



folk/ed. 2021; 27(2) 106 Ek
DOI: 10.22559/folklor.1592

Araştırma makalesi/Research article

Kültürel Gösterge Aracı Olarak Sinema: Lal Gece (2016) ve Hwal (Yay,2005) Filmlerinin Toplumsal Cinsiyet Bağlamda Karşılaştırmalı Analizi

Cinema as a Form of Cultural Representation: A Comparative Analysis of the Films *Lal Gece (2016)* and *Hwal (Yay,2005)* from Gender Perspectives

İzlem Kanlı*
Pelin Agocuk**

Öz

Bu çalışmanın amacı toplumsal cinsiyet ve kültür arasındaki ilişkiselliği bir kültürel gösterge aracı olan sinema üzerinden kurmaktır. Çalışma kültürel kimlik ile toplumsal cinsiyet arasında paralellik olduğu varsayımından yola çıkarak Türkiye ve Güney Kore'deki kültürel ve ataerkil yapıyı, her iki ülkede kadın olma durumunu ve kadına yönelik şiddet olgusunu bir kültürel gösterge ve ulusal temsil alanı olan sinema üzerinden karşılaştırmalı olarak okuma çabasında olmuştur.

Geliş tarihi (Received): 31.12.2020 – Kabul tarihi (Accepted): 28.05.2021

* Yrd. Doç. Dr., Yakın Doğu Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Bölümü. izlem.kanli@neu.edu.tr. ORCID 0000-0003-4880-0640

**Yrd.Doç.Dr., Kıbrıs Amerikan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi. p.agocuk@auc.edu.tr. ORCID 0000-0002-1886-1883

Araştırmanın çıkış noktası Türk ve Kore sinemasındaki toplumsal cinsiyet kimliklerinin inşasının Türk ve Kore kültürünün nasıl bir parçası olduğu ve bunun söylemsel veya simgesel olarak nasıl kurgulandığı yönündedir.

Bu bağlamda, kadını irdeleyen Yeni Türk sinemasının son örneklerinden Lal Gece (Reis Çelik, 2012) filmi ile Güney Kore sinemasının Hwal (Yay, Kim Ki Duk, 2005) filmi özellikle çocuk gelinler özelinde ele alınarak karşılaştırmalı eleştirel okuması yapılmıştır. Çalışmaya görsel çözümleme ve söylem analizi teknikleri uyarlanmış ve film okumaları yapılmıştır. Filmlerin okuması, görsel çözümleme ve söylem analizi yöntemleri uygulanarak gerçekleştirilmiştir. Çalışma ayrıca gelenek ve görenekler, ataerkil yapı, ulusal sinemadaki kültürel ve toplumsal cinsiyete dair söylemler, sözselsel, fiziksel, sembolik şiddet, toplumsal baskı ve töre gibi olgulara da yer vermiştir.

Anahtar sözcükler: *toplumsal cinsiyet, şiddet, sinema, kültürel çalışmalar, temsil*

Abstract

The aim of this study is to establish the relation between gender and culture through cinema, which is a cultural indicator tool. Based on the assumption that there is a parallelism between cultural identity and gender, the study has tried to comparatively read the cultural and patriarchal structure in Turkey and South Korea, the status of being a woman in both countries, and the phenomenon of violence against women through cinema, which is a cultural indicator and national representation area.

The starting point of the research is how the construction of gender identities in Turkish and Korean cinema is a part of Turkish and Korean culture and how it is constructed discursively or symbolically. In this context, Lal Night (Reis Çelik, 2012), which is one of the last examples of New Turkish cinema that examines women, and the film Hwal (Yay, Kim Ki Duk, 2005) of South Korean cinema were examined especially by focusing on the representations of child brides and their comparative critical reading was made. Visual analysis and discourse analysis techniques were adapted to the study and movie readings were made. The reading of the films was carried out by applying visual analysis and discourse analysis methods. The study also covered phenomena such as traditions and customs, patriarchal structure, cultural and gender discourses in national cinema, verbal, physical, symbolic violence, social pressure and custom.

Keywords: *gender, violence, cinema, cultural studies, representation*

Extended summary

Introduction and Purpose: This research aims at establishing the relationship between gender and culture through the cultural lens of cinematic representations.

Based on the assumption that there are parallels between cultural identity and gender, the study aims at comparing the cultural and patriarchal structures in Turkey and South Korea. The starting point of research is to question how the constructions around gender identities in Turkish and Korean cinema is part of Turkish and Korean culture and how these are being constructed both rhetorically or symbolically.

Literature Review: Gender/being a woman is culturally constructed, while the culture is political. Simone de Beauvoir (1949), expresses this in her work titled *The Second Sex*, by saying that “a woman is not born, she becomes a woman”. Judith Butler (1990), on the other hand, argues that “gender is a performative act” in her study titled *Gender Trouble*, in which she states that gender roles are adopted by learning, not innate, therefore being a woman is learned over time. Another theorist on gender, Michel Foucault (1976), in his work entitled *History of Sexuality*, points out that “gender shows historical and cultural differences”, and that gender is not fixed, but historically and culturally structured.

On the other hand, regarding gender inequality, Nira Yuval Davis (2003:6) says “patriarchy is the autonomous / self-governing system of submission of women to society”. In her book, Davis shows how discourses about gender and discourses about nation intersect and are constructed by each other.

When we look at the studies on cinema and women; Molly Haskell (1987) draws attention to the relation between the representation of women in cinema and women in social life. Regarding the representation of women in cinema, another theorist, Theresa de Lauretis, said, “The woman is not in the cinema, even if it is represented, it is problematic and this is due to narrative / discourse. The woman is captive in the narrative structure of the film. They are those who are spoken about but cannot make their voices heard”. (Teresa de Lauretis, 1984: 5)

From a theoretical perspective, it is noteworthy that gender roles, which we can evaluate as in change / transformation, are structured discursively when we consider the representation forms of female identity, especially in cinema. The identity representation of cinema is conveyed through images/images as well as language and discourses. In this context, the critical reading of the films *Lal Gece* (Reis Çelik, 2012) and *Hwal* (Yay, Kim Ki Duk 2005) was carried out with discourse analysis and visual analysis methods.

Methodology: The film *Lal Gece* (Reis Celik, 2012), as one of the last examples of New Turkish cinema, and *Hwal* (Yay, Kim Ki Duk, 2005) of South Korean cinema were examined by focusing around the representations of child brides and a comparative critical reading was made. The reading of the films was carried out by applying visual analysis and discourse analysis methods. The study also covered issues such as traditions and customs, patriarchal structures, varied representations of cultural and gender discourses in national cinemas and representations of verbal, physical, symbolic violence as well as social pressure and tradition.

Results and conclusion: In general, it is observed that the films Lal Gece and Hwal have a social realist point of view. Lal Gece carries the drama of “child brides”, which is one of the bleeding wounds of Turkey, to the silver screen based on a story. In this film, gender is not just problematized in the context of women. It is mentioned that the male character in the film also experiences the oppression of the dominant patriarchal structure and traditions in the rural area. On the other hand, Hwal expresses the representation of a child who is prepared for marriage by being held captive by an old man as the main character and the representation of South Korea’s compression between traditional and modern, which is rapidly developing in the context of gender. When the films of Lal Gece and Hwal are evaluated within the framework of the representation of the patriarchal structure, the following results are obtained:

While Lal Gece establishes the visual and discursive construction of the patriarchal system, it also deconstructs the system using the narrative structure of the film. In addition, with its narrative structure and camera positions such as a subjective camera, it positions the viewer on the side of the child bride, who is the main female character. Therefore, it is seen that the film adopts a woman sided approach.

In Hwal, the patriarchal structure is constructed visually, if not discursively. In the film, the liberation of the girl is realized through another male character, but at the end of the film, the main male character is shown as having the body of a child, with a symbolic expression. Throughout the film, the discourse that the child is a ‘child’ is formed by the young male character. In other words, the fate of a girl is determined by an old or young male character.

In the film Lal Gece, there is a child bride who eagerly listens to the old groom telling her a story and seeks to escape from the old man with her child side, while a silent girl in Hwal is quietly waiting for the direction of her destiny to be determined. Although the children’s fate is uncertain at the end of both films, they represent such a reality in the cinema by including the issue of “child bride”.

The child bride issue is a crime against the child and is a very important topic regarding women. Therefore, cinema, which carries the problem of women, the brutal realities of the existing dominant patriarchal system and the social political expression of the child bride reality, should be able to reach the masses and deliver correct and effective messages on such an important issue. As a result, it should not be overlooked that cinema is a political representation field for such important issues.

Giriş

Toplumsal cinsiyet/ kadın olmak, kültürel olarak inşa edilir, kültürel olan ise politiktir. Toplumsal cinsiyet kuramcılarından Simone de Beauvoir (1949) bunu İkinci Cins adlı çalışmasında “kadın doğulmaz, kadın olunur” diyerek ifade etmektedir. Judith Butler (1990) ise yine toplumsal cinsiyet rollerinin doğuştan değil de öğrenilerek

benimsendiğini, dolayısıyla kadın olmanın zamanla öğrenilerek oluştuğunu belirttiği Toplumsal Cinsiyet Belası adlı çalışmasında “toplumsal cinsiyetin performatif bir edim” olduğunu savunmaktadır. Toplumsal cinsiyetle ilgili bir başka kuramcı Michel Foucault (1976) Cinselliğin Tarihi adlı çalışmasında “toplumsal cinsiyet tarihsel ve kültürel farklılıklar gösterir” diyerek toplumsal cinsiyetin sabit olmadığına, tarihsel ve kültürel olarak yapılandırıldığına dikkat çeker.

Öte yandan toplumsal cinsiyet eşitsizliği ile ilgili olarak Nira Yuval Davis (2003: 6) “ataerkillik, kadının topluma boyun eğmesinin özerk/otonom sistemidir” demektedir. Davis kitabında cinsiyet ile ilgili söylemlerle, ulusla ilgili söylemlerin nasıl kesiştiğini ve birbirleri tarafından inşa edildiğini göstermektedir.

Sinema ve kadın ile ilgili yapılan çalışmalara baktığımızda ise; Molly Haskell (1987) sinemadaki kadın temsili ile toplumsal hayattaki kadın arasındaki ilişkiselliğe dikkati çeker. Kadının sinemadaki temsiliyle ilgili olarak bir başka kuramcı Theresa de Lauretis “kadın sinemada olmayandır, temsil edilse bile bu problematiktir ve bu anlatıdan/söylemden kaynaklanmaktadır. Kadın filmin anlatı yapısında tutsaktır. Kendisiyle ilgili konuşulan fakat sesini duyuramayandır” demektedir (Theresa de Lauretis, 1984:5). Kuramsal çerçeveden bakıldığında değişim/dönüşüm içerisinde değerlendirilebileceğimiz toplumsal cinsiyet rollerinin, dolayısıyla kadın kimliğinin özellikle de sinemadaki temsil biçimlerini gözönünde bulundurduğumuzda söylemsel olarak yapılandırıldığı dikkati çekmektedir. Sinemanın kimlik temsili oluşturması, dil ve söylemler yanında görüntüler/imgeler yoluyla gerçekleştirilmektedir, buna bağlı olarak Lal Gece (R. Çelik, 2012) ve Hwal (Yay,Kim Ki Duk 2005) filmlerinin eleştirel okuması söylem analizi ve görsel çözümleme yöntemleriyle gerçekleştirilmiştir.

1. Kavramsal çerçeve

1.1. Kimlik ve toplumsal cinsiyet

Rousseau'nun “Toplum Sözleşmesi” adlı eserinde belirttiği gibi, tabiat halinden düzenli toplum modeline geçişi sağlayan sözleşme ile birlikte insanlar kendi kişiliklerini tüm hak ve yetkileri ile birlikte topluluğa devretmiştir. 18. Yüzyıl sonlarına doğru değişen ve gelişen fikir akımları toplumsal ve siyasal açıdan bilim insanları insanların birey olarak hangi topluluğa ait olduğu konusu üzerinde tartışmaya devam etmişlerdir. Bir topluluğa ait olma fikri bireyin kimliğini de belirleyen en önemli unsurlardan biridir. Irk, dil, din, etnisite ve kültür gibi olgular bireyin hangi topluluğa ait olduğu konusunda temel belirleyici unsurlardır. Kimlikler bireyin aidiyet duygusunu ve özne olarak toplumda var olabilmesini sağlayan bir olgu olsa da günümüze kadar hala tartışılan bir konu olarak önemini korumaktadır. Kimlik, kültürel kimlik, toplumsal cinsiyet kimliği, çok kimliklilik gibi konular ulus devletlerin izlediği politikaların etkili olduğu kavramlar olarak karşımıza çıkmakta ve bireyin kendi yaşadığı topluluğun kimliğine karşı aidiyet duygusunu ve özdeşleşmesini de pekiştirdikleri görülmektedir.

Bu açıdan bakıldığında her bireye yüklenen anne, baba, evlat, kardeş vb. gibi kadın ve erkek üzerinde yaratılan değişken roller ve kimlikler de vardır. Modern devlet fikrinin yaygınlaşması ve ulus devlet olgusu ile birlikte kadın ve erkek rolleri, kadının ve erkeğin konumunun belirlenmesi gibi konular iktidar ilişkileri ile yakından bağlantılı olarak gelişme göstermiştir. Toplumsal cinsiyetin belirlenmesi ve kodlanmasında, ulus ve milliyet olgularının büyük bir rolü bulunmaktadır. Balibar'ın vurguladığı gibi ırkçılık ve milliyetçiliğin kendisi toplumsal cinsiyet ile cinsellik olgusunun kodlandırılmasında güçlü bir etki yaratmaktadır (Huysen, 1999: 97). Dolayısıyla toplumda kadın ve erkek algısının kadının ve erkeğin konumunun belirlenmesinde toplumsal ve siyasal kurumların etkisi son derece önemlidir ve iktidar ilişkileri ile birlikte gelişme göstermektedir.

Toplumsal düzenin köktenci olarak kurulmasında merkezi bir yere sahip olan kadın, genellikle topluluğun “şerefi”nin taşıyıcısı olarak görülmekte ve topluluk kültürünün nesiller arası yeniden üreticisi ve aktarıcısı olarak kurulmuşlardır (Yuval-Davis, 2003:132).

Toplumsal düzenin köktenci olarak kurulması açısından ataerkil toplumlarda kadınların denetimi hayati bir öneme sahiptir ve bu düzen içinde “ideal kadın” ve ideal erkek” modeli gibi tanımlamalar ve kodlamalar düzenlenmiştir. Bu açıdan bakıldığında, ataerkil toplumlarda kadının toplumsal rollerinden uzaklaşması toplum düzeninde bir felaket olarak algılanmakta ve kadınlar genellikle belirsiz bir konuma yerleştirilmektedirler (Yuval-Davis, 2003: 97). İktidar ilişkilerinin belirlediği toplumsal cinsiyet politikalarında, toplumsal olarak kadının ve erkeğin yeniden üretime hangi şekilde ve nasıl katkı koyabileceği belirlenerek nesilden nesile kültür aktarımında toplumsal cinsiyet rolleri denetim altında tutulmuştur.

Hegemonik kültürler, dünyanın anlamı ve toplumsal düzenin doğası hakkında özgül bir görüş sunarlar ve bu bakış açısıyla kadın ve erkek arasındaki ilişkiyi merkezi bir yere koyarlar; bu yüzden birçok ataerkil toplumda kadınların erkekler tarafından denetimi önemlidir (Yuval-Davis, 2003: 131). Dolayısıyla cinsiyet politikaları ile paralel olarak toplumsal cinsiyetin “eril” ve “dişi” olarak ayrımlanan kadın ve erkek arasındaki ötekiliğin belirlenmesi ve bu açıdan kodlamalarla belirlenmiş düzene bir eleştiri olarak okunması da son derece önem taşımaktadır.

1.2. Türkiye’de toplumsal cinsiyet

Türkiye’de Cumhuriyet döneminden itibaren toplumsal cinsiyet eşitsizliği konularının zamanın koşullarına göre şekillendiği ve sorunlu bir şekilde ilerlediği görülmektedir. Kandiyoti’ye göre (1997: 72-79), Türk kadını birçok ikilikten yasal olarak kurtulmuş olsa da, toplumsal bağlamda tam ve gerçek bir biçimde özgürleşmemiştir. Çünkü anne oğul ilişkisi Türk toplumunda hayati bir önem taşır ve anne gelecekteki güvencesi olarak gördüğü oğlunu kayırır; böylece erkeğin de kendi eşinden hizmet beklentilerini şekillendirir. Gelin kaynana çekişmesi olarak ortaya çıkan olgu ataerkil bir kalıbın ürünüdür.

Türkiye’de kadın ve erkek eşitliğine yönelik çabalar cumhuriyet döneminden itibaren başlatılmış olsa da gerçek anlamda bir değişiklik ve gelişme gösterememiştir. Feminist hareketin 1980’lerde ortaya çıkmasıyla birlikte cinsiyet ilişkileri, ev içi şiddet, kürtaj hakkı, cinsel taciz gibi konular tartışılmaya başlandı ve bu hareketlilik kadınları daha önce hiç olmadığı yoğunlukta kültürel alanın merkezine taşıdı. Böylece akademik araştırmalardan haber dergilerine, mizah programlarından edebiyata kadar kültürel hayatın her alanında “kadın” olgusu tartışılmaya başlanmıştır (Suner, 2006: 293). Fakat kadın hakları hareketinin 1980 askeri darbesi ertesine denk gelmesi bu anlamda gelişmelerin yaşanmasını da etkilemiştir. Demokratik siyasal örgütlenmelerin yasaklandığı döneme denk gelen bu gelişmeler kadın hakları savunucularının taleplerini yasalara, kamu politikalarına, kamuoyuna ve topluma taşımasını da güçleştirmiştir.

1990’lı yıllarda ise feminist hareketin yükselişi söz konusu olsa da, siyasal İslam’ın da yükseliş dönemi olması nedeniyle bu siyasal hareket kadınları mobilize etmeyi başarmış ve kadın hakları hareketine olumsuz yaklaşan karşı akımların güçlenmesine zemin hazırlamıştır (TUSIAD). Cinsiyet politikaları açısından bakıldığında, bu dönemde Türkiye’de toplumsal sorunların tümüne karşı ilgisiz bir siyasal ortamın varlığı söz konusuken kadın haklarına yönelik basit görünen sorunlara bile büyük bir çaba harcadığı söylenebilir. Türkiye’de kadının ikincil konuma yerleştiği bir ortamda siyasetin de ilgisiz olduğu toplumsal cinsiyet eşitsizliğine yönelik çabalar derinlemesine irdelenerek gelişim gösterememiş ve farklı siyasal çekişmelerin arasında sıkışıp kalmıştır.

Kandiyoti’ye göre (1997: 79) siyaset ve kamu işleriyle ilgilenen kadınların durumu ise şöyle; kadınların kamuya girmeleri ‘cinsiyetsiz’ bir kimlikle, hatta erkek kimliğine bürünmeleriyle kolaylaşmaktadır. Birleşmiş Milletler Kalkınma Programı’nın yayınladığı İnsani Gelişmişlik Endeksi’ne göre en yüksek eşitlik değerine sahip ülkeler olan Norveç, Avusturalya ve Hollanda’ya göre Türkiye 2011’de 92. sırada bulunmaktadır (Akt. Bingöl, 2014: 112). Sağlık ve üreme sağlığı, eğitim, parlamentoda temsil edilme gibi göstergelerle oluşturulan Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliği Endeksi’nde Türkiye 0.443 ile 187 ülke arasında 77. sıradadır.

Bu endekse göre en yüksek eşitlik değerine sahip ülkeler ise Norveç, Avustralya ve Hollanda’dır (OKA, 2013: 18; Akt. Bingöl, 2014: 112).

Türkiye’de aile yapısına bakıldığında hala geleneksel ve ataerkil yapının korunduğu görülmektedir. Kadının konumu ‘aile dışı’ ortamda çok az yer almakta ve hala geleneksel kurallara uygun davranılmaktadır. Türkiye’de genel olarak aile yapısına bakıldığında ataerkil sistem hakimiyetini korumakta ve ataerkil sistemin içinde geleneksel kuralların içinde yetişen kadın bu kurallara uymakla yükümlü sayılmaktadır.

Türkiye’de ev dışında çalışan kadınların sektörel dağılımına bakıldığında, 2012 verilerine göre Türkiye’de tarımın istihdamdaki toplam payı % 25.5 olup kadınlar için bu oran % 42.2 ye çıkmaktadır. Kadın nüfusun diğer % 42.6’sı hizmetlerde ve

kalan % 15.2'si ise sanayi sektöründe çalışmaktadır (OKA, 2012: 84; Akt. Bingöl, 2014: 113). Bu oranlara bakıldığında kadın nüfusunun yarısı tarım sektöründe çalışmakta olup kentsel alanda kadının çalışma oranı düşüktür. Bu bağlamda kadının 'ev dışı' ortamda çalışmasını ya da yer almasını engelleyen bir sürü faktör ortaya çıkmaktadır. Ataerkil ve geleneksel kuralların ağır bastığı bir toplum düzeninin hakim olduğu Türkiye'de, kadınların işgücüne katılım oranlarının yükseltilmesi, büyük bir oranda iktidar ilişkileri ile bağlantılıdır. Dolayısıyla, uygulanan cinsiyet politikalarında toplumsal cinsiyet eşitliğine dair bir çaba gösterilmediği, aksine bu eşitsizliği azaltacak veya yok edecek unsurların görmezden gelindiği sonucu ortaya çıkmaktadır.

Son dönemlerde yapılan istatistiki verilerin de ortaya çıkardığı gibi kadın nüfusun eğitim oranı erkeklere göre daha azdır. 2009'da tespit edildiği haliyle 6 ve üzeri yaş grubunda Türkiye'de okuma yazma bilmeyen kadın nüfusu 12.1, erkek nüfusu ise 3.0'dır. 15 ve üzeri yaş grubunda Türkiye'de okuma yazma bilmeyen kadın nüfusu 14.7, erkek nüfusu ise 3.6 iken, 25 ve üzeri yaş grubunda ise Türkiye'de yüksekokul ve fakülte mezunu kadın nüfusu 7.3 erkek nüfusu ise 11.2'dir (TÜİK, 2010: 11). Türkiye'de toplumsal cinsiyet eşitsizliği açısından 'heteronormatif' bir yapının ağırlıkta olduğu 'eril' ve 'dişil' ayrımına yönelik sorunların bile çözülemediği hatta bu sorunların arttığı görülmektedir. Toplumsal cinsiyet açısından 'kadın' ikincil ve 'nesne' konumunda yer alıp hala 'özne' konumuna yerleşmemiştir. Yukarıda sayılan sorunlar dışında kadına yönelik şiddet olayları artmakta ve kadının özgürleşmesini hayati bir biçimde etkilemektedir. Çocuk gelinler sorunu da Türkiye'de toplumsal cinsiyet eşitsizliği üzerine çalışılırken ele alınması gereken önemli bir olgudur. Kaynak, ülkemizde çocuk gelinlerin yaygınlığı açısından birçok gelişmiş ülkeye göre oldukça yüksek oranlara sahip olduğunu belirtmekte ve birey ve toplum düzeylerinde oldukça olumsuz sonuçları olan bu durumun düzeltilmesinin son derece önemli olduğunun düşünüldüğünü vurgulamaktadır. Kaynak, bu soruna çözüm yollarının bulunması için ilk olarak gelişmiş ülkelerin konu ile nasıl mücadele ettiğine dair bilgilerin edinilmesini önermekte, özellikle çocuk evlilikleri ile mücadele eden bir birimin oluşturulmasının yerinde olabileceğini, ayrıca bu durumun düzeltilmesi için kanun maddelerindeki uyumsuzluğun giderilmesini önermektedir. Kaynak, yasaların çocuk evliliklerine açık kapı bırakmayacak şekilde yeniden düzenlenmesini ve bu tür evliliklere yönelik 'normal' algısının değiştirilmesi için toplumu bilinçlendirme ile ilgili projelerin yürütülmesi sorunun çözümünde etkili olacağını belirtmektedir.

Kaynak, çalışmasında çocuk gelin sorununun pek çok nedeni bulunduğunu, dolayısıyla da çözümü için çok yönlü bir çaba gerektiğini ifade eder (Malatyalı, 2014: 27-38).

1.3. Kore'de toplumsal cinsiyet eşitsizliği

Kore'de Konfiçyüs geleneği hakim olduğu için genellikle kültürel ve toplumsal

yapıda erkek egemen bir sistemin var olduğu söylenebilir. Kore’de kadınlar bir yandan Konfiçyüsçü kültürel miraslarıyla mücadele etme, bir yandan ise kendi cinsel öznelliklerini arama derdindedirler (Kendall, L. 2002: 141). Choi (2009: 177) kitabında Korelilerin bakış açısıyla Batılı kadının gerçeğinin ve batılı kadın olmanın tahayyül edilen statüsü arasındaki boşluğun Kore’de modern kadın kimliğinin oluşumunda belirleyici bir etken olduğunu savunmaktadır.

Batılı anlamda modernite 19. Yüzyıl sonlarıyla Kore’de modern ulus devlet yapısının gelişiminde temel oluşturmuştur. Bu çerçevede ise kadınların ulus devlet modelinin inşası sürecinde koşullarının iyileştirilmesi milliyetçi söylemin bir parçası olup modern ulus inşa sürecinin bir önkoşulu olarak belirlemiştir (a.g.e, 2009: 178).

Modern Ulus çerçevesinde kadın aileyi güçlendirmek adına ‘akıllı ve eş’ durumunda kabul görür. Kadının bu çerçevede kamusal alanda var olmasına izin verilir. (a.g.e, 2009: 178) Ulus devlet, kapitalist yapı geliştirmekte olan bir ülke için ailenin önemine vurgu yapmanın aracıdır. Dolayısıyla tüm kapitalist toplumlarda gelişmiş olsun ya da olmasın kadın genellikle ev içi ortamda konumlandırılmakta ve sisteme uygun olarak erkek egemen yapı vurgulanmaktadır.

19.yüzyıldan itibaren Kore’de devam eden ‘modern’ kadınlık olgusu Hristiyan Batı, eril merkezli Kore milliyetçiliği, çeşitli sosyal sistemlerde var olan ataerkil yapı ve bağımsızlık talebi ile iç içe geçmektedir (a.g.e, 2009: 182). Bu çatışmalar da kadının kendi kimliğini tanımaya, kendi cinselliğinin farkına varmasına engel olmaktadır. Böylece kadın bir türlü özgürleşememekte, filmde de vurgulandığı gibi, erkeğin istediği ölçüde özgür olabilmektedir.

2001 yılında Kore hükümeti Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Kurumu oluşturmuş ve bu kurumla birlikte Kore’de kadınların yasal ve idari düzenlemelerde hakları ve eşitlikleri koruma altına alınmıştır. Bununla birlikte Kore’de ilk kadın başbakan 2006 yılında atanmıştır.

Tüm bu gelişmelerle birlikte Kore’de modernite, toplumsal cinsiyet ve gündelik uygulamalar halen çelişkili bir biçimde devam etmektedir (a.g.e, 2009: 182). Yasal düzenlemeler ile iyileştirilmeye gidilse de pratikte işe yaramamaktadır. Kore gibi geliştirmekte olan tüm ülkelerde halkın toplumsal cinsiyet eşitliğinin ne olduğu ile ilgili hiç bir fikri yoktur ve kasıtlı olarak toplumsal cinsiyet eşitliği ile ilgili bilinçlendirme ve eğitime yolunda değişim sağlanamamaktadır. Güney Kore’de kadınlar seçme ve seçilme hakkını 1948 yılında elde etmiş olmakla birlikte tarihsel süreçte Güney Kore siyasetinde düşük oranda temsil edilmişlerdir.

Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliği 2017 raporuna göre Güney Kore’de ekonomi, siyaset, sağlık ve eğitim alanında olumlu gelişimler görülürken, toplumsal cinsiyet yapısındaki eşitsizliklerin devam etmekte olduğu görülür. (World Economic Forum. “The Global Gender Gap Report 2017” (PDF). Yine 2017 UNDP Cinsiyet Eşitsizliği Index’inde Güney Kore 169 ülke arasında 10. Sırada yer almaktadır (2017 UNDP Gender Inequality Index).

2. Yeni Türk sinemasında kadın temsilleri

90'lı yıllarda Türk sinemasında Yeşilçam'ın kalıplarının dışına çıkılarak yeni bir sinema dili oluşturulmaya başlandı. Bu yıllarda çekilen Berlin in Berlin (1992), Amerikalı (Şerif Gören, 1993), Tabutta Röveşata (Derviş Zaim, 1995), C Blok (1994, Zeki Demirkubuz), Kasaba (Nuri Bilge Ceylan, 1998) kişisel ve sanatsal kaygının daha fazla ön planda olduğu filmlerden bazılarıdır.

1990'lı yıllarda kadın temsillerinde hala ataerkil zihniyetin hakim olduğu görülmektedir. Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri (1992), Sarı Tebessüm (1992), Mum Kokulu Kadınlar (1996) Kaçıklık Diploması (1998), Bir Kadının Anatomisi (1995) gibi filmlerdeki kadın temsillerine bakıldığında çalışma hayatında varolan kadınlar görülse bile ataerkil bir zihniyetle kurgulanan ve eril dilin hakim olduğu bir yapı mevcuttur. Genellikle kadın filmlerinde temsil edilen karakterler sorunlu kadınlardır. Kadın karakterin bütün derdinin cinselliğinden kaynaklandığı yansıtılan bu kadın temsillerinde görülen karakterler diğer kadınlardan farklı ve anormal olarak yansıtılmıştır. Bu yıllarda genellikle cinsel sorunların odağında kadın temsilleri görülmektedir. Yeni Türk sinemasında kadın ataerkil sistemden ayrı konumlandırılmamış ve özne olma sorunu çözülememiştir.

2000'li yıllardaki temsillere bakıldığında ise, kadın konulu filmlerin 'cinsel özgürleşme' dışında temalarda, cinsel deneyimin tabu olmaktan uzaklaştığı söylenebilir. Yazgı (Zeki Demirkubuz, 2001), Bulutları Beklerken (Yeşim Ustaoglu, 2005), Uzak (Nuri Bilge Ceylan, 2002), Beş Vakit (Reha Erdem, 2006), Meleğin Düşüşü (Semih Kaplanoglu, 2004) gibi filmlerin özellikle aidiyet ve kimlik sorunlarına odaklandığı, kader, inanç, ahlak, cinsellik gibi birçok toplumsal konuyu sorgulamaya başladığı görülmektedir. 2000'li yıllarda çekilen filmlerin anlatı yapısında genel olarak kadın katı baskıcı ve ağır kurallarla karşı karşıyadır. Kadına yönelik şiddet ve cinsel taciz gibi konular gündelik hayatın bir parçası gibi sunulmuştur. Türk sinemasında son dönemde kadın sorunlarına odaklanan filmlerin arttığı görülse bile bu filmler toplumsal sorunları ele alan sanatsal ve kişisel kaygı ile yapılan filmler olduğu için festival kapsamı dışına çıkamamışlardır. Kadın sorunlarını ele alan filmlerdeki temsillere bakıldığında hikâye yapısı eril dil üzerine kurulu olsa bile kadın sorunlarına dikkat çekebilmeyi başardıkları söylenebilir.

Türkiye'nin toplumsal yapısına baktığımızda ataerkil düzenin ve eril dilin hakim olduğu görülmektedir. Dolayısıyla sinema aracılığıyla oluşturulan kadın temsillerin de ataerkil düzenden yana eril dilin hakim olduğu filmlerin ağırlıkta olduğu söylenebilir. Türkiye'de bir dönem özellikle sinemanın tek popüler kültür biçimi olduğu yıllarda sinema sektörünün hem ekonomik koşullar gereği hem de kadın seyircide görülen ilgiyi değerlendirerek, kadın seyircilere yönelik bir tür "erkek bakışı"na sahip ve melodram türünün özelliklerini taşıyan çok sayıda filmler üretilmiştir (Künüçen, 2001: 62).

Künüçen'in (2001: 56) ifade ettiği gibi Türk Sinemasına konu olan, öyküleri anlatılan kadınlar ve bu kadınlara filmlerde biçilen ifadeler, aynı zamanda kadınlara yönelik egemen kabuller oldukları ve çoğunlukla da onlar tarafından paylaşıldığı

için önemlidir. Kadın bedeni erkeğin tahakkümü altına girerek cinselliğini kaybetmekte ve eril arzunun bir nesnesine dönüşmektedir. Filmlerde stereotipler olarak görülen kadın temsilleri erkeğe göre tanımlanarak kimliklendirilir. Erotik haz ile cinsel şiddet arasında kurulan bu ilişki eril bakışın sinemasal inşasında kendini gösterir.

2.1. Güney Kore yeni dalga sinemasında kadın temsilleri

Güney Kore sinemasına bakıldığında son dönemlerde uluslararası temsillerde ve Türkiye’de büyük ilgi gören filmleriyle yönetmen Kim Ki Duk’un ön planda olduğu görülmektedir. Filmlerinde insan teması üzerine yoğunlaştığı ve özellikle bireyin yalnızlığı ve aile kavramının deformasyonunu kapitalizm ile ilişkilendirerek aktardığı söylenebilir.

Boş Ev (Kim Ki Duk, 2004) filminde genç bir erkeğin tatile giden insanların evlerine girip yaşamasını konu almaktadır. Genç erkek evlere hırsızlık amacıyla değil, yuva sıcaklığı ve aidiyet duygusunu yaşamak için girmektedir. Evde kimse olmadığını düşünerek girdiği bir evde ise kocasından şiddet gören mutsuz ve zengin bir kadınla karşılaşır ve ona aşık olur. Kapitalizmin aile ve kadın erkek ilişkilerini de etkilediğinin yansıtıldığı filmdeki kadın temsilinde, kadın kocasından şiddet görmektedir. Mutsuz ve şiddet gören bir kadın temsili içeren filmde kadının şiddet görmesi ve genç erkeğin aidiyet duygusuyla evlere girmesinin nedeni kapitalist yapıdır.

Kim Ki Duk’un 2005 yılında çektiği diğer film Hwal (Yay) filminde ise çocuk yaşta bir kadın temsili görülmektedir. Çok küçük yaşlarda yaşlı bir balıkçı tarafından ailesinden koparılan genç kız, denizin ortasında eski bir teknede yaşamak zorunda bırakılmıştır. Yaşlı adam genç kızın yaşı dolduğunda onunla evlilik hayali kurmaktadır. Filmde, yaşlı adam tarafından Konfiçyüs geleneklerine uygun yetiştirilen, kendi cinselliğinin farkında olmayan, suskun bir kadın vardır. Filmde kadının konumlandırılma biçimi erkek egemen bir yapıyı yansıtmakta ve kadının konumunu erkek belirlemektedir. Geleneksel yapı ile kapitalist ve modern yapının da eleştirildiği filmde kadının her iki durumda da kendi başına özgürleşememektedir.

Samaritan Girl (Fedakâr Kız, 2004) filminde ise, Avrupa’ya seyahat hayali içinde olan iki genç kızın para bulmak için bedenlerini satmaları konu alınmıştır. Kore’deki Batı hayranlığı, kapitalizm ve geleneksel arasında kalışı iki genç kızın konu alınarak anlatıldığı filmdeki kadın temsilinde, kadın toplumsal yabancılaşmanın merkezine oturtulmuştur.

1980’li yılların ortalarında çekilen filmler, Güney Kore Yeni Dalgası olarak adlandırılmaktadır. Bu akımla birlikte Güney Kore sinemasında eşcinsellik, ensest ilişki ve politik radikalizm gibi cesur konular da işlenmeye başlanmıştır. Özellikle gangster filmlerindeki kadın teması ile duygusal yoğunluğu olan filmleriyle ilgi çekmektedir. Kadınların merkeze alındığı dram filmlerinde, iletişimsizliğe ve çaresizliğe metafor yaratan dilsiz kadınların filmlerde çokça yer alması ve kullanılması söz konusudur. Buna örnek olarak Kim Ki Duk’un filmler gösterilebilir.

3. Yöntem

3.1. Çalışmanın amacı ve önemi

Kültürel olarak inşa edilen toplumsal cinsiyet/kadın olmak konusu tüm dünyada önemli sorunlardan biridir. Kültürel olanın politik olması söyleminden hareketle bu çalışmada sinemada kadın temsillerine odaklanılarak, kültürel kimlik ile toplumsal cinsiyet arasındaki ilişkiselliğin boyutları incelenmiştir. Çalışmanın amacı, toplumsal cinsiyet ve kültür arasındaki ilişkiselliği bir kültürel gösterge aracı olan sinema üzerinden kurmaktır. Çalışmada, kültürel kimlik ile toplumsal cinsiyet arasında paralellik olduğu varsayımından yola çıkarak Türkiye ve Güney Kore'deki kültürel ve ataerkil yapıyı, her iki ülkede kadın olma durumunu ve kadına yönelik şiddet olgusunu bir kültürel gösterge ve ulusal temsil alanı olan sinema üzerinden karşılaştırmalı olarak okuma yapılmıştır.

Çalışmanın toplumsal cinsiyet ve kültürel kimlik arasındaki ilişkinin ortaya çıkarılması ve modernleşme sürecinde olan veya modern ülkelerde hala önemli bir sorun olmaya devam eden kadının toplumsal rolü ve konumu ile ilgili literatüre özgün bir katkı koyabileceği düşünülmektedir.

3.2. Çalışmanın evreni ve örnekleme

Çalışmanın evrenini 2000 yılı sonrası kadın konusunu ele alan filmler oluştururken, kültürel benzelikleri ve modernleşme sürecindeki iki ülke sinemasında ön plana çıkan iki film olan Lal Gece (Reis Çelik, 2012) ile Güney Kore sinemasının Hwal (Yay, Kim Ki Duk, 2005) amaçlı örneklem tekniği kullanılarak tespit edilmiş ve incelenmiştir.

3.3. Veri toplama araçları

Araştırmanın çıkış noktası Türk ve Kore sinemasındaki toplumsal cinsiyet kimliklerinin inşasının Türk ve Kore kültürünün nasıl bir parçası olduğu ve bunun söylemsel veya simgesel olarak nasıl kurgulandığı yönündedir. Çalışmada, kadını irdeleyen Yeni Türk sinemasının son örneklerinden Lal Gece (Reis Çelik, 2012) filmi ile Güney Kore sinemasının Hwal (Yay, Kim Ki Duk, 2005) filmi özellikle çocuk gelinler özelinde ele alınarak karşılaştırmalı eleştirel okuması yapılmıştır. Çalışmaya görsel çözümleme ve söylem analizi teknikleri uyarlanmış ve film okumaları yapılmıştır. Filmlerin okuması, görsel çözümleme ve söylem analizi yöntemleri uygulanarak gerçekleştirilmiştir. Çalışma ayrıca gelenek ve görenekler, ataerkil yapı, ulusal sinemadaki kültürel ve toplumsal cinsiyete dair söylemler, sözselsel, fiziksel, sembolik şiddet, toplumsal baskı ve töre gibi olgulara da yer vermiştir.

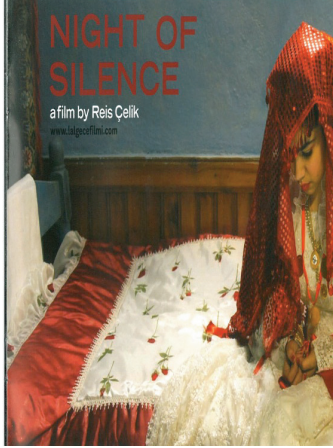
4. Film analizleri

4.1. Lal gece (Reis Çelik, 2012)

Lal Gece filminin konusuna bakıldığında; henüz ergenliğe yeni adım atmış olan

ve film boyunca kendisine ‘gelin’ diye hitap edilen temel kadın karakter, uzun yıllar hapiste yattıktan sonra köyüne geri dönen kendisinden yaklaşık elli yaş büyük bir adamla evlendirilir (bkz. Görsel 1-2).

Görsel 1 ve Görsel 2 söz konusu durumu göstermektedir.



Görsel 1. Lal Gece (2016)



Görsel 2. Gerdek Odası

Film Türkiye’de var olan ‘çocuk gelinler’ dramını gerçek bir öyküden yola çıkarak anlatmaktadır, bu bağlamda film toplumsal uzantılar içermekte olup toplumsal gerçekçi bir bakış açısı taşımaktadır. Filmin çekilmiş olduğu yıl Türkiye’nin çocuk gelin sayısında en yaygın olduğu Avrupadaki ikinci ülke olarak sıralamada yer alması filmin bakış açısını destekler niteliktedir. 2012 yılında dair istatistiksel bilgiler Türkiye genelinde 11.836 çocuk gelin, İstanbul’da ise 24.934 çocuk gelin bulunduğunu göstermektedir. (bkz: Görsel 2: Milliyet Gazetesi, 11 Ekim 2012, s.16)

Görsel 2: (Milliyet Gazetesi, 11 Ekim 2012: 16)



Lal Gece filmi Türkiye’de yaygın bir sorun olarak çocuk gelin meselesini toplumsal gerçekçi bir ifadeyle işlerken, mesele günümüzde de geçerliliğini korumaktadır. Aydemir, ‘Evlilik mi Evcilik mi? Erken ve Zorla Evlilikler: Çocuk Gelinler’

adlı çalışmasında, erken ve zorla evliliklerin birçoğunun yasal ve resmi olmayan geleneksel ve dini evlilikler yoluyla gerçekleştirildiğini; kanunlar tarafından sadece resmi nikâhın tanınması ve yasal evliliğin resmi nikâh sonrasında başlamasının hukuken kabul edilmiş olsa da, ülkemizin farklı bölgelerinde resmi olmayan bu tarz evliliklerin sürdürüldüğünü belirtmektedir (2011: 16).

Aydemir (2011: 17), erken ve zorla yaptırılan evliliklerin, geleneksel ve ataerkil yapıdaki toplumlardaki kabuller sayesinde devam ettiğini, bu yapının kadınlara sosyal hayata katılımında ikincil planda yer verilirken, erkekleri kadının ve ailenin sorumluluğunu alma rolüyle tanımlayan geleneksel yapının erken evlilik gibi geleneklerin sürdürülmesi için ideal koşulların oluşmasını sağlamakta olduğunu belirtir.

2018 Devlet İstatistik Enstitüsü verilerine göre 20-24 yaş grubunda olup 18 yaşından önce evlenen kadınların oranı yüzde 5.6. olarak verilmektedir (bkz. Tablo:1 20-24 yaş grubunda olup 18 yaşından önce evlenen bireylerin oranı, 2010-2018).

Tablo 1: 20-24 yaş grubunda olup 18 yaşından önce evlenen bireylerin oranı, 2010-2018

Proportion of individuals aged 20-24 years old who were married before age 18, 2010-2018

(%)

Yıl Year	Erkek Male	Kadın Female
2010	0.3	8.2
2011	0.3	8.0
2012	0.3	7.9
2013	0.3	7.7
2014	0.3	7.4
2015	0.3	7.1
2016	0.3	6.7
2017	0.3	6.2
2018	0.2	5.6

TÜİK, Evlenme İstatistikleri, 2010-2018

TurkStat, Marriage Statistics, 2010-2018

Bunun yanında BM programı çerçevesinde gerçekleştirilen ve 1993-2018 yılları arasında kapsayan Türkiye’de çocuk, erken ve zorla yaptırılan çocuk evlilikleri raporu çalışması ekseninde 18 yaş öncesi evlendirilen 20-24 yaş aralığındaki kadınlar üzerinde yapılan çalışmada 1993-2008 yılları arasında çocuk yaşta evlendirilme istatistiğinde düşüş görüldüğü ancak 2008-2018 yılları arasında ise bu bağlamda artış görüldüğü raporlanmıştır. (UNFPA Turkey, 2020: 53). TÜİK verileri ile BM prog-

ramı çerçevesinde gerçekleştirilen çalışmalar ve rapor sonuçları çocuk gelin sorununun giderek araştırılan bir konu haline geldiğini ve bu sorunun yaygınlığını görünür hale getirmektedir.

Bu çerçeveden değerlendirildiğinde Lal Gece filmi toplumsal bir meseleyi görünür kılmaya açısından önemli bir temsildir. Bunun yanında Lal Gece filmi konusu, karakterleri ve anlatı yapısının oluşturulmuş biçimleri bağlamında sosyal gerçekçi bir ifade taşıyarak çocuk gelin meselesini sorunsallaştırmaktadır. Film bir yandan da toplumsal yapıda varolan ataerkil yapının görsel ve eleştirel inşasını sunmaktadır. Fetay Soykan, “feodal ilişkiler çerçevesinde kadın alınıp satılır, bu bir mülkiyet ilişkisi ve sonucudur” demektedir ve bu alandaki kadın sorunlarına dikkat çekmektedir (Türk Sinemasında Kadın, 1993: 76-77). Bu film de kırsal alanda kadının yaşadığı sorunlara odaklanmakta, kadının kırsal alanda öne çıkan gelenekler çerçevesinde alınıp satılır hale gelişinin dramını yansıtmaktadır. Kadının film bağlamında kırsalda konumlanması onu adeta ataerkil yapının boyunduruğu altına girmeye zorlamaktadır. Bu noktada Lal Gece filminde ataerkil yapının görsel ve eleştirel inşasına tanık oluruz: Filmin başlangıç sahnelerinde kızın görüş alanı başına geçirilen kırmızı örtüyle perdelenmiş olup etrafını bu örtünün ardından izleyebilmektedir. Bu noktadaki kamera konumlanışları izleyeni hikâyeyi örtünün ardından yani çocuk gelinin gözünden okumaya davet eder.

Hikâyeyi kırmızı örtünün ardından takip etmek kızın sistem içerisindeki yalnızlığını, sıkıştırılmışlığını vurgulamakta ve bunu izleyiciye hissettirmektedir (bkz. Görsel 4&5).

Görsel 4 ve Görsel 5 yukarıda sözü edilen kırmızı örtüyü göstermektedir.



Görsel 4. Duvak 1



Görsel 5. Duvak 2

Lal Gece filminde ataerkil yapının görsel ve eleştirel inşasının sıkça tekrarlandığı görülmektedir. Filmin düğün sahnesi boyunca kamera kırmızı örtünün gerisinde konumlanarak öznel kamera kullanılmakta ve bu bağlamda izleyici çocuğun bakış açısıyla hikâyeyi takip etmektedir. Bu yöntem izleyiciyi çocuğun tarafında konumlamak üzere kullanılmaktadır. Yine filmin başlangıç sahnelerinde çocuğun kendisine takılan bilezikleri örtünün ardından izlediğini ve bilezikleriyle bir oyuncak gibi oynadığını, kendisine giydirilen altın rengi simli, ökçeli ayakkabılarını dikkatle incelediğini görürüz. Bu sahneler gelinin aslında bir çocuk olduğunu vurgulamak üzere yapılandırılmıştır.

Ataerkil yapının görsel ve eleştirel inşasına bir başka örnek ise kırsal alan ve kadın temsili ilişkiselliği ekseninden kurgulanmaktadır. Filmde hikâye köyde yani kırsalda geçmektedir; kırsal alan ataerkil yapıya bağlı geleneklerin baskın olarak uygulandığı bir mekandır. Filmin giriş sahnesinde köy düğününde çocuk gelin, gelin arabasından inerken yere bırakılmış tabağı kırmaya çalışsa da bunu başaramaz, kamera bu esnada gelinin küçük ayaklarına vurgu yapmaktadır, tabağı kıramayan çocuğun yerine tabağı annesinin kırdığını görürüz. Görsel olarak kırsala vurgu yapan bu sahne küçük kızın hayatıyla ilgili kararlarının aslında başkaları tarafından verildiğini yansıtmak üzere kurgulanmaktadır.

Ataerkil yapının görsel ve eleştirel inşası filmin çatışma evresinde doruk noktasına ulaşmaktadır. Bu noktada koşmakta olan bir at görülmekte ve atın sesi işitilmektedir. Hemen ardından atın ardından uzanan kırmızı bir duvağın altında ve daha sonra ardında kalan temel erkek karakteri görürüz; temel karakter adeta nefessiz kalmıştır (bkz. Görsel 6). Hemen ardından perdede mavi bir kapı belirir, kapı kırmızıya dönüşür. Gelinin duvağının ardından şaşırtıcı bir şekilde yaşlı bir kadın portresi belirir. Bu sırada temel erkek karakterin ‘anam’ diye bağırdığını işitiriz. Bu esnada yaşlı kadın kırmızıya bürünür, erkek karakter ‘anaam’ diye bağırarak uyanır. Bu sahne aslında bir hesaplaşma/yüzleşme sahnesidir. Temel erkek karakter, aile namusunu kirlettiği gerekçesiyle gelenekler uğruna öldürmek durumunda kaldığı annesiyle rüyasında yüzleşmiştir. Bir erkek olarak kendisi de geleneklerin kurbanıdır. Bu bağlamda sahne kadınlar kadar erkeklerin de gelenek ve göreneklerin olumsuz etkisi altında kaldığını, kadınlar kadar erkeklerin de buna bağlı olarak acı çektiğini, bu sistemin erkeklerin de kâbusu haline dönüşebildiğini ifade etmek üzere inşa edilir.

Görsel 6 bu durumu göstermektedir.



Görsel 6. Rüya sahnesi

Filmde ataerkil yapının görsel ve eleştirel inşasına bir başka örnek çocuk gelinin maruz kaldığı şiddet üzerinden temellendirilmektedir. Kate Millett (1971) Seksüel Politikalar adlı çalışmasında, ‘patriarki diğer totaliter ideolojilerde olduğu gibi, güce dayalıdır’ demektedir. Filmin bir sahnesinde yaşlı adamın kendisiyle birlikte olmak için türlü bahaneler öne süren çocuk gelini kolundan tutup yere düşürdüğüne, dolayısıyla çocuk geline fiziksel şiddet uygulandığına tanık oluruz. Yaşlı adamın

bıyıklarından korktuğunu ifade eden çocuk gelin, adamın kapıyı vurup çıkması üzerine ağlamaktadır. Bu sahnede kızın başı öne eğiktir, yüzü görünmemekte ve iç çekip ağladığı duyulmaktadır. Her iki sahne de çocuk gelinin mağduriyetini vurgulamakta, kısaca film patriarkinin güce dayalı yapısını çocuk geline uygulanan şiddet üzerinden kurmaktadır.

Lal Gece filminde ataerkil eleştiri özel alanın problematize edilmesiyle de gerçekleşir. Filmin başlangıç ve kapanış sahneleri dışında sadece iç mekanda geçmekte, dolayısıyla hem kadın hem de erkek özel alanda hapsedilmiş olarak gösterilmektedir. İç mekan dış koşulların şekillendirdiği, hesaplaşmaların yaşandığı alan olarak temsil edilmektedir. Kısacası izlediğimiz dışarıdaki sistemin ve yaptırımın iç mekana olan yansımalarıdır. Bu bağlamdan bakıldığında ‘kişisel olanın aslında politik oluşuna’ vurgu yapılmakta olduğu gözlenir. Ayrıca böylesi bir temsil kadın filmlerinin özel alan kadın - kamusal alan erkek ayrımını problematize ettiği görüşünü de destekler niteliktedir. Filmde hikayenin tek bir odada geçiyor olması sadece kadın ve erkek karakterleri değil, izleyici olarak bizleri de adeta mekana sıkıştırılmışlık hissi üzerinden bir çıkış arayışına yöneltmeye davet eder.

Ataerkil yapının söylemsel ve eleştirel inşasına ise yine filmin başlangıcından itibaren yer verilmektedir. Filmin başında yeni evine, odasına yerleştirilen geline yaşlı bir kadının nasihatler vermekte olduğunu işitiriz:

“Kocanın, kaynananın, kaynatanın iktidarını düşün”

“Kocan dövse de, sövse de sen buradan çıkmayacaksın. Çarşafı gelecek olan kadına sabah namazında vereceksin. Beyaz gelinliğinle geldin, kefe-ninle çıkasın. Kocan dövse de sövse de bu yuva senin, dışarı çıkamazsın.”

Filmde buna paralel kadercilik olgusunun söylemsel eleştirisi yapılmaktadır.

Damat: “Kader bizi biraraya getirdi, karı koca olduk artık, istesek de istemesek de değiştiremeyiz artık” Kız ağlamaktadır, kamera kızın yüzüne yakın plan çekim yapmaktadır.

Damat: “Şimdi ne deyim sana gelin? Anamı babama verdiklerinde senin çağındaymış. On üç, on dört yaşlarında.

Tam yedi yıl anamı da babasını görmeye götürmemiş babam, babam ahır-daki atı hazırlayıp üç dört kez gidip gelmiş ahırın içerisinde, işte geldin babanın evine demiş...”

Lal Gece filmi bunun yanında düzene bağlı olarak sadece kadının değil, erkeğin de ezilmişliğini yansıtmaktadır.

“Damat: “Bak, yaşlarımız denk değil, beni yaşlı bulabilirsin, hatta kendini evlenecek yaşta görmeyebilirsin ama hatta seni ben kendime uygun görmüyorum! Ben ihtiyarım, ben ihtiyarım! Ama ne yapalım ki, kader mi desem, kısmet mi desem, adet mi, gelenek mi, görenek mi? İkimizi yan yana getirdi. Onca aileler, aşiretler, akan kanı, cinayetleri engellemek için ikimize düğün kurdular. Düğün kurdukları evde gerdek odasında oyun oynuyoruz ya! Ben seni kendime zorla karı edemem ki!” ‘yahu senin yüzünden maymuna döndüm”

Damat: “Onca yıl mahpushanede yaşa, adam gibi kendini koru, ondan sonra gel, kendi evinde soytarı ol, zaten soytarıdan başka nesin ya, başka nesin ki? Yahu soytarıdan başka neyim ben? Anam al bu kızı dedi aldım, boşa dedi boşadım, amcam anan namusumuza leke sürüyor dedi anamı vurdum, anamı vurdum! Yirmi yıl yattım çıktım, amcam şu düşmanımızdır dedi, onu da vurdum, gittim yıllarca yattım, sonra al dediler, aldım, ben soytarıdan başka neyim ya? (sessizlik) sen beni adam mı sandın? Bıyıklarımından korktun, içinde adam mı var sandın? Bak kes dedin, kestim işte.”

Film düzene bağlı olarak sadece kadının değil, erkeğin de eziliyor olduğunu böylelikle söylemsel bağlamda sıkça tekrarlamakta ve ataerkil temelli olup hem kadını hem erkeği bağlayan gelenek ve göreneklere sorunsallaştırmaktadır. Kandiyoti (1997:74), “kadın cinselliği üzerindeki toplu denetimin önemli bir nedeni kadının cinsel iffeti ile aile ya da sülalenin şerefi arasındaki bağdır” demektedir. Filmde adeta buna gönderme yapan temsiller erkek karakterin söylemleri üzerinden yapılandırılmaktadır:

“Demek korkmuyorsun artık, ama ben korkuyorum. Neredeyse sabah olacak, damat daha pencereden iki el ateş etmedi gelin zıfak çarşafını alın diye, zıfak çarşafı daha temiz, ne diyecekler? Gelin mi korkuyor diyecekler, damatta mı artık iş kalmamış diyecekler, ne dersin? Hangimizin korkusu daha çok?”

Bunun dışında ataerkil yapının söylemsel ve eleştirel inşası çocuk gelinin ismine film boyunca hiçbir şekilde yer vermeyerek de gerçekleşmektedir. Örneğin;

“Hmmm gelinimiz naz ediyor”

“Şimdi ne deyim sana gelin?”

“Gelin hanım su dökmeyecekler mi abdest alalım, namaz kılalım?”

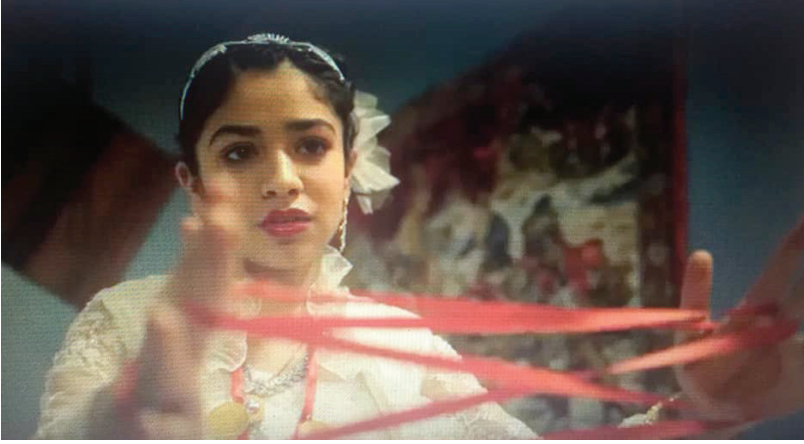
“Gelin hanımın bohçasında havlu yok mu?”

“Gelin hanım şu yatağı hazırla” gibi.

Bu filmde küçük yaşta evlendirilen temel karakter ‘gelin’ olarak anılmakla birlikte çocuk gelinin gerçek ismi belirtildiği üzere film boyunca verilmemektedir. Bu bağlamda feminist film kuramcısı Christine Mohanna’nın da belirttiği şekliyle sinemada temsil bulan kadının bu film özelinde ise temel kadın karakterin kendi başına değil, diğerleriyle olan ilişkileri bağlamında tanımlanmış olduğu görülmektedir.

Tablo 2:

‘Genç erkek’	vs	‘Yaşlı temel erkek karakter’
‘Çocuk gelin’	vs	‘Yaşlı damat’
‘Küçük kız’	vs	‘Yaşlı adam’
‘Şeker’	vs	‘Sigara’



Görsel 7. Çocuk gelin temsili

Lal Gece filminde ayrıca göze çarpan bir başka nokta, sistemin karşıtlıklar üzerinden eleştirisinin yapıyor olduğudur. Örneğin filmin başlangıç sahnesinde genç bir erkeğin gelini uzaktan izleyip ardından köyü terk ettiğini görürüz. Bu bağlamda kız kendisini seven genç erkekle değil, yaşlı bir adamla evlenmeye zorlanmıştır. Yine bir başka karşıtlık çocuk gelinin yaşı ile evlendirildiği adamın yaş farkıdır ve bunu tamamlayan bir başka karşıtlık kızın şeker, yaşlı adamınsa sigara tüketmekte olduğu sahnedir (bkz. Tablo 2). Filmde yaş farkı çocuk gelinin yaşlı adama birlikte ip oynamayı önerdiği sahnede de vurgulanır (bkz.Görsel 7).

4.2. Hwal (2005) ve Lal Gece (2012) filmlerinin karşılaştırmalı analizi

Hwal (Yay, Kim Ki Duk, 2005) filminde açık denizde bir balıkçı teknesinde yaşayan yaşlı bir adamla henüz 16 yaşında olan genç bir kız arasındaki sıra dışı ilişki konu alınmaktadır. Yaşlı adam teknesine para karşılığında balık tutmaları için insanları getirip, tekneye gelenlere de genç kız aracılığıyla fal bakarak geçimini kazanmaktadır. Yaşlı adam genç kızla evlenebilmek için onun reşit olmasını beklemektedir.

Genç kız çocukluğundan beri tekneden dışarı çıkmamıştır ve dış dünyadan habersizdir. Yaşlı adam ve genç kız on yıldır aynı teknede yaşamaktadırlar.

Görsel 8 tekneyi göstermektedir. Görsel 9 ise genç kızın yay kullandığı görseli içermektedir.



Görsel 8. Tekne



Görsel 9. Yay

Film, dünyanın çeşitli yerlerinde yaşanan “çocuk gelin” gerçeğini sıra dışı bir bakış açısıyla izleyiciye sunmaktadır. Filmde, ailesinden koparılmış olan genç kıızı yedi yaşındayken alıkoyup, ona kol kanat geren ve her şeyden koruyan yaşlı adamın, genç kızla evlenmek için onun reşit olmasını beklemesi ve hazırlık yapması bencilce bir tutku olarak aktarılmıştır.

Filmde, toplumsal cinsiyet rollerinin *Lal Gece* (Reis Çelik, 2012) filminin tam zıttı olarak söylemsel açıdan değil, neredeyse yok denecek kadar az diyaloga yer verilerek sembolik açıdan yapılandırıldığı görülmektedir. Bu filmde sinematik temsiller dil ve söylemler aracılığıyla değil, görüntüler/ingeler aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Filmde toplumsal cinsiyet rolleri eşit bir biçimde dağıtılmamış, çocuk yaştaki genç kız tek kadın karakter olarak konumlandırılmıştır.

Lal Gece (Reis Çelik, 2012) filminde olduğu gibi, *Hwal* (Yay, Kim Ki Duk, 2005) filminin de temel karakterler arasında büyük bir yaş farkı bulunmaktadır. Ayrıca kadın karakter olarak konumlandırılan çocuk yaştaki genç kız, kendisini küçük yaşta kaçırıp büyüten adamın onu gelin olmaya hazırlamak istemesini, tekneye gelen kendi yaşına yakın genç bir erkek karakter aracılığıyla fark etmektedir (bkz. Görsel 3&4). Dolayısıyla çocuk yaştaki genç kız kadın kimliğinin farkına ilk kez kendi yaşına yakın bir erkek karakter aracılığıyla varmaktadır.

Görsel 10 ve Görsel 11 bu durumu göstermektedir.



Görsel 10. Tanışma



Görsel 11. Genç Erkeğin Tekneye Gelişi

Kore’de kadınlar bir yandan Konfüçyüsçü kültürel miraslarıyla mücadele etmek- te, bir yandan da kendi cinsel öznelliklerini arama derindedirler. Güney Kore’de 1995 yılında cinsel kimlik ve cinsel öznellik meseleleri üniversitelerde tartışılan önemli meseleler haline gelmiştir. (Kendall, 2002: 141-142). Hwal (Yay, Kim Ki Duk, 2005) filmine toplumsal cinsiyet eşitliği bağlamında bakılırsa, kadın cinsel kimliğinin farkında değildir. Cinsel kimliğinin farkına ancak bir erkek sayesinde, yani tekneye gelen genç erkek karakter aracılığıyla farkına varır ve bu farkındalık kendi özgürlüğünü arayışına neden olur.

Filmdeki çoğu sahnede de görüldüğü gibi, kadın olarak konumlandırılan karakter ancak bir erkek aracılığıyla ve onun yardımıyla özgürlüğüne kavuşabilecektir. Toplumsal cinsiyet açısından bakıldığında, gelişmekte olan bir ülke olan Güney Kore’de, kadının konumu hala bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmde geleneksel ve modern çatışması içinde konumlandırılan iki erkek karakter (yaşlı adam- genç adam) kadının nerede ve nasıl konumlandırılacağı konusunda belirleyici bir roldedir (bknz. Görsel 5&6). Dolayısıyla Türkiye gibi Güney Kore de gelişmekte olan bir ülke olarak geleneksel-modern çatışması içinde toplumsal cinsiyet eşitliği konusunda yeterince gelişme sağlayamamıştır.

Görsel 12 ve Görsel 13 bu durumu özetlemektedir.



Görsel 12. Yıkama sahnesi



Görsel 13. Yaşlı erkek-genç erkek

Lal Gece (Resi Çelik, 2012) filmi çocuk gelin konusuna odaklanmıştır. Fakat Hwal (Yay, Kim Ki Duk, 2005) filmi, kızın kaçırılması ile adamın fedakarlığı ve aşkı üzerine odaklanırken, erkek kimliğini de kadının konumunu ve kaderini belirleyen ataerkil yapı üzerine kurmaktadır. Özellikle kadın karakterin dış dünyaya kapalı olması, bütün hayatını denizin ortasında demirlenmiş bir teknede geçirmesi ve dünyadan haberi olmaması, yaşlı adamın onu her türlü dış etkenlerden koruması ve kendi yarattığı inşa ettiği gerçekliğin içinden çıkarmaması durumu ilgi çekicidir. Yaşlı adamın genç kıza adeta bir baba gibi davranması, fakat bir yandan da onun 17 yaşını doldurmasını bekleyerek evlilik hayali kurması, filmde kızın çocuk yaşta gelin olması ve dedesi yaşında bir adamla evlenecek olması direk olarak sorgulanmamaktadır. Asıl odaklandığı mistik olaylar, gelenek ve göreneklerdir.

Filmde, mistik ve gizemli bir hava sembolik ve metaforik anlatımla bir yandan yaşlı adamın küçük kıza olan büyük aşkını sorgulatırken, diğer yandan da olumlamaktadır.

1993 yılından 1996 yılına kadar popüler kültürdeki Kore kadın temsilleri cinsel özneliğini arama eyleminde bulunan kadını temsil etmesine rağmen, gerçek Koreli kadın hayatlarına bakıldığında ise sadece kültürel ürünlerin pasif tüketicileri oldukları görülmektedir (Kendall, 2002: 159). Öte yandan 2005 yılına ait olan Yay filminde ise yaşlı adamın küçük kızı aldığı hediyelerle memnun ederek gelin olmaya yani erkeğine hizmet etmeye hazırlamakta olduğu görülmektedir. Genç kız yaşlı adamın ona aldığı hediyelerin bulunduğu dolabı açıp, oradaki kıyafetleri giydiği sahnede de görüldüğü gibi kadın, hayatın içinde bir erkeğin kadını olarak hizmet eden pasif bir tüketici olarak konumlandırılmıştır.

Modern Ulus çerçevesinde kadın, aileyi güçlendirmek adına ‘akıllı ve eş’ durumunda kabul görmektedir. Kadının bu çerçevede kamusal alanda var olmasına izin verilir (Kendall, 2002: 178).

Ulus devlet ve kapitalist sistem gelişmekte olan bir ülke için ailenin önemine vurgu yapmanın aracıdır. Dolayısıyla tüm kapitalist toplumlarda gelişmiş olsun ya da olmasın kadın mekan olarak genellikle ‘ev içi’ ortamda konumlandırılmakta ve sisteme uygun olarak erkek egemen yapı vurgulanmaktadır. Hwal (Yay, Kim Ki Duk, 2005) filminde, genç kız elbiseleri görse bile gelin olacağını anlamaz (bknz. Görsel 7&8). Genç erkek sayesinde her şeyin farkına varır. Onu kendine daha yakın hissederek. Filmde genç erkek karakter ise kızı özgürlüğüne ve ailesine kavuşturmak ister. Yaşlı adam kızı adeta tutsak etmiştir. Kızın kendi yarattığı dünya içinde kalmasını sağlar. Çünkü onu dış dünyadaki kötülüklerden korumak ister. Öte yandan ona tutku ile bağlıdır ve evlenmek için yaşının dolmasını beklemektedir. Görsel 14 ve Görsel 15 bu durumu göstermektedir.



Görsel 14. Yıkama sahnesi



Görsel 15. Yaşlı erkek-geç erkek

Filmdeki erkek temsiline bakıldığında, erkek kendine “eş” olarak seçtiği küçük kıızı kendi dünyasında ve kendi kurallarına göre yetiştirmiştir. Ancak bu şekilde orada var olabilmektedir. 19. yüzyıldan itibaren Kore’de devam eden ‘modern’ kadınlık olgusu Hristiyan Batı, eril merkezli Kore milliyetçiliği, çeşitli sosyal sistemlerde var olan patriyarkal yapı ve bağımsızlık talebi ile iç içe geçmektedir (Kendall, 2002: 182). Filmde kadının bağımsızlığı söz konusu bile değildir. Filmdeki temsillerde, erkek karakterlere bakıldığında kadın, erkek temsili üzerinden geleneksel yapı ve modern yapı arasında sıkışıp kalmıştır. Kadın eğer geleneklere bağlı kalırsa yaşlı adamın ona sunduğu imkanlar dahilinde yaşayacak ve özgür olamayacaktır. Fakat modernliği yani genç erkeği seçerse özgürlüğüne kavuşacaktır. Film boyunca yansıtılan geleneksel ve modern çatışması ile Güney Kore’nin içinde bulunduğu çelişkiler vurgulanmıştır. Böylece izleyicinin, geleneksel olanı yani güvenilir olanı mı yoksa modern olanı mı (belirsiz ve soru işaretleriyle dolu olanı mı?) seçeceği konusunda sorgulaması sağlanmıştır. Öte yandan modern olanın özgürlüğü vaat ederken, genç kıızı bir bilinmeze sürüklediği de yansıtılmıştır.

Görsel 16 ve Görsel 17 durumu göstermektedir.



Görsel 16. Genç kız ve Yay



Görsel 17. Geleneksel enstrüman

Kore'deki toplumsal yapı Konfüçyanizme göre şekillenmektedir. Yaşlılara saygı ve ataerkil yapı toplumda çok büyük bir öneme sahiptir. Böylesi bir yapıda toplumsal hayatta kadınları çok rahat bir yaşam beklememektedir (<https://tr.euronews.com/2010/07/09/geleneklerle-modern-dunya-arasindaki-kore-kadini>).

Filmde de kullanılan sembolik ve kültürel öğeler Konfüçyanizmin öngördüğü ritüellere uygun olarak işlenmiştir (bknz., Görsel 9&10). Filmin son sahnesinde, yaşlı adam ilahi bir güç kazanarak küçük kıza sahip olmuştur. Geleneklere, kültürel ve toplumsal ritüellere bağlılık bu sahnede daha çok ağır basmaktadır. Genç kız geleneksel ve modern arasında sıkışmıştır. Bu sahnede kadın, kendi konumunu belirleyebilmek için, geleneklere bağlı kalmak zorundadır ve ancak bu şekilde modernleşebileceği ve özgürlüğüne kavuşabileceği yansıtılmıştır.

Görsel 18 ve Görsel 19 durumu göstermektedir



Görsel 18. Yakınlaşma



Görsel 19. Tartışma

Genç kıza hiç bir şekilde ne istediği sorulmamakta, kadının kaderini erkek belirlemektedir (bknz., Görsel 12). Filmin son sahnesinde de yaşlı adam yani kadının kaderini belirleyen erkek intihar ederek kadını terk etmiş gibi görünse de sembolik olarak ona sahip olmuştur. Yani bu sahnede yine erkek kadının sahibidir. Kendi kaderini ancak erkek isterse belirlemekte ve kendi özgürlüğüne ancak erkek isterse kavuşabilmektedir.

2001 yılında Kore hükümeti 'Toplumsal Cinsiyet Eşitliği' kurumu oluşturmuş ve bu kurumla birlikte Kore'de kadınların yasal ve idari düzenlemelerde hakları ve eşitlikleri koruma altına almıştır. Kore'de ilk kadın başbakan 2006 yılında atanmıştır. Tüm bu gelişmelerle birlikte Kore'de modernite, toplumsal cinsiyet ve gündelik uygulamalar halen çelişkili bir biçimde devam etmektedir (Kendall, 2002: 182). Yasal düzenlemeler ile iyileştirilmeye gidilse de bu düzenlemeler pratikte işe yaramamaktadır. Kore gibi gelişmekte olan tüm ülkelerde de halkın toplumsal cinsiyet eşitliğinin ne olduğu ile ilgili hiç bir fikri yoktur ve kasıtlı olarak toplumsal cinsiyet eşitliği ile ilgili bilinçlendirme ve eğitime yolunda değişim sağlanmamaktadır.

Lal Gece (Reis Çelik, 2012) filminde olduğu gibi Hwal (Yay, Kim Ki Duk, 2005) filminde de ataerkil yapının hakim olduğu bir gerçeklik inşası görülmektedir. Fakat Hwal (Yay, Kim Ki Duk, 2005) filminde yönetmen, bu yapıyı eleştirmeyi tercih etmemiş ve buradaki gerçeklik inşası geleneklere bağlı olarak yansıtılmıştır. Hwal (Yay, Kim Ki Duk, 2005) filminin son sahnesinde, Lal Gece (Reis Çelik, 2012) filminde olduğu gibi bir hesaplaşma söz konusudur.

Genç kızın kendi kimliğinin farkına varıp, özgürlüğüne kavuşmak için genç erkekle tekneyi terk etmek üzereyken, yaşlı adam onların kaçacağı motorun ipini boyuna bağlamıştır. Bu sahnede genç kız gitmekten vazgeçerek geri dönmek zorunda kalmıştır. Buradaki gerçeklik inşası geleneksel ve modern Kore arasındaki çatışmayı yansıtmaktadır. Genç kız geleneksellik ve modernlik arasındaki çatışmanın tam ortasına konumlandırılmış, filmde modernleşme özgürlüğü yansıtırken, diğer yandan da geleneklerden kopma geçmişi tamamen yok saymayı da zorunlu kılan bir özgürleşme olduğu vurgulanmıştır. Bu tıpkı Berman'ın Katı Olan Herşey Buharlaşıyor (2010) kitabında modern Faust'u tasavvur ettiği gibi, insanın modernleşmesi gelenekselden kopmasını ve kendi özbenliğini yitirmesini zorunlu kılarak gerçekleşebilir anlayışıyla örtüşmektedir.

Görsel 20 ve Görsel 21 durumu göstermektedir.



Görsel 20. Yaşlı adam intihar sahnesi



Görsel 21. Genç kızın yaşlı adamı kurtarışı

Filmin son sahnesinde (Düğün sahnesi, bkz., Görsel 17&18) yaşlı adam intihar ederek geçmişi yani “geleneksel”i yok etmiştir. Fakat bu sahnede yaşlı adam ölümü tercih ederek kendini yok etmesine rağmen intihar etmeden önce havaya fırlattığı ok genç kızın bacaklarının arasına saplanmıştı. Burada sembolik olarak yaşlı adam amacına ulaşmış ve genç kıza sahip olmuştur. Yani genç kız, geleneklerden ve geçmişten tamamen kopmamış, ancak geleneksellik ve modernlik arasında bir köprü oluşturarak özgürlüğüne kavuşabilmiştir. Dolayısıyla film yaşlı adam ve genç kız üzerinden Güney Kore'nin içinde bulunduğu modernleşme sürecinin sancılarını da yansıtmaktadır.

Görsel 24 ve Görsel 25 Düğün sahnesini göstermektedir.



Görsel 24. Düğün sahnesi



Görsel 25. Sembolik sahip olma sahnesi

Sonuç

Genel olarak değerlendirildiğinde, Lal Gece ve Hwal filmlerinin toplumsal gerçekçi bir bakış açısı taşıdığı gözlemlenir.

Lal Gece filmi Türkiye'nin kanayan yaralarından biri olan 'çocuk gelinler' dramını bir öyküden yola çıkarak beyazperdeye taşımaktadır. Bu filmde toplumsal cinsiyet sadece kadın bağlamında sorunsallaştırılmamıştır. Filmdeki erkek karakterin de kırsal alandaki baskın ataerkil yapı ve geleneklerinin baskısını ve ezilmişliğini yaşadığına yer verilir. Öte yandan Hwal filminde temel karakter olarak yaşlı bir adam tarafından tutsak edilerek evliliğe hazırlanan çocuk temsili toplumsal cinsiyet bağlamında hızla gelişmekte olan Güney Kore'nin geleneksel ve modern arasındaki sıkıştırılmışlığının temsili ifade etmektedir. Lal Gece ve Hwal filmleri ataerkil yapının temsili çerçevesinden değerlendirildiğinde ise şu sonuçlara ulaşılmaktadır:

Lal Gece filmi ataerkil sistemin bir taraftan görsel ve söylemsel inşasını kurarken, bir taraftan da filmin anlatı yapısı kullanılarak sistemi yapıbozumuna uğratmakta, yine anlatı yapısı ve öznel kamera gibi kamera konumlandırılmaları ile izleyiciyi temel kadın karakterin yani çocuk gelinin tarafında konumlandırmakta, dolayısıyla filmin kadından taraf bir yaklaşımı benimsediği görülmektedir.

Hwal filminde ise ataerkil yapının inşası söylemsel olarak olmasa da görsel olarak inşa edilmektedir. Filmde kız çocuğunun kurtuluşu bir başka erkek karakter üzerinden gerçekleşmekle birlikte sembolik bir anlatımla filmin sonunda temel erkek karakter çocuk bedenine sahip olmuş olarak gösterilmektedir. Film boyunca çocuğun 'çocuk' olduğu söylemi genç erkek karakter tarafından oluşturulmaktadır. Bir diğer deyişle kız çocuğunun kaderi, yaşlı veya genç yine bir erkek karakter üzerinden belirlenmektedir.

Lal Gece filminde merakla yaşlı damadın kendisine masal anlatmasını dinleyen, çocuk tarafıyla yaşlı adamdan kaçışın yollarını arayan çocuk gelin yerine Yay filminde suskun bir kız çocuğu sessizce kaderinin yönünün belirlenmesini beklemektedir adeta. Her ne kadar çocukların akıbeti her iki filmin sonunda belirsiz de olsa, her iki film de ‘çocuk gelin’ meselesine yer vererek böylesi bir gerçekliği sinemada temsil etmektedirler.

Çocuk gelin meselesi çocuğa yönelik suç olup, kadın sorununun çok önemli bir parçası niteliğindedir. Dolayısıyla da kadın sorununun, var olan baskın ataerkil sistemin acımasız gerçekliklerinin ve de bunun bir uzantısı olarak çocuk gelin gerçekliğinin toplumsal politik bir ifadesini taşıyan sinemanın böylesi önemli bir konuda kitlelere ulaşıp doğru ve etkili mesaj verebilmesi gerekmektedir. Sonuç itibariyle sinemanın politik bir temsil alanı olduğu göz ardı edilmemelidir.

Notlar

- 1 “kadın filmleri özel alan kadın, kamusal erkek ayrımını sorunsallaştırır ve eril olarak yapılmış toplumsal kurumların çürümüşlüğü sergiler.” Hasan Akbulut, Kadına Melodram Yakışır, Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri, İstanbul:Bağlam Yayınevi, 2008, s.84
- 2 Christine Mohanna feminist film teorisi alanında yapmış olduğu çalışmalarda “erkeklerin hala başarılarıyla, güç ve eylemleriyle, kadınların ise erkeklerle olan ilişkileriyle tanımlanmakta olduğunu” belirtmektedir. Christine Mohanna, ‘Filmlerde Kadınlar’, 25. Kare çev. E. Demiray, 1993, s.19-21

Kaynakça

- Akbulut, H. (2008). Kadına melodram yakışır: Türk melodram sinemasında kadın imgeleri. İstanbul: Bağlam.
- Aydemir, E. (2011). Evlilik mi evcilik mi? Erken ve zorla evlilikler çocuk gelinler. Uluslararası Stratejik Araştırmalar Kurumu, Sosyal Araştırmalar Merkezi, USAK Rapor no: 11-08
- Balibar, E. & Wallerstein, I. (1995). Irk, ulus, sınıf: Belirsiz kimlikler. 2. Bsk. (Nazlı Ökten,Çev) İstanbul: Metis.
- Beauvoir, S. (1997). 1908-1986: The second sex. H.M. Parshley. London: Vintago.
- Butler, J. (2008). Cinsiyet belası, feminizm ve kimliğin altüst edilmesi (B. Ertürk, Çev.) İstanbul: Metis.
- Choi, H. (2009). Gender and mission encounters in Korea new women, old ways, University of California.
- Foucault, M. (1990). History of sexuality: An introduction. New York: Vintage Books.
- Haskell, M. (1974). From reverence to rape: The treatment of women in the movies NY: Holt.
- Huyssen, A. (1999). Alacakaranlık anıları. (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Metis.
- Kandiyoti, D. (1997). Cariyeler, bacılar, yurttaşlar: kimlikler ve toplumsal dönüşümler. İstanbul: Metis.
- Larutetis, T. (1984). Alice doesn't: Feminism, semiotics, cinema. Indiana: Indiana University.
- Mohanna, C. (1993). Filmlerde kadınlar. E. Demiray, 25. Kare, 5, 19-21 Soykan, F. (1993). Türk sinemasında kadın 1920-1990. İzmir: Altındağ.
- Davis, N.Y. (2003). Cinsiyet ve millet (A. Bektaş, Çev.) İstanbul: İletişim.

Elektronik kaynaklar

- Bingöl, O.(2014).Toplumsal cinsiyet olgusu ve Türkiye’de kadınlık, KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi 16 (Özel Sayı I): s. 108-114, 2014 ISSN: 2147 – 7833. Erişim tarihi, 20 Aralık 2019, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/107207>
- Ergöçmen, B.E., Keskin, F. ve Yüksel-Kaptanoğlu, İ., (2020). Child, early and forced marriage in Turkey child, early and forced marriage in Turkey, Data Analysis of Turkey Demographic and Health Surveys, p. 78, Erişim tarihi 27 Mayıs 2021, <https://turkey.unfpa.org/en/publications/child-early-and-forced-marriage-turk>