

TÜRK SİNEMASINDA SUSKUN KADIN İMGESİ

Dilek İMANÇER

Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo-Televizyon- Sinema Bölümü

Giriş

Ataerkil kültürel düzenin egemen olduğu toplumlarda, kadının yaşam pratiğini kadına dair geleneksel tutucu değerlere bağlı çeşitli baskıların belirlediği bilinmektedir. Türk toplumunun kadına dair ataerkil geleneksel tutucu değerlerinin iz düşümlerini tarihsel perspektifte Dede Korkut hikayeleri ve Türk masallarında görmek mümkündür. Dede korkut hikayelerinde kadın ev işi ve kocasına karşı davranışlarına göre değerlendirilmektedir. Bunlardan olumsuz kadın özellikleri nankör ve dırdırcı; pis, gezgin ve dedikoducu; bayağı nankör ve erkek sözü dinlemeyendir. Olumlu kadın ise, erkeğine itaat eden o olmasa da onun misafirlerini ağırlayan olarak tarif edilmektedir. Ayrıca çocuğu olmayan kadın da erkek de toplumda geri plana itilmektedir. Savaşçı göçebe toplumda kalabalık karşı tarafta korku yaratır. Bu nedenle kadının doğurgan olması olumlu bir özellik olarak gösterilmektedir” (Kaya, 2002: 51).

Türk masallarında ise, kadın olgusu genç/ yaşlı, fakir/ zengin gibi karşıtlıklarla olay örgüsü içinde belirlenmektedir. Masallarda başlıca kadın rolleri şu şekilde sıralanmaktadır: “mutluluğu yakalamak için uğraş veren, olayların gidişini yönlendiren, akıllı, vefalı, özverili, direşken kadınlar; Kıskanç ve iftiracı kadınlar; Kötü kalpli üvey anneler, büyücü kadınlar ve acımasız dev anaları; Cinsel tacize uğrayan kadınlar; Eşlerine ihanet eden kadınlar; Yalan ve kurnazlıkla mutluluğa ulaşmak isteyen kadınlar; Akılsız, beceriksiz, sağduyusuz kadınlar” (Yavuz, 1996: 103-104). Toplumda çeşitli basma kalıp tanımlamalar içinde belirlenmiş kadının, erkeğe göre ikincil konumunu din olgusu da güçlendirmekte ve kendisine hoşgörülle bakmasına izin vermemektedir. Kadın anne ve eş olarak her şeyini erkeğe adanması, erkeğe bir anlamda tanrısal bir konum sağlamaktadır. Türk toplumu İslam dini inancını yaygın olarak benimsemiş bir toplumdur. Tarihsel olarak şeriat hukukunun geçerli olduğu “Osmanlı toplumunda insan neslini temsil etme hakkı, 1844 nüfus sayımına kadar yalnızca erkeklere tanınmıştı”(İşin, 1988: 150). Şeriat kadınların erkeklere göre “doğal” olarak ikincil konumda olduklarını varsaymaktadır. Evlilik ve aileye ilişkin yasalar, erkeğin çökeşliliğine izin veriyordu. Ayrıca boşanma da, erkekler için kolaylaştırılmış durumdaydı; çocukların velayeti babanın üzerindeydi. Cumhuriyet devrimlerinden günümüze kadar Türk toplumunda yasal olarak tanınan haklarla birlikte kadının rol ve statüsünde kısmi değişiklikler olduğu bilinmektedir, fakat kırsal ve kentsel kesimler, sınıflar ve bölgeler arasındaki farklılıklar süregelmektedir. Geleneksel toplumsallaşma kalıpları yeniliklere karşı direnişlerini sürdürmekte, özellikle kırsal kesimde kadınların eş seçme, evlilik ve miras kalıpları konularındaki değişiklikleri benimsemeleri engellenmektedir.

Türk sinemasında ise, kadının temsil biçimi melodram anlatısı içinde erkek egemen ideolojinin kendisine biçtiği değerler ve sembollerle yer almaktadır.1960'lara kadar kadınlar melodram kalıpları içinde 'faziletli anne' ve 'dokunulmamış sevgili' olarak idealize edilmektedir. Bunun dışında kalanlar ise kötü kadın, seks bombası, erkekleşmiş kadın, isterik kadın, gizemli cinsellik örneği kadın v.s. olarak tek boyutlu, iyi ya da kötü kadınlardır (Kalkan, 1988: 42). 1980'lerden sonra televizyonun da etkisiyle toplumsal değişmelere paralel olarak Türk sinemasında star kadın oyuncuların soyunmaya

başlamaları ile iyi ve kötü kadınların ayrı ayrı temsil edildiği filmlerin yerini her ikisinin özelliklerini belirli ölçülerde üstünde toplayan tek kadınlı filmler almıştır.

“Kır yaşamını konu alan Türk sorunsal sinemasında kadın-erkek ve kadın-toplum ilişkileri; kadının mal gibi alınıp satıldığı erkek toplumlara özgü, erkeğin kadına tahakkümünden kaynaklanan bir ilişkiler ağı içinde ve kırdaki sahipsiz kalan kadına yaşama hakkının tanınmadığı bir ortamda ele alınarak işlenmiştir”(Kalkan, 1988: 102). Kadın cinselliği erkeğin şerefine korunması amacıyla, başta namus olgusu ve dolayısıyla evlilik öncesi bekaretin kaybedilmesi meselesi etrafında söz konusu edilmiştir. Zira kadın, namus olgusu çerçevesinde belirlenmiş kıstasların dışına çıkarsa alternatif çözümler üretilmeksizin, ya ölümle cezalandırılmakta ya da kötü yola düşmektedir.

Bu kültürel düzen içinde diğer medya temsillerinde de kadına dair baskıların izdüşümleri bol miktarda ve doğallaştırılarak yer almaktadır. Medyanın cinsiyet rolleri ile ilgili stereotipleri sürekli kullanması ve bu stereotiplerin egemen toplumsal değerleri yansıması, feminist görüşü savunan araştırmacılarca eleştirilerek alternatif çözümler aranmaktadır. Kadının cinsiyet ayrımcılığının belirlediği geleneksel rol kalıplarının dışında daha duyarlı temsilini talep etmektedirler. Toplumsal cinsiyet açısından kadının ikincil konumunun kültürel geleneklerden kaynaklandığı artık bilinen bir olgudur. Kadının bu kültürel olguyu benimseme ve direnme stratejileri kadın konusunda araştırma yapanların başlıca ilgi alanlarından biridir. Bu bağlamda, kadınların gelenekselleşmiş ataerki baskılarla başa çıkmak için başvurdukları stratejileri araştırmak amacıyla, Türk sinemasında suskun kadın imgesini sorun olarak almak ve bu suskunluğun geleneksel anlamlarına odaklanmak istiyoruz. Bu bağlamda toplum bilimsel bir yaklaşımla, suskun kadınların ne tür toplumsal ve ailevi rollerde sunulduğu ve bu rollerde ortaya koydukları özellikler, tutumlar ve davranışlar incelenecektir. Bu konuda ise Türk sinemasında en çarpıcı örnekler Zeki Ökten’in *Sürü’sü* (1978), Yavuz Turgul’un *Eşkiya’sı* (1996) ve Zeki Demirkubuz’un *Masumiyet*’indeki (1997) suskun kadınlardır.

Dil, Kültür ve Kadın

Her insan bir dil içinde doğmakta, kendi kimliğini bulması, kendi bilincine varması dil aracılığı ile olmaktadır. Hjelmslev, dili, anlığımızın derinliklerine sinen, bireyin ve topluluğun kalıtım yoluyla edindikleri anılar gömüsü, kimi zaman anımsatan kimi zaman uyaran bilincimiz olarak tanımlamaktadır. Konuşma yetisi ise, iyi de olsun, kötü de olsun, kişiliğin, ailenin ve ulusun ayırıcı özelliği, insan türünün soyluluk kanıtıdır (Hjelmslev, 1983: 80). Toplumsal ve tarihsel bir varlık olarak insan, dil aracılığıyla ilişki kurmakta ve yaşadığı dünyayı anlamlandırmaktadır. Psikolojinin önemli teorisyenlerinden olan G. H. Mead, insanın sahip olduğu sembolik iletişim kapasitesi ve eğilimini, evrimsel sürecin bir parçası olarak görür. O’na göre benliğin gelişimi, bireyin kendisi için bir obje olma kapasitesine bağlıdır ve bu gelişme dil yeteneği sayesinde gerçekleşir. (Aktaran: Bilgin, 2001: 162). Kimliğin gelişim sürecinde birey diğerinin rolünü alabildiği ölçüde, kendine diğeri açısından cevap vermeye ve dolayısıyla, kendisi için bir obje olmaya doğru yönelmektedir. Birey, toplum içinde diğerinin bakışının yansımada kendi imajını kurmakta ve dil aracılığı ile nesnelere adlandırarak, duygu ve düşüncelerini ifade etmektedir. Dilin en önemli işlevi ise, insanlar arası iletişime aracılık etmektir. İnsan ancak dille toplum üyesi olmaktadır ve dili dil kılan bildirişim olmaksızın toplumsallaşma, dolayısıyla da iş-bölümü, değiş-tokuş, aile, gelenek, töre, devlet vs.den söz etmek imkansızlaşmaktadır. Bu bağlamda dil, aynı zamanda kültürün kurucu ve geliştirici unsuru olmaktadır.

“Dil bir bakıma hem bir toplumsal kurumdur, hem de bir değerler dizgesidir... Birey onu tek başına ne yaratabilir, ne de değiştirebilir. Özü bakımından, ortaklaşa bir

sözleşmedir, bildirişim kurmak istenirse buna tümüyle uymak gerekir; üstelik bu toplumsal ürün, kuralları olan bir oyun gibi özerktir, çünkü, ancak öğrenildikten sonra kullanılabilir... Dil sözleşmeye dayanan (bir bölümüyle keyfi ya da daha doğrusu nedensiz) bir değerler dizgesi olduğu için, bireyin tek başına yol açtığı değişikliklere karşı direnir, bu nedenle de toplumsal bir kurumdur” (Barthes, 1993: 26). Dilin unsuru olan söz ise bireysel bir yaratımdan çok, bireysel bir edim olmaktadır. Dili tarihsel ve evrimsel bir süreç olarak kabul eden dilbilimci F. De Saussure dil yetisini iki ayrı parçaya ayırmaktadır. “Dil, bireyin dışında kalan ve onun etkisi altında olmayan, varlığını toplumsal bir sözleşmeye borçlu olan bir dil yetisi elemanıdır. İnsan konuşmasıyla bir ilişkisi olmadığından, konuşma yeteneğini kaybeden bir kişi bile onu yitirmez. Bu ayrımda söz konuşma edimine denk düşen bir gerçekleşmedir. Dilyetisinden sözü çıkardığımızda karşımıza dil çıkacaktır” (Aktaran: Işık, 1998: 66-67).

Wittgenstein ‘dilimin sınırları dünyamın sınırları’ derken dili kullanmanın insan hayatına kazandırdığı olanaklar ve zenginliği vurgulamak istemektedir. Erkeğin kültürüne göre oluşturulan dil acaba aynı zenginlikleri kadın içinde tanıyabilmekte midir?

Lacan, yapısalcı dilbilim ve Freudcu psikanalitik yaklaşımı benimseyerek, kadın ve dil arasındaki ilişkiyi, öznenin kimlik oluşum sürecinde dil olgusu ve onun sembolik düzenini ‘ayna evresi’ ile açıklamaya çalışmaktadır. Lacan’a göre, başlangıçta (pre-oidipal aşama) bebek anne ile kendisini ayıramamakta, yani kendi bedeninin bitip annesinin bedeninin başladığı noktayı ayırt edememekte ve özerk bir ben olarak kendini tanımlayamamaktadır. Bu aşamada bebekte cinsiyet kimliği yoktur. Ayna aşamasında henüz yürüyemeyen bebek, anne kucagında aynadaki kendi görüntüsü ile veya bir başka annenin kucagındaki kendine benzer bir başka bebekle karşılaşır. Aynada karşılaştığı imajı sayesinde hayali aşamada, bir bütünlük olarak var olduğunu sanan bebeğin, artık anneninkinden ayrı bir bedene sahip olduğunu fark edışıyle kimliklenmesi ve sembolik sistem için –dili kullanmak için- gerekli olan özne-nesne ayrımının (ben ve öteki) bilinçte gelişme kazanmasıyla, kültürel bir varlığa evrilme süreci başlayacaktır. Ayna aşaması öznenin, cinsel kimliğini kazanacağı ve dili kullanmak yolu ile sembolik düzene adım atacağı aşamadır. Bu aşamada bebek, imajı ve kendisi arasındaki farkın ayrımına vararak, kendi bedeninin bütünlüklü birliği için iki olmayı - imajı ve kendisi olarak- kabul etmektedir. Bu bağlamda özne, hayaliden sembolik düzene doğru geçerken artık kendini ‘öteki’ndeki yansıması ile bulmaya çalışacaktır. Ayna evresi aynı zamanda oedipal ve hadım olma komplekslerinin çözülmesinin gerçekleştiği evredir. Bu aşamada erkek babanın kanununu kabul eder. Bu, gerçek baba değil, ölü olan, oedipus söylenindeki*, katledilen babadır. Ama kız çocuğu anatomik farklılığı nedeniyle, penisi olmadığı için eksiklik duyacak ve bu eksiklik duygusu bu kompleksleri aşmasına engel teşkil edecektir. Dolayısıyla kadın dilin içine doğmayacaktır. Lacan ataerki kültürel düzeni, erkek cinsel organının iktidar ve arzu simgesi olarak temsil eden ‘fallus’ kavramı ile açıklamaktadır. “Kadın fallusa sahip olmayan olarak sembolik düzenin (dil, yasa, kültürel düzen v.s.) dışında kalacaktır” (Aktaran: Işık, 1998: 71-75). “Bu

* Oedipus: Yunan mitolojisinde, bilmeden babasını öldürüp annesiyle evlenen Thebai kralı. Daha sonra evlendiği kadının kendi annesi olduğu anlaşılınca karısı intihar eder. Ayrıntılı bilgi için bkz: Erhat Azra, Mitoloji sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul, s.288-289. Freud, Oedipus’u harekete geçiren ve karakterini belirleyen duygularla ilişkisi olmamakla birlikte bir oğlun annesine duyduğu sevgiyle babasına duyduğu kıskançlık ve nefreti belirlemek için Oedipus karmaşası terimini kullanmıştır. L. Irigaray, babanın katli, Oedipus söyleniyle başlayan kurgunun içinde aslında öldürülenin anne olduğunu belirtir. Anne, ne deliliğin ne de bu cinayetin bir parçasıdır. Irigaray, bu cinayetle başlayan kültürde kadına ait hiçbir şey olmadığını vurgulamaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz: Işık, 1998:78-79.

düzende kadınlar ve onların gerçekleri reddedilip yok edilmektedir. Kadınlar, söylemin sınırlarında, “sembolik alanın dışında” yer aldıkları için farklı bir mekanda kalmaktadırlar. Bu alanda, fallusun sembolik düzenini çözmeye çalışan yıkıcılar olarak durmaktadırlar” (Donnavan, 1997: 216).

Kadınlar bu sembolik düzeni olumlar ve bu düzene girerlerse, Xaviere Gauthier’e göre şizofrenik olmakta ve farkına varmadan ikinci cinsiyet denilen cinsiyete dönüşmektedirler. J. Kristeva ise “kadının sembolik olan karşısında yaşadığı ikileme dikkat çekmektedir. Ya bunun içine girecek ve işlevsel erkeklere dönüşecektir, ya da fallik olarak kabul edilen her şeyden kaçarak sessiz denizaltı canlısının cesaretine sığınacak ve böylece tarihte yer almaktan vazgeçecektir” (Aktaran: Donnavan, 1997: 217). Ataerkil kültürde ikincil konumundan dolayı kendi tercihlerini belirleyemeyen, ‘sessiz denizaltı canlısının cesaretine sığınan’ kadınların dili kullanmayı reddedişi, bir karşı direncin göstergesi olurken, aynı zamanda toplumda kadının düşürüldüğü ‘hiçlik’ konumunu belirginleştirip, görünür kılan bir araçtır. Bu bağlamda suskunluk sözcüklerin anlatabileceğinden daha çok şey söyler ve ideolojik açıdan eril söyleme karşı bir protesto olarak yorumlanabilir, öte yandan dile ve onun iktidarına karşı aşırı bir teslim olma biçiminde de okunabilir. Dilin olanaklarından tamamiyle vazgeçiş aracılığıyla teslimiyetin bu denli aşırı olması da, onu, sıradan teslimiyetlerden ayrıksı kılmaktadır. Zira ataerkil toplumun karakteristik özelliklerine uygun olarak Türk toplumunda da, “erkeklerin yanında kadınların, yetişkinlerin yanında çocukların sessiz kalması beklenir. Bu anlamda sessizlik, ama aynı zamanda ‘söz’ dinlemek genellikle bir erdem olarak kodlanır. Kadınlardan ve çocuklardan beklenen bu erdemin, erkek egemen değerler sistemi tarafından belirlendiğine artık hiç kimse tarafından kuşkuyla bakılmıyor. Çünkü “sessizlik erdeminin” taşıyıcısı kılınan kadın, aslında sadece yasa-erkek’e ve yasayı söyleyen erkek’e bir kez daha boyun eğdiği için aynı eril-yasa tarafından erdem olarak kurulur. “Söz dinlemek” ifadesindeki kadından dinlenilmesi beklenen söz, eril-söz’dür. Sessizlik’teki, kadının sahiplenemediği ses ya da yoksun bırakıldığı ses, erkeğin sesidir. Erdemin, terbiyenin, terbiye edilmişliğin, söz dinlemenin aslında suskunluğa mahkum edilmek olduğunu söylemek için “yasa”nın baktığı yerden bakmamayı becerebilmek gerekir” (Öztürk ve Tatal, 2002: 105). Yasanın baktığı yerden bakmamayı becerebilen kadınların, mahkum edildikleri suskunluğun farkındalığı içinde tamamiyle dili kullanmayı reddederek, kendilerine biçilen toplumsal suskunluk modellerine direnç gösterdiklerini söylemek mümkündür. Bu bağlamda suskunluk, ister bir direnç biçimi olarak görülsün isterse teslimiyet olarak okunsun kültürü ve geleneği sorgulamanın bir üst dili olarak anlam kazanmaktadır.

Türk Toplumunda Ataerkillik ve Çifte Standartlı Ahlak Anlayışı: “Masumiyet”

Erkek egemen toplumların temel örüntüleri olan bakirelik- sadakat- erkek çocuk tercihi gibi olgular Türk toplumunda da, ahlaki açıdan cinsiyetler arasındaki çifte standardı belirlemektedir. Cinsiyetler arası çeşitli ilişkilere yaklaşımı belirleyen başlıca ilkelerden birisi de ‘namus’ olgusudur. Bu olgu çerçevesinde cemaatin saflığının ve kimliğinin temel garantisi kadının namusudur. “Başka bir deyişle erkek, (şu ya da bu) cemaat kimliğinin asıl aktarıcısı görülüyorsa, kadının namuslu olmasını zorunlu kılmak ve bunu sıkı bir denetim mekanizması içinde tutmak soyun saflığından emin olmanın en garantili yoludur. Zira kadın bedeni dünyevi olan toprağı simgeler; oysa erkek ilahi yaratıcılığı simgeleyen tohumdur” (Kurtarıcı, 2002: 44). Ataerkil toplumsal düzende kadının namusu üzerinde denetimin yitirilmesi aynı zamanda kültürel dengelerin de alt üst olması anlamına gelmektedir. Bu bağlamda “kadın bedeni, geçmişte geleceğe bağlayan ve soyu, kişisel kimliği ve dini tanımlayan bir ikondur” (Sirman, 1989: 11).

Türk Medeni Kanunu da erkek egemen kültürün belirlenimciliğinin nüveleriyle hazırlanmıştır. Eşler arasında sadakat konusunda ahlaki yaptırımlar kanuni olarak erkeğin lehine düzenlenmiştir. Buna göre “Yargıtay erkeğin (kocanın) sadakatsizliğini kadın için şöhret kırıcı, çevrede zor duruma sokan bir neden olarak görmüyor. Buna karşın, Yargıtay, kadının sadakatsizliği bir yana , tecavüze uğramasını dahi erkek (koca) açısından ‘çekilmez bir durum’ olarak nitelendiriyor” (Arat, 1993: 146). Zira toplum içinde, aldatılmış koca, şerefi zedelenmiş ve gülünç bulunurken, aldatan koca ise çapkın olarak nitelendirilmektedir. Bu bağlamda yasal düzenlemeler kadının cinsel özgürlüğü, vücut bütünlüğü, o anda yaşadıkları açımdan ceza tayininde yetersiz kalmakta, daha çok erkeğin kastı ve davranışlarını baz almaktadır (Arat, 1993: 148-149).

Türk sinemasının anlatım kalıpları içinde, toplumda kadına dair namus anlayışının izdüşümünü, Davis şöyle yorumlamaktadır: “Kadınlar topluluğun kimlik ve şerefının, hem bireysel hem de kolektif taşıyıcıları şeklinde kuruldukları için, çoğunlukla bu temsil yükünü taşımaları özellikle onlardan beklenmektedir” (Yuval Davis, 2003: 93-94). Erkeğin şerefının korunması çerçevesinde ‘namus’ olgusu, kadın kahramanın hayatı ve bedeni üzerinde kurgulanmıştır. Bu kurguda kadın cinselliği, başta namus meselesi etrafında söz konusu edilir ve özellikle kadının cinsel namusu film anlatımının merkezi konularından birini teşkil etmektedir. Bu bağlamda, Z. Demirkubuz’un ‘Masumiyet’ filminde evli bir kadın başka bir erkeği sevmiş ve onunla beraber olmuştur. Bunun cezası olarak, sevdiği erkekle birlikte çocuk yaşta kendi erkek kardeşinin hedefi haline gelmişler, erkek ölmüş, kadınsa şans eseri hayatta kalmıştır. Onaylanmayan ilişkiye rağmen hayatta kalmanın bedeli olarak kadın, toplumsal değerler tarafından, bu değerlere rağmen onu kabul eden, sevmeyen bir adamla yaşamaya mahkum edilmiştir. Ahlaki açıdan toplumsal normların dışına çıkmış ve dışlanmış kadın, içine düştüğü çıkışsızlığa suskunluk stratejisiyle tepki koymaktadır.

Kadın Bedeninin Mübadelesi ve Doğurganlık: “Sürü” ve “Eşkya”

Yapısalcı yöntemi benimseyen teorisyenler, dilin ve dolayısıyla aklın işleyişinin temel ve evrensel yapısının düzenini ortaya çıkarmak suretiyle, tüm toplumsal kültürel kurumların ve geleneklerin altında yatan, değişmeyen şeyi keşfetmeyi amaçlamaktadırlar. Bu bağlamda Levi-Strauss, enstest tabunun tüm toplumların evrensel bir karakteri olduğunu söylemektedir. Bu olgu çerçevesinde, toplumlar arasında kadın bedeninin mübadelesi söz konusudur. Anadolu’da da Hititlerden bu yana kadın “alınıp, satılabilmekte, mülk olarak kullanılabilen, hatta işlenen suçlara karşılık ‘tazminat’ yerine geçmektedir. Hatta Hitit kralları savaşta yendikleri kralların kendilerine karşı tekrar ayaklanmalarını önlemenin bir yolu olarak kızlarını onlara vermektedirler (Altındal, 1991: 29). Kadının, aileler arasında mübadele nesnesi olmasının kültürel tortularına, günümüz Anadolu kırsal bölgelerinde hala rastlanmaktadır. Türk sinemasında kırsal yöreleri konu alan pek çok filmde de bu olgu işlenmektedir. Kadının mübadele edilmesi olgusunda kadın, tıpkı ‘Sürü’ filminde Berivan gibi bir nesne ve pasifliğin temsilcisi olmaktadır. ‘Sürü’de, aralarında kan davası olan iki aile arasındaki savaşın bitirilmesi ve barış anlaşmasının bedeli olarak kadın, diğer ailenin oğluna gelin verilmektedir. Kadın burada, ailelerin belirlediği kurallar ve gelenekler içinde kendi duygu ve düşüncesini ifade etmesinin söz konusu bile olmadığı bir toplumsal düzen içine sıkıştırılmış ve kendisine dayatılan yaşam seçeneğine pasifçe boyun eğmiştir. Berivan, kırsal kesimde göçebe olarak yaşayan, akrabalığın atasoyluluğa dayandığı aşiret hayatı içinde ‘çocuk doğuramayan’ olarak dışlanan kadındır. Berivan’ın temsil ettiği bu yaygın ataerkillik aile tipinin ideal hanesinde, “bir kadın çocuk doğuramıyorsa hatanın onda olduğuna inanılır... Özellikle erkek çocuk doğurmak, kadına toplum içinde statü kazandırmaktadır.

Çocuk doğuramayan kadınlar, diğer işlerde ne kadar başarılı olurlarsa olsunlar, kendilerini açıkça ikinci sınıf hissederler” (Kandiyoti, 1996: 24).

‘Sürü’de ataerkil düzende gücü elinde tutmaya çalışan ve sembolik düzenin devamlılığı için canhıraş mücadele veren Hamo için Berivan, ataerkil sembolik düzenin karşısında yer alan düzensizliğin tohumudur. Berivan aile ve eşlik çerçevesinde sürekli acı çekmek zorunda kalmıştır. Ailesi düşman aileye onu barışın bedeli olarak gelin etmiştir. Aşiretin reisi olan Hamo için Berivan, çocuk doğuramayarak ya da doğurduğu çocukları yaşatmayarak soyunun devamlılığına katkı sağlamadığı için bir düşman ve kendi başına gelen felaketlerden sorumlu tuttuğu uğursuz kadındır. Bu bağlamda Berivan, sürekli Hamo tarafından horlanır ve aileden dışlanır, tıpkı çok sevdiği, kafeslere kapatılmış kuşları gibi, ailenin yaşadığı obada kendi çadırının sınırı içinde yaşamak zorunda kalır. Doğurmaya çalıştığı üç çocuğunda yaşamaması ve ailenin de dışlaması sonucu Berivan, susmayı tercih eder. Berivan’ın kocası Şivan ise, onun bu suskunluğunu çözmek için her yolu dener, başarısız olunca da Berivan’a karşı tekme tokat şiddet uygular. Şivan, kendi babası Hamo ve onun temsil ettiği tutucu geleneksel değerler sisteminin içinde karısının kısıtılmışlığının bir sonucu olarak onun ‘hasta’ ve ‘biçare’ durumuna düştüğünün içgüdüsel olarak farkındadır, fakat “her şeye karşın, ne babası acımasız Hamo’ya başkaldırabilir, ne de toplumun görünen ya da görünmeyen yasalarına. Ailesel saygı, büyüğün deneyimine öncelik tanınması alışkanlığı, her türlü başkaldırının frenidir. Ancak kadınlar, kimi isyan biçimlerini geliştirmesini bilmiştir. Berivan’ın isyanı ise susmaktır” (Güzel 1996: 112-115). Güzel, bunun Kürt kadınlarına özgü acılı bakışlarla yüklü bir ‘söz grevi’ olduğunu açıklamaktadır. Kadın erkeğine istediğini yaptırmak için susmayı tercih etmektedir, fakat Sürü’de Berivan, suskunluk direncini uç noktaya götürür. Bu direnç, kendi kendisini ölüme terk ettiği bir anlamda ‘yaşam grevi’ dir. Ataerkil kırsal kültürde kadına biçilen kaftan içinde çıkışsız kalmışlığa Berivan, “yaşamak buysa eğer ben ölmeyi tercih ediyorum” yanıtını verir.

‘Eşkiya’ da ise Keje, kendisini elde etmek için sevdiği erkeği ihbar eden adama babası tarafından para karşılığı satılır. Kadın, kendisini bir mal gibi satan ve satın alan erkeğe itiraz etmeksizin boyun eğer, fakat bir daha ne konuşur ne de çocuk doğurur. Ta ki sevdiği erkeğin bir gün dönmesine kadar. Sevdiği erkeğe dili çözülür, fakat kendi sesi kadının kendisine de yabancılaşmıştır. Keje bunu şu sözlerle ifade etmektedir: ‘Sesim şimdi bana çok tuhaf geliyor, sanki başkası konuşuyor ben dinliyorum’.

Kırsal kesimde kadınların sosyal ve ekonomik bağlamda yaşadığı zorluklar karşısında bir kurtuluş yolu olarak, suskunluğun başka bir biçimi olan ‘taş kesilme’ motifi bilinmektedir. Taş kesilme motifi, efsanelerde zor durumda kalan gelinlerin, kadınların bir kurtuluş yolu olarak, Allah’a dua etmesi sonucunda taş kesilmeleridir. Mesela, gelin adayının yolu, gelinin diğer aşığının adamları tarafından kesilir. Gelin dua eder ve taş kesilir. Bu efsanelerde amaç ders vermektir (Sakaoğlu, 1980). Bu bağlamda filmlerde suskunluğu tercih etmiş kadınlar, yaşadıkları sorunlar karşısında çıkışsız kaldıklarında, dilsizliği kullanarak, kendilerine karşı zorbalık ve yaptırımlar uygulayanları, bir anlamda taş kesilerek cezalandırmakta ve direnç göstermektedir.

Toplumsal Dönüşüm Aşamasında Geleniğin Yitirilen Sesi

‘Sürü’ filminde Berivan’ın sessizliği, feodalitenin tikel alanı olarak kadın-bireyin kişisel dünyasındaki açmazların yansıtıcısı iken, tümel bir düzenleyici sistem olma niteliğini yavaş yavaş yitirerek tarih sahnesinden çekilmeye başlayan feodal yaşam da, daha kapsamlı ve güçlü biçimde toplumsal hayata hakim olmaya başlayan modernite karşısında tutunamamaya, geleneksel değerlerini yaşatamamaya başlar. İşte, kadının toplumsal bir aktör olamama gerçeğinin altını çizen sessizlik göstergesi, aynı zamanda,

modernite karşısındaki feodal örgütlenme biçiminin içine düştüğü çaresizliğin de metaforuna dönüşmektedir. Gelenekselin kadın üzerindeki egemenliğine benzer şekilde, modernite, kendi metonimisi olan traktörle (at sırtında yol giden adamların karşısındaki yeni bir örgütlenme modelinin gösterişli temsilcisi olarak) feodali geçersizleştirmek, geride bırakmak üzere anlatıya damgasını vurur. Önde kadının kendisini çevreleyen yaşam biçimiyle amansız ilişkisi anlatılırken, fonda toplumsal yapının değişimi ile feodalite ve modernitenin savaşı sunulur. Ankara’da Hamo, kendisini terk ederek şehrin kalabalığına karışan oğlunu bütün bağırıp çağırımlarına karşın bulamaz. Üstelik kendisi de, devasa binaların ve insan selinin arasında küçücük kalır. Yayladaki gaddarlık, şehrin gazabı karşısında yenilir. Böylece Hamo, sesini yükselten ancak duyuramayan çaresiz bir figüre dönüşerek, kendisini çevreleyen koşullar karşısında “söz grevi”ni geliştiren Berivan’la sonuçsuzluk anlamında aynılaştır.

Filmlerimizde, şekli ne olursa olsun, eylemde bulunan, davranan insanın kaybettiğini görüyoruz, çünkü insan, eylemiyle –en azından bireysel eylemiyle- aşamayacağı kadar çok yönlü, baskın, kuşatıcı koşullarla karşı karşıyadır. İnsan, eylemini koşullarına karşı gerçekleştirmeye çalışır. Böylece trajedi ortaya çıkar. Trajik içinsse kahramanın ölümü adeta gereklidir. “Tarihsel gerekliliğin istemleriyle bu istemlerin yerine getirilmesinin olanaksızlığı arasındaki çelişki trajedi kahramanının ölümüne neden olur” (Aslanyürek, 1998: 36). Nitekim Berivan, kocasının tüm kurtarma çabalarına rağmen, kendisi bu çabaya katılmayarak, öykünün sonunda, tıpkı hayatını sürdürürken olduğu gibi sessizce, yavaşça ölür.

‘Masumiyet’ filminde, kadınların reel-hayatın düzenlenişine karşı takındıkları tutum, (sevdiği erkek kendi kardeşi tarafından öldürüldüğü için dilsizleşen kadın, hapiste yatan sevdiği erkeğin peşinden kent kent dolaşan, bir yerde kök salamayan sürekli bir arayışı yaşayan kadın sonunda sevgilisiyle birlikte varulması gibi) iç dünyalarının kendilerince gerçekleşmesine yönelik çabaları, trajik olanın özüne uygun şekilde acıyla noktalanmaktadır.

Kadınlar sessizliği bir edim olarak gerçekleştirirken; baba, koca, kardeş aracılığıyla temsil edilen kültürel düzen tarafından ‘belirlenen’, ‘meydana getirilen-deneysel olan’, ‘anlam verilen’, ‘bir yerde bulunan’ nesne özelliklerinden sıyrılarak, belirleyen, meydana getiren-deneyüstü, aşkın olan, anlam veren ve bir yerde bulunmakla kalmayıp aynı zamanda bulunduğu yeri oluşturan bir özneye dönüşürler. Böylece sıradan varolma tarzından çıkıp, varoluşunu sorgulattırmaktadır.

Berivan ve Keje’de varlığın eksiltilmesi, dille sınırlanmaz. İçinden çıkan çocukların da trajedinin parçası haline gelerek belirlenmiş yaşama katılmamalarıyla, karşı tavır ileri bir düzeye taşınır. Kadın üzerinden yürütülen barış çabalarının boşa çıkışıyla revize edilemeyen feodalitenin çelişkilerinin üzerine modernitenin makineleri kocaman tekerleklerini döndüre döndüre ve toprağı kazıp, atarak çöreklenir. Çıkmazda debelenen, sorunlarına çözüm bulmakta yetersiz kalan, veya mevcut olanın sürmesinden yana olan, yani başlarında hızla gelişmeye başlayan yeni yaşam biçiminin farkına varamayan bireylerin, tek başlarına veya birkaç kişilik küçük bir grup halinde (tikel unsurlar olarak) ortaya koymadıkları çözümü, modernite, aşiret düzenini, aileyi dağıtarak, gurura dayalı kavgaya karşı, geçim kaygısını yeni mücadele alanı olarak ortaya koyarak gerçekleştirir. Böylelikle, kadın karşısında tümel bir sistem anlamını üstlenen feodalite veya onun öfkeli temsilcisi Hamo Ağa, egemenlik iddiasını yeni toplumsal örgütleniş modeline uyarlayamaz ve modernite karşısında kaybeder. Tüm feryatlarına ve hırçınlığına rağmen, önceki sessiz, yalnız rakibine dönüşür, tikelleşir, kadımlaşır.

Sonuç

İncelediğimiz filmlerde kadın açısından gelenek olgusu, insanın ortaya koyduğu (kan davası, berdel, erkek evlat doğurma, namus v.s.) insana özgü bir gerçeklik olarak, insanın kendini kendi evinde hissetmesini sağlayacak bir kültürel dünya ortaya koyamamaktadır. 'Sürü' de bir erkek çocuk doğurmadığı, 'Masumiyet'te yasak aşk yaşadığı ve 'Eşkya' da sevdiği erkek dışında başka bir erkeğe, kendi babası tarafından satıldığı için kadın, içinde yaşadığı kültüre üye olmayı başaramamıştır. Kültürün kurucu ve geliştirici unsuru olarak dili kullanmasının da onun açısından bir anlamı kalmamıştır. Bulduğu toplumun kıstaslarını yerine getiremediğinden, artık onun sözcükleri tıpkı kendi varlığı gibi geleneği canlı tutmada biçare kalacaktır.

Kadınların suskunluğu bir varlık yokluk sorununa dönüşmektedir. Arzulananın, kadınca olanın yokluğu karşısında, kültürün kapısından gir(e)memekte, kendi kişisel alanlarında, ayrı bir dünya içinde yaşamaktadırlar. Dilin insana kazandırdığı olanak ve zenginliklerin reddi, dilin sınırlarının belirlediği bir dünyanın dışına çekilmek, 'sessiz denizaltı'ndan erkek kültürün öteki'leştirdiği, yarışmacı deneyim dünyasını gözlemlemek, sorgulamak, verili yaşam tarzının sunduğundan daha zengin ve farklı bir varoluş olasılığını işaret etmesi bakımından önem kazanmaktadır.

Kadın karakterler, erkek anlayışın göstereninden (nesne-varlık) özne olmaya, 'erkek olmayan' tanımlamasından çıkarak, 'kadın olarak kadın'a doğru bir gelişim göstermektedir. Erkek olmayan ancak baskın kültür karşısında kendi özgün kadın kimliğini de geliştiremeyerek adeta bir 'arada varlık'a dönüşmüş bu kadınlar, erkek anlayışın tanımlaması içinde ötekileştirildikleri kişisel alanlarında, bu dışlanmışlığı doruk noktasına taşıyacak bir eylem olarak suskunluğu geliştirirler. Böylece, eşkiyaların ağaya duydukları hinç nedeniyle çekildikleri dağlar gibi, erkeğin yatak odasına bir sessizlik dağını, imha edilmesi mümkün olmayan bir sessizlik karargahı heybetiyle taşırlar. Heybetli diyoruz, çünkü, verili yaşamın kurallarınca, yaşama üslubunca belirlenmiş bu kadınların, ilk ağızda boyun eğme ya da ikrarda bulunma olarak yorumlanabilecek susma edimleri, giderek erkek'in koynunda patlayan bir bombaya dönüşür. Filmlerimizdeki suskun kadınlar, duygusal yaşamlarını kendi tercihleri doğrultusunda belirleyemezler ve kendi bedenleri, cinsellikleri üzerinde karar veren konumunda değildirler. Bununla birlikte arzuları dışında bir konuma itildiklerinde de, bu yeni konumun gerektirdiği role uygun davranışa omuz silkererek, üzerlerinden sürdürülen alışverişi geçersizleştirirler. Kadınlar, mübadele anında gözetilmeyen söz hakkını, satıldıktan sonra da kendilerine gizlemekte ve sessizleşerek, kurulacak yeni ilişkinin tarafı olmayı reddetmektedir.

Böylelikle, kadınların sessizliğinin, basit bir güdüsel tepkiye ya da sosyalleşmekte başarısız kalmaya neden olan kişisel bir yetersizliğe veya algı araçlarının bütünüyle kapatılmasıyla oluşan bir duyarsızlaşmaya değil, aksine, dış gerçekliğin verili haline yönelik bilinçli bir direnç olarak ortaya çıktığını görüyoruz. Kadınlar benliklerini çevreleyen koşullar karşısında gerektiğinde ya da uygun gördüklerinde irade beyanında bulunuyor, konuşarak ya da beden dilini kullanarak dış dünyayla, kültürel düzenle bağlantı kurabiliyorlar. Bu bağlamda 'Eşkya', 'Sürü' ve 'Masumiyet'in çok boyutlu kuşatılmışlık içindeki suskun kadınları, 'mutlu son'dan uzak, trajediye güdümlenmiş hayatlarını sürdürürken, geliştirdikleri sessizlik direnişiyle, kültürel gelenek içinde konumlarını izleyici için bir sorgulama kürsüsüne dönüştürmektedir.

KAYNAKÇA

- ALTINDAL Aytunç (1991), **Türkiye’de Kadın**, Anahtar Kitaplar Yayınevi, İstanbul.
- ARAT, Necla (1993), **Kadın ve Cinsellik**, Say yayınları, İstanbul.
- ASLANYÜREK, Semih (1998), **Senaryo Kuramı**, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- BARTHES Roland (1993), **Göstergebilimsel Serüven**, Çev: Mehmet, Rıfat, Sema, Rıfat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- BİLGİN, Nuri (2001), **İnsan İlişkileri ve Kimlik**, Sistem Yayıncılık, İstanbul.
- DONNOVAN, Josephine (1997), **Feminist Teori**, Çev: Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan, İstanbul, İletişim Yayınları.
- GÜZEL, M. Şehmuz (1996), **Kadın**, Aşk ve İktidar, Alan Yayıncılık, İstanbul.
- HJELMSLEV, Lois (1983), “**Dil Kuramının Temel İlkeleri**”, Mehmet, Rıfat, Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları, Yazko, İstanbul.
- İŞİK, Emre (1998), **Beden ve Toplum Kuramı**, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- İŞİN, Ekrem (1988), “**Tanzimat, Kadın ve Gündelik Hayat**”, Tarih ve Toplum Dergisi, Cilt: 9, Sayı: 51.
- KALKAN, Faruk (1988), **Türk Sineması Toplum Bilimi**, Tümer Ajans Yayınları, İzmir.
- KANDİYOTİ, Deniz (1996), **ÇarİYeler Bacılar Yurttaşlar**, Metis yayınları, İstanbul.
- KURTARICI Tülin (2002), “**Erken cumhuriyet Dönemi Romanında Kadın ve Cinsellik**”, Toplumbilim, 41-47.
- ÖZTÜRK, S. Ruken (2000), **Sinemada Kadın Olmak**, Alan Yayıncılık, İstanbul.
- ÖZTÜRK, Ruken, TUTAL, Nilgün (2001), “**Sinemada Kadın Karakterlerin Sessizliği: Sessizlik Bir Direnme Pratiği Olabilir mi?**”, Gazi İletişim Dergisi, Sa: 10.
- SAKAOĞLU, Saim (1980), **Anadolu- Türk Efsanelerinde Taş Kesilme Motifi Ve Bu Efsanelerin Tip Kataloğu**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, s.38-44.
- SİRMAN, N. (1989), “**Feminism in Turkey: A Short History**”, New Perspectives on Turkey, 1-34.
- YUVAL-DAVİS, Nira (2003), **Cinsiyet ve Millet**, Çev: Ayşin Bektaş, İletişim Yayınları, İstanbul.