

ÖZGÜN MAKALE

Suna (2022) Filminde Bourdieu'nün Eril Tahakküm Kavramı ve Feminist Direniş Biçimleri¹

Bourdieu's Concept of Masculine Domination and Forms of Feminist Resistance in *Suna* (2022)



AYŞEGÜL SAF*

ZEHRA CERRAHOĞLU**

Öz

Bu çalışmada Çiğdem Sezgin'in 2022 yapımı *Suna* filmi, Pierre Bourdieu'nün eril tahakküm kavramı ve ana karakterin bu tahakküm karşısındaki duruşu etrafında incelenmektedir. Filmde, Suna'nın maddi zorluklardan dolayı evlenmek için bir sahil kasabasına gelmesi üzerine yaşanan olaylar anlatılmaktadır. *Suna*, hem geldiği kasabaya hem de eşi ve eşinin kızıyla yaşadığı zorluklara katlanabilmek için kendine kaçış yolları yaratır.

Bourdieu, *eril tahakküm* kavramıyla eril ve dişil beden arasındaki ilişkiyi incelerken bedenin yansıtıcı işlevine odaklanmaktadır. Eril bireyin dişil beden üzerinde uyguladığı şiddeti çözümlerken bu tahakkümün toplumsal boyutundan da söz eder. Bu da eril tahakkümü toplumsal cinsiyet pratikleri için önemli hale getirir ve feminist literatürün kadın-erkek ilişki dinamiklerine ilişkin tespitleri ile kesiştirir.

Eril tahakküm çerçevesinde çözümlenen film, odağına aldığı *Suna* karakterinin katmanlı yapıyla feminist direniş biçimleri üzerine de temsiller sunmaktadır. Bu amaçla filmin karakter temsilleri, olay örgüsü ve temel tartışmaları içerik analizi ve tematik kodlama yöntemleri kullanılarak incelenmiştir. Çalışmada filmin Türkiye'de kadın sinemasının varlığı tartışması ile birlikte, katmanlı kadın karakterlerin ve toplumsal karşılığı olan temsillerin mümkünlüğüne nasıl bir örnek oluşturduğu açıklanmıştır.

Anahtar Kelimeler: eril tahakküm, Pierre Bourdieu, feminist film kuramı, Türkiye'de kadın sineması, feminist direniş biçimleri.

Abstract

This study analyzes Çiğdem Sezgin's 2022 film *Suna* around Pierre Bourdieu's concept of masculine domi-

¹ Makale başvuru tarihi: 07.07.2025. Makale kabul tarihi: 30.10.2025. Bu çalışma, 10.10.2024'te 7. Uluslararası Yeni Medya Konferansı'nda SUNA (2022) FİLMİNDE BOURDIEU'NÜN ERİL TAHAKKÜM KAVRAMI VE DİRENİŞ BİÇİMLERİ başlığıyla bildiri olarak sunulmuştur.

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Film Tasarımı Ana Sanat Dalı, E-posta: safaysegul@gmail.com, ORCID: 0009-0007-5962-6613

** Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Film Tasarımı ve Yönetmenliği Bölümü, E-posta: zehracerrahoglu@gmail.com, ORCID: 0000-0001-6528-0451

nation and the main character's resistance. The film follows Suna, who comes to a coastal town to marry due to financial issues. She devises escape routes to cope with the challenges posed by her husband and his daughter.

Bourdieu focuses on the body's reflective function while analyzing the relationship between the masculine and feminine body with the concept of masculine domination. Analyzing the violence exerted by the masculine individual on the feminine body, he also discusses the social dimension of this domination. This makes male domination important for gender practices and intersects with feminist literature's observations on the dynamics of male-female relationships.

The film explores masculine domination and highlights feminist forms of resistance through the layered structure of the character Suna. To this end, character representations, plot, and primary debates were examined using content analysis and thematic coding methods. The study explains how the film exemplifies the possibility of layered female characters and their socially relevant representations, alongside the debate on the existence of women's cinema in Turkey.

Keywords: masculine domination, Pierre Bourdieu, feminist film theory, woman's cinema in Türkiye, forms of feminist resistance

Giriş

Suna filmi, Çiğdem Sezgin'in 2022 yapımı bir kurmaca uzun metraj çalışmasıdır. İlk olarak bir tez çalışması olarak öne çıkan film, kadın karakter bakış açısıyla küçük bir sahil kasabesindeki kadın-erkek ve kadın-kadın arasındaki ilişki dinamiklerini toplumsal cinsiyet etrafında ele alır. Bu çalışmada *Suna* filmi yerel sinema pratikleri içerisinde öncelikle Pierre Bourdieu'nün *eril tahakküm* kavramı etrafında incelenecektir.

Eril tahakküm, Bourdieu'nün 1900'lerin ikinci yarısında kaleme aldığı *Bir Pratik Teorisi İçin Taslak: Kabiliye Üzerine Üç Etnoloji Çalışması* (çev. Nazlı Ökten) adlı sosyolojik çalışmasına dayanarak hazırladığı makalesini kitaplaştırarak alana kattığı kavramdır. Kitap, Bourdieu'nün (2018) Ceza-yir'in Kabiliye bölgesindeki Berberi halklarını uzun yıllar gözlemleyerek elde ettiği verilerden oluşmuştur. Buradaki gözlemlerinde eril ve dişil bedene sahip olmanın, Berberi halkları özelinde, toplumsal pratikler içerisindeki anlamına değinmiştir.

“Kabiliye bir köylü kültürü olmasına ve verileri 1960'larda toplanmasına rağmen Bourdieu, bunun modern endüstriyel toplumda toplumsal cinsiyet hiyerarşilerinin nasıl sürdürüldüğünü örneklediğini iddia eder” (Thorpe, 2009, s. 492) ve aralarında Türkiye'nin de bulunduğu “Akdeniz ülkeleri özelindeki onur ve utanç üzerine yapılan çalışmalar (Peristiany, 1965), Kabiliye'nin (...) Avrupa ve hatta Avro-Ame-

rikan kültürü arkasında yatan, yaşayan, paradigmatik bir eril kozmogoni-eylem örneği sunduğunu gösterdiğini” (akt. Bourdieu, 1996, s.192) belirtir. Eril tahakküm kavramını açıklamada da yine kendisinin yeniden tanımladığı özellikle *habitus*, *sembolik şiddet*, *sembolik sermaye* ve *sembolik mallar ekonomisi* kavramlarından yararlanır.

Çalışma için önem taşıyan bir diğer konu olan toplumsal cinsiyet, sosyal bilimlerin farklı disiplinlerinde 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren geniş bir çalışma alanı oluşturmuştur. Öncelikle biyolojik cinsiyetle (sex) toplumsal cinsiyetin (gender) ayrımı üzerine dikkat çekilerek birbirini tamamlayan tanımlamalar yapılmıştır. Biyolojik cinsiyet doğumda atanmış cinsiyet özelliklerini oluştururken toplumsal cinsiyet çok boyutlu beklentiler ortaya çıkaran bir alandır ve özellikle feminist çalışmaların gelişimiyle paralellik gösterir. Simone de Beauvoir 1949 tarihli *İkinci Cinsiyet* (2025) adlı çalışmasında “kadın doğulmaz, kadın olunur” ifadesiyle toplumsal cinsiyetin inşasına vurgu yapar. Biyolojik cinsiyetle toplumsal cinsiyetin farkını ortaya koyan ilk tanımlardan biri Ann Oakley’e (1972) aittir. İlk biyolojik farklılıkları ifade ederken diğerinin kadın ve erkek olmaya atfedilen roller, kültürel ve toplumsal süreçlerle belirlendiğini ifade eder. Joan W. Scott’ın (2007) orijinali 1986’da yayınlanan çalışmasında kadın ve erkek arası iktidar ilişkileri ön plandadır. Bourdieu’nün eril tahakküm kavramıyla da örtüşen toplumsal cinsiyet tanımı iktidar ilişkilerinin toplumsal ve kültürel bakımdan kurucusu

olarak ele alınmıştır. 1990’larda ise Judith Butler (2014) toplumsal cinsiyetin performatifliği düşüncesiyle, onun inşa edilen ve sürekli yeniden kurulan yapısına değinir. Toplumsal cinsiyet doğuştan gelmez, söylemler ve bedenle toplumsal pratikler içerisinde varolur.

Feminist kuram ve eleştiri, toplumsal cinsiyet ilişkilerini araştırmada önemli yöntemler sunarken sinema alanında da görsel kültür ve onun dönüştürücü etkisini inceler ve üretilen filmlerde kadınların temsiline eğilir. Özellikle Mulvey’in 1975 tarihli “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” makalesi erkek bakışı (male gaze) kavramını ortaya atarak üretici ve izleyicinin konumunu tartışmaya açmış ve birçok çalışmaya motivasyon oluşturan bir kaynak olarak öne çıkmıştır. Feminist film teorisi olarak kuramlanmış çalışma alanı, kadının sinemadaki ele alınışına alternatif geliştirme amacıyla kuramsal ve pratik üretime geçer. Bu çalışmalarla, kadının sinemada da nesneleştirilip gerçekçi bir bakış açısıyla yansıtılmadığı ifşa edilir.

1973 yılında Claire Johnston *Women’s Cinema as Counter-Cinema* (2004) çalışmasıyla çoğu erkek sinemacılar tarafından kurgulanıp beyazperdeye taşınan kadın temsillerini eleştirir ve kadınların deneyimlerinin ifadesi olacak bir kadın sineması tesis etme ihtiyacını tanımlar. E. Ann Kaplan da (1983) ataerkil yapıyı eleştirirken kamera önü ve arkasındaki kadınları araştırır. Teresa de Lauretis (1984) psikanaliz ve göstergebilim temelli çalışmalarında aktif özne olarak kadın konusuna değinir.

Judith Butler'ın cinsiyet performatifliği tartışmaları da yine sinemada cinsiyet kimliklerine ilişkin okumalara kılavuzluk eder. Feminist film çalışmaları zamanla sınıf ve etnisite alanlarıyla da kesişerek kadın temsillerinin nasıl oluşturulduğunu ve izleyicilerdeki karşılığını araştıran zengin bir literatür üretmiştir.

Türkiye, sinemayla Cumhuriyet'ten önce, çağdaşları gibi izleyici olarak erken dönemde tanışmıştır. Ancak üretim bakımından askeri bir alan içinde kalmasıyla nispeten eril bir yapım ve gelişim aşamasına sahip olan (Öztürk, 2004) yerel sinemada kadın varlığının gerçekçi bir şekilde ele alınıp alınmadığı bir tartışma konusudur. Bu anlamda Ruken Öztürk'ün özellikle *Sinemada Kadın Olmak, Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri* (2000), *Sinemanın Dışıl Yüzü Türkiye de Kadın Yönetmenler* (2004), *Neşe Kaplan'ın Toplumsal Konumu ve Bu Konumunun Değişimiyle Türk Sinemasında Kadın* (2003) çalışmaları yerel sinemadaki kadın temsiliinin erken dönem araştırmaları olarak öne çıkarken, Emel Yalamaç'ın *2000 Sonrası Türk Sinemasında Kadın Temsilleri* (2011), Tuğba Elmacı'nın *1990 Sonrası Ulusal Sinemada Birey Üzerinden Gündelik Yaşam İdeolojisini Yansıtma Sorunsalı* (2011) ve Yeni Türk Sinemasında *Kadının Temsil Sorunu Bağlamında Gitmek Filminde Değişen Kadın İmgesi* (2011) çalışmaları, Hülya Uğur Tanrıöver'in *Women as Film Directors in Turkish Cinema* (2016), Meltem Cemiloğlu'nun *Türkiye'de Kadın Sinemasına Bir Bakış* (2021) ve *Tarihsel Pers-*

pektiften Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler (2021) çalışmaları yerli literatürdeki kadın sineması olgusuna ilişkin önemli çalışmalardandır.

Bu çalışmada Çiğdem Sezgin'in 2022 yapımı *Suna* filmi, temelde Bourdieu'nün *eril tahakküm* kavramı etrafında ele alınırken feminist film teorisi de çalışmaya kaynaklık edecektir.

1.Bourdieu'nun Eril Tahakküm Kavramı

Bourdieu (2015) görüşlerinin temelini, “toplumsal dünyanın bedeni cinsiyetlendirilmiş bir gerçeklik olarak kurduğu” (s. 22) düşüncesine dayandırır ve “bedenler arasındaki anatomik farklılığı cinsler arasındaki toplumsal farklılığın sebebi” (s. 23) olarak görür. Aradaki farklılıklar bireylerin beden, davranış ve duygularını düzenleyen bir işlev kazanır. Bourdieu, bireydeki bu etkilere *habitus* adını verir. Habitus, “kişinin ya da kişiler kümesinin geçmiş deneyimlerinin içinde bütünleştiği kalıcı yatkinlikler/elverişlilikler bütünü” (Bourdieu, 2022, s.230). Habituslar “kurallara itaatın ürünü olmama, sonuçları bilinçli olarak hedeflememe” (Bourdieu, 2018, s.158) ve davranışlarımızı kendiliğinden yönlendirme özelliğine sahiptirler. “Bu eğilimler, bilinçli olarak herhangi bir ‘kural’ tarafından koordine edilmeden veya yönetilmeden ‘düzenli’ olan pratikler, algılar ve tutumlar üretir. Habitusu oluşturan eğilimler aşılabilir, yapılandırılmış, kalıcı, üretken ve aktarılabildir” (Thompson, 1991, s. 12). Diğer deyişle habitus, toplumsal

düzeni bireylere doğal olarak kabul ettirir. Böylece, tanınmayan hakimiyet durumu ona karşı koymayı engeller.

Bourdieu (2015), *Eril Egemenlik* kitabında farklılıkların özellikle kadınlar üzerinde bir *sembolik şiddet* oluşturduğunu, bunun toplumsal düzende yer almasını sembolik şiddetin doğallaştırılarak yanlış tanınmasına ve bu yüzden de yeniden üretilmesine bağlar. Eril egemenliğin doğallaştırılması habitusla açıklanabilecekken Bourdieu ve Wacquant (2004), yanlış tanınmayı “...toplumsal aktörlerin dünyayı olduğu gibi kabul etmek ve zihinleri dünyanın kendi yapıları tarafından oluşturulan bilişsel yapılara göre inşa edildiği için onu doğal bulmakla meşgul oldukları temel, ön-düşünsel varsayımlar kümesi” (s. 272) şeklinde tanımlarlar. Çalışmadan yola çıkılarak erkek egemenliğinin doğallaştırılması, bedensel farklılıkların kadınlar için dezavantajlı ele alınmasıyla kadınların da bu görüşü kabul ettiği, erkeklerin ise toplumsal yaşamda kadınlara göre avantajlı olduğuna dair geliştirilmiş inançtır, şeklinde tanımlanabilir. Ancak Bourdieu’nün bahsettiği bedensel farklılık, esasında bu farklılığın anlamına yöneliktir. Burada kurulan, “fallus’un kendisi (veya yokluğu) değildir; bu dünya görüşünün temelinde yatan(...) erkekliğin, eril şeref meselesinin (nif) sembolü olarak kurulan fallus’un” (Bourdieu, 2015, s. 37) anlamıdır. Bourdieu’nün ifadesiyle şeref “kadın için negatif olarak tanımlanır ve yalnızca korunabilir ya da kaybedilebilir, zira kadının erdemi sırasıyla bekâret ve sadakatten ibarettir; oysa “gerçek”

bir erkek, zafer ve ayrıcalık elde etmek için kamusal alanda önüne çıkan fırsatları değerlendirmeye alma ihtiyacını hissedendir” (s. 69). Ortaya çıkan asimetrik ilişki, kadının tahakküm altına alınmasına yol açar.

Bourdieu (2015), kadınlar üzerindeki tahakkümü keyfi olarak niteler ve “iş bölümü vasıtasıyla bunun, toplumsal düzenin gerçekliğine, hem sosyal yaşamda hem cinsel yaşamdaki pratiklere kazındığını” (s. 23) söyler. Şeylere içkinleşen bu düşünce yapısı, günlük pratiklerde sorgulanmadan veya neyi yeniden üretime aldığı farkında olmadan toplumsal düzende yer bulur. Dolayısıyla kendini tekrar ederek normalleşir ve her iki beden için de kadınların toplumsal yaşamda erkeklerden sonra gelmesi toplumsal yapının gerçekliği halini alır. Tüm bu sürecin devam ettiricisi esasında *habitus*dur. “Habitus kavramı, Bourdieu’nün erkek egemenliği analizinin özünü oluşturur. Habitus aracılığıyla, cinsiyet sınıflandırması bireysel eyleme, toplumsal pratik biçimlerine ve dünya görüşlerine entegre edilir. Ancak her şeyden önce, diğer tüm toplumsal kurumlar gibi, cinsiyet sınıflandırması da habitus aracılığıyla canlı tutulur” (Krais, 2006, s. 124). Buradaki yanlış tanımanın sonuçları erkekler için de dezavantajlıdır; ancak en çok zararı gören kadındır. Bourdieu (1996), “erkekliğin hem erkek hem kadın habitusuna işlendiğini” (s. 199) ifade eder.

Habituslara işleyerek toplumsal düzene kazınan düşünme biçimleri yanıltıcı olabilmektedir. “Eril tahakkümü düşünürken aynı zamanda kendisi de tahakküm biçimi olan düşünme biçimlerine

başvurulma riski taşır” (Bourdieu, 2015, s. 17). Dolaşımıyla burada sözün gücüne yaslanan bir şiddet biçimi devreye girer. Bourdieu, *sembolik şiddet* kavramıyla açıkladığı bu güç biçimini “anlamları dayatmayı ve kendi gücünün temeli olan güç ilişkilerini gizleyerek onları meşrulaştırmayı başaran” güç olarak tanımlar (Bourdieu ve Passeron, 1997, s. 4). “Sembolik şiddet, iletişim yoluyla dünyayı bizim farkına bile varmadan şekillendiren zahmetsiz güçtür” (Wacquant ve Akçaoğlu, 2017, . 57). Tanınmamanın getirdiği avantaj, egemenlik altına alınanların iş birliği yapmasıyla gönüllü katılımlarını sağlar. Ancak “sembolik şiddet, güç ve rızayı birleştirme meselesi değildir; toplumsal yapının habitusun kurucu unsuru olan “algı ve takdir şemaları” aracılığıyla içselleştirilmesi yoluyla çok daha derin bir şekilde işler” (Buroway, 2019, s. 114).

Sembolik şiddetin neden olduğu eril egemenlik, kadın-erkek davranışlarında belirginleşir. Özellikle kadınlar uysal duruşu, gözlerini yere indirerek kamusal alanda var olma, yürürken kamburlaşma, sevimli ve güler yüzlü olma, yüksek sesle gülmeme (Berktaş, 2010) gibi bedensel habituslara sahipken erkeklerin kamusal alanda yüz yüze gelme, başını ve omuzlarını dik tutma, her zaman bir yiğitlik göstermek için tetikte olma gibi habitusları iki cinsiyet arasındaki farklılığı ortaya koymaktadır (Bourdieu, 2018). Ayrıca eril egemenlik erkeğe her zaman erkekliğini kanıtlaması, pekiştirmesi, kutlanması görüşünü dayatır. Erkeğin sahip olduğu bu görüş, bedenini ‘erkekten beklenen’ yiğitlik göster-

rileriyle taşımaları sağlarken karşılaştığı olayları erkekliğini pekiştirmesi gereken bir meydan okuma olarak kavrar. Bunun cinsel anlamdaki uygulamaları erkeğin cinselliği etken-edilgen ilişkisi içinde kavramasıyla örneklenir. Anlayışa göre kadın pasifken erkek aktiftir; erkeğin üstte olduğu cinsel eylemleri normal kabul görür ancak kadını üstte algılamak alışıldık değildir (Bourdieu, 2015). Bourdieu (2015), eril arzusunun bir tahakküm aracı olarak işlev kazandığını dişi arzusunun ise bu tahakküme itaat eden bir form kazandığını belirtir. “Erkek ve dişi habitus için entegre olan bu karşıt ama tamamlayıcı erkek ve kadın arzuları, erkek ve kadın bedenlerinin sosyal farklılaşmasının bir parçasıdır; bu da erkek egemenliğinin ve sembolik şiddetin en temel biçimlerinden biridir” (Resner ve Seifert, 2003, s. 90).

Cinsel alandaki eril tahakküm kadına kıyafet üzerinden de yaptırımlarını uygular. Müslüman toplumlarda en hafif anlamda baş örtüsü, en zorlayıcı anlamda ise çarşaf bu işlevi üstlenir. Bourdieu (2015), buradaki sembolik hapsi kıyafetin bedeni gizleme işlevinin yanında terbiyeye çağırma işlevine değinerek açıklar. “Bedenin böylesi tutulma biçimleri, kadınlara uygun düşen ahlaki kısıtlılık ve ölçülülük ile sıkı sıkıya ilişkilidir” (Bourdieu, 2015, s. 44). Buradaki uygun düşen kısıtlılık ve ölçülülük kadınların toplumda kapladığı alan ile de ilişkilidir ve toplum yapısında normalleşen bu dezavantajlı eylemler tesadüf değildir. Bourdieu’ya (2018) göre dışarıya erkeğe, içerisi ise kadına ait olarak tanımlanmıştır. İçerisi mahrem hayatın kapalı ve gizli dünyası

ve beslenme ile cinselliği kapsarken dışarısi kamusal hayatın, siyasal ve toplumsal etkinliklerin dünyası olarak tanımlanır (s. 31). Buna göre “sanki kadınlık ufalma sanatıyla ölçülürmüşçesine” (Bourdieu, 2015, s. 43) kamusal alandaki görünürlükleri türlü engellerle kısıtlanır. Dolayısıyla evin içindeki kadın eşittir namusunu koruyan kadın sonucuna ulaşılacaktır. İlgili yaklaşım, namusu kadının sembolik sermayesi olarak kabul eder. Hatta tek sermayesidir (Bourdieu, 2018). Ancak bu sermayeleri kendilerine değil erkeğe aittir. Baba, ağabey, eş olarak karşılaşılan erkekler, kadın bekarken ve evlendikten sonra onu bağlı olduğu erkeğe ait kılacak şekilde denetlenmesini sağlar (Berktaş, 2010). Erkeğin şerefi, kadının bekareti ve iffetliliğiyle sağlanır ve korunur (Bourdieu, 2018). Bu durumda “değerleri ait oldukları birincil gruplara (örn. kocası, aile) aktarılan ‘sermaye taşıyan nesneler’” (akt. Thorpe, 2009, s. 493) olarak tanımlanırlar. Bahsi geçen durum kadınların yalnızca annelik ve eş olma pratiklerine gönderme yaparken bireyselliklerine önem atfetmez.

Sembolik sermaye, Bourdieu’nün Marx’tan ödünç alarak yeniden tanımlayıp genişlettiği ve böylece sermayenin toplumsal, ekonomik ve politik ilişkiler alanıyla ilişkisini anlamayı sağladığı kavramdır (Yamak v.d., 2016, s. 127). Sembolik sermaye, kısaca bireylerin ekonomik alan dışında sahip olduğu, sosyal alanda ona avantajlar sunan kazanımları olarak açıklanabilir. “İtibar, şeref ve saygınlık –sembolik sermayenin temel bileşenleri– bireylerin birbirlerine ilişkin algılarına ve yargı-

larına dayanır” (Miller, 2014, s. 463). Sembolik sermaye erkekler için kültürel ve sosyal alandaki inşalar olarak belirirken kadınlar için namus, şeref gibi olgular üzerinden tanımlanır. Bourdieu (2022), “Akdeniz kültürlerinde sembolik sermayenin, namus/onurun yalnızca itibar, yani başkalarıyla paylaşıldığı ölçüde geçerli olan, belli davranış kalıplarının onurlu ya da onursuz olarak algılanmasını sağlayan bir inançlar bütününe dair bir tasavvur aracılığıyla var olduğunu” (s. 112) söyler.

“Sembolik tahakküm, kadınların bir numaralı kurbanı olduğu sembolik mallar ekonomisi mekanizmaları yoluyla hayata geçirilir” (Bourdieu, 2015, s. 128). Sembolik mallar ekonomisi, Bourdieu (2018) sosyolojisinde evliliği bir değişim aracı olarak görerek kadının araçsallaştığı argümanıdır. Evliliğin sembolik alanda kadına yüklediği anlam, kadınların namus ve şereflerini koruduğu ölçüde eşlerinin sembolik sermayesine yatırım yapması olarak açıklanabilir. Özellikle erkek kardeş ve babalar kızların namusunu kocadan daha fazla önemser çünkü kadınlar taşıdıkları değer oranında erkeğin elde edebileceği sembolik sermaye taşıyıcısıdır ve bu özellikleriyle kök aile evinden bekareti korunmuş olarak kocasının evine gitmesi beklenir (Bourdieu, 2015, s. 63). Buradan, şerefli ve namuslu kadın değerli kadındır dolayısıyla evlilik düzleminde bir mübadele nesnesi olmaya değerdir sonucu ortaya çıkmaktadır. Bu mantıkla aile birliği bütünlüğü kadının kapalı alanda geçirdiği vaktin çokluğu, bedeninin örtünme pratiklerinin uygun görülen değerlerle paralellik

taşıması, erkeğin zürriyetinin bereketli olması ve kadının eşine sadakatini sürdürmesiyle sağlanır sonucuna ulaşılabilir. “Ancak bir alan olarak hane birliğinin sınırı, erkek tahakkümünün sonuçlarıyla belirlenir; bu sonuçlar aileyi bütünlük mantığına doğru yönlendirir” (Bourdieu, 2022, s. 136). Böylece evlilik kadınlar için ataerkil kültürde bir *sembolik şiddet* pratiği halini alır. Bu yaklaşıma göre, “kadına siyasi bir araç, bir tür rehin veya sembolik çıkarlar elde etmeye yönelik bir tür para şeklinde muamele edilir” (Bourdieu, 2018, s.104). Bu anlamda kadın mübadelesi, evlilik işlemini, sembolik gücün korunup geliştirilmesini amaçlayan bir sembolik güç ilişkisi olarak tasvir ederken bu mübadeleyi meta mübadelesiyle eş değer tutar; burada birikimi yapılan ise şereftir (Bourdieu, 2015, s. 61). Dolayısıyla aile, simgesel bir ayrıcalığı içeren fiili bir ayrıcalık halini alır; toplumsal düzenin korunmasında, biyolojik üremenin yanında toplumsal alanın yapısının ve toplumsal ilişkilerin yeniden üretiminde belirleyici bir rol oynar (Bourdieu, 2022, s. 135).

Eril tahakkümün kendini yeniden ürettiği alanlar arasında ailenin yanında devlet de vardır. Bourdieu (2015), devletin tüm bu tahakküm biçimlerini aileye katarak toplumsal düzenin içine yerleştirdiğini ifade eder. Böylece habitusların oluşumu sistem içinde kendini tekrarlar ve sürdürür ve bir *doksa*² halini alır. Doksaya karşı koymak ise farkındalık gerektirir. Çünkü habitus ve doksa, toplumun temelindedir. Bourdieu (2015), doksaya karşı

koymak için bilinçli bir çaba ve toplumsal örgütlenmeyi önerir ancak toplumsal düzene işlemiş ve gerçeklik halini almış bu kalıplara karşı koymak, karşı koyanları toplumdan dışlayabilir. Dolayısıyla sembolik şiddet, karşı koyma ediminde de rastlanılan bir unsur olarak belirebilmektedir.

2. Feminist Teori

Kadın ve erkek cinsiyetleri arasında, toplumsal yaşam ve hane içindeki pratiklerde, kadınların aleyhine gelişen eşitsiz bir düzenin varlığı sorgulama alanı haline gelmiştir. Her iki cinsiyetin kabul ettiği, biyolojik nedenlere dayandırılarak belirlenen kadın-erkek beden ve ruhlarının sahip olduğu nitelikler ve bu niteliklerin erkekleri üstün kıldığı yönündeki inanç, toplumsal düzende onanarak kendini kabul ettirmiştir (de Beauvoir, 2025, s. 25-43). Buradaki anlayış, cinsiyetlere belirli roller atfedildiği ve cinsiyetlerin kültürel olarak konumlanışının toplumsal cinsiyet kavramını ortaya çıkardığıdır (Butler, 2014, s. 17). Bir ayrım yapılacak olursa “cinsiyet biyolojik özelliklere (kromozomlar, cinsel organlar, hormonlar ve diğer fiziksel özellikler) bağlı olarak insan dişilerini ve erkeklerini belirtir; toplumsal cinsiyet toplumsal faktörlere (toplumsal rol, pozisyon, davranış veya kimlik) bağlı olarak kadınları ve erkekleri belirtir” (Mikkola, 2024). Fatmagül Berktaş’a (2021) göre toplumsal cinsiyet, “içeriği toplumdan topluma olduğu kadar tarihsel olarak da değişebilen cinsiyet konumu ya da cins kimliğidir”

² Bourdieu’nün (2018) ele aldığı şekliyle, toplumun kabul ettiği normlar bütünü (s.141).

(s. 20). Buna göre kadınlar annelik ve eşlik görevleriyle yaratılmış, ev içerisinde, karşılıksız emek güçleriyle erkeklerin dolayısıyla toplumun çıkarlarına beden üzerinden yarar sağlayan, erkeğe göre değersiz cins olarak ele alınırlar (Bourdieu, 2018). Erkekler ise daha çok kamusal alanda yer alarak maddi karşılıkla iş gücüne katkı sağlayan, potansiyellerle donatılmış dolayısıyla toplumsal yaşama –ki bu toplumsal yaşam yine erkeklerden oluşmaktadır– katkı sağlayan, toplumun ve kültürün özneleridir. Bu da kaçınılmaz olarak iki cins arasında bir hiyerarşi geliştirmiştir. Dolayısıyla toplumsal cinsiyet ilişkileri temel olarak bir iktidar ilişkisi olarak ele alınır. Bu yaklaşım kadınları uzun bir süre sosyal yaşam, eğitim ve siyasi alanlarda dışlamış ve onları özne olarak algılamaktan uzak tutmuştur. Butler (2014), bu bakış açısının cinsiyetleri heteroseksüel bir yapı içerisinde ele aldığını ve kadın erkek rollerinin tek seferlik olmayan bir performatiflikle sürekli olarak tekrar eden bir üretim içerisinde olduğunu ileri sürer ve yaklaşımını Bourdieu’nün *habitus* kavramıyla ilişkilendirir. Simon de Beauvoir’a göre erkek nötr olanı simgeler ve erkek olmak bir unsur değildir yani erkek doğru yerededir; kadın ise eksi kutuptadır, cinsiyetli olandır dolayısıyla yanlış yerde durandır (Beauvoir, 2025, s. 27). “Feminizm erkek egemenliğinin ve dünyaya zorla kabul ettirilen ve dünyaya bilme biçimi olarak zorla kabul ettirilen erkek bakış açısının bir eleştirisidir” (Lauretis, 1990, s. 118).

Kadınların özgürleşme mücadelesi, yalnızca heteroseksüel beyaz kadın ve heteroseksüel beyaz

erkek arasında değildir. Kadın kimliklerine kapsayıcı bir yerden yaklaşılmıştır. “Feminizme benzersiz gücünü veren şey, kadınların deneyimlerinden konuşma iddiasıdır. Ancak bu deneyim, zaman, kültür, sınıf, ırk, etnik köken, cinsel yönelim ve yaş gibi faktörler arasında kendi çeşitliliğine karşı duyarlılığı öğütler” (Rhode, 1990, s. 622). Örneğin, siyah kadınların mücadelesi yalnızca erkeklerle değil beyaz kadınlarla da olmuştur. Eşcinsel kadınların mücadelesi homofobik kadınlarla mücadeleyi de beraberinde getirmiştir. Diğer deyişle feminist hareket içindeki kadınlar yalnızca cinsiyetlerini değil, kimliklerini de tanıyacak bir sosyal yaşam idealiyle motivasyon geliştirmişlerdir.

Genel düzlemde kadınların hak arayışı ve edinilen sonuçlar kademeli gerçekleşmiştir. Bu sürece etki eden düşünsel zemin, feminist teori tarihindeki ilk önemli çalışma olan Mary Wollstonecraft’ın *Kadın Hakları Savunusu (A Vindication of the Rights of Women)* eseridir. Bu çalışma sonraki feminist düşünce için en etkili çalışmadır. 18.yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın başlarına kadar süren birinci dalgaya kaynaklık eden bu çalışmanın etkisiyle kadınlar eğitim hakları ve birey olarak tanınma taleplerini dile getirmişlerdir (Donovan, 2021, s. 15-21). İkinci dalga diye adlandırılan feminist hareket çıkış noktasını Simon de Beauvoir’ın *İkinci Cinsiyet (Second Sex)* kitabından almıştır (Choudhury, 2006, s. 4). 1960’ların sonundan başlayıp 1970-80’lerin başına kadar süren bu dönemde cinsiyetçilik ve cinsel politikalar öne çıkarılan kavramlar

olmakla beraber (Donovan, 2021, s. 15) “ev ve aile, üreme, dil kullanımı, moda ve görünüm dahil olmak üzere orada işleyen gizli güç yapıları” (Choudhuri, 2006, s. 4) ifşa edilmiştir. Bu dönemde öne çıkan “özel olan politiktir” sloganıdır (Karaian ve Mitchell, 2009, s. 63). Böylece kadınlar ev içi sömürüyü reddederken kadınlar için toplumsal yaşamı daha eşitlikçi bir zemine çekme girişiminde bulunmuşlardır. “1990’ların anti-feminist veya post-feminist hareketine bir tepki olarak” (Karaian ve Mitchell, 2009, s. 64) da çıktığı kabul edilen üçüncü dalga feminizm, genel bir kadın ifadesi yerine kadın kimliğini parçalayan ve her birinin kimliğini ayırt etmesine imkan veren bir yaklaşım tercih etmiştir. Üçüncü dalga feministlerin kültürel bağlamı post-modern, kuir, ırkçılık karşıtı gibi konulara eğilirken ikinci dalgada yer alan kadınlara yönelik şiddet, iş eşitliği, çocuk hakları gibi konuları da göz önünde bulundurmuşlardır (2009, s. 65). 2008 yılında başladığı kabul edilen dördüncü dalga feminizm (Donovan, 2021) etkisini sosyal medya platformları üzerinden göstermiştir. 2017’de, Hollywood’da yapımcı Harvey Weinstein’in fail olduğu cinsel taciz haberleri oyuncu ve şarkıcı Alyssa Milano’nun Twiter üzerinden Weinstein’in kendisine yönelen taciz olayını paylaşarak diğer kadınları #MeToo etiketiyle desteğe çağırması sonucu, platform üzerinden ifşaların dalga halinde büyümesi ve sosyal medyada etkisi geniş çaplı bir kampanyaya dönüşmesi sonucu ortaya çıkmıştır (Özdemir ve Aydemir, 2019, s. 1709). Tüm bu süreçler kadınların toplumsal yaşamda maruz kaldıkları

haksızlık ve saldırıları sonlandırmak amacıyla örgütlülük sonucu oluşmuştur.

“Feminist eleştirinin temel vurgusu, öznenin doğası gereği erkeksi olarak kavramsallaştırılmış olması ve dolayısıyla kadınların aşağı statüsünü sürdürmede önemli bir etken olmasıdır” (Hekman, 1991, s. 45). Bu yaklaşım, feminist eleştirinin kadınların kabul edilen nesne durumunu yeniden yapılandırarak konumlarını özne statüsüne getirmeyi hedefler. Dolayısıyla, kadınların annelik ve eş olma görevleri feminist eleştiride sorunlu olarak algılanır. Çünkü kadınlar cinsiyetçi örgütlenme yapısı içerisinde maddi kaynaklara erişimi engellenerek ev içerisine kapatılır böylece geçim sıkıntısı içerisinde erkeğe bağımlılığı sağlanır bu da onu eş-ane-ev kadını rolüne hapseder (Berktaş, 2010, s. 202). Ayrıca, kadının doğurganlık özelliği onu anne olmaya indirgeyerek ‘insan üreten bir makine’ özelliğiyle ele alınmasına neden olur (akt. Lauretis, 1987, s. 130). Bu bakış açısına göre soyun devamı için çocuk doğurmak kadının eş olma görevlerindendir ve erkeğin zürriyetinin bolluğunun yegane göstergesi kadının hamileliğidir. Dolayısıyla hamilelik, erkeğin toplumda kabul görmesi için kadına dayattığı (Bourdieu, 2015) ve rıza kavramını sorgulattığı bir durum özelliğiyle soru işareti taşır. “Ataerkil sistem ve sistemin temelini oluşturan aile ve mülkiyet yapısının merkezinde ise kadın bedenine ve davranışına ilişkin denetim kaygısı” yer alır (Berktaş, 2010, s. 120) ve “Susan Brownmiller ataerkil kontrolün tecavüz” (akt. Welsch, 1987, s. 70) ile sağlandığını ifade eder.

Şüphesiz tek denetim aracı tecavüz değildir. “Özel alan politiktir.” sloganı çıkış noktasını ev içindeki bu tahakküm ilişkisinden alır. Kamusal alanın devlet yasalarıyla güvence altına alındığı dolayısıyla erkeklerin yaşamı düzenlediği bu anlayış kadınların ev içindeki yaşamlarına müdahale etmez (Berktaş, 2010). Bu da başta evlilik içi tecavüz olmak üzere karşılıksız ev içi emek sömürüsü ve rızaya dayalı olmayan annelik görevleriyle kadınları karşı çıkmaya yöneltir. “Meta üretimindeki rekabetin şiddetlenmesi ve iş yaşamının giderek cehennemi andırmasıyla ev, erkek için bir sığınak haline gelir (...) oysa kadınların böyle bir olanağı yoktur, tersine, tam da bu ilişkiler, kadının ezilmesinin önemli bir alanını oluşturur” (2010, s. 39-40). Kadının sömürülmesini ve boyun eğdirilmesine neden olan üretim, üreme, seks ve çocukların sosyalleşmesi faktörleri dönüştürüldüğünde kadınlar için gerçek bir kurtuluştan bahsedilebilecektir (Choudhuri, 2006, s. 20).

Ruken Öztürk (2000), “aslında doğumla birlikte bütün erkek ve kadınlar farklı şekilde toplumsallaşır; yine de her iki cins ömürleri boyunca ataerkil düzeni ve egemen ideolojiyi ayakta tutmaya ve sürdürmeye yönelik ortak eğitim alırlar” (s. 76) diyerek erkek ve kadın arasında kabul edilen farklılığın nedenine dikkat çeker. Var olan asimetrik ilişki kültürden ayrı düşünülemez. Kültür, içerisinde başta din olmakla birlikte sosyal ve siyasal alandaki tüm süreçleri kapsar. “Beauvoir’a göre din, gelenekler, dil, masallar, şarkılar, filmler ataerkil gerçekliği yine erkekler tarafından yaratan ve onların bakış açısına

göre inşa eden ‘mutlak gerçek’ olarak yanlış anlaşılan mitlerin araçlarıdır” (akt. Choudhuri, 2006, s. 16).

“Ataerkil ideoloji, daha ilk şekillenmeye başladığı andan itibaren, erkeği rasyonellik (akıl/zihin), uygarlık ve kültür ile; buna karşılık kadını irrasyonellik, doğa ve duygusallık ile özdeşleştirir” (Berktaş, 2010, s. 152). Ancak kültür uzun vadeli bir yansıma olsa da katı bir olgu değildir. Bourdieu (2015), Berktaş (2010) ve Butler’ın (2014) önerdiği şekilde kolektif bir bilinç geliştirme, toplumsal cinsiyet kavramının sorgulanması ve örgütlenme olduğu takdirde bu dil üzerinden yansıyan tahakküm ilişkileri yeniden yapılandırılabilir. Feminist eleştirinin varsaydığı budur: kadınlar eyleyen konumuna geçme cesareti ve istikrarı gösterdiğinde ataerkil yapının kadınların yararına dönüştüğü görülebilmektedir. Kadınların seçme ve seçilme, eğitim, kürtaç gibi hakları edinmesi bu örgütlülük ve istikrarın cereyanıdır.

2.1. Feminist Film Kuramı ve Kadın Sineması

Feminist eleştirinin bakış açısı, sinemanın temsiller ürettiği ve kadınları gerçek hayattan bağımsız birer stereotip olarak ele aldığı üzerinedir. 20. yüzyıl Hollywood Sineması’na bakıldığında bu yaklaşım kendini çok çabuk teyit eder. Geleneksel sinema, kadın yıldızları birbirini takip eden roller içerisinde sunmasıyla bu sistemde gerçek kadın yerine bir mit yaratmıştır. Bu yaklaşımda kadınların temsilleri karşıt bir ikilik çerçevesinde sunulur: fedakar bir eş ve anne ile anneliği ve bir erkeğe bağlı-

lığı/sadakati reddeden kadın karakterler. Bu karşıtlık birbirini tekrar eden anlatılarda yer bulurken kadın karakterleri ele alan başka alternatif temsiller ana akım sinema pratikleri içinde söz konusu değildir. Bu haliyle kadın karakterler derinlikten uzak temsiller haline gelir. Genellikle eş ve anne rolündeki ataerkil sistemin destekleyicisi ve devam ettiricisi kadın karakterler erkeğin tüm sadakatsizliğine, kötü davranışlarına sabrederek en sonunda erkeğin aklının başına gelmesi ve eve dönmesiyle ödüllendirilir ve aile kurumu onanır. Bu iyi kadın rolüdür. Kötü kadın rolündeki kadın ise evlilik dışı cinsel eylemleri, para merakı ve ‘iyi niyetli’ erkeği baştan çıkarıp onun mahvına neden olan karakterler olarak temsilleşir. Bu kadın karakterler film içerisinde ve genel itibarıyla filmin sonunda heteroseksüel ajanlar tarafından ya öldürülür ya da cinselliği baskı altına alınarak evlendirilir ve ‘aklı başına getirilir’. İlgili filmlerde özne yine beyaz ve heteroseksüel erkektir. Kadının sinematik konumlanması erkeğin nesnesi, onun yanında yöresinde hareket alanı bulan ikinci cins özelliğindedir.

Erken dönem Türk Sinemasında da benzer kodlar melodram ile birlikte görülür. 1952 yapımı *Kanun Namına* filmi, ikili karşıtlık sunan kadın karakter temsillerinde erken dönem Yeşilçam Sinemasından örnek olarak verilebilir. Ataerkil sistemin ideolojik aygıtı olan sinemadaki bu temsiller, filmlerde kadın imgesinin araştırılmasının motivasyonunu oluşturur. Buna göre, filmlere ilgi duyan feminist eleştirmenler “popüler medyada tekrar eden

kadın imgelerinin insanların gerçek hayatta kadınlar hakkında ne düşündükleri üzerinde bir miktar etkisi olabileceği gibi oldukça sağduyulu bir yaklaşımla” (Carrol, 1990, s. 355) alana yönelirler.

Feminist film teorisinin önemli gelişmeleri Amerika ve İngiltere’de gerçekleşmiştir (Choudhuri, 2006). Judith Mayne’in (1985) ifadesine göre, “Amerika’da feminist film teorisi ve eleştirisinin gelişimi (...) 1960 ve 70’lerde ortaya çıkan kadın hareketi, bağımsız film yapımcılığı ve akademik çalışmalar” (s. 83) etrafında olmuştur. Bu anlamda feminist film teorisinin ortaya çıkışı “Beauvoir’ın *İkinci Cins*, Betty Friedan’ın *Kadınlığın Gizemi* ve Kate Millett’in *Cinsel Politika* gibi filizlenen feminist çalışmalardan etkilenir” (Hollinger, 2012). Aynı şekilde gelişimi, “ikinci dalga feminizm (özel alan politiktir) ve akademideki kadın çalışmalarından” (Gürkan ve Ozan, 2015, s. 74) da etkilenmiştir.

Sinemada, feminist film eleştirmenlerin en çok karşı çıktığı ve etrafında eleştirilerin çoğaldığı konu ise kadınların sunumu ve kadınlara yönelen bakıştır. Bu anlamda Claire Johnston (2004), 1973’te yayınlanan *Women’s Cinema as Counter Cinema* başlıklı makalesinde, geleneksel sinemanın kodlarının yeniden düzenlenmesi ya da reddedilerek kadınlara ait bir ‘karşı sinema’ yaratılması gerektiği çünkü geleneksel sinemanın ataerkil sistemi devam ettirici özelliğe sahip olduğunu ileri sürer. Laura Mulvey (1975) ise 1975’te yayınlanan *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* (Visual Pleasure and Narrative Cinema) adlı makalesinde, kadının nesne konu-

munu psikanalitik teoriden yararlanarak açıklar ve geleneksel sinemada bakışın erkeğe ait olduğunu belirterek bunun kamera açılarıyla pekiştirildiğini öne sürer. Mulvey, Lacan'ın çalışmalarına yaslanarak kadının sembolik düzeydeki fallustan yoksun olduğunu erkeğin ise buna sahip olduğunu belirterek kadının, penis kıskançlığıyla, fallusa sahip olmak için çocuğunu bu anlamda kullandığını ifade eder. Bu bakış açısıyla özne olmak fallusa sahip olmak ile ilişkilidir dolayısıyla bu yüzden kadın, öznenin ayrıcalığı olan bakışa da sahip değildir. Erkek ise kadını, penisin yokluğundan dolayı hadım edilmeyi hatırlattığı için bir tehdit olarak algılar. Bu tehdidi ortadan kaldırmak için de onu fetişleştirerek, görsel haz alınan haline getirip cezalandırır. Tüm bu süreç yönetmen ve kameranın bakışıyla sağlanır. İzleyici de filmin anlatısını sağlayan erkek karakterle özdeşleşerek kadına sahip olur. Mulvey, bu yaklaşımı sorunlu bulur ve geleneksel sinemanın erkeğin sineması olduğunu ifade edip kadın sinemasından bahsetmek için avangart sinema pratiklerinden yararlanılmasını önerir. Anneke Smelik (2008) ise gerçekte fallusa sahip olmanın imkansızlığından bahseder. Eril özne ve dişil öznenin bu imtiyazlara sahip olamayacağını, yalnızca -mış gibi görünebileceğini ifade ederken fallusla ilişkili yaklaşımları varsayım olarak nitelendirir.

Ann Kaplan (2004), kurama “bakış teorileri olsun ya da olmasın, 1970’ler ve 1980’ler ABD ve İngiliz feminist film teorisinin temeli, kadınların maruz kaldığı belirli baskıları, toplumsal ve politik

olarak ikincil statüleri de dahil olmak üzere anlama yönelik güçlü bir tutku” (s. 1238) yaklaşımını getirir. Aynı şekilde, erkek bakışına karşı kadınların kendi bakışına sahip olmasını da “misilleme” olarak adlandırarak bakış özelindeki tahakküme karşı koyulduğunu ifade etmiştir (2004). Bu anlamda ortaya çıkan kadın sineması, bakışı ve kadının nesne konumunu hedef alarak bu temsilleri tersine çevirmeyi amaçlar. Kadın sineması, Öztürk’ün (2000) ifadesiyle “her iki cinsiyetin sahip oldukları cinsiyetleri gösterme biçimlerindeki farklardandır” (s. 93). Ancak temsilleri egemen sinemadan farklı olacak şekilde kadının özne konumunu kabul ederek çekilen erkek yönetmen filmleri de kadın sineması olarak kabul edilmektedir. Smelik (2008) ise, “cinsel farklılığı bir kadının bakış açısıyla sunan ve cinsiyetler arasındaki asimetrik iktidar ilişkisine dair eleştirel bir farkındalık sergileyen filmler” (s. xii) olarak kavrama daha genel bir tanım getirir. Aynı şekilde Öztürk (2004) de kadın filmlerini “kadın deneyiminden çıkan, kadın karakterin ya da kadın sorunsalının (nitekim “kadınsız feminizm” de olabilir) anlatının merkezinde yer aldığı, eril söylemi az ya da çok kıran/eleştiren, hatta yapıbozumuna uğratan ya da dişil söylemi bir biçimde öne çıkaran filmler” (s. 12) olarak tanımlar. Bu tanımlamalardan yola çıkarak, kısaca kadın sineması, kadınlar adına duyarlılığa sahip, kadın bakış açısıyla çekilen, kadınlar hedef alınarak yapılan çok boyutlu karakter temsillerine sahip filmlerdir denebilir.

Feminist film üretimi motivasyonunu “politik aktivizm, bilinç yükseltme, kendini ifade etme veya kadının ‘olumlu imgelerini’ arama, (...) temsilde gömülü ideolojik kodları analiz etmek ve bunlardan kurtulmak” (Lauretis, 1987, s. 128) yaklaşımları oluşturmuştur. İçerikte göstergebilim, Marksist eleştiri ve psikanalizden yararlanılmıştır (Mayne, 1985). Göstergebilim, filmleri bir dil yapısı gibi metaforik bağlamda ele alırken Marksistler Althusser’in ideoloji çalışmalarıyla bağdaştırarak sinemanın izleyiciye ideolojik olarak hitap biçimlerini mesele edinmişlerdir; psikanaliz alanında da özellikle Lacan ve Freud’un çalışmaları feminist sinema eleştirmenlerinin araştırma alanlarına girmiştir (Mayne, 1985, s. 85). Feminist sinema “teknik düzeyde ise ilhamını Sergei Eisentein’in montaj teknikleri, Bertol Brecht’in Verfremdung (uzaklaşma) kavramı ve Godard’ın modernist estetiği gibi aksiyonlardan almıştır” (Smelik, 2007, s. 492). Avangart sinema pratikleri içerisinde, kadın sinemasının ilk temsilleri Chantal Akerman, Sally Potter ve Yvonne Rainer’ın filmleri örnek olarak verilmektedir.

Anlatı ise tamamen dışlanmamıştır. Çünkü teknik anlamdaki yenilikler ve katarsis gibi bir haz aracının yokluğu, avangart sinemanın çekici özellikleri değildir. Bu da bazı feminist sinemacıların klasik anlatı sinemasının biçimlerini tamamen reddetmeyip dönüştürme fikrine yaklaşımlarına sebep olmuştur. Filmler içerisinde kadının konumu yeniden ele alınarak bakış, temsil, karakter derinlikleri gibi konular anlatı sineması içerisine dahil

edilmiştir. Kaplan da feminist sinemanın geleneksel sinema temsil araçlarını kendi doğrultularında benimsemelerinin istenilen izleyici kitlesine ulaşmada bir unsur olarak kullanılmasını önermiştir (akt. Smelik, 2008). Günümüz klasik anlatı yolları ile kadınların konumunu ele alan dünya yönetmenleri arasında özellikle *Sweetie* (1989) ve *Piyano* (The Piano, 1993) filmleriyle Jane Campion; *Orlando* (1992) filmiyle Sally Potter; *Frances Ha* (2012) ve *Uğur Böceği* (Lady Bird, 2017) filmleriyle Greta Gerwig; *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi* (Portrait of a Lady on Fire, 2019) ve *Küçük Anne* (Petite Maman, 2021) filmleriyle Celine Sciamma; *Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar* (Mujeres Al Borde De Un Ataque De Nervios, 1988) ve *Dönüş* (Volver, 2006) filmleriyle Pedro Almodovar örneklerden birkaçı olarak belirtilebilir.

2.2. Türkiye’de Kadın Sineması (Var Mı?)

Türkiye’de sinema dili oldukça uzun bir süre erkek bakış açısını yansıtan bir rotayı izlemiş, kadınların ele alınışı anne ve eş ile baştan çıkarıcı kadın, zengin şımarık kızı ya da kolay yoldan zenginliğe erişmek isteyen hırslı kadın temsillerine yer verilmiştir. İlgili yaklaşımın ataerkil kodlar içindeki bir yaklaşım olduğu bir önceki başlıkta açıklanmıştır. Özellikle Yeşilçam Sineması ataerkil düzenin devam ettirici olarak melodram kodlarıyla pekiştirici unsurken Türkiye’de sinema gerçek anlamda kadın sorunlarını bir ideoloji dışında ele almakta eksik kalmıştır.

Osmanlı Dönemi ve Türkiye Cumhuriyeti coğrafyasındaki Anadolu’da, kadınların yönetmen

olarak kamera arkasına geçmeleri çağdaşlarına göre oldukça geç bir tarihe rastlar. Fransız Alice Guy-Blache, ülkesinde 1896 yılında kamera karşısına geçerek dünyanın ilk kadın yönetmeni olmuştur (Öztürk, 2004, s. 17). Aynı şekilde İtalya'da 1906'da Elvira Notari; 1908'de ABD'de Lois Weber; Almanya'da 1913'te Olga Wohlbrück; 1916'da Olga Preobrazhenskaya Rusya'da, Cahide Sonku ise 1951'de Türkiye'de ilk kadın yönetmen olarak (akt. Öztürk, 2004, s. 17) sinema tarihinde yerlerini almışlardır.

Özellikle tiyatro alanındaki eğitimi ve görgüsünü sinemaya aktaran ve bir meslektaş olmadığı için tekeline alan Muhsin Ertuğrul'un sinemaya yaklaşımı yine tiyatro çerçevesinde olmuştur. Bu da ne yazık ki devamında gelen yönetmen, senarist ve oyuncuların sinemayı çağdaş ülkelere kıyasla sağlıklı bir temele oturtamamasına sebep olmuştur. 1951'de, oyuncu olan Cahide Sonku filmler üretmeye başlamış ancak "1980'den önce kadın yönetmen filmlerinin sayısı 10'a çıkamamış" (Cemiloğlu, 2021a, s. 154), bu filmler de genel olarak dönemin etkin akımı olan melodramın kodları çerçevesinde olmuştur. Melodramın türsel özelliklerinden kadına uygun olarak anne ve eş rolü verilmiş bunlar dışındaki kadına seks objesi, başına buyruk, iffetsiz bir temsil yüklenmiştir. "1950-60 yıllarındaki kadın temsilleri de benzer şekilde suskunlukları üzerinden var olan, erkeğine bağımlı, anlatı sonunda ölen" (Yaşar-türk, 2022, s. 9) kadınlar olarak görünürlük kazanır. Bu dönemde Fatma Girik'in güçlü kadın temsili ise

güçlülüğünü kadınlığından sıyrılarak elde eden, erkeksi tavırlara sahip, toplumsal cinsiyet rollerini pekiştiren dolayısıyla feminist tartışmanın desteklemediği bir görünüme sahiptir (Elmacı, 2011). 1970'ler Türk Sineması'nın büyük bir bölümünü köyden kente çalışmak için gelen eğitimsiz erkekleri hedef izleyici olarak algılayan seks filmleri oluşturur. "Fakat bu filmler, kadının kadın bakış açısıyla temsilinin tercih edilmediği, kadın meselelerinin statü problemleri, ekonomik altyapı ve namusla alakalı olarak incelendiği filmler olarak ele alınmıştır" (Cemiloğlu, 2021a, s. 155). 1980'lere gelindiğinde ise kadın temsilleri iffetli-iffetsiz karşıtlığında değil, çok boyutlu şekilde ele alınmaya başlanmıştır. Genel olarak kadının cinselliğini yaşayan, iş yaşantısı öğretmenlik, sekreterlik veya fabrika işçiliği dışına taşan sunumları gerçekleşse de bedene görsel unsur olarak yaklaşım farklılaşmamıştır. Dönemin filmleri bu yüzden feminist film kuramı çerçevesinde tartışılabilir; çünkü "cinsel özgürlük kadın özgürlüğü şeklinde gösterilmeye çalışılmış, ataerkil anlayıştan dolayı ortaya çıkan problemlerden genellikle bahsedilmemiştir" (s. 156). Kimlik krizi ise kadın için bir deneyim olarak işlenmiş, bu anlamda 1980'ler; her ne kadar sorunlu kadın temsilleri sunsa da, kadın, Türk Sinemasında tek düze bir karakter olarak temsil edilmemiş, karakter derinliklerine değinilmiş ve temsili, melodramdan farklılaşmaya başlamıştır. 1990'larda ise kadın sunumunda gerileme yaşanmıştır.

Etnisite, kimlik çatışması, sınıf farklılığı konularında üretimler olmuş ancak toplumsal cinsiyet alanında etkili bir çalışma yapılmamış hatta gerilediği görülmüştür (Öztürk, 2004). 2000'lerin başında Yeni Sinema olarak anılan filmler, konu olarak daha çok erkeklik krizi etrafında dönmüştür. Kadınlar ise erkek için bir yükten ileriye gidememiş, silik temsillerdedir (Elmacı, 2017). Yine de bu filmlerde kadınlar çeşitli rollerde çalışan bir görünüm sergileyerek “rolleri geleneksel kalıplardan uzaklaşsa da yalnızca özel alanın kadın karakterlerle olan bağı seyirciye aktarılmıştır” (Cemiloğlu, 2021a, s. 159). Ev içindeki emek yine kadına yüklenmiş, anne ve eş olma bağı devam ettirilmiştir.

Öztürk, 1950-2002 yılları arasındaki Türk Sinemasında, kadın yönetmen yerine ‘erkek-olmayan’ yönetmenler olduğunu ifade eder (Öztürk, 2004). Ancak bu durumun değiştiği görülür. Cemiloğlu’nun (akt. 2021b) aktarımına göre Tanrıöver yaptığı bir çalışmada 2004 ve 2013 yılları arasında çekilen 45 filmin analizinden yola çıkarak “kadın kahramanın varlığı; kadının geleneksel toplumsal cinsiyet klişelerinden farklı temsili ve toplumsal cinsiyet sorunları hakkında bir temanın ya da hikâyenin mevcudiyetine (yani kadınlara özgü sorunlar, cinsiyet eşitsizlikleri, kimlik sorunları, vb.) dair bulgularını ortaya koyar” (s. 41). Özellikle *Zefir* (Belma Baş, 2010), *Gözetleme Kulesi* (Pelin Esmer, 2012), *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku* (Çiğdem Vitrinel, 2014), *Deniz Seviyesi* (Esra Saydam, Nisan Dağ, 2014), *Kaygı* (Ceylan Özgün Özçelik, 2017), *Sibel* (Guillaume Giova-

netti, Çağla Zencirci, 2018) filmleri kadın deneyimini odağa alan, kadın bakış açısını önemseyen ve derinlikli karakter profilleriyle geleneksel sinema kodları çerçevesinde çekilmiş kadın filmleridir. Bu filmler arasında yalnızca *Kaygı* filminin biçimsel olarak da karşı-sinema anlayışıyla çekildiği söylenebilir.

2020 sonrası süreçte de *Bana Karanlığını Anlat* (Gizem Kızıl, 2022), *Suna* (Çiğdem Sezgin, 2022), *Aniden* (Melisa Önel, 2023), *Kör Noktada* (Ayşe Polat, 2023) gibi filmlerin üretimi Türk Sinemasında kadın yönetmenleri ve kadın sinemasını belirginleştirirse de Türkiye’de gerçekten bir feminist sinema ve kadın sinemasından bahsetmek ne yazık ki güçtür (Cemiloğlu, 2021b). Ancak Türkiye’deki kadın sineması kapsamında değerlendirilebilecek filmler, Smelik’in (2008) ifade ettiği gibi kadınların sıradan ve gündelik yaşamını (s. 3) merkeze alan üretimlerdir.

2010 sonrası başlayıp günümüzde hala devam eden süreç, dünyada görsel-işitsel sektörlerde toplumsal cinsiyet çeşitliliğinin film fonları ve sinema kurumları tarafından da desteklendiği ve bu desteklerin ürünlerini verdiği bir döneme işaret eder. Dünyanın birçok yerinde büyük ölçüde erkek çalışan yoğunluğuna sahip sektörler olarak yapılan ve böyle de devam eden film sektörleri için belli kotalar getirilerek kadın çalışanların sayısını belli bir düzeye yükseltebilmek amaçlanmıştır. Türkiye’de 2010 sonrası kadın yönetmenler tarafından anlatılan kadın öykülerinde bu politikaların da katkısının bulunduğu düşünülebilir. Yukarıda bazılarının adı anılan uzun metraj kurmaca filmler

yapmış yönetmenlerin yanı sıra çok sayıda kadın belgeselci, animasyoncu ve kısa filmci de üretimlerini halen sürdürmektedir.

3. Suna Filminin Eril Tahakküm ve Feminist Direniş Biçimlerinin Temsilleri Çerçevesinde Değerlendirilmesi:

Çalışmaya Çiğdem Sezgin'in 2022 tarihinde gösterime giren *Suna* filmi kaynaklık etmiştir. Filmde yer alan temsiller ve olay örgüsü öncelikle Bourdieu'nün eril tahakkümün yapılanmasını açıklarken sözünü ettiği pratiklere çok uygun düşmekte; bununla birlikte filmde feminist direnişin karşılıkları da bulunabilmekte ve anlatımda feminist film kuramcılarının altını çizdikleri duyarlılıkların izi sürülebilmektedir.

Çiğdem Sezgin'in *Suna* filminin konusunu ekonomik koşullar nedeniyle imam nikahıyla evlenip bir sahil kasabasına taşınan orta yaşlı kadın kahramanı Suna'nın evlilik süreci oluşturmaktadır. Kalacak bir yeri olmadığı için bu evliliğe razı olan Suna, özel alandaki belirlenmiş görevlerini doğruca yerine getirirken eşiyle arasındaki cinsel ilişkiyi istemez. Bu sırada eşinin kıskanç tavırları Suna'yı kısıtlarken bireyselliğini korumaya çalışan Suna, sarsıcı olaylarla karşılaşır. Çiğdem Sezgin'in bu filmine Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Film Tasarımı Anasanat Dalı yüksek lisans programında 2021 yılında hazırladığı *Suna Filminin Anatomisi ve Türkiye Sineması'nda Yoksul Kadın Temalı Filmler* (Sezgin, 2021) başlıklı tez çalışması eşlik eder. Yoksulluğa ve özellikle de maddi bağımsızlığa sahip olmayan kadınların yoksulluk hallerine

eğilen tez, filmin fikir aşamalarından festival yolculuğuna kadar tüm süreçlerini ele almaktadır.

Çalışmamızda *Suna* filmi analiz edilirken tercih edilen içerik analizi ve tematik kodlama yöntemleri film çalışmaları alanında sıklıkla başvuru ve verilerin kategorilenerek yorumlanabilmelerini sağlayan nitel araştırma yöntemleri arasındadır. Analiz özelinde öncelikli olarak ilgilenilen alanlar tematik ve kavramsal unsurların filmin çeşitli sahnelerinde tespit edilmesi ve örneklenmesi olmuş; ortaya çıkan söylem teorik zeminden hareketle yorumlanmıştır. Bu amaçla analizde de referans verilen bir tematik kodlama tablosu oluşturulmuştur:

Filmde *Suna*'nın ekonomik nedenlerle razı olmak zorunda kaldığı hayata uyum sağlama çabası anlatılır. *Suna* ve *Veysel*'in tanışma sahnesiyle açılan film, bu evliliğin gerekçeleri ve niteliği üzerine ipuçları sağlamaktadır. Buluşmaları ikili bir ilişkiye başlama niyetinden çok, koşullarda anlaşılan bir sözleşme düzenlemek amacıyla yapılmış gibi görünür. Kısıtlamalara alışık olmadığını söyleyen *Suna*, istediği zaman gezip dolaşabilme isteğini *Veysel*'e en baştan ifade eder. Filmin ilerleyen sahnelerinde evliliklerinin resmi değil, dini nikah şeklinde gerçekleştiği görülür. Dini nikah, evliliği sona erdirmeye yetkisini tamamen erkeğe veren ve kadının hiçbir yasal hakkının bulunmadığı geleneksel bir evlilik yöntemi olduğundan, kadın kanunlarla korunan statü ve haklardan yararlanamaz. *Suna*'nın

Tema / Kod	Film Sahnesi / Kesit	Kamera / Çekim Tekniği	Kuramsal Bağlantı (Bourdieu / Feminist Kuram)
Habitus	Suna'nın evlendikten sonraki gün ev sahneleri	Genel plan, doğal ışık kullanımı	Suna'nın görünmeyen ücretsiz ev emeği
Sembolik Sermaye	-Prolog sahnesi -Evlendikten sonra evlerine geldikleri sahne	-Genel plan, doğal ışık kullanımı -Omuz plan, beyaz aydınlatma	-Suna'nın Veysel'e göre genç olması; -Veysel'in ondan "anne" şeklinde söz etmesi
Sembolik Mallar Ekonomisi	-Veysel'in iş arkadaşını ağırladıktan sonraki ev sahnesi -Veysel'in Suna'ya ölen eşinin mantosunu getirdiği sahne	Genel plan, beyaz aydınlatma	-Veysel'in Suna'yı iş arkadaşının ilgisinden kıskanması ve ona baskı yapması -Veysel'in Suna'nın kimliğini kıyafet göstergesiyle de silme çabası
Sembolik Şiddet	Suna'nın Asyam Büfe'de, büfe sahibiyle içki içme sahnesi	Göğüs plan, beyaz aydınlatma, amors kullanımı	Büfe sahibi Suna'ya içki ikram ettikten sonra rızası olmadan ona yaklaşması, sembolik şiddetten tecavüze
Eril Egemenlik	-Suna ve Veysel'in tanışma buluşması sahnesi -Yılbaşı kutlandıktan sonraki sabah, yatak odası sahnesi	-Bel plan, beyaz aydınlatma, amors kullanımı -Bel plan, beyaz aydınlatma	-Suna ve Veysel'in koşulları konuşması, itaat -Suna'nın eşiyle cinsel ilişki kurma zorunluluğu, kadınlık görevi
Direniş	-Suna'nın Asyam Büfe'de içki içtiği sahneler -Suna'nın evde içki içtiği sahneler -Suna'nın senarist Can'la buluşmaları -Suna'nın Veysel'i terk ettiği sahne	-Genel plan, bel planlar, yakın planlar, doğal ışık -Genel plan, doğal ışık -Genel plan, bel planlar, doğal ışık -Genel plan, doğal ışık	-Suna'nın sevdiği bir şeyi hayatına dahil ederek kendine alan açması -Suna'nın ev içi yaşantısına tahammül çabaları onu içkiye yöneltir -Suna'nın gerçekten konuşabildiği tek kişi Can'dır -Suna içinde bulunduğu duruma daha fazla katlanamayarak çıkıp gider

Tablo: Tematik kodlar/kavramlar ve içerik ilişkisi

evlilik statüsünün kuruluş biçimi, Bourdieu'nün (2015) "kadınların toplumsal statüsünü, tamamen erkeklerin çıkarlarına uygun biçimde, erkeklerin sembolik sermayelerini yeniden üretmeye adanmış birer mübadele nesnesi olarak belirleyen akrabalık ve evlilik ilişkileri" (s. 60) olarak tanımladığı bir tahakküm ilişkisi (Tablo) şeklindedir. Erkeğin çıkarları ve ihtiyaçlarının giderilmesi birincil önem taşımaktadır. Veysel tarafından belirlenmiş kurallara uyduğu sürece Suna'nın başının üzerinde bir çatı, yiyecek yemeği, yatacak bir yeri olabilecektir.

Suna, Veysel'e göre gençtir ve güzel bir kadındır. Veysel daha önce bir evlilik yapmıştır, yetişkin bir kızı, damadı ve bir erkek torunu vardır. Suna da daha önce evlenmiştir ancak çocuk sahibi değildir. Suna'nın çocuğunun olmaması ve Veysel'e göre genç olması onu sembolik sermayede konumlar (Tablo). Ayrıca Veysel, Suna'yı evdeki kuşlarına tanıtırken "size yeni anne geldi" der (Tablo). Bu cümle, Suna'ya evlilik birliği içinde bir tür anne rolünün giydirilmesini ifade eder. Bu özelliğin Suna'nın evliliğindeki sembolik sermayesi olarak görülebilir.

Veysel'in kızının eşi ve çocuğuyla birlikte yaşadığı eve Veysel'le birlikte belli aralıklarla ziyaretler yapan Suna'nın buradaki kabul görme dinamikleri karmaşıktır. Veysel'le tanıştırılması damadı aracılığıyla olmuştur ve onu yardım olsun amacıyla aileye sokan kişinin damat olduğu bilgisi edinilir. Veysel'in kızı bu evliliğe miras ve mal bölüşümü gerekçeleriyle karşıdır. Bu nedenle resmi olarak evlenmelerini de istemez. Ona kayıtsız şartsız bir yakınlık geliştiren

tek kişi Veysel'in çocuk yaştaki erkek torunudur.

Suna, evlendiği kişiyle bu ilişkiyi egzogami pratikleri içerisinde oluşturur; dolayısıyla gerçekleşen evliliğe ve çevreye uyum sağlayamaması onun her zaman dışarıdan biri olduğunu hatırlatan bir işleve de sahiptir. Bu dışarıdalık onun bir ayağını kasabanın ve evliliğin diğer tarafında tutarken buraya aidiyet geliştirmemesine yani ötekiliğini de pekiştiren bir işleve tanıklık eder.

Bu evlilik anlaşması Suna için ön kabullerle doludur. Evlendiği adamı idare edecektir, yaşantısı ev içi alanda geçecek, ona yemek yapacak, evini temizleyecek, onun cinsel ihtiyaçlarını karşılayacaktır. Suna'dan aile ziyaretlerinde bulunması, onlarla iyi geçinmesi ve Veysel'e göre genç bir eş olarak mahallede ve Veysel'in işyerinde fazla dikkat çekmeden hayatını sürdürmesi beklenmektedir. Tüm bunlar Suna'nın kimliğini, geçmiş yaşantılarını, alışkanlıklarını silip yok sayarak onu bu yeni konumuna uyum sağlamış kabul edilebilir bir eş haline getirmek anlamına gelmektedir. Tabloda yer alan *habitus* kavramına örnek teşkil edecek şekilde Suna, evlendiği akşamın ertesi sabahından itibaren ev işleri yaparak gününü doldurmaya başlar. Aralarındaki ilişkide bunun Suna'nın yükümlülüğü olduğu görülmektedir. Veysel kamusal alanda, Suna özel alanda emek harcarlar ancak Suna'nın emeği görünmezdir.

Filmde izleyici Suna'nın kişiliği hakkında, yalnız kaldığında yaptıkları üzerinden parça parça bilgi sahibi olur. Suna'nın Veysel'in sessiz sedasız

biri olarak tanımlanan ölmüş eşinin yerini doldurmasa da en azından yaklaşabilmesi beklenir. Ölen eşin de tahakküm altında yaşamış olduğunu komşu kadınların Suna'ya anlatımlarından çıkarmak mümkündür. Bu durumun bir göstergesi Veysel'in ölen eşinin çok az giydiği mantosunu Suna'ya uygun görüp giydirmeye çalışmasıdır (Tablo). Suna filmin başından beri İstanbul'dan getirdiği siyah deri montunu giymektedir, fakat Veysel bu montu onun karısı olacak birinin giymesini açıkça uygun görmez. Veysel diğer erkeklerin "eril bakışından" da tedirgin olur, Suna'yı küçültüp kapatmaya ve silmeye çalışır. Bourdieu'nün (2015) de belirttiği gibi "sembolik hapis pratik olarak kıyafetle sağlanır; eski zamanlarda daha da belirgin olduğu üzere, kıyafet, bir yandan bedeni saklarken, diğer yandan da onu sürekli olarak terbiyeye çağırır" (s. 43). Ölen eşin paltosunun giydirilmesi, onun tavrının ve yaşam şeklinin de giydirilmesi şeklinde okunabilir. Deri mont ise daha modern bir nesnedir. Ayrıca Veysel, Suna'yı kendi iş arkadaşının ilgisinden kıskanır ve bunun için suçladığı kişi Suna olur (Tablo). Suna, eşinin sadakat beklentisinden dolayı ev içinde zaman geçirmesi gerektiği yönünde psikolojik baskılarla yüzleşir. Evlilik birliği içinde Suna'nın namusunun denetleyicisi imam nikahlı eşi Veysel'dir.

Bourdieu'nün (2015) erkeğin istikrarını ve hakimiyetini sağladığını söylediği *sembolik şiddeti* Veysel'in Suna'nın kişiliğini yok sayarak ona hükmetme yollarında bulmak mümkündür. Bir yandan Veysel'in tüm dediklerine sessizce tamam

diyen Suna, diğer yandan kendine küçük özgürlük alanları açabilmek için Veysel'in iş saatlerini bekler. Suna'nın gizli direnişi bu kendine ait saatlerde ortaya çıkar. Sahilde uzun yürüyüşler yapar ve kış nedeniyle boş olan Asyam adlı sahil büfesinde oturup düzenli olarak içki içmeye (Tablo) başlar. Filmde izleyiciye Suna'nın önceki yaşantısı hakkında detaylı bilgi verilmemiş olsa da (evlere temizliğe giderek para kazandığını, İstanbul'da akrabalarında kaldığını söyler) yaşam biçiminin baştan beri Veysel'in beklentisinden farklı olduğu açıktır. Zamanla Suna mahalleye yeni taşınan senarist Can'la sohbet etmeye, Asyam Büfe'nin sahibiyle sohbetler etmeye başlar. Bunların hepsi Veysel'in onun için onaylayacağı hareket alanının dışındadır. Suna, Berktaş'ın (2010) da altını çizdiği şekilde domestik alana kısıtılıp kimliğinin ortaya çıkması engellenen bir kadın olmuştur. Direnişin pasif de olsa belirmeye başladığı yer (Tablo) de burasıdır.

Bourdieu (2015) cinsel ilişkinin de bir tahakküm kurma alanı haline gelebildiğini belirtmiş, iki cins arasındaki pratik ve temsiliyetlerin katıyetle simetrik olmadığını, erkekler için bir fetih, mülkiyet, sahip olma olarak görülürken kadınların cinselliği şefkatle örülü geniş bir pratikler alanı olarak görebildiği tespitlerinde bulunmuştur (s. 33-34). Veysel Suna'yı beğenmekte ve ondan kadınlık görevi olarak tanımladığı cinsel ilişkiyi talep etmektedir. Suna başlarda hoşlanmasa da, zaten kısa süren bu cinsel ilişkilere katlanır. Fakat giderek Veysel'i reddettiği akşamların, ondan kaçındığını açıkça göster-

diği zamanların sayısı artmaya başlar, onunla cinsel ilişki kurmaktan kaçınır. Sahip olma, hakimiyet kurma eylemi her seferinde sektete uğrayan Veysel ise bu duruma bozulmaya başlar. Suna, Veysel'in cinsel ilişki isteğini reddedince Veysel “ben erkeğin kızım, sürekli itip kakma” diyerek zedelenmiş şeref olgusunu sağlamlaştırmaya çalışır. Suna, cinsel ilişkiyi reddetmekte kararlılık gösterdiğindeyse Veysel bir eve ve maddi güce sahip olmasının avantajını kullanarak Suna'ya “seni niye besliyorum o zaman” cümlesiyle isteğini yaptırır. Burada Veysel için şeref anlamındaki fallus, maddi sermaye sahipliği ve kadının vazifesini (cinsel anlamda) yerine getirmesi beklentisi Bourdieu'nün *eril egemenlik* (Tablo) ifadelerine paralel bir şekilde karşılanmış olur.

Zamanla Suna'nın alkol kullanımı ait olmadığı, zorla içinde bulunduğu ve onu giderek daha çok sıkran gündelik hayatına katlanma yöntemi haline gelir. Evde küçük şişeler zulalar. Alkol kullanımının artması ve öz yıkıma doğru ilerlemesi filmin olay örgüsündeki çatışmaların karmaşıklıklaştırmasıyla eşzamanlıdır (Tablo). Filmde Bourdieu'nün eril bakış, beden, tahakküm ilişkisi üzerine tartışmalarının birleştiği bir dönüm noktası gerçekleşir. Veysel'in gece mesaisine denk gelen ve Suna'nın Asyam Büfe'de aldığı alkol miktarının arttığı bir gece büfe sahibi Suna'ya tecavüz eder. Büfe sahibi, Suna'ya çerez üzerinden kadınlara olan yaklaşımını anlatırken kabuğu çatlamayan antep fıstıklarını yaşı geçmiş güzel kadınlara benzetir ve sonrasında Suna'nın güzelliğine iltifat eder. Bir içki daha içme

teklifinden sonra da Suna'ya tecavüz eder. Böylece bu sahne cinselliğin fiziksel şiddet boyutunun yanında “sahip olma” isteğinin de vurgulanmasıyla *sembolik şiddet* (Tablo) tarafını ortaya koyar.

Suna'nın kendine açmaya çalıştığı hareket alanı başka bir erkeğin fiziksel şiddetiyle daha darbe almış olur. Büfe sahibi böylesi yıkıcı bir şiddet eyleminde bulunma cesaretini toplumun zihnine yerleştirmiş olduğu rahat kadın algısı ile bulmuştur. Tecavüz, Bourdieu'nün (2022) kadınların toplumsal konumlarını yorumlarken sembolik sermaye ile birlikte ele aldığı namus kavramını (s. 112) temelinden sarsar. Tecavüz sırasında bedeninde morluklar oluşan Suna da başta Veysel olmak üzere herkese bir hırsızın onu gasp ettiği ve şiddet uyguladığı şeklinde bir yalan söylemek zorunda kalır. Veysel “diğer kadınlar gibi evi temizleyip yemek yapıp kocasını beklemesi”ni zaten Suna'ya öncesinde söylemiştir. Karşı çıkan Suna, başına gelen olayda suçlu olacaktır. Aksi halde toplumsal sermayesinin yokluğuyla Veysel'e uygunluğunu yitirir.

Suna'nın tek içten ve sahici insan ilişkisini kurabildiği, yanında kendisi gibi davranabildiği kişi senarist Can'dır. Suna ve geçmişi hakkında biraz bilgi edinebildiğimiz nadir anlar da onunla sohbetleri sırasında gerçekleşir. Almanya'da bulunduğu, filmlerde figüranlık yaptığı, İstanbul'da denese de kendisine kötü davranan kişiler nedeniyle devam etmediğini anlatır. Bu açıklamalar Suna'nın Veysel'le anlaşmasına devam edemeyecek bir karakterde olduğu bilgisini izleyici gözünde iyice açık

hale getirir. Filmin çözülme aşamasında mutsuzluğu giderek artan Suna'nın Can'a aşık olduğunu söylemesi ve bu aşkın tek taraflılığı kasabadaki zamanının artık dolduğuna işaret eder.

Filmde (biri potansiyel olmakla ve tahakküm içermemekle birlikte) üç türlü cinsel davranış görülür: İlki tahakküm kuran kocanın talep ettiği cinsellik görevi şeklindeki zorunlu cinsel ilişkidir. İkincisi hiçbir haklı gerekçesi olamayacak bir cinsel şiddet edimi olan tecavüzdür ve hak görme, tahakküm ilişkisi içerir. Üçüncüsü ise Suna'nın senarist Can'a aşık olmasıyla açığa çıkan ama tek taraflı yakınlık arzusudur. Hepsi de farklı şekillerde sorunlu ilişki kurma biçimleridir ve hepsinin sonunda Suna zarar görmektedir.

Filmin sonunda Suna çekip gider. Direnişi sessizdir (Tablo) ama kendini fiziksel ve duygusal olarak koruyamamış da olsa çaresizliğini sürdürmeyecek kadar inisiyatif alabilmiştir. Veysel'in kıskançlık krizlerinin ardından ona boyun eğmez ve onu terk eder. Giderken sakladığı içki şişelerini de çöpe atar. Finalde alkol kullanımının bu denli artmasının sebebini ortadan kaldırma iradesini göstermiş; kasabadan ve içine girdiği sahte kurtuluştan kendi hamlesiyle ayrılabilmiştir. Tahakkümlere karşı durabilmek için kadınlara önerilen maddi özgürlük gerekliliği ve Suna'nın bundan yoksun olması başına gelen olayları açıklamaktadır; ancak Suna için yaşadıkları artık onun kabul edemeyeceği bir zeminedir ve nereye gideceğini önceden planlamadan, yaşadığı travmatik deneyimi geride bırak-

maya karar vermiştir. Suna'nın giderken yeniden üzerine giydiği deri montu, kendinin olana sahip çıktığı, tahakkümleri üzerinden attığı şeklinde yorumlanabilir. Aynı şekilde alkol tüketimi de ilk bakışta tahakküme katlanmada bir sığınak olarak göze çarparken aslında Veysel'in kabul etmeyeceği bir eylem olarak yine kendi davranış kalıplarıyla bu duruma karşı koyma biçimi olarak değerlendirilebilir. Böylece Suna anlatı içerisinde, tahakkümün onun için kabul edilemez bir edim olduğunun sinyallerini vererek finaline giden yolu da çizmiştir.

Filmin anlatı yapısı klasik anlatı yapısına sahip sinema anlayışının dramatik yapı gerekliliklerine uygunluk gösterir. Feminist film kuramları dahilinde değinilen yenilikçi anlatım yöntemlerine sahip bir karşı-sinema dilinden bahsetmek mümkün değildir. Filmde neden-sonuç ilişkileri izleyicinin kolayca takip edebileceği, boşluksuz bir yapıdadır. Modernist ya da avangart denemelerin bulunmadığı, mümkün olduğunca yalın ve sahici tutarlı bir yapı kurulmuştur.

Suna filmi karakter odaklı bir anlatıma sahiptir. Filmin olay örgüsü, izleyicinin Suna ile birlikte adım adım deneyimlediği ve fikir sahibi olduğu doğrusal ve gerçekçi bir yöntemle kurulmuştur. Filmde gerçekleşen her şeyin odağında Suna'nın hikayesi bulunur. Anlatılan onun hikayesidir. Filmde kabul ederek içine girdiği yaşamda değişen ve dönüşen; nihayetinde de eyleminin sorumluluğunu alarak anlatının sonuna kendi karar veren bir karakter çizilmiştir. Filmin olay örgüsü her

ne kadar Suna'nın kontrol edemediği, başına gelen şeylerle ilerlese de filmin söylemi son sözü onun söylemesiyle şekillenir. Gerek pasif direniş biçimleri gerekse net bir final çiziyor olmasıyla Suna karakteri filmde aktif bir özne konumu kazanır. Filmin ortaya çıkardığı söylemin en önemli bileşeni budur ve aşırı dramatize edilmeden, karaktere mağdur rolü giydirmekten kaçınan bir netlikle ifade bulmuştur.

Filmin atmosferi ve görsel işitsel evreni de gerçekçi anlatımıyla uyumludur. Bu gerçekçi yapı gereği gündelik gerçekliğe yakınlık önemsenerek film evreninde olmayan ses, efekt, ışık, renk unsurlarına yer verilmemiştir. Kamera hareketleri ve açıları bakımından da insan gözüne doğal gelecek tercihler gözetilerek filmin görsel-işitsel evreni bilinçli bir şekilde yalın tutulmuştur.

Sonuç

Suna, hem Bourdieu'nun kavramlarıyla hem de feminist sinema teori ve pratikleriyle açıklanabilecek, oldukça bol malzemeli bir filmidir. Çalışmada ilgili literatürlere değinilerek filmle olası ilgilerini araştırmak hedeflenmiş ve analizde de açıklanmaya çalışıldığı üzere hem öykünün kurgulanışında hem karakter gelişiminde hem de kadın ve erkek temsil-leri bakımından birçok karşılık bulunmuştur.

Suna'nın tüm sorunlarının temel sebebi ve onu eril tahakküm karşısında kırılğan hale getiren şey, yönetmenin de sözünü ettiği üzere yoksul bir kadın olmasıdır. Veysel ve Veysel'in kızı, Bourdieu'nun *habitus* kavramındaki davranış ve düşüncelerin

somut örnekleridir. Veysel, Suna'nın özel alanda zaman geçirmesi ve cinsel ilişki ısrarlarıyla Suna'ya sahip olunan biri gibi davranır. Suna'nın ihtiyaç-ları Veysel için önemli değildir, Suna cinsel ilişkiyi reddettiğinde Veysel “Ben istiyorum” şeklinde cevap verir. Veysel'in kızı ise, Suna'ya annesi ya da karde-şinin annesi olmayan, yalnızca babanın ihtiyaçla-rını görmesi için eve gelen kadın olarak yaklaştığı için miras paylaşımını istemez ve Suna'nın evdeki varlığı tamamen her an “kapının önüne koyula-bilecek” biri olarak algılanır. Nitekim Veysel ve kızının söylemleri bu cümlelerle Suna'ya da bir had bildirme olarak hatırlatılır. Suna'ya yaklaşımında daha ılımlı bir karakter olarak öne çıkan damat ise eril habitus kavramının düşünme ve davranış kalıp-larını bu kadar göstermeden yeniden üreticisidir. Suna'ya “senin de kendine ait bir evin olsun istedim ama yanlış mı yaptım” şeklindeki cümlesi Suna'nın gerçekten bağımsız olmasını isteyecek bir eylemle kendini desteklemez. Çünkü Suna'nın maddi bağım-sızlığını kazanmasına yardımcı olmak yerine, onu kayınpederinin ihtiyaçlarını görececek bir ilişki içeri-sine dahil etmiştir.

Filmde Suna'nın başına gelen olayların sebebi temelde toplumsal ve sınıfsaldır; sistemin ve erkek egemen düzenin yarattığı sorunlardır. Filmin söyle-minde ahlaki yargıda bulunma ya da ders çıkarma çabasının yer almıyor oluşu dikkat çekicidir. Suna'ya bakış eril bir yerden kurgulanmamıştır. Filmin dramatik yapısı, çatışmaların kuruluşu ve neden sonuç ilişkilerinin işleyişi klasik anlatı yapısına

uygun ilerler. Feminist film kuramcılarının sözünü ettiği alternatif anlatım biçimlerine ya da anlatımda yenilikçi yöntemlere başvurulmamıştır. Filmin anlatısının izleyiciyi hem belli bir mesafede tutabilirken hem de Suna'nın içinde bulunduğu çıkmazları anlamaya yönelttiğini söylemek mümkündür. Bu bakımdan dışil bakış açısının ve söylemin üretilebildiği, feminist duyarlılıkların gözetildiği bir anlatım ortaya çıkarabilmektedir.

Türkiye'de kadın sineması olsun ya da olmasın, özellikle 2010'lardan günümüze dek sahici kadınların gerçek hikayelerini, çelişkilerini, sorunlarını beyazperdeye taşıyan filmler yapan ve yapmaya da devam eden kadın sinemacıların sayısı giderek artmıştır. Çiğdem Sezgin de çalışmalarıyla bu umut verici üretime katkıda bulunan yönetmenlerden biridir. Günümüz Türkiye'sinde kadınların sineması, tıpkı *Suna* filminin finalinde olduğu gibi, gerçeklikten uzak beklentiler oluşturmada ama umudu da kaybetmeden direniş yollarının mümkün olabileceğinin bir göstergesidir. Çıkılan yol muhakkak ki zor olacaktır fakat her türlü tahakküme yeğdir.

Kaynaklar

Beauvoir, S. de. (2025). İkinci cinsiyet. Cilt 1 ve 2 (G. Acar Savran Çev.). Koç Üniversitesi Yayınları.

Berktaş, F. (2010). Tarihin cinsiyeti. Metis Yayınları.

Berktaş, F. (2021). Tek tanrılı dinler karşısında kadın. Metis Yayınları.

Bourdieu, P. (1996). Masculine domination revisited.

Berkeley Journal of Sociology, (41), 189–203. <https://www.jstor.org/stable/41035524>.

Bourdieu, P. & Passeron, J. C. (1997). Reproduction in Education, Society and Culture (Richard Nice Çev.). Sage Publications.

Bourdieu, P. (2015). Eril tahakküm (Bediz Yılmaz, Çev.). Bağlam Yayınları.

Bourdieu, P. (2018). Bir pratik teorisi için taslak: kabiliye üzerine üç etnoloji çalışması (Nazlı Ökten, Çev.). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Bourdieu, P. (2022). Pratik nedenler: eylem kuramı üzerine (Hülya Uğur Tanrıöven, Çev.). Hill Yayınları.

Bourdieu, P. & Wacquant, L. (2004). Symbolic violence. N. Scheper-Hughes & P. Bourgois (Eds.), Violence in war and peace (272 – 274). Blackwell Publishing.

Buroway, M. (2019). *Symbolic violence: conversation with Bourdieu*. Duke University Press.

Butler, J. (2014). *Cinsiyet belası: feminizm ve kimliğin altüst edilmesi* (Başak Ertür, Çev.). Metis Yayınları.

Carroll, N. (1990). The image of women in film: a defense of a paradigm. *The journal of aesthetics and art criticism*, 48(4), 349–360. <https://doi.org/10.2307/431572>.

Cemiloğlu, M. (2021a). Tarihsel perspektiften Türk sinemasında kadın yönetmenler. *Türkiye Film Araştırmaları Dergisi*, 1(2), s.152-164.

Cemiloğlu, M. (2021b). Türkiye'de kadın sinemasına bir bakış. *Litera-Türk Academia*.

- Choudhuri, S. (2006). *Feminist film theorist: laura mulvey, kaja silverman, teresa de lauretis, barbara creed*. Routledge.
- Donovan, J. (2021). *Feminist teori* (Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan Çev.). İletişim Yayınları.
- Elmacı, T. (2011). Yeni türk sinemasında kadının temsil sorunu bağlamında gitmek filminde değişen kadın imgesi. *Gazi İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 33, 185-202.
- Elmacı, T. (2017). Türk sinemasında yün eğiren kadınlardan yeni sinemaya: kadın emeği meselesi: zerre film örneği. *Art-Sanat*, 8, 451-470.
- Gürkan, H. & Ozan, R. (2015). Feminist cinema as counter cinema: is feminist cinema counter cinema?. *Online Journal of Communication and Media Technologies*, 5(3), 73-90.
- Hekman, S. (1991). Reconstituting the subject: feminism, modernism, and postmodernism. *Hypatia*, 6(2), 44-63. <http://www.jstor.org/stable/3810095>
- Hollinger, K. (2012, 12 Ağustos). What is feminist film theory. Taylor & Francis Group. <https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9780203146804/feminist-film-studies-karen-hollinger?context=ubx&refId=13fa9137-d4a5-447f-bf26-de5f6db27abb>
- Johnston, C. (2004). Women's cinema as counter cinema. Philip Simpson, Andrew Utterson & K. J. Sheperdson (Ed.), *Film theory critical concepts in media and culture studies içinde* (ss.183-192). Routledge.
- Kaplan, E. A. (1983). *Women and film: Both sides of the camera*. New York: Routledge.
- Kaplan, E. A. (2004). Global feminisms and the state of feminist film theory. *Signs*, 30(1), 1236-1248. <https://doi.org/10.1086/421879>.
- Karaian, L., Mitchell, A. (2009). Third Wave Feminisms. Nancy Mandell (ed.). *Feminist Issues: Race, Class and Sexuality (Fifth Edition) içinde* (63 – 86). Pearson Education Canada.
- Krais, B. (2006). Gender, Sociological Theory and Bourdieu's Sociology of Practice. *Theory, Culture & Society*. Vol. 23(6): 119-134.
- Lauretis, T. de. (1984). *Alice doesn't: Feminism, semiotics, cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lauretis, T. de. (1987). *Technologies of gender*. Indiana University Press.
- Lauretis, T. de. (1990). Eccentric subjects: feminist theory and historical consciousness. *Feminist Studies*, 16(1), 115-150. <https://doi.org/10.2307/3177959>.
- Mayne, J. (1985). Feminist film theory and criticism. *Signs*, 11(1), 81-100. <https://www.jstor.org/stable/3174288>.
- Miller, D. L. (2014). Symbolic capital and gender: evidence from two cultural fields. *Cultural Sociology*, 8(4), 462-482. <https://doi.org/10.1177/1749975514539800>.
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>.

- Oakley, A. (1972). *Sex, gender and society*. London: Temple Smith.
- Özdemir, H. & Aydemir, D. (2019). Dördüncü dalga feminizm üzerine”, *International Social Sciences Studies Journal*, 5(32): 1706-1711.
- Öztürk, S. R. (2000). Sinemada kadın olmak sanat filmlerinde kadın imgeleri. Alan Yayıncılık.
- Öztürk, S. R. (2004). Sinemanın dişil yüzü. Om Yayınevi.
- Reeser, T. W. & Seifert, L. C. (2003). Oscillating masculinity in bourdieu’s “la domination masculine.” *L’Esprit Créateur*, 43(3), 87–97. <http://www.jstor.org/stable/26288652>.
- Rhode, D. L. (1990), *Feminist critical theories*, *Stanford Law Review*, 42(3), 617–638.
- Scott, J. W. (2007). Toplumsal cinsiyet: Faydalı bir tarihsel analiz kategorisi. (A. T. Kılıç Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Smelik, A. (2007). *Feminist film theory*. İçinde P. Cook (Ed.), *The cinema book* (ss.491-504). The British Film Enstitute.
- Smelik, A. (2008). *Feminist sinema ve film teorisi ve ayna çatladı* (Deniz Koç, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Thompson, J. B. (1991). Editor’s Introduction (Gino Raymond and Matthew Adamson Çev.). İçinde John B. Thompson (Ed.). *Language and ymbolic Power*, 1-31. Polity Press.
- Thorpe, H. (2009). Bourdieu, feminism and female physical culture: gender reflexivity and the habitus-field complex. *Sociology of Sport Journal*, 26, 491-516.
- Wacquant, L., Akçaoğlu, A. (2017). Practice and symbolic power in Bourdieu: The view from Berkeley. *Journal of Classical Sociology*. Vol. 17(1). 55 –69.
- Welsch, J. R. (1987). Feminist film theory/criticism in the United States. *Journal of Film and Video*, 39(2), 66–82. <https://www.jstor.org/stable/20687771>.
- Yamak, S. Ergür, A. Özbilgin, M.F. Alakavuklar, O.N. (2016). Gender as symbolic capital and violence: the case of corporate elites in turkey. *Gender, Work&Organization*, 23(2), 125-146. <https://doi.org/10.1111/gwao.12115>
- Yaşartürk, G. (2022). *Sinema ve toplumsal cinsiyet*. Nika Yayınevi.