

“Annem İzin Vermese Bu Filmi Çekmeyecektim”: Foucault’nun İktidar Kavramı Üzerinden Ana Yurdu Filmi Okuması

Özgür Velioglu Metin*

Özet

Dünya sineması geneli, Türk sineması özelinde kadının toplum içindeki konumunu gerçekçi ve sorgulayıcı tarzda işleyen film örnekleri az sayıdadır. Yakın dönem Türk sinemasında, toplumsal düzen içerisindeki sorunları kadın odaklı işleyen bağımsız filmlerin sayısında artış gözlemlenmektedir. Bu örneklerin bir kısmı, geçmişte var olan örneklerin ötesine geçerek, toplumsal cinsiyet normlarına dair var olan sorunları gerçekçi ve sorgulayıcı tarzda irdelerler. Ana Yurdu (Senem Tüzen, 2015) filmi, bu bağlamda durumu anlatmak adına geliştirdiği alternatif dil ile kadın karakterini özgürleştirme yoluyla farklılık yaratan eserler arasında sayılabilir.

Filmde eşinden ayrılan Nesrin karakteri, romanını bitirmek üzere anneannesinden kalan köy evine gider. Ancak annesi ve çevredeki kadınlar Nesrin’i geleneksel baskıcı öğelere dair ritüeller ile kuşatır. Nesrin de bir noktadan sonra kendine özgü bir direniş ile bu baskıya karşı çıkmaya başlar. Tüzen filminde, Nesrin karakteri üzerinde başta annesi olmak üzere köyün diğer kadınlarının yarattığı baskı, kontrol ve denetimi gözler önüne serer. Filmde Nesrin’in çevresine karşı başlattığı isyankar tavır, filmin sonunda Nesrin’in bir anlamda kendi özgürleşmesini gerçekleştirme yolunda “delilik evreni”ne adım atmasıyla son bulur. Çalışmada, Nesrin karakterinin üzerindeki baskı ve bunun sonunda özgürleşme yolunda gösterdiği çaba, Foucault’nun iktidar kavramına yaklaşımı ile ilintilendirilebilecek disiplinci iktidar, Panoptikon, uysal beden, büyük kapatılma ve delilik kavramlarına yaklaşımı üzerinden analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk sineması, toplumsal cinsiyet, Foucault, Ana Yurdu

ORCID ID : 0000-0002-4608-9536
E-mail : ozgurvelioglu@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.515242

Geliş Tarihi - *Received*: 20.01.2019
Kabul Tarihi - *Accepted*: 03.02.2019

“I would not shoot this movie if my mother had not permitted”: Reading the Motherland (Ana Yurdu) Movie through Foucault’s Concept of Power

Özgür Velioglu Metin*

Abstract

Examples of movies that depict the place of women in society in a realistic and a questioning manner are highly limited in both the world cinema in general, and the Turkish cinema in specific. However, an increasing trend has been observed in the recent history of Turkish cinema in terms of independent movies that treat the problems seen in the public order with a woman-oriented approach. Some of these works go beyond the examples from the past and scrutinize current problems regarding the gender norms in a realistic and questioning manner. Motherland (Ana Yurdu, Senem Tüzen, 2015) can be put forward as an example to the distinctive artworks in this regard as it liberates women with the alternative language it has developed in order for depicting this situation.

In this movie, Nesrin goes to a country house inherited by her grandmother, after breaking up with her husband, to complete her novel. However, her mother and the women in the neighborhood surround her with rituals of conventional oppressive motives. After a certain point, Nesrin begins contradicting this oppression with a way of resistance which is peculiar to her. In this movie, Tüzen displays the oppression, control, and discipline put on Nesrin by particularly her birth mother, and then the other women in the village. The rebellious attitude adopted by Nesrin against her neighborhood ends with her first step in the “universe of madness” which she takes by realizing her own freedom. In this study, the oppression put on Nesrin, and her struggle to achieve freedom are analyzed based on Foucault’s approach to the concepts of disciplinary power, Panopticon, docile body, the great confinement, and madness, which can also be correlated with his approach toward the concept of power itself.

Keywords: Turkish cinema, gender, Foucault, Motherland

ORCID ID : 0000-0002-4608-9536
E-mail : ozgurvelioglu@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.515242

Recieved - *Geliş Tarihi:* 20.01.2019
Accepted - *Kabul Tarihi:* 03.02.2019

Giriş

Sinemada kadın temsili patriarkal düzenin eril dil üzerinden yarattığı şablonlar ile ilerler. Bu şablonlar büyük oranda yanlış temsil biçimleri barındırmakla birlikte, tüm dünyada benzer biçimdedir. Türk sinemasında da başlangıcından günümüze kadının birincil görevi iyi, namuslu bir eş ve fedakar anne olmaktır (Saktanber, 1993: 213). Esen'e göre, Türk sinemasında kadına bakış, iyi uçtaki melek kadınlar ve kötü uçtaki şeytan dişiler olmak üzere iki uçtadır (2000: 41). 1980'li yıllardan itibaren Atıf Yılmaz, Ömer Kavur gibi yönetmenler, kadının geleneksel ve modern yapı içinde sıkışmışlığını ve hoşnutsuzluğunu gösterip bu döngüyü kırmaya çalışsa da birkaç alternatif üretim dışında günümüzde halen temsiller geçmişin tekrarı niteliğindedir.

Yıllardır görmezden gelinmiş birçok sorundan biri de kadının toplum içindeki yeri ve konumudur. Yakın dönem Türk sinemasında toplumsal düzen içerisindeki sorunları kadın odaklı işleyen bağımsız filmlerden bir kısmı, geçmişte var olan örneklerin de ötesine geçerek toplumsal cinsiyet normlarına dair var olan sorunları ele alır. Gerçekliğin başarılı biçimde inşasıyla da öne çıkan bu filmlerden ilk akla gelenler arasında, *Zerre* (Erdem Tepegöz, 2012), *Gözetleme Kulesi* (Pelin Esmer, 2012), *Toz Bezi* (Ahu Öztürk, 2015), *Ana Yurdu* (Senem Tüzen, 2015) filmleri sayılabilir. Bu filmlerden bir kısmı, kadın yönetmenlere aittir. 2000'li yıllara kadar Türk sinemasında ana akım sinema dışında var olabilmiş sadece birkaç kadın yönetmen vardır. Ana akım sinema içinde yer alanların nicelik olarak çokluğu sinema sektöründe kadın yönetmenlerin varlığı açısından bir önem taşımaz çünkü başta toplumsal cinsiyet normları olmak üzere popüler sinemanın kodlarını klişeler üzerinden yeniden üretirler. Ancak 2000 sonrası Yeşim Ustaoglu'nun açtığı yoldan ilerleyen ve varoluş çabasında dile getirmek istedikleri sorunlardan ödün vermeyen birçok kadın yönetmen, kendi filmlerini diledikleri gibi yapma şansı yakalarlar. Ancak bu süreç hem maddi, hem de manevi açıdan zorlu bir süreçtir. Bağımsız sinema filmi yapmanın tüm dünyada zor olmasının ön kabulünün yanında, bir üçüncü dünya ülkesinde tekelleşme, maddi olanaksızlıklar, sansür vb. birçok sorunla bunu gerçekleştirmenin zorluğu tartışmasıdır.

Dünya prömiyerini Venedik Film Festivalinde gerçekleştiren *Ana Yurdu* (Senem Tüzen, 2015) filmi de bu bağlamda derdini anlatmak adına geliştirdiği alternatif dil ile kadının özgürleştirilmesi yolunda farklılık yaratan eserler arasında sayılabilir. Senem Tüzen'in yazıp yönettiği film, yönetmenin ilk uzun metrajlı film deneyimidir. Birçok ilk film örneğinde olduğu gibi, bu film de yönetmene dair bazı otobiyografik izler taşır. Tüzen, Hürriyet gazetesinde yer alan röportajında hikayenin ne kadarının kendi hayatından izler taşıdığı sorusuna, "Epey fazlası. Senaryo yazmak için memlekete, Niğde'ye, gittim. Ve annem geldi... O geldikten sonra yazamamaya başladım. Film de böyle başlıyor." diyerek yanıtlar (Arslan, 2016). Filmin hikayesi, yönetmenin filmi yaratma öyküsüyle paraleldir. Aynı zamanda çalışmanın başlığında yer alan ve Senem Tüzen'in gazete röportajına başlık olan, 'Annem izin vermese bu filmi çekmeyecektim' (Arslan, 2016) vurgusu, film yapmak için annesinden izin alması gereken bir kadından çok, annesiyle olan ilişkilerini kamuya paylaşma konusunda sakıncaları olan bir kadını işaret eder. Batı toplumuyla doğu toplumu arasındaki temel farklılardan biri, doğu toplumunda çoğu zaman aile içi bireysel hesaplaşmalara, çatışmalara kapalı olunmasıdır. Çocukluktan yetişkinliğe geçiş döneminde çocuk ve aile arasında yaşanması gereken çatışma sonucu çocuk, yetişkin bir birey haline dönüşebilir. Bu çatışmanın bastırılması, çocuğun ömrünün sonuna kadar aileye bağımlı, kendi kararlarını veremeyen, birey olamamış bir yetişkin olarak yaşamını

sürdürmesine neden olur. Senem Tüzen'in deyimiyle, "Annelerinin karınlarından çıkamamış çocukların ülkesidir Türkiye" (Time Out Dergisi, 2016). Aynı zamanda doğu toplumlarında aile içinde eğer bir anlaşmazlık/çatışma varsa bu da dışarıya asla yansıtılmamalıdır. *Ana Yurdu* filminde de, bu çatışmayı zamanında sağlıklı bir biçimde yaşayamamış ve dolayısıyla birey olabilmeyi tam anlamıyla başaramamış 30'lu yaşlarında bir kadının annesinden kopuş sürecinde yaşadığı çatışma anlatılır. Bu doğrultuda film, Türk toplumu ve sineması için hem bu çatışmayı yansıtma konusunda gösterdiği cesaret, hem de konuyu tartışma ve yansıtma biçimiyle öncül nitelik taşır.

Filmde, Nesrin karakterinin annesi Halise ile yaşadığı çatışma, bir yandan geleneksel anne ile modern Nesrin'e dairdir. Çalışmada geleneksel ve modern yapı içinde sıkışan Nesrin karakterinin üzerindeki baskı ve bunun sonucunda özgürleşme yolunda gösterdiği çaba, Foucault'nun iktidar kavramına yaklaşımı ile ilintilendirilebilecek disiplinci iktidar, Panoptikon, uysal beden, büyük kapatılma ve delilik kavramlarına yaklaşımı üzerinden analiz edilmiştir. Çünkü Foucault'ya göre "iktidar tek bir yerde işlemez, çok sayıda yerde işler: Aile, cinsel yaşam, delilere karşı davranış tarzı, eşcinsellerin dışlanması, erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkiler... tüm bu ilişkiler siyasi ilişkilerdir" (2005: 191). Ona göre toplumdaki ilişki ağlarının ortaya çıkarılabilmesi için bu öğeler üzerinden derinlemesine analiz yapılması gereklidir.

Foucault ve İktidar Kavramı Üzerine

Foucault, kastettiği iktidar anlayışı ve işleyişinin yalnızca devlet aygıtı, yönetici sınıf, hegemonik kastlar sorununa gönderme yapmadığını belirtir. Kastettiği daha geniş anlamda, bireylerin gündelik davranışlarında, bedenlerine varıncaya kadar üzerlerinde işleyen, giderek daha da incelen, tüm mikroskobik iktidarlar dizisidir. Toplumların iktidarın siyasi ağına gömülmüş yaşadığını belirtir (2012: 48). Foucault, iktidarı mikro yönleri ve teknolojileri aracılığıyla gören bir iktidar kavramı geliştirmiştir (Canpolat, 2005: 98). Foucault'ya göre iktidar, kendi örgütlenmelerini kendileri oluşturan, güç ilişkilerini dönüştüren, güçlendiren ya da tersine çeviren bir süreç ve bu güç ilişkilerini etkili kılan stratejiler olarak anlaşılmalıdır (Canpolat, 2005: 99).

Kapitalizmin ihtiyaç duyduğu emek gücünün fiilen üretken hale getirilebilmesi için kullanılan eski tekniklerin (hapishane, akıl hastanesi, askeri kışla gibi kurumların zorlayıcı yönetmeliklerini örnek alan büyük fabrikalar gibi) aşırı pahalı ve etkisiz hale gelmesiyle birlikte yeni bir teknik gerekmiştir. Böylece 18. yüzyıl sonunda Avrupa'da ortaya Foucault'nun "disiplinci iktidar" adını verdiği yepyeni bir iktidar türü çıkmıştır. Bu iktidarın uysallaştırma ve verimli hale getirme yöntemi ise şiddet ve bedensel zorlamayı değil, insanlara belli öznellik biçimlerinin dayatılmasını esas alan daha etkili bir sistemdir. Foucault'ya göre bu yeni teknik, kapitalist üretim biçiminin gerektirdiği disiplin ve uysallığın insanlar tarafından benimsenip içselleştirilmesine ve gönüllü olarak uygulanmasına dayanır (2011: 14). Disiplini uygulayan ve sürekliliğini sağlayanlar, "gözetmenler, hekimler, papazlar, psikiyatristler, psikologlar, öğretmenler..." gibi uzmanlardır (Canpolat, 2005: 129). Bu toplumda hapishane, okul, aile, ordu, akıl hastanesi, bireyi normalleştiren ve üretim süreçlerine uygun kılan kurumlar olarak görev yaparlar. Foucault, biyo-iktidarın niçin bedensel şiddeti dışlayıp onun yerine hükümlüyü, itaatkar ve üretken hale getiren yapıyı tercih ettiğini, bireyin biyolojik yaşamı ve onun yönetilmesinin iktidarın vazgeçilmez bir unsuru olduğuna bağlar (Canpolat, 2005: 104).

Smith'in yorumuyla Foucault'nun disiplinci iktidarı, düzenleme, denetleme ve gözetim teknolojileri ile bütünleşiktir. Düşünce ve davranış biçimlerini beden üzerinde çalışan eğitim teknikleri aracılığıyla değiştirerek sürekli olarak işler; yönelimi de ritüel olmaktan çok rasyoneldir ve hapishaneler, okullar ve askeri kışlalar gibi belirli kurumlarda yer alır (Smith, 2007: 172, 173). Bu yeni disiplinci iktidar üç denetim tipinden oluşur: Gözetleme, normalleştirme ve sınama. Foucault, buradaki gözetleme kipinin en iyi örneği olarak İngiliz düşünür ve sosyal reformcu Jeremy Bentham'ın ideal hapishane olarak tasarladığı Panoptikon'unu kullanır (Canpolat, 2005: 132). Foucault 19. yüzyıl Avrupa'sına özgü bu disiplinci ütopyanın eksiksiz biçimini Panoptikon kavramında bulduğunu söyler (2011: 18).

Foucault, Bentham'ın Panoptikon'a dayalı hapishane mimarisinin yapısını, görülmeden gözetim altında tutmaya olanak veren bir düzenleme, sürekli görmeye ve hemen tanımaya olanak veren mekansal birimler olarak tasvir eder. Bu binalara kapatılmış kişiler görülmekte, ama görememektedir; bir bilginin nesnesidir, ama asla bir iletişim öznesi olamamaktadırlar (Foucault, 1992: 251, 252). Panoptikon'da gözleyenin kendisi, gözlenenler tarafından görülmediği için gözlenenler tam olarak ne zaman gözlendiklerini bilemezler. Bu yüzden her zaman sanki gözleniyormuş gibi hareket etmek ve davranışlarını sınırlandırmak zorundadırlar. İşte tam da bu yüzden Foucault'ya göre Panoptikon, disiplinin mahkumlar tarafından içselleştirilmesidir. Panoptikon ilkesinin hapishane dışında başka kurumlar tarafından da uygulanmasıyla birlikte iktidar son derece ekonomik, verimli ve etkili bir şekilde toplumu disiplin altına alır (2011: 18).

Foucault, 1656 yılında Paris'te, bütün düzensizliklerin kaynağı olarak görülen dilencilik ve aylaklığı önlemek üzere Genel Hastane (hopital general) adıyla açılan ve birkaç ay içinde Paris nüfusunun yüzde birlik bir bölümünün gözetim altına alınmasını sağlayan bir sistem kurulduğunu belirtir. Büyük kapatılma olarak adlandırılan bu olayda kapatılanlar deliler, hastalar, fakirler, dilenciler, işsizler gibi farklı özellikler taşıyan kişilerin oluşturduğu karışık bir gruptur. Hepsinin ortak özelliği, çalışmayan veya çalışmak istemeyen, sabit işi ve evi olmayan yersiz yurtsuz insanlardır. Bu durum yeni bir çözüm olarak görülmüştür. Tamamen olumsuz kovma tedbirlerinin yerine, ilk kez bir kapatma önlemi ikame edilmektedir. İşsiz artık kovulmamakta veya cezalandırılmamaktadır; ona masrafları ulusa ait olmak üzere ama kişisel özgürlüğünü kaybettiren bir şekilde bakılmaktadır. Genel Hastane tıbbi bir kurum değildir. Daha önceden oluşmuş yetkilerin yanı sıra ve mahkemelerin dışında karar veren, yargılayan ve infaz eden bir cins yönetsel bütündür. Potansiyel kötülükler ve kötüler ıslah edilmekte, kontrol altında tutulmaktadır ve böylelikle Paris sokaklarının güven, asayiş ve huzuru sağlanmaktadır. Uygulamanın görünen yüzünde ise, barınma ve gıda konusunda sıkıntı çeken bireylerin ihtiyaçlarının devlet tarafından karşılandığı imajı vardır (Foucault, 2006: 85-133; Foucault, 2011). Kapatılmış bu insanlara asla hasta muamelesi yapılmaz, iyileştirilmeye çalışılmazlar; sadece topluma dahil olmayı başaramayan insanlar olarak davranılır (Foucault, 2012: 230).

Kapitalizmin ve burjuvazinin ihtiyaç duyduğu ya da kapitalist sistemin gerçek çıkarlarını bulduğu şey deliler, hastalar ve suça eğilimlilerin dışlanıp kapatılması ve sürekli gözetim altında bulundurulması değil; bu tür bir kapatmanın kullandığı teknikler ve prosedürlerdir (Foucault, 2011: 19). Keskin, Büyük Kapatılma kitabının önsözünde, Foucault'nun kapatılmanın ikili bir işlevi yerine getirdiğini belirttiğini söyler: Böylece bir ekonomik kriz anında, aç kalan işsiz ve aylak kesimin başkaldırması tehlikesine karşı güvenli

bir önlem almak ve kapatılmış olanların kriz geçtikten sonra ucuz ve kolayca denetlenebilir bir işgücü oluşturmasını sağlamak (Foucault, 2011: 12).

Büyük kapatılmada içeriye hapsedilenlerin bir kısmı da delilerdir. Delinin toplum içindeki yeri, 1656 yılında Genel Hastane'nin açılmasıyla büyük bir değişime uğrar. O zamana kadar deli, toplum içinde marjinal olarak kabul edilse de, dışlanmamakta ve hatta kendine göre işlevler yüklenmektedir (Ceylan, 2015: 189). Foucault, Ortaçağ'da ve Rönesans boyunca delinin statüsünü karakterize eden şeyin, esas olarak ona verilmiş olan varoluş ve dolaşım özgürlüğü olduğunu söyler. Ortaçağ toplumları, ne kadar paradoksal olsa da delilik olgusu karşısında tamamen hoşgörülüdür. Deliler, kabul edildikleri, doyuruldukları ve belli bir noktaya kadar destek gördükleri bir toplumun içinde yaşarlar (2012: 227, 228). Delinin o dönemlerde Avrupa'da dil karşısındaki statüsü de ilginçtir. Bu dile her zaman özel bir önem verilir. Örnek olarak, Ortaçağ'dan Rönesans'ın sonuna kadar soytarılar, bir anlamda, deliliğin sözünün kurumlaştırılmasıdır. Ahlak ve siyasetle ilişkide olmadan ve dahası, sorumsuzluk örtüsü altında, sıradan insanların dile getiremeyecekleri hakikati simgesel biçimde anlatırlar (Foucault, 2011: 80). O dönemlerde deli, gösterilerde sorumsuz hakikati temsil eder (Foucault, 2012: 222, 223).

Oysa delilerin durumu 18. yüzyıl sonundan 19. yüzyıl başına değişim gösterir. Bunun nedeni 19. yüzyıl başından itibaren sanayi gelişme hızının artması ve kapitalizmin temel ilkesi olarak proleter işsizler sürüsünün yedek işgücü ordusu olarak kabul edilmesidir. Bu nedenle, çalışabilecek durumdayken çalışmayanlar kapatıldıkları kurumlardan çıkarılırlar. Ama burada da ikinci bir ayıklama süreci işler: Çalışmak istemeyenler değil; çalışma yeteneği olmayanlar, yani deliler, kurumlarda bırakılırlar ve psikolojik nedenler taşıyan hastalar olarak kabul edilmeye başlanırlar (Foucault, 2011: 83). Böylece, o zamana kadar bir kapatma kurumu olan şey, bir akıl hastanesi, tedavi organizması haline gelir. Bundan böyle, zihinsel hastalıklar tıbbın nesnesi haline gelir ve psikiyatri denen toplumsal bir kategori doğar (Foucault, 2011: 83, 84). Bu noktada delilikten akıl hastalığına geçiş süreci yaşanır. Akıl hastası, kendini çalışamaz hisseden ya da başkalarının böyle hissettiği kimsedir ya da çalışma yaşamından dışlanmış olandır (Foucault, 2012: 219).

Böylece, Batı'da ilk kez deli, toplum karşısında anormallik ve anarşi olarak, dışlanacak kişi olarak görülür. O zamana kadar deli marjinal bir kişidir ama hala topluma dahildir (Foucault, 2012: 229). Böylelikle özne haline getirilip atomize olan birey tüm varlığıyla, cinsel hayatı dahil, iktidarın kontrolü altına girer. Bu kontrolü kabul etmeyen ve özne olmayı reddeden birey, "delilik" kavramının sembolize ettiği bir dışlanmaya maruz kalır (Ceylan, 2015: 186). Günümüzde de olduğu gibi delilik, tarih içinde normal olanın tanımlanmasında kullanılan bir mekanizma olur. Normalin niteliği olması istenmeyen her bir özellik, deliliğin niteliği olarak benimsenip, deliliğe atfolunur. Zaman değişir, toplum gelişir ama bunlara hükmeden alt metinler, imgeler aynı kalır (Öztürk & Yıldız, 2016: 13).

Foucault'nun çalışması, Panoptikon'un yanı sıra, zaman çizelgesi, askeri talim programları ve sıkıcı ve monoton işler gibi teknolojilere ilişkin tartışmaları da içerir. Foucault, bu teknolojilerden birçoğunun, bedeni kontrol ve disipline ederek benliği yeniden kurma ve normalleştirme üzerinde çalıştığını belirtir. Bu sürecin amacı, otoriteye boyun eğen ve toplumsal kontrole karşı yumuşak başlı olan bir uysal beden yaratmaktır (Smith, 2007: 173). Bu üretim biçimi için gereken itaatkarlık, yeni disiplinli iktidar tarafından, bedenin kuşatılmasıyla elde edilir. Foucault, disiplinleri, bedenin işlemesini denetim altına almayı mümkün kılan ve

bedenin aralıksız itaatini sağlayan yöntemler olarak tanımlar (Canpolat, 2005: 103).

Disiplin içinde bedenler, düzenli gözetleme ve bedensel hareketlerin düzenlenmesi aracılığıyla terbiye edilir. Bu yolla iktidar sadece yekpare olarak değil, aynı zamanda inceden inceye ve daha etkin biçimde uygulanır. Bedeni eğiterek hareketlerini analitik olarak parçalara ayırıp, ardından bu hareketleri disiplinler süreçlere bağımlı kılarak uysal bir beden -düzenli olarak öğretilen alışkanlıkların bedeni- yaratılır. Bu ıslah tekniğinde restore edilmeye çalışılan şey, daha çok yasal özne değil, boyun eğmiş öznedir. Bu birey, alışkanlıklara, kurallara, düzenlere, sürekli olarak kendi etrafında, üzerinde uygulanan ve otomatik olarak kendi içinde, işlev görmesine izin verilen bir yetkeye bağlı bireydir (Canpolat, 2005: 128). Böylelikle sistem kendi kendine işler hale gelir.

Çalışmada Foucault'nun disiplinci iktidar kavramı, toplumdaki ataerkil yapının kadın üzerindeki etkisine denk düşer. Panoptikon, eril göz ve onun temsilcilerinin kadını göz hapsinde tutmasına, uysal beden kavramı kadın bedeninin yumuşak başlı ve ehli hale getirilmesini temsil eder. Büyük kapatılma kadının kamusal alan, özel alan karşılığında kamusal alandan mahrum bırakılmasını ifade eder. Delilik ise patriarkal düzenin yarattığı yukarıdaki temsil biçimlerinden arındırılmış, özgür, kendini gerçekleştirebilmiş, birey olabilmiş kişinin karşılığıdır.

Geleneksellik ve Modernlik Arasında Ana Yurdu'n(a)/dan Kaçış: Filmin Özetine Dair

Filmin Künyesi

Yönetmen: Senem Tüzen, Senaryo: Senem Tüzen, Yapım Şirketi: Zela Film, Oyuncular: Esra Bezen Bilgin, Nihal Koldaş, Fatma Kısa, Yapım: Adam Isenberg, Olena Yershova, Senem Tüzen, Görüntü Yönetmeni: Vedat Özdemir (Ana Yurdu)

Filmin Özeti

Nesrin, otuzlu yaşlarında İstanbul'da yaşayıp çalışırken eşinden, işinden ayrılır ve hayalindeki romanı bitirmek için anneannesinin köydeki evine gelir. Anneanesi yakın zamanda vefat etmiştir ve orada yalnız kalıp, kitabına yoğunlaşmak ister. Ancak annesi birçok bahane ile Nesrin'in istememesine rağmen, yanına gelir. Anne ve kız arasındaki çatışma, film boyunca şiddetle sürer. Annesi Halise, hacca gitmiş, muhafazakar bir emekli öğretmendir. Nesrin ise modern yaşam tarzını benimsemiş yetişkin bir kadındır. Aralarındaki kimlik çatışması annesinin Nesrin üzerinde kurmaya çalıştığı tahakküm ile sürer. Annesi her hareketini -bir yandan da el alem ne der önermesiyle- gözetim altında tutarak Nesrin üzerinde disiplin kurmaya çalışır. Onu eve hapsedmeye, bedenini dini ritüeller ile denetim altına almaya çalışır. Nesrin sonunda dayanamaz ve bu baskıya dolaylı yoldan itiraz eder. İsyanının en üst noktası, köyün delisi Halil ile girdiği cinsel ilişkidir. O andan sonra delilik dünyasına adım atarak kendini bir nevi özgürleştirir.

Ne Uzak Ne Yakın Burası Neresi?: Ana Yurdu Filminin Foucault Üzerinden Çözümlemesi

Filmin açılış sahnesi traktör kasasında işten dönen bir grup kadın görüntüsü ile başlar. Traktörün arka aydınlatması onları gözetim altında tutan iki göz biçiminde üstlerine vurur. Filmin ilk sahnesine yönetmen, toplumun kadınlar üzerindeki gözetimine dair ipuçları yerleştirmiştir. Traktör arkasında oturan kadınlar ve traktörün gece onların üzerine gelen

arka aydınlatması filmde Panoptikon'u çağrıştıran ilk görseldir. Foucault'da Panoptikon kavramına denk düşen bu gözetim, filmin evreninde eril göz ve onun temsilcilerinin kadını göz hapsinde tutmasıdır. Elbette "eril göz" den kasıt sadece erkeklerin bakışı değildir. Ataerkil düzen, gerektiğinde denetimini erkek bireylerden "anne", "abla", "teyze", "anneanne" vb. birçok kadın rollerine aktarır. Erkeklerin yanında denetim bu kadın rolleri üzerinden de sürer. Tüzen, röportajında durumu aşağıdaki gibi özetler:

Kadının toplumdaki tüm saygınlığı, erkek değer yargısı ve erkek gözü tarafından belirlenmiştir. Aslında bir kadının ne olursa olsun, anne olana kadar hakiki ve koşulsuz bir saygıya hakkı yoktur. Bu koşulsuz saygının toklaşması ve o kadının yanına edep ederek yaklaşılması ise ancak belirli sayıda çocuk yapıp, yaşamın çemberinden geçip "ana"ya dönüşmesi, yaşlı anne, yani seksüelliğinden arınmış bilge anne arketipine (tiplemesine) dönüştüğünde olur. İşte bu hiyerarşi (bekar bakire olmayan kadın < bekar bakire kadın < anne < büyükanne) her tür üst yapının, alt katmanlarında da organik olarak tezahür etmesi sebebiyle kadınlar tarafından da benimsenmiş, birbirleriyle ilişkilerine hem anlam hem şekil vermiştir (Altuntaş, 2016).

Traktör kasasındaki kadınların arasında Nesrin de vardır. Köye gelirken yaptığı kaza sonucu arabası arızalanmıştır ve arızalı araba, traktörün arkasına bağlıdır. Kasadaki kadınlar önce yarası beresi olup olmadığını sorup, iyi olduğuna kanaat getirdikten sonra "Anan baban neyin var mıydı?" gibi sorularla hakkında bilgi almaya çalışırlar. Burada ve filmin ilerleyen birçok sahnesinde, Tüzen'in röportajında vurguladığı kadın baskısı ve denetimi devreye girer.



Görsel 1: Traktör kasasında evlerine dönen kadınlar ve üzerlerine düşen traktör arka aydınlatması.

Nesrin'in üzerindeki en büyük baskı ve denetimi ise annesi oluşturur. Nesrin, kitabını yazmaya çalışırken, annesi defalarca telefonla arar. Nesrin yazmaya çalışırken telefona bakmaz; onu daha sonra arar. Annesi yanına köye gelmek ister ancak Nesrin onu yanında istemez; istemediğini de belirtir: "Haklısın anneciğim, iyiyim ama merak etme beni. ... Anne, sen bu odanın içinde ayağını sağdan sola kıpırdatsan benim konsantrasyonum bozulur." Foucault'ya göre, iktidar aynı zamanda özneler üretir. Başka bir deyişle iktidar hem yaratır, hem bastırır, ama bastırmadan önce yaratır; çünkü bastırıldığı nesnelere-bireyler-büyük ölçüde kendisinin ürünleridir (Canpolat, 2005: 101). Foucault'nun bu yorumu, filmin bu sahnesi özelinde ve film genelindeki anne-kız çatışması ile ilişkilendirilebilir. Anne Halise ve temsilcileri yaratan iktidarı, Nesrin ise bastırılan ve yaratılan bireyleri temsil eder.

Nesrin, annesinin onun yanına gelme isteğine oralı olmayınca, telefonda gerçekleşen

konusmanın ilerleyen bölümlerinde içerik değişir. Bu sefer annesi köydekilerin onun hakkında ne düşüneceği konusunu ima eder. Yalnız bir kadın köy yerinde tek başına kalmamalıdır. Çünkü Panoptik bir biçimde tüm köyün gözleri Nesrin'in üzerindedir. Foucault'ya göre kişi, o anda kendine bakılıp bakılmadığını asla bilmemeli, ama bunun her an olabileceğinden hiçbir kuşku duymamalıdır (1992: 253). Aynı zamanda Panoptikon'da herkes bulunduğu yere göre, diğerlerinin tümü ya da bazıları tarafından gözetlenir (Foucault, 2012: 95). Filmde Nesrin'in üzerinde denetim kurmaya çalışan başta annesi ve komşuları sürekli bu durumu ona hissettirirler. Nesrin ise bu duruma karşı çıkar ve "*Köyün bütün derdi bitti bir ben mi kaldım Allah aşkına ya. ... Ya anne yeter! Tamam.*" diyerek o gözleri umursamadığını dile getirir. Annesi Nesrin'in tüm itirazlarına rağmen yanına gelir. Nesrin arabasını tamirini yapan tamircinin yanından döndüğünde bir grup kadın ve annesi onu karşılar. Kaç saattir sokağın ortasında annesini beklettiği için ona kızar, söylenirler.



Görsel 2, Görsel 3: Annesi Halise ile birlikte Nesrin'in dönüşünü bekleyen kadınlar.

Foucault'ya göre tutukluda Panoptikon'un büyük etkisi, iktidarın otomatik işleyişini sağlayan bilinçli ve sürekli bir görülebilirlik halini yaratmayla sağlanır (1992: 252). Nesrin eve geldiğinde annesinin, anneannesinin fotoğrafını duvara astığını görür. Panoptikon'un büyük etkisi, evdeki gözetimin ikiye çıkmasıyla sağlamlaşır. Annesi, anneannesinin hiyerarşik olarak üst konumunu ve manevi gücünü kullanarak baskıyı artırır. Nesrin'in boynuna doladığı yazmayı kastederek, "*Senin taktığın yazmayı takmış orada.*" der annesi. Böylelikle Nesrin'in anneannesi ile olan bağı güçlendirerek gözetim ve denetime karşı gelmemesini, durumu içselleştirmesini sağlamaya çalışır.



Görsel 4: Nesrin'in anneannesinin duvara asılı fotoğrafı.

Filmin başka bir sahnesinde komşular Nesrin'in annesi Halise'ye oturmaya gelirler ve Nesrin hakkında gerçekdışı dedikodular anlatırlar. Anlattıklarının gerçekten olup olmadığını kendileri de bilmezler; hatta "*gözümüzden görmedik, kulağımızdan duyduk*" vurgusu, Panoptik bakışın, kulağa uyarlanmış versiyonunun geleneksel toplumlarda dedikodu biçiminde de sürdürüldüğünü gösterir.

Komşu: *Baştan bozuk oldu mu, baştan bozuk olur. Kız olsun, oğlan olsun.*

Komşu: *Söylüyoruz amma, gözümüzden görmedik, kulağımızdan duyduk.*

Komşu: *Sende hiç üzülme. Kızını dizinin dibine çek. Kızını ondan uzak tut.*

Nesrin kitabını yazmaya çalışırken annesi ve komşusunun sesleri gelir. Ailenin “kıza sahip çıkması gereği” durumunu disiplinli iktidar ve Panoptikon kavramları bağlamında karşılıklı onarlar. Annesi, kızını yalnız başına bırakmamak için geldiğini belirtir. Komşu kadın, “*Tabi tabi, kızın annesi peşinde gezecek nereye giderse.*” diyerek kızın gözetim altında tutulması gerektiğini tekrarlar. Annesi de Nesrin’in boş eve girip çıkacağını ve bu durumun sakıncalı olabileceğini belirtir. Nesrin kulaklık takar bunları duymamak için ancak onları yok saymaya çalışması, olmadıkları ve onun çalışmasını engellemedikleri anlamına gelmez. Filmin başka bir sahnesinde Nesrin köyde yürürken kadınlar, “*Kızım! Nerelere giden tek başına?*” diyerek gözlerinin üzerinde olduğunu ona hissettirirler.



Görsel 5, Görsel 6: Köyde tek başına dolaşan Nesrin ve onu uyarayan kadınlar.

Aynı zamanda Nesrin’in Panoptik bir biçimde seyredilen yaşamını gizli tutma gereksinimi vardır. Ancak annesi onun özelini kamuyla rahatlıkla paylaşır. Nesrin, duruma itiraz eder: “*Ya sen ne hakla benim özel hayatımı el aleme anlatırsın. Ben yazmışım yazamamışım kime ne anne?*” Bu sahnede mahrem olan özel alan kutsalken ve kadının özel alana çıkması hoş karşılanmazken; özel alanında olanların kamusal alanda rahatlıkla paylaşılması ciddi bir zıtlık oluşturur. Kadın özel alana hapsolmalıdır ancak “dışarıdaki” herkes ona dair her şeyi bilmelidir.

Ayrıca bütün köy onu gözetim altında tutarken romanını tamamlaması mümkün olmaz: “*Sen buradayken olmuyor anne. Kötü bir şey yapıyorsun demiyorum ama olmuyor. Benim yalnız kalmam lazım anneciğim. Anlıyor musun? Anlıyor musun canım?*” Annesi Halise, Nesrin’in söylediklerini duymazdan gelir, önemsemez. Onun birçok davranışı gibi kitap yazmasını da onaylamaz. Gerçekte kitabını bitirmesini istememektedir; daha sonra da bunu itiraf eder: “*Hayırlısıysa yazsın, yoksa yazamasın dedim. O günden sonra, hiç yazamadın.*” Kitabın bitmesinin Nesrin için iyi sonuç vermeyeceğine kanaat getirdiği andan itibaren bilinçli olarak kitap yazımını sabote etmeye ve Nesrin’in üzerindeki baskıyı artırmaya başlar.

Filmde Nesrin, anneannesinin evine girer girmez ilk iş olarak anneannesinin bir yazmasını boynuna dolar. Bu hareket hem ona olan özlemini, hem de dışarıdaki gözlerden korunmayı simgeler. Aynı zamanda köydeki kadınların bedenleri başörtüsü, şalvar, geniş ve bol kıyafetler ile bakışlardan arındırılır. Foucault’da uysal beden kavramına denk düşen bu ehlileştirme, filmsel evrende Nesrin’in bedeni üzerinde annesinin ve toplumun kurmaya çalıştığı denetimi temsil eder. Uysal beden kavramı, özellikle geleneksel toplumlarda kadın üzerinde uygulanan baskı ile ilişkilendirilebilir. Göksel, geleneksel toplumsal düzende kadının konumunu Foucault üzerinden yorumlar. Foucault’ya göre uysal beden yaratma ideali, Türkiye’de kadının cinselliğinin namus söylemleriyle ilişkilendirilmesi ve kontrol altına alınması, kadın cinselliğinin salt kadının doğurganlık yetisine bağlanmasıyla ilintilidir. Ulus devletin ve toplumsal varoluşun devamı da kadınların itaatkar ve uysal özneler olabilmesine

dayanır (2014: 355). Aynı zamanda Nesrin, ilk kamusal alana çıkışından itibaren film boyunca şalvarını giyer. Bir yandan da şalvar giydiği bu sahnede Nesrin baskılardan önce kendi otokontrolünü (disiplinci iktidara dair) harekete geçirir ve böylelikle kendini bir nebze olsun güvence altına alır.



Görsel 7, Görsel 8: Şalvar giyen Nesrin.

Annesi bir gece birdenbire: “Nesrin’ciğim, kusura bakma ama eğilip kalkarken için görünüyor. İçine bir şeyler giy istersen.” diyerek Nesrin’in bedenini uysal beden bağlamında ehlileştirmeye ve kontrol altına almaya çalışır. Annesi yine yapmayacağını bile bile Nesrin’in bedenini denetim altına almak için ondan namaz kılmasını ister: “Elini yüzünü bir yıka. İstersen abdest de al. İki rekate namaz kıl. Ondan sonra bak ne kadar güzel çalışacaksın.”



Görsel 9, Görsel 10: Nesrin’e müdahalelerde bulunan annesi Halise.

Foucault, iktidar ve beden ilişkisini tartışırken, doktorlar ve politikacılar gibi toplumsal beden kurumlarının serbest ilişki ya da kürtaj fikri karşısında duydukları paniği hatırlatır (2012: 39, 40). Nesrin de geçmişte, ailesinden ve eşinden gizli kürtaj yaptırmıştır. Annesi onun bu konuda günah işlemiş olduğunu, affetmenin zor olduğunu belirtir. Ona göre bir kadın yetişkin ve evli de olsa her kararını annesine ve büyüklerine danışmalıdır. Nesrin’in kendi bedeni ile ilgili özgürce verdiği kararın yanlış olduğunu her fırsatta vurgular:

- Allah korusun eğer benim dualarım olmasaydı kim bilir kötü yola düşecektin Nesrin. Kızım! Sen büyük günah işledin. Kocan da bir yerde haklı. Hangi adam böyle kadını koynuna alır. Sen o değilsin Nesrin. Sen o kadın değilsin. Önce kendini affedeceksin yavrum. Kendini teslim edeceksin. Ondan sonra Allah da seni affedecek.

Bu sahneden sonra Nesrin’in bedenine direkt müdahale (uysal beden) tekrar başlar: “Şu bereni taksana ne olur ... Kızım tak ne olur. Camide bir namaz kılalım birlikte bak psikolojimize çok iyi gelecek.” Diyalogun ardından ikisi camide görülür. Annesi namaz kılar, Nesrin yerde oturur telefonu ile ilgilenir.

Aslında Nesrin, köye ilk geldiğinde anneannesinin mezarının başında dua eder. Filmin başında din ya da ritüellere karşı bir tepkisi yoktur. Ne zaman ki annesi ve tüm köy kadınları onun üzerine gelmeye ve üzerinde iktidar kurmaya başlar, o zaman Nesrin isyana ve direnişe başlar. Örnek olarak filmin bir sahnesinde annesi Nesrin için dualar eşliğinde kuzu kurban

eder. Nesrin eşyalarını toplar, gitmeye kalkar. O giderken annesi, “Nesrin’ciğim, hadi duama katıl kızım. Son bir defa. Hadi ne olur kırma beni. Gel yanıma, birlikte kibleye dönelim.” der. Nesrin annesinin yanına oturur ve ağlamaya başlar: “Yeter artık anne! Ne olur.” Nesrin, şehirli modern kimliğiyle köy yaşamında var olmaya çalışır ancak annesi ve çevredeki kadınlar Nesrin’i din, ahlak ve bu ögelere dair ritüeller ile kuşatır. Dolayısıyla Nesrin, şehirli modern kimliği ve köy kökenli geleneksel kimliğinin çatışmasıyla bunalır. Nesrin’in annesi, emekli öğretmendir ve aynı zamanda hacca gitmiştir. Tüzen, durumun arada kalmışlığına vurgu yapar:

Cumhuriyet’in kuruluşundan, belli bir döneme kadar peşinden gidilen bir laik ideale yüzünü dönmüş ama günlük ilişkilerinde de sürekli batıla yaslanan, azımsanamayacak bir çoğunluk var toplumumuzda. İdeali ve kültürel zemini arasında kalmış bir grup insan. Öğretmen deyince akla hemen ‘Cumhuriyet kadınları’ geliyor ama halkın içinde pek çok ara, ‘geçiş tonunda kadınlar’ var (Arslan, 2016). Emekli öğretmen deyince illa cumhuriyet kadını olacak, laik ideale yüzünü dönmüş olacak, diye bekliyoruz. Böyle tabii ki çok emekli öğretmen var. Ama benim özellikle İç Anadolu’da çok gördüğüm ve Ana Yurdu’nda resmettiğimiz ‘anne’, ‘Halise’ tipi, arada kalmış, ne o ideale ulaşabilmiş ne de kökeninden vazgeçebilmiş, ara, geçiş modelleri de var. Halise’nin değer yargılarının özü bu ülkedeki muhafazakarlık aslında (Bozdemir, 2016).

Göle, bu arada kalmışlığı melezleşme olarak niteler ve bu kişilerin gündelik yaşamlarının ikili karşıtlıklar üzerinden ilerlediği belirtir:

Her ne kadar Türk toplumunun çoğunluğu gündelik yaşamlarında geleneksel din ve muhafazakarlık pratikleriyle modernliğe olan tutkuları arasında rahatlıkla melez formlar yaratsa da modernist seçkinler, ikili karşıtlıklara yönelik gizli değer-ilegileriyle, kesin bir şekilde tercihlerini “medeni”, “özgür” ve “modern” olandan yana kullanırlar. Bunun sonucunda, mahrem alanın dinsel ya da kültürel sınırlandırmalarından kurtulmuş olan ve kamusal yaşama tümüyle katılan Kemalist kadınlar radikal bir seçimle karşı karşıya kalırlar: Kültürel olarak ya Batılı ya da müslüman olabileceklerdir. Seçkinler ile toplumun geri kalan kesimi arasındaki değerler sistemi farklılığı etrafında beliren bir bilişsel çelişkiyi ortaya çıkaran ve böylece rakip meşruiyetler sorununu gündeme getiren de bu seçim ve ona içkin olan kutuplaştırma potansiyelidir (2011: 33).

Nesrin filmin başka bir sahnesinde mastürbasyon yapar. Annesi gelir yine onun bedenine müdahalede bulunur: “Su ısıttım, hadi bir duş al, rahatlırsın.” Nesrin istemediğini belirtir. Annesi bu sefer açıkça: “Bir abdest al kızım. Cumaya temiz temiz girersin. Allah’ın rızasını alırsın yavrum.” Nesrin gerek olmadığını söyler ve bir sonraki sahnede annesinin Nesrin’i banyoda yıkadığı görülür.



Görsel 11, Görsel 12: Annesi Halise’nin Nesrin’i yıkaması.

Nesrin bir gece kitabına yoğunlaşır, çalışamaz. Sinirlenir ve küfrederek kendini

tokatlar: “Anasını siktiğimin orospusu çalış!” Çalışmamasının nedeni etrafındaki baskıyken, şiddetin içselleştirilmesiyle kendini suçlar ve bedenini cezalandırır. Ya da belki, kitap onun için bir direniş/isyan niteliği taşıdığından, o kadar baskı altında bunu gerçekleştiremez ve doğuramamanın sancısını yaşar. Ya da, kendini tokatlayarak kendi bedeni üzerinden zihnini uysallaştırmaya çalışır.

Bu sahne, Foucault’nun dil ile ilgili düşünceleri üzerinden de okunabilir. Foucault’ya göre dil de iktidar kurmanın araçlarından biridir. Nesrin’in kendisine küfrederken kullandığı eril dil tesadüfi değildir. Tüzen’in burada kullandığı küfür, heteroseksist eril dilin cinsel tahakküm söylemini yineler ve iktidar kurma pratikleri ile baskı altına alınmaya çalışılan dişil yönün, eril pratikler tarafından çepeçevre kuşatıldığını simgeler.

Foucault’nun disiplinci iktidar kavramı, filmin evreninde toplumdaki ataerkil yapının kadın üzerindeki etkisine denk düşer. Ataerkil toplum düzeni, öncelikli olarak kadınların denetimini erkekler üzerinden gerçekleştirir. Ancak kadın, anne/abla/anneanne vb. toplumsal rollere girdiği andan itibaren erkeğin denetim yetkisini devralır. Çoğu zaman erkeklerden daha sert biçimde hem kendini hem de aile/komşu/akraba düzlemindeki kadınları denetler, baskılar. Böylelikle Foucault’nun disiplinci iktidar kavramındaki kendi kendine gerçekleşen otomatik denetim düzeni kurulur. Örnek olarak filmin bir sahnesinde Halise’ye oturmaya gelen kadınlar Nesrin hakkında uyarıda bulunurlarken içlerinden biri; “Biz bile bu yaşta korkuyoruz. 50 yaşına girdik daha korkuyoruz Allah korusun. Kimsenin kapısına gitmem ben.” der. Foucault, aynı zamanda disiplinci iktidar kavramı yorumunda disiplinin sistemin içselleştirilmesinden bahseder. Ona göre gözetleyen bir bakış ve bakışın ağırlığını üzerinde hisseden herkes, bakışı öyle içselleştirir ki, sonunda kendini gözleme noktasına varır; böylece herkes kendi üzerinde ve kendine karşı bu gözetlemeyi işletecektir. Böylelikle sürekli iktidar (2012: 95) kendiliğinden sağlanmış olur. Buradaki tüm kadınlar içselleştirmişler üzerlerindeki baskıyı. Hatta kimsenin denetimine gerek duymadan kendi kendilerini denetler hale gelmişlerdir.



Görsel 13, Görsel 14: Halise’ye oturmaya gelen kadınlar.

Tüzen bir röportajında, Nesrin’in daha da güçlü bir kadın olarak çizilebileceğini, ama yine o versiyonda da annesinden kopamayışının hikayesini anlatacağını belirtir. Çünkü annesi, Nesrin’in içinde yaşamaya devam eder. O, annesinin muhafazakar sesini sürekli kafasında duyar. Aslında o sesler, yönetmene göre hepimize eşlik eden seslerdir. Farkında olsak da olmasak da. Onlarla bir şekilde ilişkiye geçmek, bir iç denge kurmak zorundayızdır (Time Out Dergisi, 2016). Yönetmenin bahsettiği olgu, Foucault üzerinden disiplinci iktidarın kanıksanması ve kendiliğinden işlemesi bağlamında yorumlanabilir. Geleneksel toplumdaki kadınlar, büyüyüp yetişirken çevreleri tarafından kuşatılır ve sürekli yönlendirilirler. Kadınlar yaş alıp yetişkin olsalar, etraflarında karışacak kimse kalmasa da, yaşamları boyu bu müdahaleler kafalarındaki sesler aracılığıyla sürer. Böylelikle ataerkil sistem çoğu zaman kusursuz biçimde işler.

Annesi, Nesrin üzerindeki baskıyı komşuların şikayetinden sonra daha da artırır. Akşam eve geldiğinde geç geldiği için ona kızar. Foucault'nun büyük kapatılma kavramı, filmsel evrende kadının kamusal alan, özel alan karşılığında kamusal alandan mahrum bırakılmasını ifade eder. Ataerkil toplumun ötekileri kadınlardır ve onların özel alana kapatılmaları gereklidir. Annesi Halise, Nesrin'in mümkün olduğunca özel alan olan evde kalmasını ister. Bahane olarak da onu merak ettiğini öne sürer. Nesrin, saat 7-8 gibi evde olduğunu ve bunda merak edilecek bir şey olmadığını söyleyince annesi sinirlenir: "Kızım köy yerinde 7-8 ne demek sen bilmiyor musun? Ben de kızımın işleri açılсын diye sabahtan akşama kadar el alemin ağız kokusunu çektim. Gittim Kadriye'ye Nesrin yolladı dedim, dua edin; yazısını zamanında bitirsin. Gittim Nuriye'ye eline birkaç kuruş sıkıştırdım. Hakkını helal et dedim. Dedim Allah dedim. Köylünün de ağzı durmaz ki. Ne yazıyor, niye yazıyor? Neden işini bıraktı? Artist kocasına ne olmuş?...". Bunun üzerine Nesrin geri adım atarak annesinden özür diler.

Nesrin, annesine aralarında geçen bir konuşmada kendisi daha İstanbul'dayken buraya gelmek için hazırlıklara başladığı imasında bulunur. Annesi de: "Aşk olsun Nesrin, valla aklımda yoktu. Ne zamanki kazayı duydum tabi ki atladım geldim. Ana yüreği işte. Annem hep öyle derdi. Taş olaydım da ana olmayaydım. İnsan ancak evladı olunca anlıyor bunu." diyerek ona duygu sömürsünde bulunur. Üzerinde yarattığı baskıyı (disiplinci iktidar, Panoptikon, uysal beden, büyük kapatılmaya yönelik) "annelik" duygusu üzerinden kutsal hale getirmeye çalışır ve mantığa bürer. Tüzen, röportajında film üzerinden özellikle anneliğin kutsallaştırılmasına eleştiri getirdiğini belirtir:

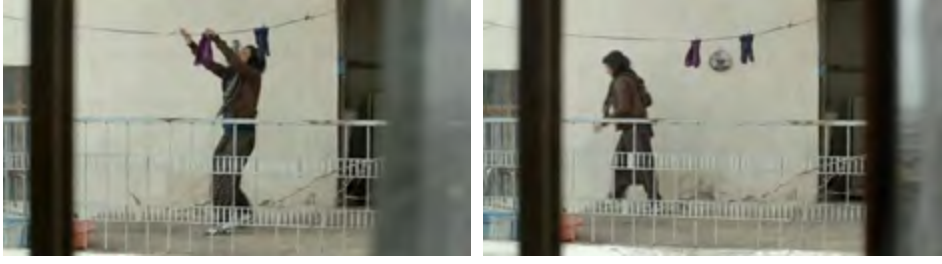
Tüzen: 'Anneliğin kutsallaştırılma biçiminde sorun var' diyorum. Saf ışıktan ibaret, bembeyaz, kristalize bir anne imajı dayatılıyor kadınlara. O yüzden hepsi dünyanın en iyiliksever, en verici annesi olmaya çalışıyor. Bu anne ideali altında eziliyorlar. En temel eleştirim bu. Yoksa annelere ya da anneliğe saldırmak gibi bir amacım yok. Annelik dünyanın devamlılığını sağlayan temel döngü. Bedeninden yeni bir varlık çıkarmak çok muhteşem bir şey. Benim itirazım; düzenin, bu tip muhteşem şeyleri ele geçirip kendi yararına kullanmasına...

Arslan: Toplum anneliği neden böyle kutsuyor sizce?

Tüzen: Çünkü sistemin temel değerlerini yeni nesle aktaran, anneler... 'Anne ne kadar dokunulmazlık sahibi olursa, o değerler de sonraki kuşaklara aktarılırken o kadar az hasar görür' inancı var. (Arslan, 2016)

Filmde Nesrin karakteri bir noktadan sonra isyan niteliği taşıyan eylemlerde bulunmaya başlar. İlk isyanı iç çamaşırını kamusal alanda paylaşmak olur. Nesrin, balkona çıkar. Balkonun çamaşır ipinde yazma ve çorap asılıdır. Yazmayı alır, mor külotunu ipe asar. Bu sahne Nesrin'in disiplinci iktidar ve Panoptikon'a karşı ilk isyanı niteliği taşır. Annesi gelince, ilk iş olarak Nesrin'in külotunu ipten indirir. Filmin başka bir sahnesinde Halise kendi külotunu ipe asar ve üzerine yazma koyarak onu kamufle eder. Foucault'ya göre iktidarın olduğu her yerde direniş de vardır. İktidar ile direniş arasında her zaman bir birliktelik bulunur (2007: 73):

İktidar ilişkileri kaçınılmaz olarak direnişe yol açar, her an direniş çağrısı yapar, direnişe imkân tanır ve direniş imkânı olduğu için, gerçek direniş olduğu için, tahakküm uygulayanın iktidarı çok daha fazla güçle, direniş ne kadar büyükse o kadar daha fazla kurnazlıkla tutunmaya çalışır. ... Her yerde mücadele halindeyiz ve her an, isyandan tahakküme, tahakkümden isyana gidilir ve benim ortaya çıkarmak istediğim şey bu sürekli hareketliliğin tümüdür (Foucault, 2012: 177).



Görsel 15, Görsel 16: *Yıkadığı külotunu balkona asan Nesrin.*

Nesrin'in bitirmeye çalıştığı romanı da aslında bir isyan/direnış niteliği taşır. Romanda, psikiyatrist evli bir kadının hastası ile olan aşk hikayesi anlatılır. Birlikte kaçarlardı ancak yakalandıktan sonra adam akıl hastanesine kapatılır. Kadın bir süre eşi ve çocuğuna döner ancak sevgilisini unutamaz. Kadın, sevgilisine kavuşmak için 6 yaşındaki oğlunu boğar. Filmde Nesrin, ataerkil normların üzerinde yarattığı tüm baskıya ve “kutsal annelik” formuna karşı gelerek romanında bu öğeleri tersine çevirir. Aynı zamanda kendi gerçek hayatında da yazdığı romandakiyle benzer bir biçimde “deli” karakteri ile yakınlık kurması özgürleşme yolunda attığı adım hakkında ipuçları barındırır.

Filmin bir diğer sahnesinde Nesrin üzerinde kurmaya çalıştığı baskı ve denetime karşı annesine isyan eder: “Onu giyme bunu giy kızım. Oraya oturma, buraya otur kızım. Bu saatte mi gelinir kızım. Ya ben kabul etsene artık senin yetiştirdiğin kız evlat bu. Ergenlik, gençlik, çocukluk bitti anne! Kabul et artık!” Bu sözlerin sonunda annesi ağlamaya başlar ve Nesrin onu teselli eder. İlişkileri film boyunca sevgi/nefret ikileminde gider gelir. Oksala'nın yorumuyla, disiplinci iktidarı tanımlayan şey; iktidar ve şiddet arasındaki ayrıştırıcı çizginin geçirgenliği, bazı durumlarda ise tamamen silinmesidir. Disiplinci iktidar sadece cezalandırıcı ve sınırlandırıcı değil, aynı zamanda düzelten, rehabilite eden ve yerine geri koyandır. Disiplinci iktidar öznellik üretir (2014: 166, 167).



Görsel 17, Görsel 18, Görsel 19: *Halise ve Nesrin'in tartışmaları.*

Nesrin bir gün bunalır ve köy yollarında tek başına sigara içer, gezer. Ağacın altında köyün delisi olan Halil'i görür. Birlikte ağaç altına oturur, sohbet ederler. Sohbetin ilerleyen bölümlerinde gülüşmeye başlarlar. Daha sonra tuhaf sesler çıkararak (primitif, hayvansal ve doğaya özgü) birbirlerine dokunur, itişirler. Burası Nesrin'in önemli kırılma noktalarından biridir. İlk olarak, yaşadığı dünyanın olmazsa olmaz unsurlarından olan “dil”den kurtulur. Foucault'ya göre, dil de birçok öge gibi iktidar kurmanın araçlarından biridir. İçinde yaşadığı yaşam kalıbının, dünyaya ait/dünyevi olana dair önemli sembollerinden olan “dil” ile anlaşma belki de bilinenin aksine asıl primitif olandır. Nesrin, dili reddederek ve dile gereksinim duymadan iletişim kurmayı başararak ilk özgürleşme anını yaşar. Aynı zamanda Foucault'ya göre akıl hastalığının sakin dünyasının ortasında, modern insan artık deliyle iletişimde bulunmaz. Artık arada ortak bir dil yoktur. 18. yüzyılın sonunda deliliğin akıl hastalığı olarak

kurulmasıyla bu diyalog kesintiye uğratılmıştır (2011: 21, 22). Nesrin, filmde deli karakteri ile iletişime geçerek Foucault'nun bahsettiği bu kopuşu tersine çevirir.

Filmin geneline hakim olan Panoptik bakış burada da köyün çocukları üzerinden gerçekleşir. Çocuklar onları uzaktan gözetler, görürler. Nesrin, Halil'in cinsel organına dokunur. Halil Nesrin'i yüzükoyun yatırır. Nesrin kaçmaya çalışır gibi yapar ama kaçmaz, öyle bekler. Halil Nesrin'in üstüne çıkar ve cinsel birliktelik yaşarlar. Birlikteliğin sonunda Nesrin zevk - acı, pişmanlık - özgürleşme arasında gidip gelen çılgınlıklar atar.



Görsel 21, Görsel 22: Ağaç altında sohbet eden Nesrin ile Halil.

Foucault'nun deliliğe bakışı, filmsel evrende patriarkal düzenin yarattığı yukarıdaki temsil biçimlerinden arındırılmış, özgür, kendini gerçekleştirebilmiş, birey olabilmiş kişinin karşılığıdır. Filmin sonunda Nesrin, başta annesi olmak üzere tüm ataerkil düzenin onun üzerinde kurmaya çalıştığı baskı ve denetime karşı çıkar ve deli bir karakter ile (belki bir anlamda delilik dünyasına adım atarak) cinsel birliktelik yaşar. Film, böylelikle Nesrin'in kendi özgürleşmesi yolunda adım atmasıyla son bulur.

Filmin sonunda Nesrin usulca eve girer. Her zaman açılmakta zorlanan bahçe kapısı kolayca açılır. Kapıdaki çan normalin dışında sessizdir. Bahçe düzenlidir ve eve girdiğinde her zamanki gibi annesinin dua ettiğini görür. Annesi yok gibidir, ona müdahale etmez. O da annesinin varlığını umursamaz. Aynaya bakar, yüzünde hafif yaralar vardır. Yüzündeki yaraların aksine, ruhu hafiflemiş, üzerindeki baskılardan bir nebze olsun kurtulmuştur.

Sonuç

Ana Yurdu filminde, eşinden boşanan Nesrin karakteri İstanbul'dan ayrılır ve hep hayalini kurduğu romanını bitirmek üzere anneannesinden kalan köy evine gider. Nesrin meslek sahibi, kentte yaşayan, eğitilmiş bir kadın olarak kendine farklı yaşamlar kurabilecekken tercihi köye dönüş olur. Türk batılılaşma projesi bağlamında yerine oturmamayan taşlar, bireylerin geleneksel ve modern yaşam içinde sıkışmalarına neden olur. Annesi Nesrin'in köyde yalnız yaşayamayacağı iddiasıyla ona destek olmak adına yanına gelir. Ancak annesi ve çevredeki kadınlar Nesrin'i din, ahlak ve bu öğelere dair ritüeller ile kuşatır ve Nesrin, şehirli modern kimliği ve köy kökenli geleneksel kimliğinin çatışmasıyla bunalır. Sürekli çatışma halinde olan ikili, ne kadar birbirlerini çok sevse, birbirlerine yanaşmaya, birbirlerini anlamaya çalışsalar da, sonunda yine çatışma galip gelir. Nesrin'in çevresine karşı başlattığı isyankar tavır, filmin sonunda Nesrin'in bir anlamda kendi özgürleşmesini gerçekleştirme yolunda "delilik evreni"ne adım atmasıyla son bulur. Filme bu okumanın dışında, alegorik olarak Türkiye'de 2000 sonrası güçlenen muhafazakar kesimin modern kesim üzerinde yarattığı baskı ve ötekileştirmeyi anne-kız ilişkisi üzerinden işlediği yorumu da getirilebilir.

Ana Yurdu filmi, Foucault'nun yukarıda bahsedilen kavramlara yaklaşımı açısından değerlendirildiğinde, kadın üzerinde ataerkil toplumsal düzenin kurduğu baskıları hangi

yönler ve aygıtlar üzerinden uyguladığını deşifre ederek ortaya çıkarır. Her toplumda farklılık gösterse de dinsel, geleneksel, kültürel kodların biçimi ve yoğunluğu bu öğeleri farklılaştırabilir. Filmin geçtiği mekan olan Türkiye özelinde düşünüldüğünde, yönetmenin yaratmış olduğu filmsel evren, filmin teması, sorunsalı kapsamında tutarlı ve gerçekçi bulunmaktadır.

Çalışmada geleneksel ve modern yapı içinde sıkışan Nesrin karakterinin özgürleşme yolunda gösterdiği çaba, Foucault'nun iktidar kavramına yaklaşımı ile ilintilendirilebilecek disiplinci iktidar, Panoptikon, uysal beden, büyük kapatılma ve delilik kavramları üzerinden analiz edilmiştir. Çalışmada Foucault'nun disiplinci iktidar kavramı, toplumdaki ataerkil yapının kadın üzerindeki etkisine denk düşer. Panoptikon, eril göz ve onun temsilcilerinin kadını göz hapsinde tutmasına, uysal beden kavramı kadın bedeninin yumuşak başlı ve ehli hale getirilmesini temsil eder. Büyük kapatılma kadının kamusal alan, özel alan karşılığında kamusal alandan mahrum bırakılmasını ifade eder. Delilik ise patriarkal düzenin yarattığı yukarıdaki temsil biçimlerinden arındırılmış, özgür, kendini gerçekleştirebilmiş, birey olabilmeyi başarmış kişinin karşılığıdır. Filmde elde edilen bulgulara bakıldığında, filmde nicelik olarak en çok Panoptikon ve uysal beden kavramlarının yer aldığı görülür. Yönetmenin, ataerkil toplumsal düzenin kadın üzerinde kurduğu denetim ve baskıyı en çok kadın bedeni üzerinden gerçekleştirdiği vurgusunu yaptığı söylenebilir.

Filmde, başta Nesrin'in annesi Halise olmak üzere erkek egemen söylemi erkeklerden daha sert sürdüren kadın karakterler görülür. Kadını sürekli gözetim altında tutan da, bedenini ehlileştirmeye çalışan da, özel alana hapsedmeye çalışan da kadınlardır. Filmde sadece iki erkek karakter görülür. Biri Nesrin'in bir anlamda özgürleşmesine neden olan Halil karakteri, diğeri ise Nesrin'in hasarlı arabasını tamir etmesi için bıraktığı tamirci karakteridir. Tamirci karakteri Nesrin'in bozulan arabasının tamirini geciktirir. Erkek tamircinin kadın olduğu için ve Nesrin'in eril dünyada varlığını onaylamadığı için tamiri geciktirmesi ihtimal dahilindedir. Ya da yönetmen, hasarlı kırmızı araba ve Nesrin arasında bir bağ kurmuştur. Nesrin'in kırmızı arabasının filmin ilk sahnesinde Nesrin ile birlikte köye hasarlı biçimde giriş yapması, belki de boşanma sonrası ruhundaki hasarları iyileştirmek için köyüne dönen Nesrin karakterini ifade eder. Nesrin, bozulan arabası için erkek tamirciye başvurur -ya da başvurmak zorunda kalır-, ancak erkek karakter, Nesrin'e yardımcı olmak için gönüllü sayılmaz, hatta işlerini geciktirir. Bu anlamda yönetmenin Nesrin'in hayatının tamiri için bir erkekten medet umduğunu ancak ummaması gerektiğini ya da erkeklere "işe yaramaz" olduklarını hatırlatmak istediği de yapılabilecek yorumlar arasındadır.

Film, ismi ve konusu itibarıyla anne karnına dönüş, taşraya dönüş olarak nitelendirilebilir. Ancak yakın dönem Türk sineması örneklerinde olduğu gibi taşraya "güzelleme" yapmaz yönetmen. Filmin evreninde taşra, klostrifobik, iç sıkıcı, karanlık; taşrada yaşayanlar ise baskıcı ve müdahaleci olarak tasvir edilir. Nesrin, ne kadar şehrin karmaşasından uzaklaşıp kafa dinleme ve bir yandan da romanını tamamlama amacıyla gelmiş olsa da, başta annesi olmak üzere köy ahalisi ona izin vermez. Ama buna rağmen taşra ve doğa, Nesrin'in rasyonel sembolik dünyadan kopup özgürleşmesi için aracı olur. Filmde hissedilen baskı ve müdahaleci güç, Nesrin'in direniş gösterip kendini özgürleştirmek için isyan etmesine neden olur. Film, etki-tepki döngüsünün kıymetine vurgu yapar.

Film, sinematografik özellikleriyle de anlatmak istediği içeriği ve duygusal atmosferi başarılı biçimde yansımasıyla öne çıkar. Mekan, dekor, kostüm vb. öğelerin kullanımı gerçekçi ve doğal bir tarzda olup, yaratılan atmosfer çoğu zaman filmin klostrifobik içeriğine

uygundur. Loş ya da karanlığa yakın aydınlatma, soluk renkler, yaratılan üst aç - alt aç, net - flu karşıtlığı ve kamera hareketleri ile yönetmen gergin ve baskıcı ortamı desteklemiştir.

Sonuç olarak filmin, toplumsal düzen içerisindeki sorunları kadın odaklı işleyen yakın dönem Türk sineması film örnekleri içinde söylemsel açıdan diğerlerinden farklı bir noktada olduğu söylenebilir. Diğer birçok film sadece kadın sorununa değinir gibi görünüp aslında gerçek bir söz söylemezken, *Ana Yurdu* filmi, kadının Türkiye’de geleneksel - modern karşıtlığında bir birey olarak hayatta kalma çabasına vurgu yapar. Tüm engellemeler ve baskıya rağmen bağımsız bir birey olarak kendini gerçekleştirmeye çalışan kadın karakter üzerinden, aynı zamanda Türkiye’yi ve Türk toplumunu masaya yatırır ve analiz eder.

Kaynakça

Altuntaş, M. (2016). Anneler toplumun monadları: Senem Tüzen’le “Ana Yurdu” üzerine, <http://bantmag.com/anneler-toplumun-monadlari-senem-tuzenle-ana-yurdu-uzerine/>, Erişim Tarihi: 13.10.2018.

Ana Yurdu, <http://anayurdu.com/indextr.html>, Erişim Tarihi: 13.10.2018.

Arslan, G. (2016). Senem Tüzen: ‘Annem izin vermese bu filmi çekmeyecektim’ <http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/keyif/senem-tuzen-annem-izin-vermese-bu-filmicekmeyecektim-40103366>, Erişim Tarihi: 13.10.2018.

Bozdemir, B. (2016). Senem Tüzen’le Anayurdu üzerine: ‘Asıl mesele Nesrin’in muhafazakar olmaması’, <http://www.otekisinema.com/senem-tuzenle-anayurdu-uzerine-asil-mesele-nesrinin-muhafazakar-olmamasi/>, Erişim Tarihi: 13.10.2018.

Canpolat, N. (2005). Bilginin Arkeoloğu: Michel Foucault, N. Rigel, G. Batuş vd. (Haz.), *21. Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar: Kadife Karanlık I* (75-138). İstanbul: Su Yayınevi.

Ceylan, C. (2015). Foucault ve İronik Özgürlük. *Akademik Bakış Dergisi*, 51, 183-194.

Esen, Ş. (2000). *80’ler Türkiye’sinde Sinema*. İstanbul: Beta Yayıncılık.

Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu*. (M. A. Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.

Foucault, M. (2005). *Entelektüelin Siyasi İşlevi*. (I. Ergüden & O. Akınhay & F. Keskin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2006). *Deliliğin Tarihi*. (M. A. Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.

Foucault, M. (2007). *Cinselliğin Tarihi*. (H. Uğur Tanrıöver, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2011). *Büyük Kapatılma*. (I. Ergüden & F. Keskin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2012). İktidarın Gözü. (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Göle, N. (2011). *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme*. İstanbul: Metis Yayınları.

Göksel, H. (2014). Michel Foucault’da iktidar Kurma Pratikleri: Türkiye’de Kadın Bedenini, Namus’u ve Şiddeti Yeniden Düşünmek, içinde, Ş. Öztürk (Ed.), *Cogito: Michel Foucault Özel Sayısı*, (344-370). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Isenberg, A. & Yershova, O. & Tüzen, S. (Yapımcı), & Tüzen, S. (Yönetmen). (2015). *Ana*

Yurdu (Sinema Filmi). Türkiye: Zela Film.

Oksala, J. (2014). Devlet Şiddetinin Yönetimi: Foucault' da Siyasi İktidarın Yönetimsellik Olarak Yeniden Ele Alınması. Ş. Öztürk (Ed.), *Cogito: Michel Foucault Özel Sayısı*, (163-178). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Öztürk, S. & Yıldız, O. (2016). Filmlerde Delilik: Foucaultcu Bakışla Deli ve İktidar İlişkisi. *Akademia*, 4(4), 2-14.

Saktanber, A. (1993). Türkiye'de Medyada Kadın: Serbest, Müsait Kadın veya İyi Eş, Fedakar Anne. Ş. Tekeli (Yayına Haz.), *1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar* (211-232). İstanbul: İletişim Yayınları.

Smith, P. (2007). *Kültürel Kuram*. (S. Güzelsan & İ. Gündoğdu, Çev.). İstanbul: Babil Yayınları.

Time Out Dergisi (2016). Senem Tüzen röportajı, <https://www.timeout.com/istanbul/tr/film/senem-tuezen-roeportaji>, Erişim Tarihi: 13.10.2016.