009) *Film, Biçim ve Kültür. (Çev&Ed; Ertan Yılmaz), Ankara: Deki.*
- McKee R. (2011) *Öykü (çev: Nuray Yılmaz, Ertan Yılmaz, Fatih Kınalı) İstanbul: Plato Film*
- Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi ve Ayna Çatladı (çev: D. Koç). İstanbul: Agora.*