

Teyzem Filmindeki Toplumsal Cinsiyet Rollerini Çerçevesinde Türk Sinemasında Delilik Temsilleri

Representations of Madness in Turkish Cinema within the Context of Gender Roles in the Film 'Teyzem'

Yeşim Argın, Dr., Bağımsız Araştırmacı,
E-posta: seneryesim41@gmail.com,
ORCID ID: 0000 0002 8899 6775
Araştırma Makalesi/Research Article

Öz

Delilik kavramı sosyal, kültürel, hukuki, ekonomik, politik ve tıbbi alanda birçok tanımla bünyesinde barındırmakla beraber çağlar boyunca kadınlara özgü bir hastalık olarak değerlendirilmiştir. Bu durum sinemada sıklıkla işlenmiş ve deli olarak nitelendirilen kadınlar genellikle duygusal, zayıf, güçsüz olarak tanımlanmıştır. Dolayısıyla sinemada kadınların, edilgen bir yapıda temsil edilerek kurban dönüşükleri ve ataerkil yapının onlara yüklediği normlar çerçevesinde yeniden şekillendiği söylenebilir. Çünkü ataerkil bir toplumsal yapıda kadınlara atfedilen rollerin dışına çıkanlar düzen bozucu, yıkıcı ve dengesiz olarak nitelendirilmiştir. Bu doğrultuda toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında ataerkil yapıya boyun eğmeye direnen kadınlar, kimi zaman bir düzen problemi çerçevesinde ele alınıp deli olarak damgalanmıştır. Bu çalışmada *Teyzem* (Halit Refiğ, 1986) filmi özelinden hareketle başrol oyuncusu olan Üftade karakterinin, ataerkil sistemin atfettiği kadınlık rollerinin dışına çıktığında nasıl delilikle tanımlandığı sorununa odaklanılmaktadır. Toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında *Teyzem* filmindeki delilik temsillerinin ortaya çıkarılması ve Üftade'nin ataerkil sisteme dayalı kadınlık rollerinin dışına çıkmasıyla birlikte nasıl deli olarak tanımlandığının belirlenmesi amacıyla, Eleştirel Söylem Çözümlemesi kullanılmıştır. Bu çözümleme sonucunda toplumsal düzene başkaldırı sonucunda başarısız olarak temsil edilen Üftade, var olan düzene boyun eğmeyerek kaçış yolunu deliliğe sığınarak aradığı ve ardından kurtuluşu intihar ederek bulduğu görülmüştür. Bununla beraber üvey babası tarafından tacize uğrayan, sevmeyerek evlenen ve sonrasında eşinden boşanan, fiziksel ve psikolojik şiddet gören, hakarete uğrayan ve âşık olduğu adam tarafından kabul edilmeyen Üftade'nin sonradan delirdiği ve onun delirmesi üzerindeki en önemli etkenlerden birinin ataerkil toplum baskısının olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler:

kadın, ataerkil toplum,
delilik, Türk Sineması,
Teyzem filmi

Keywords:

women, patriarchal
society, madness,
Turkish Cinema,
Teyzem film

Abstract

Throughout the ages, people have evaluated insanity as a female-specific illness, although it encompasses many social, cultural, legal, economic, political, and medical definitions. This situation is often treated in the cinema, and women described as crazy are generally described as emotional, weak and powerless. Thus, it can be said that women are transformed into victims by being represented in a passive structure and transformed within the framework of the norms imposed on them by the patriarchal structure, for those who go beyond the roles ascribed to women in a patriarchal social structure are described as disruptive, destructive, and unbalanced. In this vein, women who resist submission to the patriarchal structure in the context of gender roles are treated as part of a problem of order and labelled as mentally ill. This study focused on the problem of how the character of Üftade, the leading actress, is defined as mentally ill when she goes beyond the female roles assigned by the patriarchal system, referring to the film *Teyzem* (Halit Refiğ, 1986). In the context of gender roles, the study employed critical discourse analysis to uncover the representations of madness in the film *Teyzem* and how Üftade was defined as mad when she transgressed patriarchal female roles. As a result of this analysis, Üftade, represented as a failure due to her rebellion against the social order, is seen to try to escape by seeking refuge in madness by not submitting to the existing order and then finds salvation by committing suicide. However, it has been determined that Üftade, who was bullied by her stepfather, unhappily married and then divorced, subjected to physical and psychological violence, insulted and unaccepted by the man she fell in love with, later went mad and that one of the most important factors in her madness was the pressure of the patriarchal society.

Başvuru Tarihi: 03.03.2023

Yayıma Kabul Tarihi: 16.10.2023

Argın, Y. (2024). Teyzem filmindeki toplumsal cinsiyet rollerini çerçevesinde Türk Sinemasında delilik temsilleri. *Kastamonu İletişim Araştırmaları Dergisi (KIAD)*, (12), 177-200. DOI: 10.56676/kiad.1259959

Giriş

İnsanlık tarihi kadar eskiye dayanan delilik olgusu, değişen zamana ve topluma göre farklı anlamlar kazanmıştır. Örneğin dinin etkisinin fazla olduğu bir dönem olarak bilinen Orta Çağ'da toplumun içinde rahat bir şekilde dolaşabilen deliler; Klasik Çağ'da parmaklıklar arkasında yer almış ve deliler yaşadığı topluma bir tehlike arz ettiği gerekçesiyle onların kapatılması uygun görülmüştür. Modern Çağ'da ise deliler, bir hasta statüsüne getirilerek onların tedavi edilmesi gerektiği düşünülmüştür. Bu bakımdan delilik toplumsal yaşam pratikleri çerçevesinde yeniden şekillenmiş ve tanımlanmıştır (Foucault, 2006). Döneme ve topluma göre farklı şekillerde tanımlanan delilik olgusu sinemaya da konu olmuş ve anormal bir karakteri canlandırmak amacıyla sinemada delilik temsilleri sıklıkla işlenmiştir (Scull, 2020, s. 327; Fuery, 2004, s. 14).

Sinemada psikoz belirtisi gösteren veya gülünç davranışlar sergileyen karakterler gibi farklı şekillerde görülen delilik temsilleri, cinsiyet rolleri çerçevesinde de farklı şekilde ele alınmaktadır. Örneğin sinemada deli olarak temsil edilen erkek karakterlerin özellikle korku/gerilim türündeki filmlerde yer aldığı ve şiddet uygulayan karakter olduğu; ancak delirmiş kadın karakterin ise genellikle drama türündeki filmlerde yer aldığı ve şiddete uğrayan karakter olduğu daha önceki çalışmalarda tespit edilmiştir (Sancak, Özer ve Çeri, 2015). Bu bakımdan toplumsal cinsiyet rolleri ile sinemadaki delilik temsilleri arasında farklı bir yaklaşımın olduğu ileri sürülebilir.

Bu durum Türk sinemasında da söz konusu olmakta ve Türk sinemasında deli olarak temsil edilen kadın karakterler yalnızlık, aldatılma, boşanma ya da taciz, tecavüz veya şiddet gibi olumsuz durumlar sonucunda kimi zaman delilik belirtisi gösteren davranışlar sergilemektedirler. Bununla birlikte toplumsal yapı sisteminde belirli rolleri yerine getiremeyen, ataerkil sisteme karşı bir duruş sergileyen kadınlar da deli olarak damgalanmaktadır. Dolayısıyla ataerkil sistemin kendilerine atfedilen rollerin dışına gerek istekli gerekse de isteksiz bir biçimde çıkan kadın karakter kendilerine atfedilen rolleri ihlal ettiğinden dolayı kimi zaman deli olarak tanımlanmaktadır. Çünkü gerçek hayatta olduğu gibi sinemada da kadınlar, ahlak ve namus anlayışını sekteye uğratmayan, ideal bir eş ya da anne olma gibi belirli rollere uygun davranışlar sergilemek zorunda bırakılmaktadır. Bu davranışların dışına çıktığı takdirde ise delilik durumu söz konusu olmaktadır. Dolayısıyla Türk sinemasında, kadınların edilgen bir biçimde temsil edilerek cinsiyetçilik çerçevesinde bir ötekinin oluşturulduğu söylenebilir.

Bir toplumda kadın ve erkek başta olmak üzere ikili zıtlıklar arasında bilindiği üzere hemen her zaman bir güç ilişkisi bulunmaktadır (Hall, 2017, s. 304) Cinsiyet rolleri eksenindeki güç ilişkilerine yaklaşıldığında, aktif erkek ile pasif kadın arasında bir ayırımın inşa edildiği görülmektedir. Bu bakımdan erillik biçimi, sahip olma arzudur; dişilik ise eril tahakküme yönelik itaattir (Bourdieu, 2015, s. 35). Bu itaat biçiminin dışına çıkanlar ise kimi zaman delilikle tanımlanmaktadır. Dolayısıyla delilik kavramı birçok tanımı bünyesinde barındırmakla birlikte ataerkil yapının yüklediği normlar çerçevesinde yeniden şekillenmektedir. Çünkü pasiflik, zayıflık, uysallık, nahiflik ve itaatkârlık kadınlarda aranan özellikler olup öfkelerini dile getirmeleri durumunda saldırganlıkla eş tutulmaktadır. Geleneksel ataerkil normlara başkaldıran kadınlar ile delilik ve "anormallik" arasında da bir ilişki kurulmaktadır (Berktaş, 2022). Benzer durum toplumsal ve kültürel

temsil aracı olarak da görülen sinemada da söz konusudur.

Türk sinemasında eril tahakküme itaat etmek zorunda bırakılan kadınlık rollerinin dışına çıkan ya da taciz, tecavüz, şiddet gibi olumsuz durumlar karşısında travmatik durum yaşayan karakterler ise var olan düzene karşı çıkmak amacıyla çareyi delilikte aradığı konular bazı filmlerin ana temasını oluşturmaktadır. Örneğin *Teyzem* (Halit Refiğ, 1986), *Ahh Belinda* (Atıf Yılmaz, 1986), *Kaçıklık Diploması* (Tunç Başaran, 1998), *Salkım Hanımın Taneleri* (Tomris Giritlioğlu, 1999), *Beyza'nın Kadınları* (Mustafa Altıoklar, 2006) ve *Gen* (Togan Gökbakar, 2006) filmlerinde kadın karakterlerin ataerkil yapının kendilerine atfettiği rollerin dışına çıktıklarından dolayı deli olarak damgalandıkları dışına çıktıkları ileri sürülebilir. Çünkü bu filmlerdeki kadın karakterler ya ahlak ve namus anlayışına uyumlu davranışlar sergilemediği ya da iyi bir eş veya anne olmadılarından dolayı normal olarak tanımlanan karakterler tarafından delilik söylemine maruz kalmışlardır. Yani bu filmlerdeki kadın karakterler, geçerli ataerkil yapının kadınlık idealine uymayı reddederek ona karşı mücadele verdiklerinden dolayı deli olarak tanımlanmışlardır. Dolayısıyla Türk sinemasında deli olarak temsil edilen kadın karakterlerin, genellikle savunmasız ve güçsüz bir biçimde görüldüğü ve var olan düzene karşı çıkararak ataerkil baskının sınırlarını yıkmaya çalıştığı için delilik söylemine maruz kaldığı söylenebilir.

Türk sinemasında kadın karakterlerin ataerkil yapıda idealize edilen kadınlık rollerine karşı başkaldırdığı dönem 1980'li yıllardan sonra artış göstermiştir. Çünkü 1980'li yıllarda Türk toplumunda geleneksel ve modern değerler, toplumsal eşitsizlikler, cinsiyet ayrımcılıkları ve kadınların toplumsal yapı içindeki rolleri sorgulanmaya başlanmış (Aktaş, 2016, s. 775-779) ve bu durumun izleri sinemada da görülmüştür. Bu bakımdan 1980'li yıllara kadar Türkiye sinemasındaki kadın karakterler namuslu, iyi bir eş ya da anne, cinselliği olmayan, fedakâr, uysal ve güçsüz olarak temsil edilmektedir (Kuyucak Esen, 2000, s. 29). Bu tür kadın imgesi 1980'li yıllardan sonra ise değişmeye başlamıştır. Çünkü 1980'li yıllardan sonra kadınların önceki yıllara oranla seslerini daha gür çıkarabildiği ve toplumdaki konumlarını ve ezilmişliklerini sorgulamaya başladıkları bir dönem olmuştur (Tekeli, 1993, s. 18). Bu durum Türk sinemasında kadın karakterler üzerinde de bir değişim ve dönüşümü beraberinde getirerek kadınlar, direnen ve karşı çıkan bir yapıya bürünmüşlerdir (Büker ve Öztürk, 2016, s. 208-209).

Türk sinemasında 1980'li yıllardan sonra artış gösteren kadın karakterlerin direnmesi ve karşı çıkış biçimi onların delilikle tanımlanma biçimini de beraberinde getirmiştir. Zira toplumsal eşitsizlikler ve cinsiyet ayrımcılığı çerçevesinde idealize edilen kadınlık rollerinin dışına çıkan kadın karakterlerin delilikle tanımlanma biçimlerinin özellikle 1980'li yılların sonlarında başladığı ve 1990'lı yıllarda erkek egemen yapının deliliğe yol açtığı bir dönem olduğu söylenebilir (İlhan, 2020, s. 138). Ancak Türk sinemasında toplumsal cinsiyet rollerini çerçevesinde delilik temsillerine yaklaşan akademik çalışmaların yeterli olmadığı görülmektedir. Dolayısıyla bu çalışma *Teyzem* filmindeki Üftade karakterlerinin, ataerkil sistemin atfettiği kadınlık rollerinin dışına çıktığında nasıl delilikle tanımlandığı sorununa odaklanmaktadır.

Türk sinemasında erkeklerin hükümranlılığı altında şekillenmiş, iyi bir eş ya da anne olma rolünün dışına çıkmış ya da erkekler tarafından tacize uğrayan ve yalnızlıkla

mücadele eden Üftade karakterlerin delirme meselesine yaklaşan bu çalışmada ölçüt örnekleme yöntemi kullanılmıştır. Bu doğrultuda toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde delilik meselesine dikkat çekildiği *Teyzem* filmi mercek altına alınmıştır. *Teyzem* filminin araştırma kapsamına alınmasındaki temel dayanak noktası ise bu filmin 1980’li yıllarda Türk toplumsal ve kültürel yapısında hâkim olan toplumsal cinsiyet rollerini yansıtan bir belge niteliğinde olarak kabul edilmesinden kaynaklıdır. Ayrıca daha önceden de belirtildiği üzere bu filmin çekildiği dönemlerde Türkiye’de feminist hareketler güçlü bir biçimde sesini duyurmaya çalışmış ve 1980’lerde cinsiyet ayrımcılığı konusunda Türkiye’de önemli çatışmaların belirginleştiği bir dönem olmuştur (Aktaş, 2016, s. 775-779). Bu doğrultuda Üftade karakterinin filmin başlarında uysal, naif, sessiz bir karakteri temsil ederken var olan baskıya daha fazla dayanamayarak mücadele ettiği ve sonrasında deliliğe sığındığı görülmektedir. Bundan dolayı bu çalışmada *Teyzem* filmi özelinde, toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında kadın ve delilik ilişkisi irdelenmiş ve ataerkil sistemin attığı kadınlık rollerinin dışına çıkılması halinde Üftade’nin deli olarak nasıl konumlandırıldığına odaklanılarak Eleştirel Söylem Çözümlemesiyle aşağıdaki araştırma sorularına yanıt aranmıştır.

- *Teyzem* filminde Üftade’nin delirme süreci üzerinde ataerkil yapının rolü ne şekilde sunulmaktadır?
- *Teyzem* filminde deli olarak nitelendirilen Üftade’nin, kendisine atfedilen iyi bir eş ve anne olma rolünün dışına çıkması sonucunda deli olarak nitelendirilmesi arasında nasıl bir durum söz konusudur?
- *Teyzem* filminde, hem erkek karakterler tarafından taciz ve tecavüze uğrayan hem de yalnızlıkla mücadele eden Üftade’nin delirme süreci nasıl temsil edilmektedir?

Bu araştırma sorularından hareketle *Teyzem* filmi örneğinden hareketle, ataerkil bir toplumun kadına attığı rollerin dışına çıkma biçimi ile delilik konusu arasındaki ilişkiyi dikkat çekilmektedir. Ancak sadece bir filmin incelenmesi bu çalışmanın sınırlılığıdır. Bu noktadan hareketle sonraki çalışmalarda Türk sinemasında kadın ve delilik temsillerinin daha geniş bir şekilde incelenmesi ve farklı bakış açılarıyla ele alınması, toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında delilik meselesinin daha detaylı bir biçimde anlaşılması açısından gerekli görülmektedir. Öte yandan bu çalışmanın *Teyzem* filmi özelinden hareketle Türk sinemasında kadın ve delilik ilişkisini ilk kez ele alması bakımından alan yazına katkı sunması hususu araştırmanın önemini oluşturmaktadır.

Deliliğin Tanımı

Delilik kavramının toplumsal, kültürel, siyasal, ekonomik, politik, hukuki ve tıbbi alanlar başta olmak üzere birçok alanla yakından ilişkili olduğu söylenebilir. Toplumsal ve kültürel açıdan yaklaşıldığında bir tür düzensizliğin aniden ortaya çıkmasını ima eden delilik (Simon, 1997, s. 7) toplumsal düzene uyma ya da uymama şeklinde değerlendirilmektedir. Çünkü toplumsal düzene uymayanlar anormal olarak nitelendirilip kimi zaman deli olarak tanımlanmaktadır. Scull’a (2020, s. 14) göre ise delilik, bütün toplumlarda rastlanan ve sosyal düzen anlayışına sembolik ve pratik düzeyde güçlükler çıkaran bir olgudur. Dols (2013, s. 20) ise deliliği, sosyal grubun anormal ve olağan dışı gördüğü davranış türü şeklinde tanımlamaktadır. Bu noktadan hareketle davranışlarının

doğru ya da yanlışlığına bakılmadan kimi zaman topluma karşı bir duruş sergileyen bireylerin, deli olarak değerlendirilebileceği söylenebilir. Ancak anormal ve normal ayrımı, bir kişinin deli olarak nitelendirilmesi için yeterli bir durum değildir. Buna rağmen bir kişi tıbbi anlamda deli olarak görülmesi de toplumsal ve kültürel alanda belirli rollerin dışına çıktığından dolayı, onun deli olarak tanımlanması mümkündür.

Deliliğe dair her çağın ve kültürün ortaklaştığı nokta ise onun toplum dışı olmasıdır (İlhan, 2020, s. 1). Bu doğrultuda delilik, ister toplumun içinde olsun isterse de toplumdan tecrit edilen bir mekânda olsun hemen her zaman normal olmayana temsil etmektedir (Öztürk ve Yıldız, 2016, s. 2). Öte yandan Scull'a (2020, s. 14) göre delilik, büyük çaplı ya da kalıcı akıl, zihin ve duygu bozukluğudur. Foucault'a (2011, s. 93-94) göre akıl hastalığı ve delilik arasında dilsel anlamda bir birleşim bulunmaktadır. Pozitif tıp hâkim oluncaya kadar şeytan veya cin çarpmış birisi olarak değerlendirilen delilerin, akıl ve ruh hastaları oldukları pozitif tıp hâkim olunca ortaya çıkmıştır (Foucault, 2013, s. 67 -80). Bu açıdan bakıldığında Leader (2016, s. 16) delilik ve psikoz kavramlarının birbirinin yerine geçebilecek kavramlar olarak ele alınması gerektiğini belirtmektedir. Çünkü pozitif tıbbın hâkim olmasıyla birlikte, nevroz ve psikoz olarak bilinen rahatsızlıklar çeşitli kategorilere ayrılmış ve psikozlu birey, artık deli olarak görülmüştür.

Genel bir tanımla delilik, tehlikeli olan uyumsuz bir davranış olarak tanımlanmakta; ancak bir sapkın davranış niteliğinde olan bu tanım yeterli olmamakla birlikte sarhoşluk veya derinden aşk konularında da deliliği gösteren birçok anlatı bulunmaktadır. Hukuki bakış açısında delilik, akıl yürütme yeteneğini engelleyen zihinsel bir durum olarak değerlendirilmektedir. Bununla birlikte psikiyatrik yaklaşımda ise delilik ve delilik gibi terimler yerine diğer tıbbi terimler (şizofren, çoklu kişilik bozukluğu vb. gibi) kullanılmaktadır. Bu bakımdan her halükârda deliliğin, bir şeyi etiketlemek için kullanılan kapsamlı bir terim olduğu görülmektedir (Puisys, 2014, s. 7-8).

Türk Sinemasında Delilik Temsilleri

Sinemanın ortaya çıktığı ilk dönemlerden itibaren delilik teması sıklıkla işlenmeye başlanmıştır (Puisys, 2014, s. 5). Ayrıca sinemadaki delilik temsilleri içinde bulunduğu kültüre ait birtakım mesajları da bünyesinde taşımaktadır. Bu bakımdan Manley (2009, s. 38) toplumsal koşullar ile sinema arasındaki ilişkiye dikkat çekerek delilik temsilleri üzerinde durmaktadır. Ona göre sinemadaki delilik konusu, içinde geçtiği toplumun kültürel öğeleri hakkında bir fikir vermektedir. Bununla birlikte Levi'nin (2013, s.12-13) belirttiği üzere sinemadaki delilik temsillerinin genellikle: savaşlar, ekonomik çöküşler, doğal afetler ve felaketler gibi travmatik krizlerin ardından ortaya çıktığı görülmektedir. Yani sinemada delilik temsilleri, toplumsal karışıklık veya istikrarsızlık dönemlerinde sıklıkla işlenmektedir. Çünkü sinema, delilik konusunu gerçek yaşamın bir parçası olarak ele almaktadır. Bilindiği üzere hemen her toplumundaki değerler ve özellikler, o kültürün içinde doğduğu için filmlere de yansımaktadır (Velioğlu Metin, 2019, s. 9). Bu bakımdan sinemada delilik konusuna yaklaşıldığında, gerçek yaşamın izlerine de rastlanması muhtemeldir. Dolayısıyla toplumsal ve kültürel yapıya ışık tutan sinemada delilik temsilleri hem Batı sinemasında hem de Türk sinemasında oldukça fazla işlenen konular arasında yer almış; ancak deli karakterler farklı şekillerde temsil edilmiştir.

Hancığaz'ın (2020, s. 319-327) ifadesiyle Amerikan sinemasında akıl hastası

karakterler, genellikle korku-gerilim türündeyken Türk sinemasında dram-komedi türündedir. Amerikan sinemasındaki deli karakterlerde psikoz belirtileri oldukça sık görülürken; Türk sinemasında köyün veya mahallenin delisi karakteriyle daha sık karşılaşılmakta ve bu durum Türkiye’de psikiyatrinin, ABD’de olduğu kadar gelişmediğini ve birey ve toplum kavramına yüklenen anlamların farklılığına dikkat çekmektedir. Öte yandan Türk sinemasındaki deliler Velioğlu Metin’in (2019, s. 15) ifade ettiği gibi köyün delisi; doğruyu cesurca söyleyen deli; gözü kara yiğit deli; ermişlik mertebesine ulaşan deli; aşkı için divane olmuş deli; toplumsal baskı sonucu deliren veya akıl hastası olan deli karakterlere kadar çok çeşitlidir.

Türk sinemasındaki delilik temasına genel olarak bakıldığında delilik teması 1960 ve 1980’lerle birlikte iktidar mekanizmasına yönelen eleştiriyi aktaran bir araç olmuş ve Türk sinemasında delilik hallerinin politik bağlantısı artmıştır. 1990’lı yıllarda ise Türk sinemasında, politik baskının yanı sıra erkek egemen yapısının deliliğe yol açtığı bir dönem olmuştur (İlhan, 2020, s. 138). Bu doğrultuda sinemada delilik temsilleri ile cinsiyet rolleri arasında bir ilişkinin söz konusu olduğu söylenebilir.

Toplumsal Cinsiyet Rollerinde Sinemada Delilik Temsilleri

Delilik çağlar boyunca önemli bir ölçüde kadınlara özgü bir hastalık olarak görülmüştür. Bu durum kadınların yıkıcı, doğaya daha yakın, duygusal, dengesiz, zayıf ve tehlikeli oldukları düşüncesinden dolayı toplum içinde denetlenmeleri veya gerekirse toplumdaki tecrit edilmeleri gerektiğini meşrulaştırmıştır. Dolayısıyla kadınlar, eril egemenliğin baskısından kaçtıkları takdirde vahşileşmek ve çocuklaşmak tehlikesiyle yüz yüze getirilmiştir. Bunun sonucunda sürekli gözetim altında tutulan kadınlara ilişkin tıp söylemi söz konusu olmuştur. Örneğin Avrupa’da cadıların çoğunluğu geleneksel kültürel ve cinsel normlara uymayan kadınlardır. 16. yüzyılda doktorlar, cadıların kadın ve dolayısıyla da deli olduğunu öne sürmüş ve bu varsayım deliliğin bir kadın hastalığı olduğunu düşündürmüştür. 17. yüzyıla gelindiğinde ise Fransa’nın ilk tımarhanesi olarak bilinen Salpêtriêre’de fahişeler, evlilik dışı çocuk doğuran kadınlar ve yoksul kadınlar için özel koşullar ayrılmıştır. Victoria dönemi İngiltere’inde ideal kadın imgesi saflık, narinlik ve itaatkârlıktır. Bu ideali reddeden kadınlar ise fiziksel ve psikolojik belirtileri gösterdiği öne sürülerek çoğu kez delilikle damgalanmıştır (Berktaş, 2022). Genel olarak isyankâr bir kadının delilikle suçlanması hatta akıl hastanesine kapatılması toplumsal norm ve kurallarının zaruri kıldığı bir mesele olmuştur (Pekşen, 2016, s. 191). Çünkü bir kadının ataerkil baskıya başkaldırarak isyankâr olması ve toplumsal normlara ya da kurallara uymaması onun normal alanın sınırlarını ihlal ettiği anlamına gelmektedir. Bu bakımdan ataerkil bir toplumda kadına dayatılan rollerin benimsenmediği takdirde bir kadının sorumsuz, suçlu, ahlaksız, düzensiz ya da deli olarak nitelendirilmesi muhtemeldir. Bu çerçevede Berktaş’ın (2022) belirttiği gibi:

“Pasiflik, zayıflık, nahiflik, uysallık ve itaatkârlık hâlâ kadınlarda aranan özellikler olmayı sürdürüyor. Öfkelerini dile getirmeleri (...) saldırganlıkla eş tutuluyor. Geleneksel ataerkil normlara başkaldıran kadınlar ile delilik ve “anormallik” arasında kurulan ilişki de çeşitli biçimler altında dile getiriliyor. Bu biçimlerden biri, ataerkilliği eleştiren feminist kadınları “ucube” ve “sağlıksız nefis durumu”ndaki bireyler olarak damgalamak. Çünkü bu kadınlar, geçerli ataerkil “kadınlık ideali”ne uymayı reddediyor ve ona karşı mücadele ediyorlar.”

Bu bakımdan ataerkil bir yapıda yer alan birtakım kurallar, kadının delirmesi konusu üzerinde belirleyici bir role sahiptir. Zira hem delilik hem de kadınlık tanımı kültürel olarak yapılandırılmıştır. Dolayısıyla kadın ve delilik arasındaki ilişkinin kültürel bir açıdan da ele alınması gerekmektedir (Showalter, 1980, s. 179). Bu bakımdan delilik ve kadın ilişkisini düşünürken kültürel alanı da düşünmek gerekmektedir. Çünkü insanoğlunun doğumundan ölümüne kadar geçen tüm süreçte, yaşamını şekillendiren bazı toplumsal mekanizmalar bulunmaktadır. Bu mekanizmalar toplumsal cinsiyet rollerini de belirlemektedir. Bu doğrultuda genellikle iyi bir eş, iyi bir anne, ev işlerinden sorumlu, erkeğin sözünü dinleyen, sessiz kalan ve pasifize edilen kadınlar ataerkil toplumda normal olarak kabul edilmektedir (Yağbasan ve Aydemir, 2018, s. 323-327). Ancak bunun karşıtı yani erkeğin sözünü dinlemeyen, evine bağılı olmayan ve baskı altında olmanın sınırları dışına çıkan bir kadın, ataerkil bir toplumdaki kültürel yapının kendisine atfettiğı rollerin dışına çıktığından dolayı aşığılanmakta, iyi bir kadın olmadığı düşüncesinden dolayı eleştirilmekte ve hatta kimi zaman delilikle damgalanmaktadır.

Ussher'in (2011) ifade ettiğı gibi kadına yönelik ortaya konulan delilik teşhisi eril bir baskının aracıdır. Çünkü iyi bir eş ya da anne olmanın sınırları dışına çıkan ve eril tahakküm kurma çabasına boyun eğmeyen bir kadının, deli olarak nitelendirilmesi muhtemeldir. Bu bakımdan delilik kavramı tanımlandığında, akıllı olmanın ne anlama geldiğı ya da iyi bir kadın olma rollerinin sınırlarının ne olduğı da tanımlanmaktadır. Genel bir anlatımla eril tahakküm kurma çabası içinde olunan bir toplumda, yüzyıllardır kadının kendine sunulan geleneksel rolünü reddetmesi ve kadına dayatılan sınırların dışına çıkmasıyla, kadınlar kendi sınırlarını genişletmiş ve kimi zaman bu sınırları delilikle aşmıştır.

Ataerkil yapıda kadın ve delilik meselesine edebiyat ve sanat yapıtlarında sık sık tanık olunmuş ve bu durum, sinemaya da yansımış ve sinemada kadının delirmesi ile ataerkil yapı arasında bir ilişki kurulmuştur. Sinema sanatında kadın karakterlerin delirmesi üzerindeki ataerkil baskıdan söz edildiğinde, Shakespeare'in yaratmış olduğı Ophelia karakteri arasında bir paralellik olduğı ileri sürülebilir. Çünkü ataerkil bir toplumda yaşayan Ophelia, toplumun baskısına daha fazla dayanamayarak çareyi delilikte ve en sonunda da ölümdede aramıştır.¹ Çünkü Ophelia karakteri oyunun başlarında suskun, babasının ve abisinin sözüne itaat eden, ataerkil yapının normlarına uygun davranan bir karakterken; delilik kılıfıyla sözünü esirgemeyen cesur bir kadına dönüşmüştür. Shakespeare'in kurgusunda hayat bulan ve Hamlet'e olan aşkıyla ölümü seçen Ophelia karakterindeki dönüşüm, aslında kadının görünürlük kazanmasının da dönüşümünü içermektedir (Okkalı ve Sarıkaya, 2020, s. 132). Zira varlığıyla sesini duyurmaya fırsat bulamayan bir kadın, belki de ölümüyle sesini duyurabilmiştir. Dolayısıyla eril tahakküm kurma çabası sonucunda deliren bir kadın için ölümün, kaçışın veya kurtuluşun bir yolu olduğı söylenebilir. Bu bakımdan Shakespeare (2007) Ophelia'nın ölümünü suya hiç yabancılık çekmediğini sanki kendisinin doğal ortamıymış gibi davrandığını betimlemiştir. Çünkü Ophelia, eril baskının sınırlarını kendini suya atarak ölümüyle ortadan kaldırmıştır.

¹Ophelia, Shakespeare'in (1564-1616) en sık betimlediğı kadın kahramanlarından biridir. Ophelia'nın oyunda yer aldığı sahnelerin oldukça az olmasına rağmen bu karakter, birçok sanatçıya ilham vermiştir. Ophelia gençliğı, güzelliğı ve masumiyetinin yanı sıra solgun yüzü, deliliğı ve genç yaşta ki ölümüyle, deli kadınları duayeni sayılmaktadır (Okkalı ve Sarıkaya, 2020, s. 117-122).

Sinemada delilik temsillerine toplumsal cinsiyet rolleri açısından bakıldığında da kadınların delirmeleri üzerinde eril tahakküm yapısının önemli bir rol oynadığı belirtilmektedir. Örneğin *Rebecca* (1940), *Gaslight* (1944), *The Locket* (1946) ve *Caught* (1949) gibi filmlerin hemen hepsinde kadınların kocaları yüzünden delirdiği görülmüştür (Elsaesser, 2011, s. 91). Dolayısıyla kadınların delirmeleri üzerinde eril tahakküm yapısının en önemli unsurlardan biri olduğu söylenebilir. Benzer durumlar Türk sinemasındaki 1980'li ve 90'lı yıllarda gösterime filmlerde de görülmektedir. 1980'li yıllardan önce bilindiği üzere Türk sinemasındaki kadın karakterler genellikle namuslu, cinselliği olmayan, iyi bir eş ya da anne, fedakâr ve uysal olarak temsil edilmektedir (Kuyucak Esen, 2000, s. 29).

Bu tür kadın imgesi 1980'li yıllardan sonra kadınların ezilmişliklerini sorgulamaya başladıkları bir dönemden itibaren değişmeye başlamıştır (Tekeli, 1993, s. 18). Dolayısıyla 1980'li yıllardan sonra, Türk sinemasında kadın karakterler, önceki yıllara oranla daha çok direnen ve karşı çıkan bir yapıya bürünmüşlerdir (Büker ve Öztürk, 2016, s. 208-209). Ancak bu direnme ve karşı çıkış biçimi, onların zayıf ve güçsüz olarak görülmesini ve başarısız olarak temsil edilmesini beraberinde getirerek deli olarak damgalanmasına da yol açtığı söylenebilir. Bu durumda *Aaahh Belinda* (1986), *Teyzem* (1986), *Kaçıklık Diploması* (1998), *Salkım Hanımın Taneleri* (1999) gibi filmler örnek gösterilebilir. Çünkü bu filmlerde ataerkil bir toplumda kadına dayatılan rolleri kabullenmeyen ve ataerkil bir baskının sınırlarının dışına çıkmayı amaçlayan kadın karakterlerin, karşı çıkış biçiminin delilik adı altında temsil edilmesini beraberinde getirdiği söylenebilir.

Aaahh Belinda filminde ataerkil toplumun beklentilerine uygun bir şekilde yaşamak zorunda kalan bir kadın ile toplumun beklentilerini reddederek yaşamak isteyen aynı kadının iç içe geçmiş hikâyesi anlatılmaktadır. Bu filmde Serap, iyi bir eş ve anne olma rollerini yitirdiğinden dolayı deli olarak görülmüştür. *Teyzem* (1986) filminde ise birçok tema olmakla birlikte Üftade'nin ataerkil baskıya daha fazla dayanamayarak mücadele etmesi sonucunda delirme konusuna odaklanmaktadır. *Kaçıklık Diploması* filminde ise Nur'un ataerkil yapı karşısında manik depresif belirtileri göstermesine kadar giden yolculuk anlatılmaktadır. Önce babası ve erkek kardeşleri tarafından ötekileştirilen sonra da kocasının ilgisizlikleri yüzünden delirme sürecine giren Nur, eşinden boşandıktan sonra bir rahatlama ve iyileşme belirtisi göstermektedir. Çünkü erkek egemen yapının hâkim olduğu bir toplumda yaşayan Nur'u, ataerkil baskı biçimi rahatsız etmekte ve onu deliliğe doğru sürüklemektedir. Nur, boşanarak eşini hayatında çıkardığında ise özgür ve sakin bir yaşamın yolunu tutmuş ve eşinden boşanarak adeta bir tür kurtuluşa ermiştir.

Salkım Hanımın Taneleri ise çocuk doğuramayan ve kayınbabası tarafından tecavüze uğraması sonucunda deliren Nora'nın hikâyesi Türk sinemasında kadın ve deliliğe yönelik izlerini göstermektedir. Çünkü ataerkil bir toplum, Nora'nın normal bir kadın olarak kabul edilmesi için onun tecavüze uğramaması ve eşine bir çocuk vermesini gerekli kılmıştır. Dolayısıyla söz konusu filmlerdeki kadın karakterlerin ya bir erkeğe olan aşkının karşılık bulamaması ya taciz veya tecavüze uğraması ya da ataerkil toplumsal baskıya uyum sağlayamaması sonucunda delilik belirtisi gösterdikleri veya deli olarak damgalandıkları söylenebilir.

Bu noktadan hareketle sinemada deli olarak temsil edilen kadınların, edilgen bir

yapıda temsil edilerek kurbanına dönüştükleri ve ataerkil yapının onlara yüklediği normlar çerçevesinden yeniden şekillendiği görülmektedir. Ataerkil yapının idealize ettiği rollerin dışına çıkan kadın karakterlerin ise zihinsel ve ruhsal olarak kırılmalı bir biçimde temsil edilip deli olarak damgalandıkları ileri sürülebilir. Genel bir anlatımla Türk sinemasında şiddete uğrayan, yaşamın sıkıntısı karşısında çözüm yolu bulamayan ve ezilen kadın karakterlerin, toplumsal cinsiyet rollerini yerine getirememeleri sonucunda var olan düzene karşı intikam eylemi olarak delirmeleri söz konusu olmaktadır.

Yöntem

Araştırma Modeli

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden hareketle durum çalışması (örnek olay) modeli kullanılmıştır. Belirli bir zaman diliminde geçen herhangi bir olayın bütüncül olarak analiz edilmesine olanak sağlayan durum çalışması modeli görsel, işitsel materyaller ya da dokümanlar aracılığıyla bilgileri toplamakta ve bir duruma ilişkin sonuçlar ortaya koymayı amaç edinmektedir (Creswell, 2017, s. 96). *Teyzem* filmindeki delilik ve kadın ilişkisine yaklaşan bu çalışma görsel işitsel bir mecra olan sinemada kadın ve delilik ilişkisi arasındaki durumun belirlenmesi ve bütüncül olarak analiz edilmesini hedeflediğinden dolayı durum analizi modelinin uygun olduğu söylenebilir.

Çalışma Kümesi, Kapsam ve Sınırlılıklar

1980'li yıllara kadar daha önceden de bahsedildiği üzere Türkiye sinemasındaki kadın karakterler: namuslu, iyi bir eş ya da anne, cinselliği olmayan, fedakâr, duygusal, narin, uysal ve güçsüz olarak temsil edilmektedir (Kuyucak Esen, 2000, s. 29). Türk sinemasında idealize edilen bu tür kadın imgesi, 1980'li yıllardan sonra ise sorgulamaya başlanmıştır (Tekeli, 1993, s. 18). Ancak bu zaman dilimindeki herhangi bir film ekseninde toplumsal cinsiyet rollerini çerçevesinde delilik temsillerine yaklaşan akademik çalışmaların yeterince olmadığı görülmektedir. Dolayısıyla bu çalışma *Teyzem* filmindeki Üftade karakterlerinin, ataerkil sistemin atfettiği kadınlık rollerinin dışına çıktığında nasıl delilikle tanımlandığı sorununa odaklanmaktadır.

1986 yılında gösterime giren *Teyzem* filminin, kadına atfedilen rollerin sorgulanmaya başlandığı bir dönemde Türk sinemasında kadının delirme sürecine detaylı bir bakış açısına sunan en önemli filmlerden biri olduğu söylenebilir. Çünkü Üftade karakterinin, filmin başlarında normal olarak görülmesi ve sonrasında ise ataerkil baskıya dayanamayıp mücadele etmesi sonucunda deli olarak temsil edilmesi kadının delirme süreci hakkında detaylı fikir sunmaktadır.

Tek bir üzerinden inceleme yapılması bu araştırmanın sınırlılığdır. Ancak araştırma modeli bölümünde de bahsedildiği üzere bir durumun detaylı olarak incelendiği durum çalışması (örnek olay) araştırma modelindeki veriler, bir veya daha fazla örnekten elde edilmektedir. Ancak araştırmacılar genellikle fazla örnek seçmemektedir. Çünkü çok sayıda örnek üzerinden çalışmak nitel araştırmalar için neredeyse hiçbir anlam ifade etmemektedir (Creswell, 2013: 97-199). Bu çerçevede çözümlenen durumların sınırlı bir sayıda olmasının, çözümlenmenin daha derinlemesine yapılmasına ve gizlenen derin anlamların ortaya çıkarılmasına da olanak sağladığı söylenebilir. Dolayısıyla *Teyzem* filmindeki kadın ve delilik ilişkisine yaklaşan bu çalışmada elde edilen veriler bu filmle

sınırlı tutulmuştur.

Verilerin Toplanması ve Analizi

Nitel araştırmalarda veriler gözlem, görüşme ve dokümanlar yoluyla toplanmaktadır (Berg ve Lune, 2015). Buradaki doküman analizi, veri toplamak yerine veri seçimini gerektirmektedir (Bowen, 2009) ve araştırmacının müdahalesine fırsat vermemektedir. Çünkü gazete yazıları, kitaplar, raporlar, ses kayıtları, reklamlar, televizyon programları, dergiler, fotoğraflar, filmler vb. gibi materyaller doküman olarak değerlendirilmektedir (Geray, 2006; Labuschagne, 2003; Kıral, 2020). Dolayısıyla bu çalışmadaki veriler, araştırmacının bizzat müdahale edemediği, doğal kayıt ve belgelere dayalı olan filmlerden toplanmıştır.

Verilerin analizi ise Eleştirel Söylem Çözümlemesi yoluyla sağlanmıştır. Söylem analizi bilindiği üzere, nitel veri analizi yöntemlerindedir (Wickham ve Kendall, 2008; Çelik ve Ekşi, 2008, s. 115). Bu bakımdan van Dijk'in ESC kullanılmış; Tuğan (2015) ve Uçar'dan (2019) esinlenerek çözümleme kategorileri aşağıdaki şekilde çalışmaya uygun bir biçimde uyarlanmıştır:

Makro Yapı

Tematik Yapı

- Filmin Açılış Sekansı

Şematik Yapı

- Filmin Olay Örgüsü
- Karakterler ve Tiplerinin Temsili

Mikro Yapı

Diyalogların Değerlendirilmesi

- Üftade'nin Delirmesi Üzerindeki Ataerkil Yapının Rolü
- Üftade'nin İyi Bir Eş veya Anne Olmadığında Delilikle Tanımlanması
- Kadın ve Delilik Temsillerine Dair Öne Çıkan Sözcük ve/veya Söz Dizimlerinin Değerlendirilmesi

Sinematografik Çözümleme

- Kamera
- Kurgu
- Renk ve Işık
- Ses ve Müzik

Teyzem Filminin Eleştirel Söylem Çözümlemesi

Filmin Künyesi

Yönetmen: Halit Refiğ
Senaryo: Ümit Ünal
Yapımcı: Fedai Öztürk
Müzik: Atilla Özdemiroğlu
Görüntü Yönetmeni: Ertunç Şenkay
Vizyona Giriş Tarihi: 1 Ekim 1986
Süre: 101 dakika
Tür: Dram
Oyuncular: Üftade (Müjde Ar), Erhan (Yaşar Alptekin), Haşim (Haldun Ergüvenç), Semiha (Tomris Oğuzalp), Azade (Ayşe Demirel), Basri (Uğur Yücel), Recep (Mehmet Akan), Niyazi (Necati Bilgiç), Şenay (Serra Yılmaz), Küçük Umur (Ferit Ferman), Süleyman (Ümit İmer), Fitnat (Reha Kırıl), genç Umur (Ümit Ünal).

Filmin Konusu

Tüm olayların Umur'un gözüyle anlatıldığı *Teyzem* filminde ev içi taciz, ataerkil baskı ve yalnızlıkla mücadele eden bir kadının hikâyesi anlatılmaktadır. Filmin başrol oyuncularından Üftade, üvey babası Recep tarafından taciz, psikolojik ve fiziksel şiddete maruz kalmıştır. Bundan dolayı Üftade, bir an önce evlenip yaşadığı evden çıkmak istemektedir. Bunun çözümünü ise âşık olduğu Erhan'da görmektedir. Fakat Erhan'ın evliliğe karşı çıkması sonucunda artık üvey babasıyla aynı evde yaşamaya dayanamayan Üftade, kurtuluşu Basri'yle evlenmekte görür. Ancak Basri'yle geçen mutsuz bir evlilik sonucunda Üftade, eşinden ayrılır. Çünkü Üftade, ataerkil bir baskıya karşı mücadele etmekte ve Basri'nin her istediğini karşılamamaktadır. Böylece Üftade, kızını da alıp üvey babasının evine geri döner. Ancak yine eril baskıya maruz kalan Üftade, kimi zaman mücadele ederek ataerkil baskının sınırlarını zorlamış; ancak Erhan'a olan aşkına yenik düşmüştür. Zira aile baskısı sonucunda kurtuluşu halen Erhan'la evlenmekte gören Üftade, Erhan'ın başkasıyla evli olduğunu ve kendisine ilgisinin olmadığını anlayarak hayal kırıklığına uğrar. Dolayısıyla Üftade, pencereden gördüğü Erhan'ın hayalinin yanına koşar ve kendini yoldan geçen bir kamyonun ışıklarının önüne atarak intihar eder ve ezilerek hayatını kaybeder.

Makro Yapı

Tematik Yapı

Film bütün olarak incelendiğinde birçok temanın olmasıyla beraber, ataerkil toplum yapısı, aşk, evlilik, cinsiyet ayrımcılığı ve bir kadının delirme serüveninin ana temalar olduğu görülmektedir. Aile içi şiddet ve taciz, teyze yeğen ilişkisi, politik baskıdan kaçma temaları ise filmin alt temalarını oluşturmaktadır.

Üftade karakterinin, ataerkil sistemin atfettiği kadınlık rollerinin dışına çıktığında

nasıl delilikle tanımlandığı sürece yönelik tematik yapıya bakıldığında, Üftade'nin toplumsal rollerin dışına çıkarak iyi bir anne veya eş, uysal, sessiz, namuslu ve ahlaklı gibi ataerkil toplumun idealize ettiği birtakım kadınlık kimliklerini koruyamadığı görülmektedir. Bununla birlikte Üftade'nin var olan düzeni sorgulamaya başlamasıyla birlikte delilik durumunun söz konusu olduğu görülmektedir. Umur'un geçmişe giderek anısıyla aktarılan bu filmde Umur, Üftade'nin hayatını anlatırken önce onun sessizliğine ve kimsenin dikkatini çekmemesine vurgu yapmaktadır. Daha sonrasında Üftade'nin yaşadığı olaylara daha fazla dayanamayarak toplumsal düzenin dışına çıktığı ve delilikle damgalandığını belirtilmektedir. Dolayısıyla tüm baskılar karşısında deliliği adeta bir intikam eylemi olarak kullanan Üftade, tedavilere rağmen iyileşememiş ve sonrasında intihar edip herkesin hafızasından silinmiştir.

Genel olarak filmde öne çıkan dört kadın bulunmaktadır. Bunlar: Üftade, Üftade'nin annesi, Azade ve Şenay'dır. Bu kadınların hepsi ev kadınıdır ve hiçbiri çalışmamaktadır. Buna rağmen sadece Üftade, yalnız ve deli bir kadın olarak temsil edilmiştir. Çünkü o var olan toplumsal düzene boyun eğmeyi bırakan tek kadın olarak temsil edilmiştir. Diğer kadınlara oranla kısmen fikirlerini dile getirebilen Azade ise genç yaşta evi terk ederek ailesinin baskısı karşısında mücadele etmektense onlardan kaçıp kurtulmayı tercih etmiştir. Ancak Azade, siyasi baskılardan dolayı eşi ve çocuğuyla ailesinin evine geri dönmek zorunda kalmıştır. Tüm bunlara rağmen Azade, toplum içerisinde uyumlu davranışlar sergileyerek evli ve çocuğu olduğu için onanmıştır. Evin en pasif kişisi ise annedir. Anne, hem çocuklarına üvey babaları kadar mesafelidir hem de evde olan biten hiçbir şeye ses çıkaramamaktadır. Annenin sessizliği gitgide arttıkça Üftade'nin deliliği de artmaya başlamıştır (Nacar, 2020). Üftade'nin arkadaşı Şenay ise Üftade ile abisi evlendikten sonra sert ve suçlayıcı; ancak evin içinde çoğu zamanını yitiren bir kadın olarak temsil edilmektedir. Dolayısıyla filmdeki kadınlar edilgen bir biçimde temsil edilip ataerkil sistemin idealize ettiği kadınlık rollerine uyumlu davranışlar sergilerken Üftade bu sınırı ihlal etmiştir.

Filmin ilk başlarında Üftade'nin özgürlüğe kavuşma arzusunun evlenerek başka bir erkek aracılığıyla gerçekleşeceğine inandığı görülmektedir. Bu bakımdan Üftade'nin kurtuluşunun başka bir erkek tarafından sağlayacağını toplum ona öğretmiştir. Dolayısıyla evlenmek için Erhan'a karşı çeşitli girişimlerde bulunan Üftade, umduğunu Erhan'da bulamayarak Basri ile evlenmek zorunda hissetmiştir. Ancak Basri ile evlenen Üftade büyük bir hayal kırıklığına uğramıştır. Üftade, boşanıp ailesinin yanına geri döndüğünde ise aileden olmadığını hissederek gittikçe yalnızlaşmaktadır. Üftade'nin yaşadığı olaylara dayanamayıp intihar ettiğinde ise tüm notları ve fotoğrafları yakılarak ona dair izler yok edilmeye çalışılmaktadır. Böylece ailesi rahatlamış ve onu da unutmuştur. Filmin bir sahnesinde Umur, İstanbul'u ve teyzesini resmetmektedir. Annesi teyzesinin yüzünü neden çizmediğini sorduğunda ise Umur, onun yüzünü hatırlamadığını belirtmektedir. Bu doğrultuda Umur'un bile teyzesini hatırlamadığı görülmektedir (Karahana, 2022). Bu bakımdan filmdeki tematik yapı bağlamında Üftade'nin, ataerkil sistemin attığı kadınlık rollerinin dışına çıktığı; iyi bir eş ya da anne, uysal, ahlaklı kadın kimliklerini koruyamadığından dolayı baskılara daha fazla dayanamayarak çareyi delilikte gördüğü görülmektedir. Ancak Üftade'nin sonrasında intihar ettiği, bu intiharla birlikte ailesinin rahatladığı görülmektedir. Bu durum bir kadının delirme serüveninin, damgalanma

ve dışlanma sürecini hatırlatarak aileden dışlanma süreci hakkında tematik yapıyı oluşturmaktadır.

Filmin Açılış Sahnesi

Filmlerde, ilk etki filmin diğer boyutları hakkında da fikir verdiği için (Uçar, 2019, s. 124) filmin açılış sahnesi, filmin başlığı niteliğini taşımakta ve ESÇ'nin makro yapısında önemli bir rol oynadığı düşünülmektedir. *Teyzem* filmi Üftade'nin yeğeni Umur'un teyzesine dair hikâyeyi anlatmasıyla başlamaktadır. Filmin açılışında Üftade'ye ait olan yazılar ve fotoğraflar beyaz bir çantadan dökülmekte ve aile resimlerine odaklanılmaktadır. Umur, anneannesinin eşini kaybettikten kısa süre sonra evlendiğini ve eşi Recep'in evin düzenini bozduğu ve annesi Azade'nin de okul bahanesiyle evden kaçtığını anlatmaktadır. Kısacası *Teyzem* filmi Umur'un teyzesine ait yazı ve fotoğrafları görerek ona dair anılarını itiraf etmesiyle başlamaktadır. Bu başlangıç sahnesinde Umur şu sözleri söylemektedir:

“Şimdi size bir öykü anlatmak istiyorum. Bunları benden başka hatırlayan kalmadı. Teyzem. Onun tek başına yaşadığı hayati, kafamı kurcalayan bin türlü soruyla dolu. Onun öyküsü bu, benim de öyküm.”

Umur'un, teyzesi Üftade'nin herkesin hafızasından silindiğini itiraf etmesiyle filmin açılışı yapılmaktadır. Yani Üftade'nin ölmesine rağmen onu Umur'dan başka hatırlayanın kalmaması ve onun tek başına yaşadığı hayata dair yapılan vurguyla filmin açılışı gerçekleşmektedir. Bu bakımdan filmin açılış sahnesinde, film boyunca anlatılacak olan hikâyeye genel bir giriş yapılmakta ve Recep'in otoriter baskısına da dikkat çekilmektedir.

Şematik Yapı

Filmin Olay Örgüsü

Üftade filmin başında, ailesinin baskısına boyun eğmiş ve normal bir yaşam sürmek için çabalamıştır. Üftade, kaçış ve kurtuluşu evlilikte görmüş ve bu umutla hayata sıkı sıkı tutunmaya çalışmıştır. Ancak üvey babasının baskısı ve geçmişte Üftade'ye karşı cinsel istismar girişiminde bulunması onun büyüdüğünde çocukluk travmalarını daha derin bir biçimde yaşanmasını beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla Üftade yaşadığı evden çıkıp gitmek amacıyla kurtuluşu Erhan ile evlenmekte görmüştür.

Erhan'ın evliliğe yanaşmaması sonucunda ise Üftade, ailesinden uzaklaşmak için kurtuluşu Basri'de arayarak onunla evlenmiştir. Dolayısıyla ataerkil bir yapıda Üftade'nin kurtuluşu başka bir erkeğe geçmiştir. Ancak Basri annesinin sözünün dışına çıkmayan biri olduğundan dolayı, Üftade onunla anlaşamamıştır. Çünkü Basri, Üftade'yi sürekli azarlayıp aşağılamakta ve ona gerekli ilgiyi göstermemektedir. Kaynanası ve görünüşü tarafından da dışlanan Üftade, henüz hamileyken evi terk eder ve babasının evine geri döner. Daha sonrasındaysa zengin bir adam olan Süleyman, Üftade'ye yaklaşmaya çalışır. Bunu gören Üftade'nin annesi ve babası ise sesini çıkarmaz hatta bu durumdan memnun olurlar. Çünkü kendi çıkarları doğrultusunda Üftade'yi kullanmaktadırlar. Ancak Erhan'a olan aşkı bitmeyen ve kurtuluşun halen âşık olduğu adamda olduğuna inanan Üftade, bir akşam sünnet düğününde şarkı söyleyen Orhan'ı görür ve onun Erhan olduğunu düşünür. Oradan taşındıklarındaysa Erhan'ı hiç görmez ve onu hayallerinde canlandırır. Başka

bir gün ise Üftade, Erhan'ın geldiğine inanarak mutlu bir şekilde kendini kamyonların önüne atar ve ezilerek can verir. Bu durum tıpkı Ophelia'nın Hamlet tarafından önce kendisine âşık ettirilmesi sonrasında alay edilmesi sonucu delirmesindeki hikâyeye gibi, Üftade'de mutlu bir şekilde ölüme koştuğunu gösterir niteliktedir. Genel olarak filmdeki olay örgüsünün klasik anlatı sinemasına uyumlu bir biçimde ilerlediği ve olaylar arasında neden sonuç ilişkisinin kurulduğu görülmektedir.

Karakter ve Tiplerinin Temsili

Üftade: Filmin ana karakteri Üftade, ataerkil baskı sonucunda mücadele ederek çareyi evlilikte görmüş; ancak yine baskıya maruz kaldığından dolayı boşanmıştır. Buna rağmen hayatı düzene girmeyen Üftade, çareyi ölümden bulmuştur. Genel bir anlatımla Üftade, ataerkil bir baskının olduğu toplumda yaşamını sürdürmüş ve tüm baskılar sonucunda akıl hastası olmuştur. Üftade ataerkil baskının, tacizin, çaresizliğin, kısıtlanmanın ve yok sayılmanın yarattığı bir boşluğun sonucunda delirme sürecine girdiğinden dolayı asosyal ve edilgen bir tiplereyi temsil etmektedir.

Umur: Üftade'nin yeğeni olan Umur, teyzesinin ölümünün ardından onu unutmayan ve onu dışlamayan neredeyse tek karakterdir. Sosyal bir tiplereyi temsil etmektedir.

Niyazi: Üftade'nin abisidir. Ataerkil yapının kendine atfettiği rolleri bünyesinde taşıyan bir karakterdir.

Recep: Üftade'nin üvey babasıdır. Ataerkil bir yapıyı bünyesinde taşımakta ve kimi zaman baskı, şiddet ve taciz uygulayarak eril tahakküm kuran bir karakteri temsil etmektedir.

Basri: Annesinin sözünden çıkmayan, şımartılmış bir karakter olarak temsil edilmektedir.

Süleyman: Varlıklı bir insandır ve Üftade'ye taciz girişiminde bulunarak güçlü ve zengin bir erkek karakterini temsil etmektedir.

Azade: Üftade'nin ablası, Umur'un ise annesidir. Azade, ataerkil baskıdan kaçıp kurtulmuş bir karakteri temsil etse de erkek egemen yapıya boyun eğdiği sahneler de görülmektedir.

Fitnat: Üftade'nin kaynanasıdır. Erkek oğlunu fazlasıyla şımartması erkek egemen yapıya tabi kılınan bir karakteri temsil etmektedir.

Şenay: Erkek egemen yapıya tabii kılınmış bir karakteri canlandırmaktadır.

Üftade'nin Annesi: Erkek egemen yapıya boyun eğmiş ve ikinci evliliğini yapmıştır. Eşinin sözünü dinleyen ve kocası için gerektiğinde çocuklarına yeterince ilgi göstermeyen bir karakteri temsil etmektedir.

Mikro Yapı

Diyalogların Değerlendirilmesi

Üftade'nin Delirmesi Üzerindeki Ataerkil Yapının Rolü

Ataerkillik, kadınların ilerlemesi ve gelişmesi önündeki en büyük engellerden biridir. Çünkü bu toplumsal yapıda kontrol erkektedir ve kadın ikincilleştirilmiştir (Sultana ve Altay, 2019, s. 417). Kadının kendini savunma hakkı bile neredeyse yoktur. Bu çerçevede çözümlenen filmde de suskun bırakılan Üftade, kimi zaman deli damgasıyla terbiye edilmeye çalışılmıştır. Çünkü ataerkil toplumda düzene uymayan Üftade rezil edici, utandırıcı ve daha zayıf olarak temsil edilmektedir. Ataerkil bir yapıda toplumsal düzenin sınırlarını zorlayan Üftade'nin deli olarak damgalanması, bir toplumdaki genel kabul görmüş kuralların dışına çıkmanın sonucunda gerçekleştiği söylenebilir. Örneğin Shakespeare, kadınlardaki delilik meselesinin, farklı toplumsal baskılarla da oluşabileceğini göstermiştir. *Teyzem* filmine geri döndüğünde Üftade'nin, filmin başlarında erkek egemen bir topluma boyun eğdiği görülmektedir. Zira Üftade'nin dışarıya çıkması bile bir tehlike arz etmekte ve Üftade bu durumu kabullenmektedir. Dolayısıyla Üftade'nin yalnız başına dışarıya çıkmaması için yeğeni Umur kullanılmaktadır. Bu bakımdan küçük bir erkek çocuk bile ataerkil yapıda genç bir kadından daha koruma potansiyeli olduğuna yönelik mesajlar iletilmektedir. Burada dikkat çekici dilsel ifadelerden biri aşağıdaki diyalogda sunulmaktadır:

Erhan: Evden çıkmayı nasıl becerdin?

Üftade: Çarşıya iniyordum, geç kalırım diye annem çocuğu takmaz mı peşime... Akılca işini garantiye alıyor.

Söz konusu bu diyalog Üftade'nin kadın olduğundan dolayı dışarıya çıkma konusunda baskı altında olduğunu göstermektedir. Öte yandan Üftade, üvey babasının kendisine yaptığı tacizi sıklıkla halüsinasyonlarında görmekte ve bu durum psikolojik travmanın izlerini göstermektedir. Üftade'nin delilik belirtisi arttığında ise üvey babasının kendisine çocukken taciz etmeye çalıştığını cesur bir şekilde itiraf etmektedir. Ancak bu sözleri kimse ciddiye almamakta ve hatta Üftade'nin akıllı yerinde olmadığı için böyle hikâyeler uydurduğu düşünülmektedir. Üftade, gerçekleri söyleyip her ne kadar masum olsa da kendisine iftira attığı gerekçesiyle Recep tarafından şiddete uğramıştır. Bu bakımdan ataerkil bir düzende her ne kadar haklı olsa da kadının hemen her zaman suçlandığı, kendini savunma konusunda ısrarlı olduğunda ise deli olarak nitelendirildiği görülmektedir. Bu durum Foucault'un (1987, s. 24-28) dediği gibi delinin sözlerinin anlamsız olduğu ve söyleminin bir hiçlik içinde dolaştığını da göstermektedir. Söyleminin bir hiçlik içinde dolaştığı Üftade de deli olarak nitelendirilmiş ve akıl hastanesine yatırılması gerekli görülmüştür. Bu konuda dikkat çekici bir diyalog aşağıdaki şekildedir:

Recep: Artık başka çaresi yok. Ya ben bunu öldürüp hapse gireceğim ya da bunu tımarhaneye kapatacağız.

Niyazi: O nasıl söz baba, olacak şey mi? Ailemizden biri akıl hastanesinde! Aile şerefimiz söz konusu...

Bu diyalogdaki asıl mesele Üftade'nin akıl hastası olması değil; onun tedaviye

gönderilmesinin aile şerefi üzerindeki olumsuz etkisidir. Dolayısıyla bu söylemde, Üftade'yi düşünmek söz konusu değildir. Çünkü bu diyalog, Üftade'nin akıl sağlığının normalleştirilmesinden ziyade, akıl hastanesinde tedavi görmenin toplumsal açıdan olumsuz bir durumu beraberinde getireceği endişesine vurgu yapmaktadır. Öte yandan eril tahakküm kurma çabası ataerkil bir yapıda ilerlese de Üftade, para ve mal karşılığında yeri geldiğinde kullanılmaktadır. Bir akşam Üftade ailesi ve Süleyman ile sünnet düğününe gittiklerinde geçen aşağıdaki diyalog buna örnek gösterilebilir:

Süleyman: Üftade hanımla dans edebilir miyim?

Üftade'nin Annesi: Tabi neden olmasın, değil mi Recep Bey?

Bunun üzerine Recep, Üftade'ye beden diliyle kalkıp dans etmesini ister ve Üftade babasını dinler ve Süleyman'la dans eder. Dans ederken Üftade, âşık olduğu Erhan'ı görerek kendini kontrol edemeyip toplum içinde anormal davranışlar sergilemiştir. Çünkü Üftade herkesin içinde kurallara aykırı bir biçimde, düğünde bir müzik aleti çalan Erhan'ın karşısına dikilip gözlerinin içine bakmıştır. Ailesi ise şaşkınlıkla Üftade'yi derhal uzaklaştırmaya çalışmıştır. Sonraki süreçlerde de Üftade'nin anormal davranışlarının artması sonucunda fiziksel şiddete uğramıştır. Genel olarak Üftade'nin hastalığından kimse sorumlu olmamış ve onun garip davranışları topluma rezil olmamak amacıyla bastırılmaya çalışılmıştır. Üftade adım adım sona yaklaştığında ise delilik belirtisi daha sık görülmüş ve dilsel pratikleri içinde cesur sözleri söylemeye başlamıştır. Bu hususta dikkat çeken en önemli diyaloglardan biri aşağıda sunulmaktadır:

Üftade: (...) Süleyman'ı üstüme saldılar.

Azade: Bunlar hep kuruntu Üftade, bizimkiler Süleyman'ı iyi tanıyamamış, insanın içi dışı bir değil ki.

Üftade: Herif ne yaptıysa izin verdiler. Bütün suç babamda ama inanmazsın tabi... Senin tuzun kuru, başında kocan var çocuğunu kendin büyüttün. Ya ben, ben neler çektim bilmiyorsun ama hepsinin gözü bende, kocanın bile gözü bende.

Söz konusu bu diyalog üzerine Azade, Üftade'ye bir tokat atar ve onu anlamaz aşağılar ve susturmaya çalışır. Dolayısıyla yalnızlık ve çaresizlikle yaşayan Üftade, kurtuluş için çırpınır ve artık hayalinde canlandırdığı Erhan'ın kendisini götürmeye gelmesini bekler. Burada aşağıdaki diyalog oldukça dikkat çekicidir:

Üftade: (...) Her gün neler çekiyorum. Kimse bir teşekkür bile etmiyor. Götür beni Erhan.

Erhan: Şimdi olmaz Üftade... İşte şuraya yazıyorum ışıklar içinde gelip seni alacağım.

Üftade: N olur şimdi al!

Erhan: Şimdi konserlerim var, nakliyat işlerim falan var. Dokuz ay bekle kurtulacaksın, artık hiçbirinden korkma sana bir şey yapamazlar. Dokuz ay...

Filmin sonuna doğru ise Üftade, Erhan'ın ışıklar içinde kendini almaya geleceği düşüncesiyle birlikte hızla evden koşar ve yoldan geçen kamyonun ışıklarının önüne kendisini atarak intihar eder. Dolayısıyla Üftade, eril tahakküm kurma çabasına karşı

gelse de diğeri bir anlatımla erkek egemen toplumun kurallarına isyan etse Erhan'a yenik düşmüştür. Üftade'nin bu ölümü ise ailesini neredeyse hiç üzmemiş Umur'un ifadesiyle:

Umur: Onun aramızdan sessizce çekilişini herkesi rahatlatmıştı (...)

Bu durum deli bir kadının ailesine bir yük olma biçimi ve toplumsal düzende ayıplanacak davranışlar sergilemesi, onun ölümünün gerekli olduğunu yani bir kurtuluş olduğunu da göstermiştir.

Üftade'nin İyi Bir Eş ya da Anne Olmadığında Delilikle Tanımlanması

Üftade, bekârlığı sürecinde erkek egemen yapıya boyun eğmiş ancak bundan kurtuluş yollarını evlilikte aramıştır. Çünkü Üftade'ye göre içinde bulunulan çıkılmaz durumdan tek kurtuluş yolu evlenip yaşadığı evden kurtulmaktır. Dolayısıyla Erhan'la evlenmek isteyen ancak Erhan'ın evliliğe yanaşmaması sonucunda aşkını kalbine gömen ve Basri'yle evlenen Üftade, yine istediği bir hayat sürmemektedir. Çünkü o, sevmek, sevilmek ve mutlu olmak çabasıyla yanıp tutuşmaktadır. Ancak Basri şımartılan biridir ve Üftade'ye gerekli ilgiyi hiçbir zaman göstermemektedir. Bunun sonucunda Üftade, bulunduğu duruma daha fazla tahammül edememekte ve yeri geldiğinde sesini çıkarmaya başlamaktadır. Buradaki en önemli diyaloglardan biri aşağıda sunulmaktadır:

Fitnat: Yesene oğlum.

Basri: Canım istemiyor.

Üftade: Beğenmedin mi ben yapmıştım.

Basri: Beğenmedim beğenmedim işte nolucak.

Fitnat: Sinirlenme yavrum bakma sen ona.

Üftade: Bir dakika Fitnat hanım, niye beğenmiyormuş soralım bakalım. Nesi varmış bu fasulyenin? Ne biçim oğlan yetiştirmişsiniz böyle; yetti artık burama kadar geldi.

Fitnat: Terbiyesiz ne yaptığını sanıyorsun sen? Kalk sofradan yüzünü görmek istemiyorum.

Üftade: ...

Şenay: Kendini rezil ediyorsun, abimi değil, bu kafayla adam olamazsın sen, aptal.

Üftade: ...

Fitnat: Karnında oğlumun çocuğunu taşımasaydın görürdün gününü sen!

Bu diyalogdaki söylemler genel olarak incelendiğinde Üftade, haklı olsa da eşine cevap vermesi "terbiyesizlik, rezillik ve aptallık" ile nitelendirilmektedir. Dolayısıyla erkek egemen bir toplumda iyi bir eş olmak için haklı olsa da onun susmasının gerektiği görülmektedir. Öte yandan Üftade'nin kadınlık rollerini gerektiği zaman yerine getirmemesi, onun aklının yerinde olmaması şeklinde de tanımlanmaktadır. Örneğin:

Recep: Kız aklın nerelerde yine sofraya bile kurulmamış kalk hadi karnım aç benim.

Şeklindeki cümlede de görüleceği üzere Üftade'nin bazı hayallere dalması, sofrayı kurmaması gibi durumlar onun aklının yerinde olmadığı anlamında düşünülmektedir. Onun hasta olduğu ve sorunlarla mücadele etmesi durumu ise neredeyse son noktaya kadar görmezden gelinmektedir. Bu bakımdan iyi bir eş ya da anne olunmaması ya da kadına atfedilen rollerin yerine getirilmemesi, onun delilikle damgalanmasını beraberinde getirdiği söylenebilir.

Tablo-1: Kadın ve Delilik Temsillerine Dair Öne Çıkan Sözcük veya Söz Dizimlerinin Değerlendirilmesi

<i>Ailemizden biri akıl hastanesinde! Aile şerefimiz söz konusu...</i>	Akıl hastalığının kötü bir durum olduğu ve aile şerefini lekelediği bu söylemde anlaşılmaktadır.
<i>Deli zaten</i>	Üftade üvey babasının kendisine yaptığı istismarı herkese anlatırken üvey babasının, onun deli olduğunu dile getirerek sözlerinin pek önemini olmadığına dikkat çekmektedir.
<i>Onun aramızdan sessizce çekilişi herkesi rahatlatmıştı (...)</i>	Akıl hastası ve/veya delinin bir aileden yok olması, o aileyi daha rahat bir hale getirdiği yani bir ailede deli bir bireyin olması aileye yük verdiği bu söylemle açığa çıkmaktadır.
<i>Ay allahım rezil olcaz millete.</i>	Buradaki asıl mesele deli bir kadının sorunu değil; onun ne yaptığı ve toplumun ne düşündüğüdür. Dolayısıyla buradaki söylem, bir akıl hastasının önemini değil; onun, ailesinin itibarının sarsılması üzerindeki rolünün daha önemli olduğunu gösterdiği söylenebilir.
<i>İyi saatte olsunlar gelir arada bir.</i>	Buradaki söylemde akıl hastasının tıbbi bir statüde değil, dini bir bağda ele alındığını göstermektedir. Çünkü buradaki cümle Üftade'nin anormal davranışlarının temelinde psikolojik bir hastalığın olduğunu değil; cinler tarafından esir alındığını ifade eden bir söylem olduğu ileri sürülebilir.

Sinematografik Çözümleme

Kamera

Kamera açıları kameranın konuya bakış açısı (nesnel, öznel ve göz hizasında açı) ve kameranın yüksekliğinden kaynaklanan açı (göz hizası, alt açı ve üst açı) şeklinde iki ayrı kategoriye ayrılmaktadır (Tuğan, 2014, s. 217-219). Olağan bakış açısının kullanıldığı filmde kameranın konuya bakışına yaklaşıldığında daha çok nesnel bakış açısı kullanılmaktadır. Kameranın yüksekliğinden kaynaklanan açıya bakıldığında ise genellikle göz hizasında açısının kullanıldığı; ancak kamera Üftade'yi kimi zaman üst çekimle göstermekte ve Üftade kameranın aşağısında konumlandırılmaktadır. Dolayısıyla bu durum onun toplumsal süreç tarafından nasıl ezildiğini/ezileceğini izleyiciye göstermektedir. Çünkü Sijll'in (2013, s. 160-163) de ifade ettiği üzere üst açı karakterin zayıflığını göstermektedir.

Kamera planına bakıldığında ise olayların geçtiği durum ya da çevre hakkında fikirler sunmak amacıyla daha çok genel planların kullanıldığı; bununla beraber Üftade'nin yaşadığı duygusal durumlara dikkat çekmek amacıyla yakın planların da kullanıldığı görülmektedir. Zira Ryan ve Lenos'un (2012) dediği gibi yakın plan karakterlerin duygusal durumlarına dikkat çekmektedir. Dolayısıyla Üftade'nin çerçeveye alındığı yakın plan çekimlerin Üftade'nin psikolojik durumu hakkında derin şifreleri bünyesinde barındırdığı söylenebilir.

Kurgu

Teyzem filminde devamlılık duygusunun gelişmesi amacıyla genellikle kesme ve birleştirme şeklinde kurgu tekniğinin kullanıldığı ve kesmeyle birlikte zamansal geçişin sağlandığı görülmektedir. Olayların sıralanışına bakıldığında ise geriye dönüşün sağlanmasıyla birlikte olaylar kronolojik bir şekilde ilerlediği; ancak tekrar başa döndüğü görülmektedir. Yani film “d-a-b-c-d” sıralamasıyla ilerlemektedir. Çünkü Umur’un, teyzesiyle ilgili sakladığı fotoğraf ve yazılar filmin başında gösterilmektedir. Bunun sonrasında izleyici Umur’un çocukluğuna geri dönerek Üftade’nin hikâyesini baştan sona doğru izlemektedir. Bu hikaye bittiğinde ise Umur’un kaldığı yerde film bitmektedir.

Işık, Renk ve Aydınlatma

Filmde kullanılan renk ve ışık genellikle gün ışığından yararlanılarak natürel bir şekilde görülmektedir. Dolayısıyla filmdeki ışık, renk ve aydınlatmaya bakıldığında genellikle doğal nitelikte olup yapay aydınlatmalara ise oldukça sınırlı bir şekilde yer verilmiştir. Öte yandan filmde bütünlüğün oluşturulması amacıyla kullanılan renk; nesne, mekân ve anlatım ilişkisini tamamlamaktadır. Nesne ve mekân ilişkisi üzerinde şekillenen renk kullanımı mevcut durumun kasvetli yapısını hissettirircesine donuk ve mat renklerden oluşan pastel tonlarına da yer verilmiştir.

Ses ve Müzik

Filmde genellikle diegetik sesler kullanılmıştır. Ortamda bulunan doğal ses ve müziklerin oldukça fazla kullanıldığı bu filmde diegetik olmayan seslere de kimi zaman yer verilmiştir. Aynı zamanda iç diegetik ses de yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Bilindiği üzere iç diegetik ses: içteki düşünceleri ya da sesleri kapsamaktadır. İç diegetik seste izleyici, karakterin öznelliğini kendi özneliği haline getirmektedir (Hayward, 2012). Bu sesler aynı zamanda karakterin psikolojik durumları hakkında da çeşitli ipuçlarını sunduğu söylenebilir. Diegetik olmayan sesler arasında müziğin sıklıkla kullanıldığı bu filmde, diegetik seslerden Umur ve Üftade’nin iç sesi oldukça fazladır. Bu bakımdan filmde, iki karakterin psikolojik durumu ve bir durum karşısındaki düşünceleri de izleyiciye aktarılmaktadır.

Sonuç

İnsanoğlunun yaşamı, doğumundan ölümüne kadar yaşadığı bir toplumdaki norm ve kurallarla şekillenmekte ve toplumsal yapılarda belirli kurallar inşa edilerek bu kuralların ihlali durumunda normalliğin sınırlarının aşımı söz konusu olmaktadır. Normalliğin sınırlarının aşılmasıyla birlikte ortaya çıkan delilik kavramı sosyal, kültürel, politik, ekonomik, hukuki ve tıbbi bir boyutu içerisinde barındırmakla birlikte çağlar boyunca normal olanın karşısındaki bir durumu, davranışı ya da bedeni tanımlamak amacıyla kullanılmıştır. Dolayısıyla delilik bağlamında normallik ile anormallik arasında dikotomik bir yapı kurulmaktadır. Yani delilik anormal bir durumu çağrıştırırken, akıllı olma hali ise normal bir durumu çağrıştırmaktadır. Bu bakımdan gündelik yaşamda birtakım dikotomik yapının olduğu söylenebilir. Örneğin normal- anormal, deli- akıllı, hasta- sağlıklı, kadın- erkek, güçlü- zayıf gibi kategoriler arasında biri aktif yani hâkim diğeri ise edilgen yani tabii bir biçimde görülmektedir.

Ataerkil bir toplumda edilgen bir biçimde görülen ve eril bakışla şekillenen kadınlar: güçsüz, zayıf, uysal, savunmasız bir şekilde tanımlanmaktadır. Bu doğrultuda kadınların sahip olması gereken birtakım kurallar önceden belirlenmiş ve kadınlar, bu kuralları ihlal ettikleri takdirde ise düzen bozucu, yıkıcı ve dengesiz olarak nitelendirilmiş ve kimi zaman delilikle suçlanmıştır. Dolayısıyla delilik kavramı birçok şekilde ele alınmakla beraber, çağlar boyunca kadınlara özgü bir hastalık olarak da değerlendirilmiştir. Bu durum sinemada sıklıkla işlenmiş ve deli olarak nitelendirilen kadınlar genellikle duygusal, zayıf, güçsüz olarak tanımlanmıştır. Bu noktadan hareketle sinemada kadınların, edilgen bir yapıda temsil edilerek kurbanla dönüştükleri ve ataerkil yapının onlara yüklediği normlar çerçevesinde şekillendiği söylenebilir.

Toplumsal cinsiyet rollerinin Türk sinemasına yansımalarından hareketle *Teyzem* filmi merceğe altına alınarak delilik temsillerine yaklaşan bu çalışmada Üftade'nin ataerkil sistemin atfettiği kadınlık rollerinin dışına çıkması halinde nasıl delilikle damgalandığı sorununa odaklanılmıştır. Toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında bu filmdeki delilik temsillerinin ortaya çıkarılması amacıyla, Eleştirel Söylem Çözümlemesi kullanılmıştır. Bu çözümleme sonucunda üvey babası tarafından tacize uğrayan, eşinden boşanan, şiddet gören, hakarete uğrayan ve âşık olduğu adam tarafından kabul edilmeyen Üftade'nin sonradan delirdiği ve onun delirmesi üzerindeki en önemli etkenlerden birinin ataerkil toplum baskısının olduğu tespit edilmiştir. Bununla beraber toplumsal düzene başkaldırı sonucunda başarısız olarak temsil edilen Üftade, ataerkil düzene boyun eğmediği sürece deliğe sığındığı, ardından kurtuluşu ölümden aradığı ortaya çıkarılmıştır.

Bu çalışmada genel olarak kadına yönelik ataerkil baskı, taciz ve şiddetin Üftade'nin delirmesi üzerindeki en önemli nedenler arasında olduğu görülmüştür. Bu bakımdan ataerkil toplumsal kuralların önce içinde dâhil olan, sonrasında ise baskıya dayanamamaya var olan kuralları aklın sınırlarıyla yıkan Üftade, deli olarak damgalanmış ve aile itibarını sarsacağı gerekçesiyle akıl hastanesine götürülmemeye çalışılmış ancak mecbur kalındığıdaysa hastaneye yatırılmıştır. Aile itibarı söz konusu olsa da Recep'in üvey kızı Üftade'ye taciz girişimi, annesinin ve babasının zengin olduğundan dolayı Üftade'nin Süleyman'la yakınlaşmasını istemeleri ise ataerkil kuralları yıkmayan bunun aksine kadını suçlayan ve onu sisteme tabii tutmak zorunda bırakan birtakım durumlar olduğu söylenebilir. Çünkü filmde Üftade'nin susmak zorunda olduğu, baskı altına alındığı ve cinsel bir obje olarak değerlendirildiği görülmektedir. Ancak Üftade karakterinin, ataerkil sistemin atfettiği anne, eş ya da uysal kadın kimliklerini koruyamadığı ve toplumsal düzene karşı çıktığından dolayı deli olarak nitelendirildiği anlaşılmaktadır.

Genel olarak Üftade'nin önce ataerkil bir topluma boyun eğdiği ve aile baskısını kabul ettiği ve bu baskıdan kurtuluşunun ise evlenerek başka bir erkek tarafından gerçekleştiğine inandığı görülmektedir. Üftade, var olan düzene karşı çıkarak cesur davranışlarda bulunmuş ancak sonrasında ise tüm toplumsal baskılar karşısında yenilmiş ve kurtuluşu intiharda aramıştır. Diğer bir anlatımla Üftade'nin, ataerkil sistemin atfettiği kadınlık rollerinin dışına çıkarak anne, eş ve uysal kadın kimliklerini koruyamadığı, dolayısıyla baskılara daha fazla dayanamamaya çareyi delilikte gördüğü anlaşılmaktadır. Ancak tüm bu durumlara daha fazla dayanamayan Üftade, kaybetmeyi kabullenerek çareyi intiharda aradığı ve bu intiharla birlikte hem Üftade'nin ölümle birlikte yok olduğu, ona

dair tüm eşyaların atıldığı ve ailesinin de rahatladığı görülmektedir.

Genel olarak hem Üftade hem de Shakespeare'nin *Hamlet* (2007) adlı eserinde anlattığı üzere Ophelia, ölümden korkmamış yani ölüme yabancılaşmıştır. Bu bakımdan yüzyıllar öncesinde yaratılan Ophelia karakterinin yaşatıldığı ve ataerkil baskı sonucunda Üftade'nin delirme sürecinin ve sonucunun da benzer bir biçimde olduğu görülmektedir. Bununla birlikte ataerkil yapının dışına çıkan Üftade'nin hem hasta/deli hem de kadın olmasından ötürü, idealize edilen rollerin dışına çıktığından anormal olarak tanımlanmaktadır. Dolayısıyla Üftade idealize edilen rolleri benimsemek zorundadır ya da toplumda yeri söz konusu değildir. Çünkü hem deli hem de kadın olan Üftade'nin varlığı ailesi tarafından bile sorun olarak görülmektedir. Dolayısıyla aklın sınırlarının dışına çıkan ve deli olarak toplumsal kuralları yıkan Üftade'nin ölümü kadını çaresiz bırakarak uysal, normal, iyi bir eş ya da kadın rollerini yeniden üretmektedir.

Teyzem filmi özelinde Türk sinemasındaki toplumsal cinsiyet rollerini çerçevesinde delilik temsilleri perspektifinden hareket eden bu çalışmanın Türk sinemasında kadın ve delilik meselesine yaklaşması bakımından önem arz etmektedir. Toplumsal cinsiyet rollerinin dayattığı unsurların da göz önünde bulundurulduğu bu çalışmada erkek baskısı, aldatılma, taciz gibi meseleler sonucunda kadınların delirme süreci üzerinde erkeklerin oldukça önemli bir etkisinin olduğu görülmüştür. Daha sonraki çalışmalarda ise sinemada kadın ve delilik meselesinin geniş bir bakış açılarıyla okunması, toplumsal baskı sonucunda delirtilen ve/veya öyle olmasa da deli olarak tanımlanan kadınların daha iyi anlaşılmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Etik Beyanı: Yazar çalışmanın etik kurul izni gerektirmeyen çalışmalar arasında yer aldığını beyan eder. Aksi bir durumun tespiti halinde, Kastamonu İletişim Araştırmaları Dergisi'nin hiçbir sorumluluğu olmayıp tüm sorumluluk çalışmanın yazarına aittir.

Yazarlık Katkı Oranı: Bu çalışma tek yazarlı olduğundan dolayı yazarın katkı oranı %100'dür.

Çıkar Çatışması Beyanı: Yazar herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan etmektedir.

Kaynakça

- Aktaş, Ö. (2016). Türkiye'de 1980'li yıllarda toplumsal cinsiyet rollerinin sinemaya yansımaları: *Teyzem* filmi örneği. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 18(23), 775-792.
- Berg, B. L. ve Lune, H. (2015). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. (H. Aydın, Ed. ve Çev.). Konya: Eğitim Kitabevi.
- Berktaş, F. (2022). "*Deli Kadın*" imgesi. Erişim Adresi: <https://kockam.ku.edu.tr/deli-kadin-imesi-fatmagul-berktay/>.
- Bourdieu, P. (2015). *Eril tahakküm* (2. Baskı). (B. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Bowen, G. A. (2009). Document analysis as a qualitative research method. *Qualitative Research Journal*, 9(2), 27-40.
- Büker, S. ve Öztürk, S. R. (2016). Mutlu Son'dan Abluka'ya Türk Sineması. L. Özgenel

- (Ed), *Sanat üzerine okumalar* (s. 197-240) içinde. Ankara: ODTÜ.
- Cafer Özgül (Yapımcı) ve Tomris Girittoğlu (Yönetmen). (1999). *Salkım hanımın taneleri* [Sinema Filmi]. Türkiye: Avşar Film.
- Creswell, J. W. (2013). *Nitel araştırma yöntemleri, beş yaklaşıma göre nitel araştırma ve araştırma deseni* (3. Baskıdan Çeviri). (M. Bütün ve S. B. Demir, Çev.). Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Creswell, J. (2017). *Araştırma deseni nitel nicel ve karma yöntem yaklaşımları*. Ankara: Eğiten Kitap.
- Çelik, H. ve Halil, E. (2008). Söylem analizi. *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 27(27), 99-117.
- Dols, M. W. (2013). *Mecnûn: Ortaçağ İslam toplumunda deli*. (D. G. Dinç, Çev.) Pinhan Yayınları: İstanbul.
- Elsaesser, T. (2011). Akıl Oyunu filmleri. (B. Şimşek, E. S. İşeri Erdoğan, A. Gürata, S. R. Öztürk, Çev.). *Sinecine Sinema Araştırmaları Dergisi*, 2(1), 81-104.
- Ergün Cengiz (Yapımcı) ve Atıf Yılmaz (Yönetmen). (1986). *Aaahh Belinda* [Sinema Filmi] Türkiye: Odak Film.
- Fedai Öztürk (Yapımcı) ve Halit Refiğ (Yönetmen). (1986). *Teyzem* [Sinema Filmi] Türkiye: Burç Film.
- Foucault, M. (1987). *Söylemin düzeni*. (T. Ilgaz, Çev.). İstanbul: Hil Yayınları.
- Foucault, M. (2006). *Deliliğin tarihi* (4. Baskı). (M. A. Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge Yayınevi.
- Foucault, M. (2011). *Büyük kapatılma*. (3. Baskı). (I. Ergüden ve F. Keskin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2013). *Akil hastalığı ve psikoloji*. (E. Bayoğlu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fuery, P. (2004). Madness and cinema: Psychoanalysis, spectatorship and culture. *Houndsmills Palgrave Mcmillan*, 1-12. Palgrave, London. https://doi.org/10.1007/978-0-230-62948-6_1
- Geray, H. (2006). *Toplumsal araştırmalarda nicel ve nitel yöntemlere giriş iletişim alanından örneklerle*. Ankara: Siyasal Yayınevi.
- Hall, S. (2017). *Temsil*. (İ. Dündar, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Hancıgaz, E. (2020). Kültürel farklılık açısından delilik olgusu (Amerikan ve Türk Sinemasına Yansıması). *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 24, 313-329.
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın temel kavramları*. (U. Kutay ve M. Çavuş, Çev.). İstanbul: Es Yayınları.
- İlhan, D. (2020). *Foucaultcu perspektifle 2000 sonrası Türkiye Sinemasında delilik*

- (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul.
- Kadri Yurdatap (Yapımcı) ve Yönetmen Tunç Başaran (1998). *Kaçıklık Diploması* [Sinema Filmi]. Türkiye: Maden Film.
- Karahan, Ö. (2022). Teyzem filminin incelemesi: Sırça fanusta yaşayan kadınların hikayesi. Erişim Adresi: <https://www.soylentidergi.com/sirca-fanusta-yasayan-kadinlarin-hikayesi-teyzem/>
- Kıral, B. (2020). Nitel bir veri analizi yöntemi olarak doküman analizi. *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(15), 170-189.
- Kuyucak Esen, Ş. (2000). *80'ler Türkiye'sinde sinema*. İstanbul: Beta Yayınları.
- Labuschagne, A. (2003). Qualitative research: Airy Fairy Or Fundamental? *The Qualitative Report*, 8(1), 100-103.
- Leader, D. (2016). *Delilik nedir?* (B. E. Aksoy, Çev.). İstanbul: Encore Yayınları.
- Levi, D. (2013). *Negotiating tropes of madness: trauma and identity in Post-Yugoslav cinema* (Doktora Tezi) in The Faculty Of Humanities, University Of Manchester.
- Manley, D. G. (2009). *Visions of madness an investigation into cinematic representations of unreason* (Doktora Tezi). The University Of Auckland.
- Nacar, E. (2020). Teyzem (1986) filminde melankoli ve erotizm. Erişim Adresi: <https://www.cinerituel.com/teyzem-1986-filminde-melankoli-ve-erotizm/>
- Okkalı, İ. C. ve Sarıkaya, D. K. (2020). Karanlık suya batan kadın imgesi: Ophelia-toplumsal cinsiyet bağlamında resim ve fotoğraf sanatında delilik. *Arts: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 3, 117-134
- Öztürk, S. ve Yıldız, O. (2016). Filmlerle delilik: Deli ve iktidar ilişkisi. *Erciyes İletişim Dergisi*, 4(4), 2-14. Doi: 10.17680/Akademia.37556.
- Öztürk, F. (Yapımcı) ve Refiğ, H. (Yönetmen). (1986). Teyzem [Sinema filmi]. Türkiye: Burç Film.
- Pekşen, S. (2016). Ali Smith'in "Tarihin Tarihi" adlı öyküsünde kadın ve delilik meselesi. *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(1), 190-203. Doi:10.1501/Sbeder_0000000116
- Puisys, L. (2014). *Representations of madness in the cinema: Three contemporary cases* (Yüksek Lisans Tezi). The University Of Bergen.
- Ryan, M. ve Lenos, M. (2012). *Film çözümlemesine giriş anlatı sinemasında teknik ve anlam* (E.S. Onat, Çev.). Ankara: De Ki Basım Yayımcılık.
- Sancak, B., Özer, Ü., Çeri, V., (2015, Ocak). *Sinema filmlerinde ruhsal hastalıklara yönelik tutum ve damgalama*. TPD 19. Yıllık Toplantısı ve Klinik Eğitim Sempozyumunda sunulan bildiri, Aydın. DOI: 10.13140/RG.2.2.25153.17769.
- Scull, A. (2020). *Uygarlık ve delilik*. (4. Baskı). (N. Elhüseyni, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Shakespeare, W. (2007). *Hamlet* (9. Basım). (B. Bozkurt, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Showalter, E. (1980). Victorian women and insanity. *Victorian Studies*, 23(2), 157-181.
- Sijll, J. V. (2013). *Sinematik hikâye anlatımı her sinemacının bilmesi gereken 100 geleneksel yöntem*. (G. Rızaoğlu, Çev.). İstanbul: Seçil Ofset.
- Simon, F. B. (1997). *Psikozum, bisikletim ve ben deliliğin benlik organizasyonu*. (G. Güvenç, Çev.) Ankara: Hyb Yayıncılık.
- Sultana, A. ve Altay, S. (2019). Ataerkillik ve kadının ikincilliği; kuramsal bir analiz. *E-Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi (Josr) 1(23)*, 417-427.
- Tekeli, Ş. (1993). *1980'ler Türkiye'sinde kadın bakış açısından kadınlar* (2. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Teyzem* Filminin Künyesi, (10. 02. 2023). Erişim adresi: <https://www.beyazperde.com/filmler/film-186855/oyuncular/>
- Tuğan, N. H. (2014). *Türk Sinemasında beden ve hastalık temsilleri* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı, Ankara.
- Tuğan, N. H. (2015). Son dönem Türk Sinemasında hastalık temsilleri: 'Saç' filminin eleştirel söylem çözümlemesi. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Süreli Elektronik Dergisi, 40, 48-76.
- Uçar, A. K. (2019). *Yoksulluk ve hayaller: Toplumsal atmosferin aktarıcısı olarak sinema* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı, Giresun.
- Ussher, Jane M. (2011). *The madness of women: Myth and experience*. London: Routledge.
- Velioğlu Metin, Ö. (2019). Foucault ve onuncu köy: Türk sinemasının doğruyu söyleyen "deli"leri. *Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi*, 14, 7-29.
- Wickham, G., Kendall, G. (2008). Critical discourse analysis, description, explanation, causes: foucault's insprations versus weber's perspiration. *Historical Social Research*, 33, 142-161.
- Yağbasan, M. ve Aydemir, E. (2018). Toplumsal cinsiyet ve şiddet kıskacında koşullanmışlık olgusu: Fırat Üniversitesi özelinde bir alan araştırması. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 46, 323-345.