KOSTID Kocatepe Sanat Tasarım ve İletişim Dergisi
Kocatepe Art Design and Communication Journal
Cilt/Volume: 1, Sayı/Issue: 1, Sayfa/Pages: 106-124

İŞE YARAR BİR ŞEY FİLMİNDE VAROLUŞÇU FEMİNİZM PERSPEKTİFİNDE KADININ TEMSİLİ

THE REPRESENTATION OF WOMEN IN THE FILM *SOMETHING USEFUL* FROM THE PERSPECTIVE OF EXISTENTIAL FEMINISM

Erdem İS*[1]

[1.] Lisansüstü Öğrencisi, Selçuk Üniversitesi
e-posta/e-mail: erdemis121@gmail.com
: 0009-0007-1791-3112

* **Sorumlu Yazar / Corresponding Author:** Erdem İS

Atıf/Citation: İs, E. (2025) "İşe Yarar Bir Şey" Filminde Varoluşçu Feminizm Perspektifinde Kadının Temsili. *KOSTİD*, *1*(1), 106-124.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Peer-review: Externally peer-reviewed.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Conflict of interest: The authors declared that they have no conflict of interest.

Geliş tarihi/Received: 25.06.2025
Kabul tarihi/Accepted: 24.07.2025

Özet

Bu çalışma, Pelin Esmer'in 2017 yapımı *İşe Yarar Bir Şey* filmini temel alarak kadın temsillerini varoluşçu feminizm yaklaşımıyla eleştirel bir incelemeye tâbi tutmayı amaçlamaktadır. Sartre'nin varoluş felsefesi yaklaşımı bireyin dünyayı keşfinin ancak özgürlükle mümkün olabileceğini söylemektedir. Öyle ki insan dünyaya fırlatılmış şekilde hiçbir şeyden habersiz bir şekilde gelir. Kendi seçimi dışında dünyaya gelen insan kendi özüne sahip değildir. İnsan, kendi özü üzerinde özgür tercihleri aracılığıyla hem tasarımcı hem de yaratıcısı konumundadır. Bu bağlamda Jean-Paul Sartre, varoluş felsefesinde bireyin dünyayı ve kendini anlamlandırma sürecinin merkezine özgür seçimi yerleştirirken; Simone de Beauvoir ise bu kuramsal çerçeveyi, özellikle kadın kimliğinin özgürce inşa edilebilme boyutuna odaklanarak daha da derinleştirmiştir. Bu bağlamda, araştırmanın kuramsal çerçevesini Beauvoir'in varoluşçu feminizm anlayışı oluşturmaktadır. Çalışmada, filmdeki kadın karakterlerin özgürlük inşası, öznel seçme süreçleri ve toplumsal normlar karşısındaki konumları ayrıntılı bir şekilde analiz edilmiştir. Nitel araştırma deseni doğrultusunda amaçlı örnekleme uygulanmış; film, feminist film eleştirisi yöntemi ve yorumsamacı bir yaklaşım temelinde incelenmiştir. Elde edilen bulgular, *İşe Yarar Bir Şey 'deki* kadın karakterlerin, toplumsal cinsiyet kalıplarını sorgulayan temsiller sunduğunu ve öznel varoluşlarını aktif olarak inşa etmeye çalıştıklarını ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Varoluş Felsefesi, Feminizm, Kadın Temsili, Sinema, Toplumsal Cinsiyet.

Abstract

This study aims to develop a critical approach to representations of women from an existential feminist perspective through Pelin Esmer's 2017 film *İşe Yarar Bir Şey* (*Something Useful*). Sartre's existentialist philosophy asserts that an individual's discovery of the world is only possible through freedom. So much so that a human being comes into the world, unaware of anything. A human being, born without their own choice, does not possess their own essence. Human beings are both designers and creators of their own essence through their free choices. Therefore, while Jean Paul Sartre's existential philosophy argues that the individual's understanding of the world and themselves is based on free choice, Simone de Beauvoir deepens this theory in the direction of the free construction of female identity. In this context, Beauvoir's existentialist feminist understanding forms the theoretical framework of the research. In this study, the construction of freedom, subjective choice processes, and the positions of female characters in the film to social norms are analyzed in detail. Purposive sampling was applied in line with the qualitative research design; the film was examined based on feminist film criticism methodology and an interpretive approach. The findings reveal that the female characters in *İşe Yarar Bir Şey* present representations that question gender stereotypes and actively strive to construct their subjective existence.

Keywords: Existential Philosophy, Feminism, Representation of Women, Cinema, Gender.

GİRİŞ

Toplumsal yapının aynası olarak işlev gören sinema, güçlü anlatı dili sayesinde, ataerkil düzenin kadın imgesini açık biçimde yeniden üretmektedir. Geleneksel film kurguları, erkek karakterleri faal ve belirleyici, kadınları ise kurtarılmayı bekleyen, pasif figürler olarak sunar. Oysa Pelin Esmer'in *İşe Yarar Bir Şey* filminde, bu ikili yapı tersine çevrilerek, kadınların özne konumu vurgulanmıştır. Film, iki kadının tesadüfi karşılaşması üzerinden patriarkal baskıyı sorgularken; varoluşçu feminizmin en temel kavramlarından olan seçim, özgürlük ve sorumluluk ekseninde ilerleyen bir anlatı inşa etmektedir.

Patriarkal sistem, toplumsal yapıda erkek egemenliğinin tüm karar mercilerinde baskın olmasına ve kadın bireylerin pasif görülmesine neden olmaktadır. Feminist düşüncenin gelişmesiyle kadınlar; kendilerini pasif kılan toplumsal hiyerarşiye ve maruz kaldıkları sistematik baskılara karşı hak arama sürecini başlatmışlardır. Toplumsal dönemlerin getirdiği yükümlülükler özelinde incelenen feminist hareket; sosyal olaylar, ekonomik değişimler, savaşlar ve kültürel değerler çerçevesinde dört ayrı döneme ayrılmıştır.

Feminizmin tarihsel ve teorik altyapısında, varoluşçu felsefenin etkisi dikkate değerdir. Varoluşçuluk, bireyin kendi varlığını tanımlama ve özünü oluşturma çabasını merkeze alırken, toplumsal normlar ve iktidar yapılarının birey üzerindeki etkilerini de sorgular. Bu bağlamda Simone de Beauvoir (2000), Jean-Paul Sartre'nin varoluşçu düşüncelerinden esinlenerek geliştirdiği varoluşçu feminizm anlayışıyla, kadının tarih boyunca 'ikincil cinsiyet' olarak tanımlanmasını eleştirmiştir. Beauvoir, ataerkil sistemin kadınlara dayattığı annelik, eşlik rollerinin ve ev içi diğer rollerin kadınların bireysel özgürlüklerini ve özlerini gerçekleştirmelerini engellediğini savunur. Ona göre kadınların özgürleşmesi, ancak kendilerini erkekler gibi aşkın bir varlık olarak görmeye başlamalarıyla mümkün olabilir.

Bu çalışma, Pelin Esmer'in *İşe Yarar Bir Şey* filmini varoluşçu feminizm bakışıyla ele alarak; sinemadaki kadın temsillerinin nasıl dönüştürüldüğünü tartışmayı amaçlamıştır. Sorunsal olarak, patriarkal sinema anlatılarında kadının edilgenleştirilmesine karşılık, filmin dişil özne kurgusunun hangi mekanizmalarla oluşturulduğu incelenmiştir. Amaç; *İşe Yarar Bir Şey* üzerinden varoluşçu feminizm perspektifinin film çözümlemesine nasıl rehberlik ettiğini ortaya koymaktır. Nitel bir araştırma tasarımının belirlendiği çalışmada, örneklem belirlenirken amaçlı örnekleme yöntemi kullanılarak *İşe Yarar Bir Şey* filmi üzerinde çalışmaya karar verilmiş; filmin analizi ise yorumsamacı bir perspektifle feminist film çözümleme yöntemiyle gerçekleştirilmiştir.

Feminizm her alanda etkili olduğu gibi sinema alanında da etkisini göstermektedir. Film anlatıları genellikle eril bakışın etkisi altında şekillenmektedir. Bu anlatılarda erkekler güçlü ve aktif rollerdeyken, kadınlar pasif ve zayıf karakterler olarak, kurtarılmayı bekleyen kişiler şeklinde ele alınmaktadır. Klasik anlatıda kadının bu temsili; anne, ev işleri ile ilgilenen, erkeğin koruması altında olan karakterler olarak gösterilmektedir.

Varoluşçu Felsefe ve Feminizm Çerçevesinde Kadının Varlığı

Toplumsal anlamda insanın evrimi incelendiğinde ilk olarak avcı-toplayıcı toplumundan söz edilir. Avcı-toplayıcı toplum yapısına bakıldığında toplum içerisindeki bireyler arasında bir iş bölümüne dayanır (Beauvoir, 1993, s.139). Bu iş bölümünde erkek, ailenin beslenme ihtiyacını karşılamak için avlanır. Kadınlar, doğurganlık işlevleri aracılığıyla toplumun sürekliliğini

garanti eden temel aktörler olarak konumlanmakta; aynı zamanda içinde yaşadıkları mekânı birleştirici ve düzenleyici bir "toplayıcı" rolünü üstlenmektedir. Kadının toplumsal statüsü, ilk çağlardan itibaren neredeyse kesintisiz bir tartışma alanı oluşturmuştur. Bu tartışmalarda ise kadın, sıklıkla erkeğin ardından gelen ikincil bir konumda konumlandırılmıştır. Toplumsal cinsiyet kavramı, bu anlayışı bir eşitsizlik sorunu olarak görür ve kadının ataerkil sistem içinde edilgen bir konumda bulunduğunu vurgular. Feminizm hareketleri ile birlikte kadının toplum özelindeki konumu tartışmaya açılmış ve erkek hegemonyasından kurtulması, ötekileştirilmeden özgürleştirilmesi amaçlanmıştır. Bu bakımdan Simone de Beauvoir, bu tartışma çerçevesinde kadının özgürleştirilmesi meselesini ele almış ve Jean-Paul Sartre'nin varoluşçu felsefesinden etkilenerek varoluşçu feminizm felsefesini oluşturmuştur. Beauvoir'in varoluşçu feminizm felsefesine geçmeden önce feminizm kuramına ve tarihsel sürecine bakmanın araştırma çerçevesinde daha yararlı olacağı düşünülmektedir.

Feminizm kuramına genel bir bakış

Feminizm kuramının kesin çıkış tarihi bilinmese de Fransız Devrimi sonrası belirginleştiği düşünülür (Bayraktar, 2023, s.50). Feminizm kelime anlamı olarak Latince'de kadın anlamına gelen "femine" sözcüğünden türetilmiştir (Notz, 2012, s.9-11). Feminizm, kadınların toplum içinde erkek bireylere göre edilgin ve ikincil konumda görülmelerine karşı çıkan; cinsiyet eşitliği kuramını savunan ve cinsler arası iktidar çatışmasını dönüştürmeyi amaçlayan politik bir akım olarak tanımlanır (Arat, 2010, s.29–30) ve aynı zamanda İngiltere'de kadın hakları ile toplumsal cinsiyet eşitliği mücadelesini şekillendiren toplumsal hareketi ifade eder (Marshall, 2005, s.240). Bununla birlikte Andree Michel tarafından feminizm "Kadınlar, erkek egemen toplumun norm ve değerlerine ile cinsiyetçi politikalara karşı bir mücadele başlatmış; bu süreçte, kendi aralarında dayanışma ağları oluşturarak karşıt bir direniş pratiği geliştirmişlerdir." şeklinde açıklanmaktadır (Michel, 1984, s.6-7). Öyle ki Michel (1984, s.6-7) kadın ve erkek bireyler arasında toplumda oluşan eşitsizliğin biyolojik bir temelde olmadığını, sosyal yaşamın özelinde geliştiğini belirtmektedir.

Söz konusu feminizm kuramı üzerine yapılan tanımlamalardan da anlaşılacağı üzerine Feminizm, yalnızca kadınların erkek hegemonyası altında yaşadığı ikincilleşmeyi konu edinmez; aynı zamanda, kamusal ve özel yaşam alanlarında gasp edilen haklara, cinsiyetçi tutumlara ve kadın bedenine yönelik röntgenci, dikizci bakışlara karşı geliştirilen özgün bir düşünsel ve eylemsel mücadele zemini olarak da şekillenmektedir. Feminizm kuramı en genel ifade ile ataerkil düzene karşı çıkmış bir mücadele olarak bilinmektedir. Atarekil düzen ise toplumda erkek bireyler tarafından oluşturulan bir iktidar yapısıdır ve bu iktidar yapısında kadının konumu ikincil bir konum olarak gösterilmektedir. Ataerkil düzen, erkeklerin soylarının devamını güvence altına almak amacıyla, kadınların cinsel yaşamları üzerinde sistematik bir tahakküm kurar. Bu tahakküm, aile ve toplum yapıları içinde iktidarın yeniden üretimini garanti altına alır. Dolayısıyla kadınların bedensel özerkliği, erkek egemen idealler tarafından şekillendirilmektedir. Ataerkil toplumlarda kadına yüklenen annelik ve eşlik rolleri, onu kamusal alandan uzaklaştırıp yalnızca ev içinde kalmaya mahkûm etmiş ve böylece yüzyıllar boyunca erkeklerin kadınlar üzerindeki üstünlüğü algısını pekiştirmiştir (Gilmore, 1990, s.29-32).

Feminizm kuramının kökenleri Neolitik Döneme dek uzanır; avcı-toplayıcı topluluklarda kadın bedeninin Değiş-Tokuş nesnesine indirgenmesi, soy sürekliliği belirsizliğinin kadın

merkezli üretim tasavvurunu beslemesine yol açmıştır (Özgün, 2018, s. 380). Tarımın yükselişiyle birlikte mülkiyet ilişkileri ve artı değer üretimi, kadının toplumsal konumunu kökten dönüştürerek evlilik kurumunun anneden babaya kaymış soy çizgisinin simgesi haline gelmesine neden olmuştur. Ağır emek gerektiren iş bölümü ise ataerkil düzeni pekiştirerek erkeği neredeyse kutsal bir otorite mertebesine yükseltmiştir. Rönesans'ın özgürlük vurgusu, cinsiyet eşitliği talebinin ilk tohumlarını atmıştır. Bu bağlamda, 1647 yılında İngiltere'de burjuva kadınlar tarafından sunulan dilekçe, hareketin hem erken hem de somut bir örneği olarak değerlendirilmektedir (Özgün, 2018, s.380). XVIII yüzyılda Fransız Devrimi'nin yarattığı toplumsal sarsıntı, feminist bilincin entelektüel tartışma sınırlarını aşarak toplumsal zemine nüfuz etmesini sağlamıştır (Notz, 2012, s.38–39).

Mary Wollstonecraft, 1792'de yayımladığı *Kadın Haklarının Gerçekleştirilmesi* adlı eserinde kadınlara seçme ve seçilme, mülkiyet ve eğitimde eşit fırsatlar tanınmasını savunmuş; böylece birinci dalga feminizmin temelleri atılmıştır (Wollstonecraft, 2012, s.86–117). Yoğun toplumsal baskı ve direniş sonucunda Yasama Meclisi, 20 Eylül 1792'de kadınlara boşanma hakkı tanımak zorunda kalmış; ertesi yıl ise Devrimci Kadınlar Derneği kurulmuştur (Bendason, 1990, s. 34–35; Rowbotham, 1994, s. 44). Sanayileşme süreciyle birlikte kadın emeği üretim alanlarında görünürleşmiştir. Bu görünürlük, eşitsiz ücret ve sınırlı çalışma hakları üzerinden yeni adaletsizlikler yaratmaktadır (Scott, 1996, s.121). Ataerkil kapitalizm, kadın işçilerin emeğini değersizleştiren bir yapı olarak öne çıkar. Rasyonellikten mahrum sayılan kadınlar, ne kamusal alanda eşit yurttaşlık hakkı elde edebilir ne de kendi aralarındaki sosyo-ekonomik eşitlikten pay alabilmektedir. Bu nedenle işçi sınıfındaki kadınlar, öncelikle çalışma koşullarının iyileştirilmesi için mücadele ederlerken; burjuva kesimindeki kadınlar ise siyasal temsil eksikliğine karşı çeşitli politik talepler geliştirmişlerdir (Scott, 1996, s.125). Farklı sınıfsal konumlar, verilen tepkilerin biçimlenmesinde belirleyici olmaktadır. Feminist söylem, XVII yüzyıldan itibaren izlenebilir. XVIII yüzyılda fabrika zeminine taşınan kadın emeği, eşitlik temelli ilk isyanları tetiklemiştir. IX yüzyılda sınıf odaklı örgütlenmeler ön plana çıkmıştır. XX yüzyılda ise kadınlar hem kamusal hem de özel alanda eşit hak mücadelesini kararlılıkla sürdürmektedir. Hareketlerin dönemlere göre farklılaşması; taleplerin çeşitlenmesi ve özgün feminist perspektiflerin ayrışmasıyla açıklanabilir (Bayraktar, 2023, 4).

Feminizm temelde dört dönemden oluşmaktadır. Birinci dalga feminizmin, esas olarak 'hak' kavramı üzerinde yoğunlaştığı ve bu doğrultuda önemli mücadeleler verdiği bilinmektedir. Bu bağlamda, ikinci dalga feminizm ise odak noktasını 'özgürlük' kavramına kaydırarak, sosyal haklar ve kadının özgürleşmesi ekseninde şekillenmiştir (Collins, 1991, s. 165). Buna karşın, 1990'ların başında ortaya çıkan üçüncü dalga feminizm, ikinci dalga feministlerinin oluşturduğu evrensel ve tek tip kadın figürüne yönelik eleştirilerle dikkat çekmiştir. Üçüncü dalga savunucuları, eşit haklar talebinden ödün vermeksizin, toplumsal eşitsizliklerin yalnızca cinsiyet temelli olmadığını; etnik, dinsel ve ırksal farklılıkların da bu eşitsizliklerde önemli bir rol oynadığını ileri sürmüşlerdir. Dahası, yalnızca erkek egemenliğine değil, kadınlar arasındaki güç ilişkilerine de eleştirel bir bakış açısı sunmuşlardır. Buna ek olarak, üçüncü dalga feminizmin, 'cinsel yönelim' temelli tartışmaları ön plana çıkardığı ve bu konulara özel bir vurgu yaptığı görülmektedir (Durutürk, 2018, s. 78). Dördüncü dönem feminist dalga ise internetin yayılması ve sosyal medyanın da gelişimi özelinde 2010 yılında ortaya çıkarılmıştır. Bir diğer deyişle dijital feminizm olarak tanımlanmaktadır. Sosyal medya aracılığıyla ile

kadınlar kendi aralarında daha hızlı bir iletişim olanağı yakalamış ve protestolar, örgütlenmeler konusunda daha geniş çevrelere ulaşım sağlamıştır.

Sinema, feminizmin etki alanına dâhil edilen diğer bir önemli kanadını oluşturmaktadır. Feminizmin sinema ile ilişkisi ikinci feminist dalga dönemine denk gelmektedir. Feminist film kuramı, kadınların ataerkil sistemler içerisinde ötekileştirilmesini eleştirel bir biçimde ele alarak, toplumsal cinsiyete dayalı eşitsizliklerin ardındaki mekanizmaları açığa çıkarmayı ve bu dinamikleri izleyicinin bilincine taşımayı amaçlar (Cemiloğlu, 2021, s.14). İkinci dalga feminizm hareketinin felsefi temelini oluşturan Simone de Beauvoir, kadınların maruz kaldığı baskıları psikolojik, sosyolojik ve felsefi açıdan derinlemesine ele aldığı İkinci Cins adlı eserini 1949 yılında yayımlamıştır (Beauvoir, 2000, s. 17–18). Feminizmin bir kuram olarak sinema alanında kendine yer bulması Laura Mulvey ve Anneke Smelik'in önemli katkıları ile gerçekleştiği belirtilmektedir (Mulvey, 1997). Öztürk ve Akbulut'a (2022) göre Mulvey, patriarkal bir bakışla ele alınan filmlerde kadının anlam üreten bir özne olmaktan çıkarılarak, erkeğin arzularını ve fantezilerini yansıtan bir gösterge ve nesne olarak temsil edildiğini savunur.

Varoluşçu felsefe perspektifinde varoluşçu feminizm

Varoluşçu felsefenin anlam katmanlarına göre tek bir kalıp anlam içerisine almak doğru değildir, çünkü varoluş felsefesi insanı konu edinen, insanın varoluşunun sorgulayan bir anlama yönelmektedir. Nitekim meselenin insan olması, anlamın kişiden kişiye değişmesine sebep olmaktadır. Örneğin; Varoluşçuluk, Bezirci'nin (1985, s. 7) belirttiği üzere, Hamelin'in "bunaltı", Mounier'in "umutsuzluk", Marcel'in "özgürlük", Foulquie'nin "saçmalık" ve Wahl'ın "başkaldırı" kavramları çerçevesinde tanımlanmış; bu yüzden tek bir anlamla sınırlandırılamayan, birden çok katmanı bünyesinde barındıran bir felsefi yönelim olarak karşımıza çıkar. Her ne kadar varoluş felsefesi adına ortak bir öz veya katı bir felsefi sistem tanımlamak mümkün olmasa da onun bir düşünce biçimi olduğu açıktır.

Varoluş felsefesi genel olarak XX yüzyıl felsefesi olarak kabul görmektedir (Bezirci, 1985, s.8). Dönemin siyasi ve sosyo-kültürel atmosferinden de etkilendiği belirtilmektedir (Gürsul, 2013). Varoluş felsefesi siyasi ve sosyo-kültürel açıdan sadece modern dönemde değil, geleneksel dönemin düşünürleri tarafından da sorgulanan bir kavramdır. Bundan sebep modern dönemdeki varoluşçuluğu anlamak için geleneksel döneme de değinmek çalışmanın daha iyi anlaşılması için yerinde olacaktır.

Geleneksel toplumlarda maddi ve manevi değerler birbirini tamamlayan bir örgü oluşturur; bu bütünsellik içinde kutsala atfedilen anlam, toplumsal yaşamı şekillendiren hem görünür hem de örtük bir normlar dizgesi sunar (Halis, 2011, s. 1). Orta Çağ felsefesi boyunca varoluş, Tanrı merkezli bir perspektiften yorumlanmış, insan doğası ve yaratılışın amacı dinî buyruğun gölgesinde tartışılmıştır (Cevizci, 2017, s. 94–95). Kilise otoritelerinin toplumu düzenleme gücü, felsefi söylemin dogmaya sıkı sıkıya bağlanmasına neden olmuş; bu süreçte bireyin özerkliği ikincil bir mesele olarak kalmıştır. Aydınlanma ise tam aksine, aklı ve bilimi epistemolojik üstünlük konumuna taşımış; bilgi üretimini, değişmeyen evrensel doğrulardan ziyade deney ve akıl yoluyla ilerleyen bir süreç olarak tanımlamıştır (Halis, 2011, s. 3). Böylece geleneksel toplum düzeninden modern topluma geçiş, yalnızca teknolojik ve ekonomik bir dönüşüm değil, aynı zamanda insanlık hali ve toplumsal ilişkiler bakımından kökten bir

yeniden tanımlama sürecine dönüşmüştür. Rönesans'tan beslenen bu akılcı paradigmada birey, soyut bir 'öz'ten ziyade sürekli gelişime açık bir varlık olarak kurgulanmış; toplumsal düzenin ana ekseni bireyin özgür iradesine dayandırılmıştır.

Ne var ki, Horkheimer ve Adorno'nun Aydınlanmanın Diyalektiği adlı yapıtında ileri sürüldüğü gibi, bu özgürlük söylemi, faşizmin çelişkili doğasında yankı bulmuş ve ilgili yapı, zaman içerisinde kendi dinamikleri çerçevesinde baskı odaklı bir mekanizmaya evrilmiştir. Zira aydınlanmacı aklın normatif gücü, kapitalist üretim ilişkileri içinde bireyi bir nesneye indirgemiş; metalaşan insanın, sistemin işleyişindeki aksamayan bir dişliye dönüşmesine yol açmıştır (Serarslan ve Lekesiz, 2022, s.197). Böylelikle modern felsefenin sağladığı rasyonel ilerleme vaatleri, toplumsal eşitsizlikleri derinleştiren ve insanî boyutu geri plana iten paradoksal bir tablo sergilemiştir. Ayrıca, aydınlanma idealinin bireye herhangi bir üstünlük sağlamaktan ziyade, bireyi baskı altına aldığı ifade edilmektedir. Adorno ve Horkheimer insanın doğal çöküşünün, toplumsal ilerlemenin yarattığı dinamiklerden bağımsız bir şekilde ele alınamayacağına özellikle dikkat çekmektedir (Serarslan ve Lekesiz, 2022, s.198). Öyle ki oluşturulan bu kapitalist sistem bireyin kendi hakimiyetini devirerek belirli bir üstünlük sağlama amacındadır.

Akıl, kültürün bir parçası olmaktan çıkarılıp alınıp satılabilen bir meta hâline getirilirken; Aydınlanma ise, bir düşünsel hareket olmanın ötesine geçip, belirli bir sistem mantığıyla devletin yönetim modeline dönüştürülmektedir. Nitekim Adorno ve Horkheimer yaşanan bu gelişmeler çerçevesinde gerçek bir aydınlanmanın yaşanmadığını belirtmektedirler. Serarslan ve Lekesiz'e (2022, s. 199) göre modernizm, insanlığı müphemlik ve belirsizlikten; vahşet, barbarlık ve geri kalmışlıktan (bir başka deyişle aydınlanmamışlıktan) kurtarmayı hedefler. Ancak modernleşme insanların kurumlara olan itaatini sağlayan bir kavramdır. Modernleşme kavramı, toplumsal yapı içinde neyin iyi ya da kötü olduğunu ve bireyin yaşadığı belirsizliği hangi kurumların giderebileceğini belirler. Ayrıca bu kavram, insanların bu kurumlara duyduğu güveni pekiştirir ve bu davranışları benimsemelerini sağlamaktadır. Bauman'ın düşüncesine göre onaylanmış ve güvenilir kurum başta devlettir (1998, s. 40 ve 42). Orta Çağ'da varoluş felsefesi, kilisenin mutlak otoritesi altında şekillenmiştir. 20. yüzyıl ise kapitalist sistemin egemenliğinde gelişmiştir (Avcı, 2016, s.322). Bu dönemde savaşlar, soykırımlar ve ekonomik buhranlar; varoluşsal sorgulamayı insanın kendisine yöneltmektedir. Böylece insan, toplumsal yapının öznesi olarak ele alınmaya başlamıştır.

Varoluşçuluk, bireyin özünü kendisinin inşa etmesi gerektiğini savunur. Özgürlük, bu inşa sürecinin temel unsuru olarak görülür. Modern şehir yaşamının monotonluğu, bireyin kendisini 'fazlalık' olarak algılamasına zemin hazırlar. Varoluşçuluğa göre anlam arayışı, yeniden inşa ve eyleme dönüşür; seçimler ise hem özgürlüğü hem de insan özünü tanımlar. "Varoluşun özden önce gelmesi" ilkesi, bireyin seçimlerinin ve özgürlüğünün felsefenin temelinde yer aldığını göstermektedir. İnsanın kendi özünü ve varoluşunu anlamlandırma çabası, tümüyle kendi sorumluluğu altında gerçekleşmektedir (Serarslan ve Lekesiz, 2022, s. 199). Gül'e (2014, s.29-31) göre ise insanın yaşadığı yalnızlık, bunalmışlık, tekdüzelik bir anlamsızlık duygusu ile kendi gerçekliği ile yüzleşmesine olanak tanımaktadır.

Varoluş felsefesi düşünürler tarafından ortaya çıkarılan öğretiler kapsamında ikiye ayrılmaktadır: Søren Kierkegaard, Karl Jaspers ve Gabriel Marcel gibi düşünürlerin varoluşun kaynağını Tanrı'da aradıkları anlayışa göre insan, ölüm ve Tanrı korkusunu taşısa da kendi

varlığının bilincindedir; Kierkegaard için 'ben' ile 'varoluş' özdeştir (Cevizci, 2000, s. 557). Jaspers, özgürlüğün nihai anlamını Tanrı'nın kesinliğinde temellendirmekte ve bireyin Tanrı'yı inkâr etmesini, aynı zamanda kendi özgürlüğünü reddetmesi olarak değerlendirmektedir. Ona göre, özgürlük ile ilahi kesinlik arasındaki bu bağlantı, bireyin varoluşsal bütünlüğü açısından vazgeçilmez bir öneme sahiptir (1986, s. 72). Marcel de aynı Kierkegaard ve Jaspers gibi varoluş sorunlarına dinî bir perspektiften bakmaktadır. Marcel'e göre varoluş ve öz, yalnızca Tanrı'nın varlığının kabulü ve benimsenmesi sonucunda ortaya çıkar. Bu kabul süreci, öznenin gerçeklikle buluştuğu ve varoluşunu mümkün kıldığı temel aşamadır. İnsanın yazgısını Tanrı'nın varoluşuyla ilişkilendirmekte ve Tanrı'nın mevcudiyetinin ancak sezgi yoluyla kavranabileceğini ileri sürmektedir. Bu yaklaşım, bireyin sınırlı bilişsel yetilerini aşan bir anlayış gerekliliğini vurgulamakta ve sezgisel deneyimlerin metafizik gerçekliğin anlaşılmasındaki merkezi rolüne dikkat çekmektedir (Reneaux, 1994, s.81).

Nietzche, Heidegger ve Sartre gibi düşünürler ise Kierkegaard, Jaspers ve Marcel'in aksine varoluşun kaynağını insanda bulmaktadırlar. Nitekim Nietczche, varouluş felsefesini insanın öncelikle kendi gücüne inanmasında kendisini keşfetmesinde bulmuştur (Cevizci, 2017, s.675). Heidegger'e göre ise insan kendi varoluş amacının farkında değildir (Serarslan ve Lekesiz, 2022, s. 200). Selahattin Hilav'a (2008, s. 242) göre asıl tehlike, insanın varoluşunun anlamı ve amacını kavramadan ölmektir; Heidegger'e göre ölüm, yaşamı bütünüyle kavramamızı sağlayan temel gerçekliktir; bu bağlamda bireyin sahte varoluştan kurtularak özgün varlığa geçiş yapması zorunludur. Ölümün ne zaman gerçekleşeceğinin belirsiz olması, insanı potansiyelini ertelemeden şimdi ve hemen gerçekleştirmeye yönlendirir. Böylelikle birey, varoluşsal sorumluluğunu üstlenerek kendi özünü inşa etme sürecini ihmal etmemelidir. Söz konusu varoluş felsefesi olduğunda Marcel'den Heidegger'e kadar olan düşünürlerle birlikte akla ilk gelen isim Jean-Paul Sartre'dir. Onun düşünce sisteminin esası varlık üzerine görüşlerine dayanmakla birlikte eylem, seçme, bunaltı, özgürlük, yalnızlık, sorumluluk, yabancılaşma gibi kavramlar Sartre'ın varoluşçu felsefesini özetleyen anahtar sözcüklerdir (Avcı, 2016, s. 325).

Sartre varoluş felsefesini iki sorudan yola çıkarak açıklamaktadır. Sartre'nin varlık ontolojisinde sorduğu ilk soru varlığın kaynağının ne olduğu, ikinci soru ise varlığın neden var olduğu üzerine oluşmaktadır (Avcı, 2016, s. 326). Nitekim Sartre'ye (1985) göre varlığın temeli 'öz'dür. Söz konusu özü ve varlığı Sartre belirlemiştir, ancak Tanrının belirsizliği ile özün varoluşunun belirlenmesinin de anlamını yitirdiğini belirlemiştir. Düşünürün tanrıtanımaz varoluşçuluğuna göre, Tanrı yoksa da varoluşu özden önce gelen bir varlık mutlaka vardır. Sartre'a (1985) göre insan, önce dünyada var olur ve ancak özgür seçimleriyle kendini tasarlayıp tanımlayarak özünü inşa eder. Burada Sartre'nin değinmek istediği durum şu şekildedir; İnsanın kendisi varolmadan önce bir öze sahip değildir. İnsan varoluşunu kendi seçimleri ve istekleri üzerinde tasarlayarak oluşturur. Bu tasarlama sürecinde insan kendi nasıl olmak istiyorsa varolma çabasına bürünür. Yani insan kendi özünü yaratandır. Çünkü insan kendi iradesi dışında dünyaya atılandır. Bu sebepten insan yaptıklarından sorumludur ve insan ancak kendini aşarak varolabilmektedir. Sartre, bu yaklaşımı 'varoluşçu hümanizm' olarak adlandırır. İnsanın kendisinin yalnız, bir başına bırakılmasından ve insanın kendi içsel boşluklarını yine kendi varolma çabaları ile gidermeye çalışmasından olduğunu belirtmektedir.

Gürsul'e (2013) göre tanrının yokluğunda insan, kendi evreninin hem yasa koyucusu hem de tanrısal otoritesi konumuna yükselir. İnsanın kendi özünü oluşturabilmek için fırlatıldığı bu dünya da varlığını kendi özünü bularak tasarlayabilme sürecinde Sartre'nin değindiği bir diğer konu ise "özgürlük" tür. Çünkü Sartre, dünyayı keşfetmenin ancak özgür olabilmekle sağlanabileceğini savunur. Ona göre *"İnsan özgür olmaya mahkûmdur; çünkü yaratılmamıştır. Özgürdür; çünkü yeryüzüne geldi mi, dünyaya atıldı mı bir kez artık bütün yaptıklarından sorumludur."* şeklinde belirtmektedir (1985, s.72). Jean-Paul Sartre'a göre birey, özünü varlığını yaratarak inşa eder; her seçim, özgürlüğün bir tezahürüdür ve sadece kendimizin değil, başkalarının da varoluşunu yeniden tasarlar (Serarslan & Lekesiz, 2022, s. 201).

Bu düşünce, Simone de Beauvoir'in varoluşçu feminizm geliştirmesinde temel teşkil etmiş; o da toplumsal cinsiyet rollerinin, bireyin kendi 'kendine varlık' ve 'kendisi için varlık' ayrımındaki deneyimleri üzerinden çözümlenebileceğini savunmuştur (Aydınalp, 2020, s. 480). Özellikle patriarkal düzenin kadınları edilgenleştiren yapısına karşı Marksist, psikanalitik ve liberal teorilerden beslenen feminist kuramcılar, alternatif çözüm yolları ararken de Beauvoir'in bu ontolojik bakış açısından yararlanmışlardır (İmançer, 2002, s. 152). Böylece Sartre ve Beauvoir'in hem entelektüel hem kişisel ilişkileri, varoluşçu etik çerçevesinde insanın özgür iradesini ve toplumsal cinsiyete dair algılarını derinlemesine ele almayı mümkün kılmıştır.

Jean-Paul Sartre'a göre 'dünya kendine varlıktır'; buna karşılık 'kendisi için varlık', onu kendi kendisi olmayanlardan ayıran bilinçtir (Sartre, 1943, s. 9). Her bilinç bir şeyin bilincidir önermesiyle Sartre, bilinçsiz bir kendinde-varlığın mutlak bir saçmalık olduğunu savunur. Bilinç, yalnızca bir nesnenin farkında olmakla kalmayıp, bir de bu farkındalığın bilincinde bulunarak dinamik bir akış içinde sürer. Çelebi'nin de belirttiği üzere, insan dışındaki varlıklar özde tanımlı iken, Sartre felsefesini insanın somut varoluşu ve özgürlük bilinci üzerine inşa eder (Çelebi, 2014, s. 64). Bu çerçevede birey, "kendisi için varlık" ve özgürlük bilinci aracılığıyla evrenle ilişkisini sorgular ve iradesi doğrultusunda seçimler yapar.

Simone de Beauvoir ise varoluşçu perspektifi, tarihsel süreçte kadınların kimliğinin erkek egemen bir bağlamda şekillendiği düşüncesiyle zenginleştirir. Simone de Beauvoir'e göre, ataerkil toplum yapısı kadınları 'kendinde varlık' statüsüne hapseder; bu statü, doğurganlık, annelik ve ev içi emeğin sürekli yinelenen yükümlülükleriyle pekiştirilir (Aydınalp, 2020, s. 482). Erkekler ise yalnızca biyolojik bir işlevin ötesine geçip özgür iradelerine dayalı eylemler geliştirerek varlıklarını aşkın bir düzeye taşır; böylece hem kendileri hem de toplumsal düzen üzerinde bir hegemonya kurma imkânı bulurlar (Beauvoir, 1970, s. 78). Sartre'ın varlık ikiliğinde kadınların 'kendinde varlık'ı seçime kapalı kalırken, erkekler 'kendisi için varlık'ın özerk ve aşkın konumunu benimser (Donovan, 2007, s. 233). Bu ayrım, tarihten güç alan ataerkil bakış açısının tarihselliğini unutmalarına yol açar; çünkü kadının öznel deneyimleri, içkinlik sınırları ve toplumsal dayatmalarla gölgelenir. Beauvoir, deneyime öncelik veren yöntemiyle kadının kişisel bilincini derinleştirmesini ve bu bilinci özgür tercihleri doğrultusunda eyleme dönüştürmesini savunur. Ona göre özgürlük, yalnızca toplumsal rollerin ötesine geçmekle değil; aynı zamanda bu rollerin neden olduğu baskıyı eleştirel bir perspektifle sorgulamakla mümkün olur. Kadınlar, kendilerine biçilen tekdüze varoluş biçimlerini terk edip yeni bir toplumsal kimlik inşa ettiklerinde, varlıklarını salt biyolojik veya

ev içi işlevlerle sınırlamaktan kurtulacaklardır. Bu dönüşüm süreci, kadının hem kendi içsel özbilincini hem de kültürel bağlamdaki varoluş dinamiklerini temel alarak kendini gerçekleştirmesini sağlamaktadır.

Beauvoir'e göre annelik ve evlilik gibi etkenler kadına içerisinde olduğu toplumsal gereçler tarafından (yasalar, gelenekler, kültür vb.) zorunlu kılınmış roller olarak görmektedir. Bu açıdan kadın erkek karşısında edilgen bir yapıya ikincil bir konuma getirilmiştir. Öyle ki kadınlar, tarihsel süreç içerisinde erkeklerin onlara biçtiği roller çerçevesinde kalmış, onların kendi içlerinden gelerek verdiklerine sahip olmuş ve onun dışında hiçbir şey almamışlardır. Çünkü bir beraberlik içerisinde bu duruma karşı gelecek bir yapı özelinde olamamışlar bu tarz bir örgütlenmeden yoksun kalmışlardır. Söz konusu, yoksunluk hâlini Beauvoir İkinci Cinsiyet'te şu şekilde açıklamıştır; "Kadınlar, tarihsel ve kültürel bağlamda ortak bir kimlikten yoksun bırakılmış; sınıfsal, mekânsal ya da duygudaş temellere dayanan bir dayanışma ağı kuramadan, erkeklerin dünyasında dağılmış bireyler olarak var olmuşlardır (2019, s.28)."

Beauvoir'e (1993) göre kadın özgürlüğü; toplumsal olarak üstüne yüklenen rollerin bilincine varılması ve bu farkındalığın rehberliğinde özbilincini ve varoluşunu özgürleştirmek üzere kontrolü ele alması yoluyla elde edilebilir. Simone de Beauvoir, cinsiyet rollerini biyolojik ya da özcü yaklaşımlarla değil, toplumsal düzlemdeki güç ve iktidar ilişkileri bağlamında çözümlemektedir. Kadının tarihsel olarak ikinci plana itilmişliğini ve özgürlüğünün önündeki engelleri, tarihsel, felsefi ve antropolojik bir perspektifle ele alan Beauvoir, ataerkil zihniyetin kadın üzerindeki baskıcı yapısını hem bireysel deneyimlerine hem de klasik felsefi metinlere dayanarak açığa çıkarmaktadır. Bunun yanı sıra, kadının özgürleşmesi için sorumluluk bilincinin, seçme iradesinin ve eylemsel bir öz farkındalığın önemini vurgulamaktadır.

Simone de Beauvoir'in Varoluşçu Feminizm Perspektifinde Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Temsili

Beauvoir'e göre kadın, erkeğin 'kendi için varlık' anlayışı içinde nesneleşir. Oysa asıl özgürlük, kadının kendi bilincini inşa etmesinden geçer. Toplumsal roller ise erkek egemen normlarca biçimlendirilir ve eşitliği zedeler. Cinsiyet, biyolojik ve fiziksel farklılıklara dayanan nesnel bir gerçekliği tanımlarken; toplumsal cinsiyet, kültürün bireylere yüklediği anlamlar ve toplumsal normlar temelinde inşa edilen, değişken ve kültürel yapısı güçlü bir olgudur (Aydınalp, 2020, s. 466). Bu bağlamda, toplumsal cinsiyetin yalnızca biyolojik unsurlarla sınırlı bir olgu olmadığı, aksine bireyin içinde bulunduğu kültürel bağlamda şekillenen bir dinamik olduğu ileri sürülmektedir. Özellikle toplumsal cinsiyetin, bireyin rol ve davranışlarını belirleyen sosyal bir inşa olarak değerlendirilmesi gerektiği vurgulanmaktadır (Pehlivan, 2017, s. 498).

Toplumsal cinsiyet kavramının özünde aile ve ataerkil gelenekler çıktığı görülmektedir. Ataerkil gelenek ya da ideoloji içerisinde kadın olmak ve erkek olmak birçok psikolojik ve sosyolojik özellikleri beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla bu ideolojik anlayışta kadına daha çok edilgenlik, korunma, savunma ve sakınma rolleri yüklenmektedir. (Bingöl, 2014, s. 108-109). Nitekim kadın bedenin üzerindeki bu etki biyolojik farklılıklar değil bilhassa erkek hegemonyasının varlığını korumak ve hakimiyet kurmak istemesidir. Ataerkil düzen içinde erkeklik, güç ve hâkimiyet ilişkileriyle özdeşleştirilir. Bu bakış açısına göre erkek olmak; otoritenin elinde tutulması, iktidarın sürdürülmesi anlamına gelir. Erkek, sahip olduğu iktidarı

korumak amacıyla kadına belirli sınırlar çizmekte ve bu iktidarı yitirme kaygısıyla onu 'ikinci cins' veya öteki konumuna iterek sürekli bir gerilim yaratmaktadır (Kandiyoti, 1997, s. 75).

Annelik, babalık ya da öğretmenlik gibi kimliksel kodlar, bireyleri toplum içindeki görev ve statülerine göre konumlandırır. Bu roller, tarihsel süreçte ataerkil bir çerçevede şekillenmiş; kadınlar çoğunlukla ev ve bakım işlerine, erkekler ise ailenin ekonomik ve fiziki ihtiyaçlarına odaklanmaya zorlanmıştır. Geleneksel sinema anlatılarında da benzer bir yansıma görülür: Kadınlar korunmaya muhtaç 'öteki' olarak, erkeklerse koruyup denetleyen aktörler olarak betimlenir. Böyle bir düzen, cinsiyetler arası eşitsizliği derinleştirir. Simone de Beauvoir'ın da belirttiği gibi, düşük ücretli ve niteliksiz işlerde istihdam edilen kadın, ekonomik bağımlılığını pekiştirir ve ev içi emek sorumluluklarıyla toplumsal cinsiyet rollerini yeniden üretir (Beauvoir, 2006, s. 42).

Moderniteyle birlikte beden, sabit bir gerçeklik olmaktan çıkmış; kimlik ve benlik inşasında belirleyici bir öğeye dönüşmüştür. Bu dönüşüm özellikle kadın bedeni üzerinde yoğunlaşmıştır (Şişman, 2013, s. 19-20). Modern dönem ile kadının toplum içindeki rolleri de farklılıklar göstermeye başlamaktadır. Özellikle kadın bireyler kapitalist sistemin getirisiyle işçi sınıfına dâhil olmuşlardır. Ancak bu durumda erkek egemenliğinin kapitalist toplumla aynı tarafta durması ile yine kadın bireyler mağdur durumuna düşmüştür. Kadının bu dönemde emek hakkı bağlamında haksızlığa uğratıldığı görülmektedir.

Başka bir pencereden bakıldığında bu dönemde kadın aynı zamanda cinsel bir obje konumuna getirilmektedir. Televizyon ve reklam enstitüsünün gelişimi kadını bir haz nesnesi konumuna getirmektedir. Bauman (2000, s. 227)'ye göre kapitalist toplumda beden; yalnızca üretim sürecinin aracı olmakla kalmayıp, aynı zamanda tüketim arzularına, hazlara ve çeşitli deneyimlere taşıyıcı işlevi üstlenerek özgün bir sosyolojik anlam kazanmaktadır. Televizyon içeriklerinde kadın, çoğunlukla cinsellik bağlamında ön plana çıkarılmaktadır. (Söğüt, 2019, s. 212-231). Aynı zamanda reklamlarda kadın temsili, onları 'iyi ya da kötü', 'bakımlı', 'anne', 'eş' ya da doğrudan bir nesne olarak kodlayarak, toplumsal cinsiyet kalıplarını yeniden üretmektedir (Küçükşen & Soydan, 2022, s. 20).

Modern dönem kadının sinemadaki temsil durumu da aynı çizgide devam etmektedir. Kadınlar, sinemada birer haz nesnesi olarak gösterilmektedir. Kadın bedeni, Mulvey'nin (1997, s. 42) vurguladığı üzere, görsel haz üretiminin merkezine yerleştirilmekte ve çoğunlukla seyirlik, erotize edilmiş bir nesne olarak temsil edilmektedir. Kadın bedenin haz nesnesi olması ile birlikte erkek bakışın etkisi ve kontrolü altında gösterilmektedir. Mulvey (1997, s. 40) bunu skopofili terimi ile açıklar. Skopofili genel anlamıyla, insanları nesneler gibi ele almaya ve onları denetleyici, meraklı bir bakışa tabi tutmakla ilgilidir. Nitekim bu skopofilili durumu bakma eylemenin aşırılığı durumunda narsisistik bir yönün ortaya çıkmasına olanak vermektedir.

Simone de Beauvoir, toplumsal ve kültürel düzlemlerde gözlemlenen ayrılıkçı söylemin, biyolojik özellikler tarafından desteklendiğini öne sürmektedir. Bu iki kavram arasındaki ayrımı vurgulayan Beauvoir, cinsiyetin doğadan ziyade toplumun kuralları ve normları çerçevesinde şekillendiğini ifade eder (Yıldırım, 2019, s. 147). Erkeğin, kadının biyolojik özelliklerini esas alarak ona belirli toplumsal roller yüklemesi, kadının cinsiyetçi algılar çerçevesinden kurtulmasını güçleştirmekte ve onu belirli bir yazgıya mahkûm etmektedir.

Kadının doğası gereği yaşadığı doğurma, emzirme ya da âdet görme gibi, erkeğin biyolojisinde yer almayan durumlar ise sıklıkla eril bakış açısının kadına yönelik hem korkularını hem de aşağılamalarını besleyen unsurlar arasında yer almaktadır. Bu tür biyolojik farklılıkların, kadının toplumsal hayattaki konumunu belirlemede bir tür meşruiyet zemini olarak görülmesi, ataerkil yaklaşımların sürekliliğini sağlama işlevi görürken, kadının birey olarak özgürleşmesini daha da zorlaştırmaktadır. Kadın, erkeğin mutlak özneselliğini vurgulamak üzere inşa edilen 'öteki' kimliğiyle onun doğurma ve emzirme işlevleri gibi eksikliklerini tamamlarken erkeksi normalliğin karşıt kutbunu oluşturur (Coşkuner Kalın, 2016, s. 229; Beauvoir, 1971, s. 17). Sonuç olarak kadına biçilen rol çerçevesinde kadın kendi öz kimliğinden uzaklaşmıştır. Bu bilgiler doğrultusunda Simone de Beauvoir'nın "Kadın doğulmaz, kadın olunur." sözü, Butler'ın (2014) yorumuyla birlikte ele alındığında, kadınlığın biyolojik değil, toplumsal süreçler içinde inşa edilen bir kimlik olduğunu vurgular (2014, s.191).

Simone de Beauvoir, kadınları erkek egemen bir düzenin ürünü olarak tanımlayıp evlilik ve anneliği bağımlılığın kaynağı sayarken entelektüel baskıya maruz kalmadığını iddia etmesi, *İkinci Cins'teki* Avrupalı kadını genelleyici ve beden odaklı yaklaşımı ile sunduğu çözüm önerilerinin yetersizliği nedeniyle eleştirilmiştir (Akbudak, 2017, s.128-129). Simone de Beauvoir'in, kadının toplumsal cinsiyet rolleri ve varoluşu üzerine getirdiği yaklaşımlar bazı düşünürlerce sorunlu görülse de varoluşçu feminizm düşüncesi birçok disiplinlerarası alana önemli katkılar sunmuştur.

Feminist film kuramı çerçevesinde, bir filmin yalnızca kadın bir yönetmen tarafından çekilmiş olması onu otomatik olarak feminist kılmaz; önemli olan, filmin eril bakış açısını aşarak dişil bir perspektifi benimseyip benimsemediğidir (Yerlikaya, 2020, s. 83). Zira sinema endüstrisinin üretim mekanizmalarındaki eril egemenlik, kadın yönetmenlerin dahi ataerkil normları yeniden üretmesine yol açabilmektedir. Bu noktada Beauvoir (2022, s. 37), bir erkeğin kadının varoluşsal deneyimini tam anlamıyla kavrayamayacağını, bu sebeple kadınlara özgü yaşam gerçekliklerinin ancak dişil bir söylem aracılığıyla temsil edilebileceğini öne sürer. Feminist kuramcılar Mulvey (1975), Johnston (1999) ve Kuhn (1982) ise feminist sinemayı, geleneksel anlatı kalıplarına alternatif geliştiren, yapıbozumcu ve karşı sinema anlayışıyla ilişkilendirir. Türk sinemasında bu bağlamda kadın yönetmenlerin filmleri üzerine yapılan çalışmalar, kadınların deneyimlerinden beslenen, erkek söylemini kıran ve dişil bir ifade alanı açan anlatı biçimlerini öne çıkarır (Öztürk, 2004, s. 12). 1980'lerden itibaren gelişen kadın yönetmen sineması, özellikle 2000'li yıllarla birlikte Handan İpekçi, Yeşim Ustaoğlu, Melisa Önel gibi bağımsız yönetmenlerin katkılarıyla dönüşüm sürecine girmiş; kadın karakterlerin toplumsal cinsiyet rollerine ve varoluşsal sorunlarına odaklanarak feminist film pratiklerinin gelişmesine zemin hazırlamıştır (Baydar Şen, 2019, s. 35).

AMAÇ VE YÖNTEM

İlkel toplumlardan itibaren toplumsal hiyerarşi, erkek egemen bir düzlemde şekillenmiştir. Avcı-toplayıcı topluluklarda kadın, karar alma süreçlerinin dışında tutulmuş; itaatkâr bir konumda kalmıştır. Bu edilgenlik, Fransız Devrimi'ne dek sürmüştür. İlk feminist tepkiler de işte bu dönemde ortaya çıkmıştır. Birinci dalga feminizm; eğitim, çalışma, vatandaşlık ve mülkiyet haklarında erkeklerle eşitliği savunmuştur. Ardından gelen ikinci dalga, kamusal alandaki eşitsizliğin yanı sıra cinsel özgürlük taleplerini yükseltmiştir. Feminizm, kadınların bu ortak mücadelede örgütlenmesini mümkün kılmıştır. Simone de Beauvoir, feminizmi

"erkeklerin, kadınları baskı altında tutmak için icat ettiği bir mit" olarak tanımlar (Beauvoir, 2000, s. 131–159). Ona göre kadın, "diğer" olmaktan çıkarak kendi öznesini inşa edebilir; fakat ataerkil toplumsal örüntüler ve geleneksel normlar, bu özneleşme sürecini engeller (Beauvoir, 2000, s. 155–159). Varoluşçu feminizm de tam olarak bu perspektifi temel alır. Buradan hareketle feminist film teorisi, 1970'lerin ortasında toplumsal cinsiyet eşitliği ve kadın hakları hareketlerinin sinemaya yönelik eleştirel bir bakış açısıyla kesişmesi sonucu ortaya çıkmış; yalnızca film metinlerindeki kadın temsillerini sorgulamakla kalmayıp, aynı zamanda yapım ve dağıtım süreçlerindeki güç ilişkilerini de mercek altına almıştır. Bu yaklaşım, kadın karakterlerin beyazperdede hangi anlatı kalıpları içinde yer aldığını inceleyerek, sinemada "erkek bakışı"nın nasıl inşa edildiğini ve görsel hazzın toplumsal cinsiyet normlarını nasıl pekiştirdiğini ortaya koymaya çalışır (Aslan, 2018, s. 200). Diğer yandan, kadın yönetmen ve senaristlerin deneyimleri üzerinden şekillenen çalışmalar; kadınların film yapımındaki görünürlük, imkân ve kısıtlılıklarını tartışarak alanda yeni politika önerileri geliştirmeye yönelir (Öz & Seçen, 2019, s. 471). Sinema, edebiyat, resim ve drama gibi birden çok sanat dalından beslenen disiplinlerarası yapısıyla, toplumsal cinsiyet kodlarının yeniden üretildiği veya dönüştürüldüğü dinamik bir mecra sunar. Bu çerçevede, feminist teorisyenler sinemada dişil bir dil geliştirerek eril egemen anlatıları deşifre etmeyi ve kadın deneyimlerinin anlatıda daha görünür olmasını sağlamayı amaçlarlar; böylece hem sinema pratiğinde hem de eleştirel okumalarda toplumsal cinsiyet eşitliğine katkıda bulunacak dönüştürücü adımlar atılabilmektedir.

BULGULAR

Pelin Esmer'in 2017 yılında yönetmenliğini üstlendiği *İşe Yarar Bir Şey*, lise yıllarından beri şiire tutkuyla bağlı Avukat Leyla'yı (Başak Köklükaya) ve hemşirelik öğrencisi Canan'ı (Öykü Karayel) beklenmedik bir tren yolculuğunda bir araya getirir; Leyla'nın defalarca ötelenen içsel hesaplaşmaları ile Canan'ın, ötanazi izni almak amacıyla felçli bir hastayı ziyarete gitmesi arasında örülen son derece ince ve nüanslı çizgi, hem karakterlerin psikolojik derinliğini hem de etik boyutun karmaşıklığını eş zamanlı olarak gözler önüne sermektedir. Film, Jean-Paul Sartre'ın varoluşçu felsefesinden ilham alarak yaşam ve ölüm arasındaki etik ikilemleri sorgular ve Yavuz karakterini canlandıran Yiğit Özşener ile Emine rolündeki Ayşenil Şamlıoğlu'nun diyaloglarına da ustalıkla yer verir. Durağan temposu ve minimal diyaloglarıyla dikkat çeken yapım, Leyla ve Canan'ın zamana direnerek örülen ilişkisini; aksiyonun değil, insan ruhunun derinliklerinin aslında 'işe yaradığını' gösteren zarif bir anlatımla sunmaktadır.

İşe Yarar Bir Şey filmi, kadınların patriarkal toplum yapısındaki konumlarını sorgulayan farklı bir bakış açısı ile alınmaktadır. Patriarkal düzenin kadınları ikincilleştirip erkek hegemonyası altında edilgenleştirmesine tepki olarak geliştirilen varoluşçu feminizm, Sartre'ın 'özgürlük' tanımının kadınlara uygulanamadığını ve patriarkal sistemin seçim sonuçlarının kadınların omuzlarına yüklendiğini ortaya koyar.

Filmde yaşanan karşılaşmalar birçok sanat dalında da kullanıldığı gibi bu durum bir kader birliğini yansıtmaktadır. Kader birliği olgusu Bakhtin'e (2001, s. 317) göre, farklı dönemlerden, sınıflardan ve kültürel kimliklerden bireylerin yolları, zaman ve mekânda kesişen ortak bir noktada birleşmektedir. Aynı zamanda film içerisinde trenin kullanımı sadece bir ulaşım aracı niteliği değildir. Tren sanatın birçok dalında döneme ve iktidara yapılan vurguların bir imgesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Leyla'nın bu şair kişiliğini yolculuk boyunca seyirci tarafından hissedilmektedir. Canan ise bir hastanede hemşirelik yapan fakat hayali oyuncu olmak isteyen bir kadın olarak sunulmaktadır. Bu karşılaşma, aynı zamanda Beauvoir'in (Beauvoir, 1993) "kadın doğulmaz, kadın olunur." deyişi bağlamında, cinsiyet rollerinin toplumsal inşa süreçlerine dair bir sorgulamayı tetikler Tren istasyonundaki ilk karşılaşmada Canan'ın babası, Canan'ı hiç tanımadığı Leyla'ya emanet eder. Canan karakterine karşı seyircinin buradaki ilk bakışı klasik anlatıda sürekli yinelenen "korunan kadın" temsilini akıllara getirmektedir. Ancak bir fark ile burada Canan yine kadın olan Leyla'ya emanettir. Canan'ın babası burada eril bakışı temsil etmektedir. Eril bakışa karşılık dişil bakışın temsilcisi ise Leyla'dır. Öyle ki bir tren yolculuğu boyunca filmi Leyla karakterinin bakış açısından izleriz.

Leyla, şairliğin ona kattığı bir özellik olarak sürekli bir gözlem hâlindedir. Çevresinin bilincinde ve sorgulayan bir yapıdadır. Yolculuk devam ederken, Leyla ile Canan'ın hikayesi daha da ilginç bir hâl almaya başlar. Leyla'nın sorgulayıcı tavrı Canan'ın içinde onu sürekli rahatsız eden sırrını açığa çıkartır. Canan, doktoru tarafından felç geçirerek yatağa bağımlı hale gelen Yavuz'un ötenazi talebinin yerine getirilmesi amacıyla yola çıktığını ifade eder. Canan içinde olduğu bu durum Leyla'nın dikkatini çeker. Yolculuk boyunca ölüm ile yaşamak arasında bir sorgulama seyirciye yansıtılır. Söz konusu sorgulama, Leyla'nın şair kimliği ve edebi duyarlılığı temel alınarak, şiirsel bir perspektif ve bütüncül bir bakış açısı içerisinde ele alınmaktadır. Bununla birlikte Leyla'nın şair bakışı, film boyunca hem imgesel hem de tematik bir işlev görür. Tren vagonunda pencereden dışarı baktığı anlarda, Türkiye'nin sosyal ve mekânsal dokusuna dair imgeler, onun varoluşsal iç monoloğunu besleyen bir fon oluşturur. Bu sahnelerde görülen gece karanlığında güçsüz bir kadının trenden indirilmesi, ataerkil düzenin kadını pasifleştiren stereotiplerini simgelerken; Leyla'nın sorgulayan tutumu, o stereotipi kırma iradesinin göstergesidir. Öte yandan Canan'ın getirdiği ölüm isteği ('ötenazi' olarak sunduğu eylem), Sartre'nın (Sartre, 1985, s. 72) "insan özgür olmaya mahkûmdur; çünkü yaratılmamıştır" önermesinin somut bir yansımasıdır Canan, kendi iradesi dışında 'fırlatıldığı' dünyada, Yavuz'un yaşam-sonlanım kararına aracılık ederek özgürlüğün yalnızca teorik değil, eylemsel bir boyutu olduğunu ortaya koyar.

Leyla ve Canan trenin kafeteryasında oturdukları sırada yanlarına iki kadın karakter daha gelir. Yolculuk esnasında ilk başlarda kendi aralarında konuşsalar da daha sonra Leyla ile Canan'ın sohbetlerine ortak olurlar. Bu iki kadın karakterden biri dansçı, diğeri de şarkıcı olduklarını belirtirler. Pelin Esmer yolculuk esnasında bizlere tanıttığı kadın karakterler güçlü kişilikleri ve toplumsal yapı içerisindeki belirgin rolleri ile karşımıza çıkmaktadır. Leyla ve Canan erkek egemen toplum yapısına karşın kamusal alanda var olmayı başarmış, kendi seçimlerini kendileri alabilen karakterler olarak karşımıza çıkmaktadır. Öyle ki Canan babasının isteğine karşılık oyuncu olmak isterken, Leyla ise her ne kadar avukat olsa bile arzuladığı ve sevdiği şairlik yolunda gitmeyi seçmişlerdir. Geleneksel sinema anlatılarında, doğrusal ve dinamik yapılarıyla öne çıkan eril kurgu; hükmeden erkek figürüyle özdeşleşmeyi teşvik ederken, daha kırılgan, pasif kadın temsilleri ise doğrusal olmayan, acı odaklı dişil anlatılarla bütünleşir (Williams, 1987, s. 301). Klasik anlatıda erkek karakterler güçlü ve aktif bir roller gösterilirken, kadın karakterler ise daha pasif ve edilgen bir yapıda ele alınırlar. De Lauretis (1984, s.58), 'kadın' kavramının toplumsal ve söylemsel düzeyde inşa edilmiş bir kurgu olduğunu belirtirken, sinemanın kadın temsilleri aracılığıyla kadını özne olmaktan alıkoyduğunu ve dışlayıcı bir pozisyona hapsettiğini ileri sürer. Yani kadın karakterler daha

çok erkek bakışının özelinde, bir öteki olarak ele alınmaktadır. Kadınlar daha çok nesne konumunda kullanılırlar. Ancak Pelin Esmer filmde bunun tam tersi bir anlayış sergiler. Nitekim filmde toplumsal cinsiyet kodları, en bariz biçimde tren kafeteryası sahnesinde deşifre edilir. Geleneksel 'eril bakış' kalıplarında erkek seyirci arzunun nesnesi hâline getirdiği kadından geri dönüş bekler; burada ise Leyla ve Canan'ın itirazcı suskunluğu, erkek bakışını etkisiz bırakır. İzleyici, dişil bakışın yalnızca erkeğe değil, patriarkal normlara karşı da durduğunu fark eder. Bu sahne, Mulvey'in (Mulvey, 1975) patriarkal sinemada kadını 'görsel haz objesi'ne indirgediği eleştirisini aşan bir pratiğe işaret eder Öyle ki Leyla ve Canan filmin öznesi konumundadırlar. Filmde bu sefer nesne olarak erkek konumlanmaktadır.

Leyla'nın yolculuğu boyunca pencereden dışarıya duygusal bir bakış atışı izlenir. Türkiye'nin çok katmanlı sosyal ve kültürel dokusuna dair imgeler, duraksayan trenin yanı başında belirir. Tren arızalandığında Leyla ile Canan, karanlık sokaklarda dolaşıp kahvehaneye sığınır; bu mekân ise erkek egemenliğin sembolüdür. Ne var ki kadınların gece sokaklarında özgürce hareket etmesi, direncin güçlü bir temsiline dönüşür. Canan'ın sırrı Leyla'yı varoluşsal sorgulamalara iter. Yolculuk ilerledikçe, Leyla'nın ve Canan'ın birbirlerine açılması, dayanışmanın varoluşçu feminist eylem olduğunu gösterir. Canan'ın sırrını ifşa edişi ve Leyla'nın bu süreçte sergilediği "kendisi için varlık" bilinci, Beauvoir'in (Beauvoir, 1993) "kadınların, kendilerine dayatılan rollerin ötesine geçerek öz bilinçlerini eyleme dönüştürebilecekleri" görüşünü örnekler Leyla'nın iç monoloğu, tren vagonundaki 'karga' motifiyle kesişir. Karga motifi birçok mitolojide ölüm ile ilişkilendirilmektedir. Örneğin; karga ve kuzgun motifleri, Polonya kültüründe önemli bir yer tutar. Polonya halkı, bu kuşları sefaletin, açlığın, hatta ölümün habercisi olarak görmüştür. 'Kuzgun karası' adıyla anılan siyah tüyler, keskin ve boğuk ötüşler ile leş yiyici içgüdüler, kuşların uğursuz simgeler haline gelmesini pekiştirmiştir. Böylece, karga ve kuzgunun koyu tüy rengi, ölüm sembolizminin en temel görsel unsurlarından biri olarak işlev kazanmıştır (Krôl ve Hernik, 2020, s.21). Aynı zamanda Türk mitolojisinde, karga, Azrail'in kişileştirildiği bir varlık olarak betimlenir; çoğu anlatıda bu kuş, ölüm meleğinin simgesel tezahürü hüviyetindedir. Bu çerçevede karga, yalnızca soğuk bir motif değil, aynı zamanda ahiret inancının somutlaştırılmış bir temsilcisi olarak öne çıkar (Büyükkol ve Öztütüncü, 2021, s.134). Buradan hareketle filmde karga, ölümün metaforu olarak belirginleşir. Yavuz (Yiğit Özşener) ise dış dünyayı sadece penceresinden takip eden, felçli ve yaşama dair umudunu yitirmiş bir karakterdir. Ölüm arzusu ile varoluş arasındaki gerilim, Lacan'a göre benliğin kaybı inkârıyla şekillenir; ölüm, yokoluş olarak değil, öznenin kendini yeniden tahayyül etme süreci olarak anlaşılmalıdır (Clero, 2011, s. 55). Gösteren, öznede bir sıçrama yaratarak onu düşüncesiz bir varoluştan bilinçli bir özneliğe taşır. Bu geçiş, göstergenin 'ölümü'yle mümkün hâle gelir; zira gösterenin son buluşu, öznenin gerçek varoluşunu açığa çıkarır. Hayat, bir göstergeye dönüştüğünde, öznenin yaşamı da bu göstergenin anlamına nüfuz eder. Sartre (Sartre, 1943) açısından ölüm, özgürlüğün simgesidir, çünkü 'dünyaya atılmış' insan, kendi seçimleriyle kendini biçimlendirir ve sonunu kendi tasarlar. Filmde Yavuz'un deneyimi ise varoluşçu özgürlüğün bir temsili gibidir. Kadın karakterler, kendi seçimlerinin sahibi olduklarını gösterirler. Leyla, Yavuz'u yaşamaya ikna edişiyle bunu kanıtlar. Otele birlikte sığınmaları, dostluk ve dayanışmanın eyleme dönüşmesidir. Arkadaşlarının Leyla'ya duyduğu haset, erkek egemen sisteme boyun eğmiş rollerini sorgulamaktan kaynaklanır. Beauvoir'in (Beauvoir, 1949) 'kendisi için varlık' kavramına göre Leyla, kendi varlığını erkek iktidarının ötesinde kurar Böylece erkekler, onun

dünyasında yalnızca birer nesne hâline gelir. Erkek bakışı ne skopofili ne de voyörizm barındırır; salt görmekten öteye geçmez. Leyla, Beauvoir'in varoluşçu feminizm felsefesindeki özgürlüğün, kendisi için bir varlığın temsilidir. Canan da yine aynı amaçla kendi hayalleri ve kendi seçimleri için orada bulunmaktadır. En son sahnede Leyla ile Canan'ın binadan ayrılışını ve Leyla'nın Yavuz'un dairesine doğru attığı son bakışını Yavuz'un penceresinden izleriz. Yavuz'un penceresinden Leyla ve Canan'a doğru uzanan uzun çekim, 'özgürlüğün yalnızca bireysel değil, toplumsal bir direnç pratiği2 olduğuna dikkat çeker. Kuş gölgelerinin tavana yansıması, ölümün ötesinde 'yeniden tahayyül'ü simgeler; varoluşun özden önce geldiği fikri hem karakterlerin hem de seyircinin deneyimine dönüştürülür. Film boyunca yer alan karga figürünün bir yansıması olarak ölüm ile yaşam arasındaki varoluşsal sancıları niteler bir biçimde seyirciye sunulmaktadır.

TARTIŞMA VE SONUÇ

Kadınların toplumsal yapılardaki konumları, tarihsel süreç boyunca çoğunlukla ikincil düzeyde ve pasif rollerle sınırlandırılmıştır. Kadının bu edilgen durumuna karşılık ortaya çıkan feminist hareketler kadının birçok alanda hakkını savunmasını ve kadının varlığının hiçbir etken altında kalmadan özgür olabileceğini göstermiştir. Feminist hareketler, sinemada sıklıkla kurtarılmayı bekleyen, zayıf ve yalnızca aile içi sorumluluklarıyla ilişkilendirilen kadın temsillerinin yerini alarak, kadının sadece özel alanda değil kamusal alanda da güçlü bir aktör olarak görünmesini mümkün kılmıştır. Bu dönüşüm, sinematik anlatıda cinsiyet kalıplarının kırılmasına ve kadın karakterlerin çok katmanlı kimliklerle ele alınmasına zemin hazırlamıştır. Kadının toplumsal cinsiyet rollerindeki edilgen konumlarını Simone de Beauvoir varoluşçu feminizm çerçevesinde ele almaktadır. Sartre'nin varoluş felsefesinden etkilenen Beauvoir kadının erkeğin ötekisi olmadığını, kendi özünü kendisinin seçimleri ile erkek egemen iktidarının etkisinde olmadan özgürce yapması gerektiğini ve yine sonuçlarına kendi seçimleri bağlamında katlanabileceğini vurgulamaktadır. Bununla birlikte Simone de Beauvoir, İkinci Cinsiyet adlı eserinde, cinsiyetçi ve özcü belirlenimlerden titizlikle kaçınarak, toplumsal cinsiyet rollerinin arkasındaki güç ve iktidar dinamiklerini ele alır. Bu bağlamda, kadının tarih boyunca ikinci plana itilmişliğini ve özgürlük önündeki engelleri, tarihsel, felsefi ve antropolojik bir perspektiften analiz eder. Ayrıca, erkek egemen düşünce sisteminin oluşturduğu tarihsel mutlakiyetin geçerliliğini sorgular ve ataerkil zihniyetin kadını köleleştiren yapısını açığa çıkarır. Bu eleştirel çözümlemesini yalnızca kişisel deneyimlerinden yola çıkarak değil, aynı zamanda temel felsefi metinlere ve önemli düşünürlerin görüşlerine dayanarak gerçekleştirir. Bunun ötesinde, kadını özgürleştirme noktasında sorumluluk bilincinin, iradi seçimlerin ve eyleme geçme cesaretinin, kadınların kendi varoluşsal farkındalıkları içerisinde nasıl deneyimlenebileceğine dair yollar aramayı da öncelikli bir mesele olarak görür (Aydınalp, 2020, s. 483).

Beauvoir'in varoluşçu feminizm felsefesi perspektifinde ele alınan İşe Yarar Bir Şey filminde kadının toplum yapısındaki temsili yeniden ele alınarak yorumsamacı bir yaklaşımla eleştirilmiştir. Pelin Esmer'in İşe Yarar Bir Şey adlı filmindeki kadın temsillerini, Beauvoir'in varoluşçu feminizm anlayışı ve Sartre'ın özgürlük vurgusu ekseninde incelediğinde, filmin hem kuramsal hem de estetik düzeyde patriarkal anlatı kalıplarını tersine çevirdiği ortaya çıkmıştır. Kadın karakterler Leyla ve Canan, yalnızca pasif edilgen rollerin ötesine geçmekle kalmayıp; kendi varoluşlarını aktif olarak kurgulayan özneler olarak belirmiştir. Özneleşme sürecinde,

Leyla'nın şair bakışı ve Canan'ın ötenazi kararına aracılık etmesi, özgürlüğün salt teorik değil; pratikte de bir sorumluluk ve dayanışma pratiği olduğunu göstermiştir. Filmdeki tren yolculuğu metaforu, bireyin tarihsel-kültürel bağlam içinde 'fırlatılmışlık' hâlini simgelerken; bu bağlamdan bağımsız özgürleşme olanaklarının ancak dişil bakışın farkındalığı ve eyleme dönüşen dirençle mümkün olabileceğini vurgulamaktadır. Tren istasyonundan otele, oradan Yavuz'un dairesine uzanan mekânsal karşılaşmalar, Sartre'ın 'varoluşun özden önce gelmesi' ilkesini hem karakterlerin hem de seyircinin deneyimine dönüştürür. Karanlık sokaklarda gece yolculuğu yapan iki kadının dayanışması, Beauvoir'in 'kendisi için varlık' bilincinin toplumsal ayartmalara ve toplumsal cinsiyet rollerine karşı geliştirdiği eleştirel öznelliğin somut bir örneğidir.

Bu bağlamda, *İşe Yarar Bir Şey*, feminist film kuramının öngördüğü 'eril bakıştan kopuş'u; sadece kadın yönetmen olmanın ötesinde, dişil bir söylemin görsel ve anlatısal stratejilerle inşası üzerinden gerçekleştirir. Film, Mulvey'in patriarkal sinemada kadını 'görsel haz objesi'ne indirgeme eleştirisini aşarak; kadını hem kurmaca hem de seyirci nezdinde bir özne olarak konumlandırır. Bu dönüşüm, feminist sinema pratiğine ve teorik literatüre önemli bir katkı sunar. Sonuç olarak, Pelin Esmer, varoluşçu feminizm çerçevesini estetik bir biçimle tasarlayarak; kadın karakterlerin özgür seçim, sorumluluk ve dayanışma ekseninde yeniden inşa süreçlerini görünür kılmıştır. Film, patriarkal sinema geleneklerine karşı sadece tematik bir itiraz değil, aynı zamanda biçimsel bir direniş pratiği de ortaya koyar. Kadınların kendi varoluşlarını sahiplenme sürecinin hem bireysel hem de toplumsal düzeyde dönüştürücü gücünü gözler önüne seren bu eser, feminist film eleştirisine yeni bir bakış açısı kazandırmaktadır.

KAYNAKÇA

Akbudak, E. H. (2017). Simone de Beauvoir'ın Yaşamı ve Yapıtlarında Özgürlük ve Bağımlılık Arasındaki İlişki [Yüksek Lisans, İstanbul Üniversitesi].

Arat, N. (2010). Feminizmin ABC'si. Say Yayınları.

Aslan, M. (2019). Sinemada Kadın: Başka Dilde Aşk Filmi Üzerine Bir İnceleme [Woman in cinema: A review onlove in another language]. Selçuk İletişim, 12(1), 199-215. https://doi.org/10.18094/josc.457945

Aydınalp, E. B. (2020). Varoluşçu Özgürlük Bağlamında Kadın: Simone de Beauvoir ve İkinci Cinsiyet [Woman in the Context of Existentialist Freedom: Simone de Beauvoir and The Second Sex]. Litera: Journal of Language, Literature and Culture Studies, 30(2), 465-488. https://doi.org/10.26650/LITERA2020-0066

Bakhtin, M. (2001). Karnavaldan Romana- Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar (C. Soydemir, Çev..). Ayrıntı Yayınları.

Baydar Şen, E. (2019). 2000 sonrası Türk sinemasında kadın yönetmenlerin filmlerinde kadın temsillerine feminist bakış: Yeşim Ustaoğlu ve Çiğdem Vitrinel sinemasından örnek incelemeler [Yüksek Lisans, Anadolu Üniversitesi].

Bayraktar, G. (2023). İkinci Dalga Feminist Hareketin Feminizmin Gelişimindeki Dönüştürücü Rolü [The Transformative Role of the Second Wave Feminist Movement in the Development of Feminism]. Advances in Women's Studies, 5(2), 49-56. https://doi.org/10.5152/atakad.2023.23042

Beauvoir, S. (1970). Evlilik Çağı (7.b.) (B. Onaran, Çev.). Payel Yayınları

Beauvoir, S. (1993). Kadın "İkinci Cins", (B. Onaran Çev.). Payel Yayınları.

Beauvoir, S. (2006). Bir Genç Kızın Anıları, (S. Selvi Çev.). Payel Yayınları,

Beauvoir, S. (2019). İkinci Cinsiyet (G. Savran, Çev.). Koç Üniversitesi Yayınları,

Bendason, N. (1990). Başlangıcından günümüze kadın hakları. İletişim Yayınları.

Bezirci, A. (1985). Önsöz, Varoluşçuluk, Say Yayınları,

Bingöl, O. (2014). Toplumsal Cinsiyet Olgusu ve Türkiye'de Kadınlık [Toplumsal Cinsiyet Olgusu ve Türkiye'de Kadınlık]. Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Sosyal Ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi, 2014(3), 108-114. https://doi.org/10.18493/kmusekad.36760

Bozkurt Avcı, İ. (2016). Jean-Paul Sartre'ın Varoluşçu Düşüncesinin İzlerini Modern Sinemada Aramak: Çölde Çay Filmi [Jean-paul sartre'in varoluŞÇu dÜŞÜncesİnİn İzlerİnİ modern sİnemada aramak: Çölde Çay fİlmİ]. Selçuk İletişim, 9(3), 321-342. https://doi.org/10.18094/si.24705

Butler, J. (2008). Cinsiyet Belası

Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi (B. Ertür, Trans.). Metis Yayıncılık.

Cemiloğlu, M. (2021). Türkiye'de Kadın Sinemasına Bir Bakış. Literatürk Academia.

Cevizci, A. (2000). Felsefe Sözlüğü, Paradigma Yayınları,

Cevizci, A. (2017). Felsefe Tarihi, Say Yayınları,

Clero, Jean Pierre, (2011). Lacan Sözlüğü, (Özge Soysal Çev.), Say Yayınları,

Collins, P. H. (1991). Black feminist thought: Knowledge, consciousness and the politics of empowerments. Routledge.

Coşkuner Kalın, C. (2016). Simone de Beauvoir: Ötekiliğin Kabulü. Beytulhikme An International Journal of Philosophy, 6(2), 227-243. https://search.trdizin.gov.tr/en/yayin/detay/215965

Cuarón, A. (2013). Gravıty W. Brothers;

Çelebi, V. (2014). Jean Paul Sartre'ın varoluşçuluk düşüncesi. Beytulhikme An International Journal of Philosophy, 4(2), 63-76. https://search.trdizin.gov.tr/tr/yayin/detay/166012/jean-paul-sartrein-varolusculuk-dusuncesi

De Lauretis, T. (1984). Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema. Bloomington: Indiana University.

De Lauretis, T. (2000). Alice Doesn't : Feminism, Semiotics, Cinema. Indiana University Press.

Durutürk, B. (2018). Feminizm ve Çokkültürlülük arasındaki ilişki üzerine bir İnceleme. Bilgi Sosyal Bilimler Dergisi, 20(2), 76-90. https://dergipark.org.tr/tr/pub/bilgisosyal/issue/41701/473877

Gilmore, D. D. (1990). Manhood in the making: Cultural concepts of masculinity. Yale University Press.

Gürsul, E. (2013). Heıdegger ve Sartre'da Varoluş-Öz Kavramlarının İlişkisi Açısından Hümanizm Sorunu [Yüksek Lisans, Hacettepe Üniversitesi].

Halis, M. (2011). Pre-Modernden Postmoderne Örgütsel Evrim, Mehmet Zorlu Sakarya İl Milli Eğitim Müdürlüğü.

Hilav, S. (2008). Felsefe Yazıları, Yapı Kredi Yayınları

İmançer, D. (2002). Feminizm ve Yeni Yönelimler. Doğu Batı Dergisi, 151-169

İnce, K. (2017). The body and the screen-female subjectivities in contemporary women's cinema Bloomsbury..

Jaspers, K. (2010). Felsefe Nedir? (İ. Z. Eyüboğlu, Çev.). Say Yayınları.

Kuhn, A. (1994). Women's Pictures: Feminism and Cinema. Verso Books. https://books.google.com.tr/books?id=8BU6d7vmLs0C

Johnston, C. (1973). Women Cinema as Counter-Cinema. In C. Johnston (Ed.), Notes on Women's Cinema (pp. 24-31). Society for Education in Film and Television. Reproduced in S. Thornham (Ed.) (1999) Feminist Film Theory: A Reader (pp. 31-40). Edinburgh University Press.

Kandiyoti, D. (1997). Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler, çev. A. Bora vd., İstanbul: Metis Kadın Araştırmaları.

Kaplan, E. A. (2000). Women and film: both sides of the camera. Routledge.

Lekesiz, F., & Serarslan, M. (2022). Kadın Yaşamak İster: Antonia'nın Yazgısı Filminde Kadının "Aşkın" Varoluşu. SineFilozofi, 7(14), 194-214. https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.984497

Marshall, G. (2005). Sosyoloji sözlüğü. Bilim ve Sanat Yayınları.

Michel, A. (1984). Feminizm. Kadın Çevresi Yayınları.

Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. Screen, 16(3), 6-19. https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6

Notz, G. (2012). Feminizm. Phoenix Yayınları.

Öztürk, S. R. (2004). Sinemanın dişil yüzü Türkiye'de kadın yönetmenler, Om Yay.

Öz, G., & Seçen, D. (2019). Türk Sinemasında Kadının Temsil Sorununa Alternatif Bir Yöntemle Bakmak: Bechdel Test [An Alternative Method to The Look At The Representation Problem of Women In Turkish Cinema: Bechdel Test]. Erciyes İletişim Dergisi, 6(1), 467-486. https://doi.org/10.17680/erciyesiletisim.460827

Öztürk, B., & Akbulut, Ö. (2022). Laura Mulvey'in Eril Bakış Perspektifinden Susuz Yaz Filminde Kadının Nesneleştirilmesi [Objectification of woman in susuz yaz from the perspective of laura mulvey's male gaze]. Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, 10(2), 1046-1067. https://doi.org/10.19145/e-gifder.1103969

Pehlivan, P. V. (2017). Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kuramsal Yaklaşımlar: Bir Literatür Taraması. İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 497-521.

Rowbotham, S. (1994). Kadınlar direniş ve devrim. Payel Yayınları.

Sartre, J. P. (1985). Varoluşçuluk, (A. Bezirci, Çev.) Say Yayınları.

Scott, J. W. (1996). Feminism and history. Oxford University Press.

Soydan, E., & Küçükşen, K. (2022). Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliğinin Medyadaki İzdüşümleri. Al Farabi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, 7(3), 18-28.

Söğüt, F. (2019). Yeni Medya Ve Temsil: İnternet Gazeteciliğinde Cinsiyet Kimliklerinin Sunumu. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi(31), 212-231. https://doi.org/10.31123/akil.531977

Şişman, N. (2013) Emanetten Mülke: Kadın-Beden-Siyaset, İz Yayıncılık.

Yerlikaya, B. (2020). Türk Sineması'nın Üretken Kadınları Öteki'den Özne'ye. Nobel Bilimsel Eserler.

Zinn, G., & Stanley, M. T. (Eds.). (2012). Exile through a gendered lens-women's displacement in recent European history, literature, and cinema, Palgrave Macmillan.

Zygmunt, B. (1998). Postmodern Etik (A. Türker, Trans.). Ayrıntı Yayınları.

Wollstonecraft, M. (2012). Defendıng Women's Rıghts. Doruk Yayımcılık.

Williams, L. (2018). "Something Else Besides a Mother": Stella Dallas and the Maternal Melodrama. JCMS: Journal of Cinema and Media Studies, 1000, 2-27. https://doi.org/10.1353/cj.2018.0091

EXTENDED ABSTRACT

Simone de Beauvoir's existentialist feminist understanding focuses on women's freedom and the construction of social subjectivity. Beauvoir defined feminism as "a myth invented by men to keep women under their control" and emphasized that gender is socially constructed rather than biological with her famous principle, "One is not born a woman, one becomes one." Within this framework, Pelin Esmer's film İşe Yarar Bir Şey (2017) was subjected to feminist film analysis from an existentialist feminist perspective, thereby attempting to offer a comprehensive interpretation of women's existential struggles within the social structure. Qualitative sampling was used in the research to examine the textual elements of the film, and an interpretive feminist criticism approach was adopted. Using this method, the film's narrative tools and cinematic techniques were used to focus on women's quest for freedom and the impositions of gender roles. The analysis reveals that elements highlighting women's inner worlds are effectively used in the film's visual and auditory narrative. According to the analysis, Esmer's film prioritizes the perspectives of female characters; women's subjective experiences are conveyed to the audience through cinematographic tools such as images, editing, and sound. The characters Leyla and Canan are highlighted in the film's narrative. These two women are portrayed as strong, effective, and determined individuals who have broken free from the restrictive roles of a patriarchal society, in line with Beauvoir's definition of "being for oneself." In particular, the film constructs the main narrative from Leyla's perspective, thereby eliminating the male gaze and placing women at the center of the narrative. According to the findings of the study, Leyla is not only a lawyer but also an inner poet who deeply observes and questions her surroundings, while Canan is a nurse who chooses to pursue her dream of becoming an actress. With these choices, both defy patriarchal expectations. For example, rather than embodying the image of a "protected woman" that Canan's father desires, Leyla is entrusted with and empowered by female solidarity, highlighting the contrast between male and female perspectives in the film. Similarly, the other women they meet during their journey (a dancer, a singer, etc.) have taken on active roles in the public sphere, reinforcing the presence of women in social spaces with their strong identities. Within this narrative structure, İşe Yarar Bir Şey takes shape around the theme of "existential anguish between death and life"; Leyla's poetic gaze and Canan's decision to undergo euthanasia transform the dilemma of life and death into a profound questioning of women's position in society. Ultimately, the film develops a cinematic language that transcends patriarchy by portraying women as powerful subjects rather than victims. The findings are consistent with Beauvoir's philosophical legacy. While Sartre's existentialist philosophy emphasizes the freedom and responsibility of each person in relation to their own choices, Beauvoir points out that women cannot sufficiently access this freedom within the patriarchal order. Esmer's narrative also reflects this; Leyla and Canan reject patriarchal impositions and demonstrate their will to determine their own destinies. The characters' determined choices cinematically embody Beauvoir's view that women have the potential to construct their own subjectivity. Thus, the film goes beyond the possibilities and highlights women's desire to design their own lives and the need to question the social roles imposed on them in the process. In conclusion, the feminist analysis of İşe Yarar Bir Şey is fully consistent with Beauvoir's existentialist feminist perspective. Pelin Esmer's film elevates women to the position of powerful subjects by developing a feminine perspective as an alternative to the male gaze, thereby creating a new cinematic language for the representation of women. The findings reveal that the film strongly highlights women's efforts to construct their own existence and their questioning stance against patriarchal norms. In this respect, the study emphasizes that İşe Yarar Bir Şey makes a unique contribution to the feminist cinema tradition and successfully incorporates existential feminism's emphasis on women's freedom and subjectivity into cinematic narrative.