T.C.
E G E Ü N İ V E R S İ T E S İ
Sosyal Bilimler Enstitüsü

KLASİK ANLATI SİNEMASINDA ÖZEL VE KAMUSAL ALAN BAĞLAMINDA TOPLUMSAL CİNSİYETİN İNŞASI

Yüksek Lisans Tezi

Ceren ZEYTİN

Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı

İZMİR
2023

T.C.
E G E Ü N İ V E R S İ T E S İ
Sosyal Bilimler Enstitüsü

KLASİK ANLATI SİNEMASINDA ÖZEL VE KAMUSAL ALAN BAĞLAMINDA TOPLUMSAL CİNSİYETİN İNŞASI

Yüksek Lisans Tezi

Ceren ZEYTİN

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Alev Fatoş PARSA

Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı

Kadın Çalışmaları Yüksek Lisans Programı

ETİK KURALLARA UYGUNLUK BEYANI

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum "**Klasik Anlatı Sinemasında Özel ve Kamusal Alan Bağlamında Toplumsal Cinsiyetin İnşası**" adlı yüksek lisans tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

Ceren ZEYTİN

ÖNSÖZ

Çocukluğumdan bu yana sinemaya olan ilgim ve izlediğim ana akım filmler, lisans ve yüksek lisans derslerinin de etkisiyle filmler arasındaki benzerlikleri görmemi sağladı. Başlangıçta kısa zamanda güzel bir vakit geçirme garantisi veren filmlerde kolaylıkla tahmin edilebilir olan yapının ve akışın, feminizm üzerine yoğunlaşmamla birlikte beni sorgulamaya doğru ittiğini fark ettim. Bu durum, birbirine benzeyen filmleri izlemekten aldığım keyfi gözle görülür ölçüde etkilese de, bana yeni fikirler katarak ilham kaynağı oldu. Dolayısıyla sinema ve feminizm birlikteliğini hayatımda önemli bir yere konumlandırdım.

Sinema kuramı ile ilgili okuduğum kitapların beni toplumsal cinsiyet kavramı ve kadınların sinemadaki temsil biçimlerine yönlendirmesinin ardından, kendimi özel ve kamusal alan kavramlarının ortaya çıktığı Antik Yunan dönemine uzanan bir süreçte buldum. Bu zaman yolculuğu sırasında, binlerce yıl geçmesine rağmen kadın ve erkeğe yönelik anlatımların değişmediğini; kadınların ancak erkeklerin gözünden anlatıldığını, özel ve kamusal alana karşılık gelen geleneksel temsillerin toplumsal cinsiyetin inşası ve yeniden üretiminde büyük bir rol oynadığını algıladım.

Bu çalışmayla, kadınların, tarih içinde nasıl gizlendiğini ve deneyimlerinin yok sayılmaya çalışıldığını başta sinema sanatını kullanarak irdelemeye çalıştım. Umarım ki bu çalışma, başta kadınlar olmak üzere konuyla ilgilenen kişiler için faydalı bir başlangıç noktası olur.

İzmir, Mart 2023 Ceren ZEYTİN

ÖZET

İnsanın öykü anlatma ihtiyacı sonucunda bir geleneğe dönüşen anlatılar ile insanlık tarihi arasında kopmayan bir bağ bulunmaktadır. Anlatılar, insan üretimi olmaları nedeniyle gelenek ve göreneklerden izler taşımaktadır. İnsanlar tarih boyunca, klasik anlatı yapısı olarak adlandırılan anlatım biçimini kullanarak bugünlere kadar gelmeyi başaran öyküler anlatmıştır. İki bin yıldan uzun bir geçmişe sahip olan ve Antik Yunan filozofu Aristoteles'in Poetika adlı eserinde tanımladığı kurallar dahilinde günümüze kadar ulaşan klasik anlatı yapısı uylaşım temellidir. Dolayısıyla bu yapı, kuşaktan kuşağa aktardığı geleneksel temsiller ile toplumsal cinsiyet algısını sürdürmektedir.

Klasik anlatı sineması, seri üretim amacıyla devraldığı klasik anlatı yapısına ait ögelerin yanı sıra bu ögeler aracılığıyla korunan toplumsal cinsiyet algısının yeniden üretiminde rol oynamaktadır. Çalışmada, klasik anlatı sinemasının, klasik anlatı yapısıyla olan ilişkisinin açıklanmasının ardından toplumsal cinsiyet ve mekânın anlatıya olan etkisi irdelenmektedir. Özel ve kamusal alanın tarihsel ve kültürel süreçler içindeki pratiklerinden örnekler verilerek bu alanların hiyerarşik açıdan düzenlenme biçimleri aktarılmakta ve klasik anlatı sinemasında nasıl tasarlandıkları ifade edilmektedir. Toplumsal cinsiyet rollerine uygun olarak kadınlar edilgin, erkekler etkin nitelikleri üstlenmekte; kadınlar özel alana, erkekler ise kamusal alana karşılık gelen niteliklere uygun tutum ve davranışlarda bulunmaktadır.

Kadınların iş gücüne katılımıyla birlikte klasik anlatı sineması, toplumsal cinsiyet algısını kamusal alanda yer alan kadınlara çevirerek onları, özel alanın güvenli sınırlarına döndürmeye çalışmaktadır. Bu eksende çalışmada, kamusal alanda yer almak ve özgürleşmek isteyen kadın karakterlere yönelik olumsuz temsilleri içeren, *Funny Girl* (Komik Kız, 1968), *Bir Demet Menekşe* (1973), *Kramer vs. Kramer* (Kramer Kramer'a Karşı, 1979), *Working Girl* (Çalışan Kız, 1988) ve *Disclosure* (Taciz, 1994) isimli beş film, özel ve kamusal alan bağlamında toplumsal cinsiyet kavramı kullanılarak çözümlenmektedir.

ABSTRACT

There is an unbreakable link between the narratives that have become a tradition as a result of the human need to tell stories, and the history of humanity. The narratives bear traces of traditions and customs because they are human-made. People have told stories that have managed to pass on this day throughout history by using the form of narration called the classical narrative structure. The classical narrative structure, which has a history of more than two thousand years and has survived to this day within the rules defined by the ancient Greek philosopher Aristotle in his work Poetics, is based on convention. Therefore, this structure maintains the perception of gender with the traditional representations it passes on from generation to generation.

Classical narrative cinema plays a role in reproducing the elements of the classical narrative structure that it inherited for the purpose of mass production, as well as the perception of gender preserved through these elements. In this study, the effect of gender and space on narrative is examined after explaining the relationship of classical narrative cinema with classical narrative structure. The hierarchical arrangement of these spaces is explained and how they are designed in classical narrative cinema is expressed by giving examples from the practices of private and public spaces in historical and cultural processes. Women assume passive qualities and men take on active qualities in accordance with gender roles; women act in accordance with the qualities corresponding to the private space and men to the public space.

Classical narrative cinema tries to return the perception of gender to women in the public space and to the safe boundaries of the private space with the participation of women in the workforce. Five films titled *Funny Girl* (Komik Kız, 1968), *Bir Demet Menekşe* (1973), *Kramer vs. Kramer* (Kramer Kramer'a Karşı, 1979), *Working Girl* (Çalışan Kız, 1988) and *Disclosure* (Taciz, 1994) which contain negative representations of female characters who want to take place in the public space and want to be liberated, are analyzed using the concepts of gender in the context of private and public space.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ i
ÖZET ii
ABSTRACT iii
İÇİNDEKİLER iv
RESİMLER LİSTESİ vii
GİRİŞ 1
BİRİNCİ BÖLÜM 5
KLASİK ANLATI SİNEMASI 5
1.1. Anlatı Kavramı 5
1.2. Klasik Anlatı Sineması 17
1.2.1. Sinemada Klasik Yapıyı Oluşturan Ögeler 29
1.2.1.1. Olay Örgüsü 32
1.2.1.2. Neden-Sonuç 45
1.2.1.3. Çatışma-Zıtlık 51
1.2.1.4. Karakter-Tip 56
1.2.1.5. Mizansen 71
1.2.1.6. Özdeşleşme-Katharsis 75
1.2.1.7. Kurgu 80
1.3. Klasik Anlatı Sinemasında Toplumsal Cinsiyetin Sunumu 83
İKİNCİ BÖLÜM 96
ANLATIDA MEKÂN VE TOPLUMSAL CİNSİYET İLİŞKİSİ 96
2.1.Anlatıda Mekân 96
2.1.1. Özel Alanda Mekân Anlatısı 100
2.1.2. Kamusal Alanda Mekân Anlatısı 110
2.2. Toplumsal Cinsiyet Kavramı 123
2.2.1. Toplumsal Cinsiyetin Mekândaki Görünürlüğü 126
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM 140
FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ 140

3.1. ÇALIŞMANIN AMACI VE ÖNEMİ 140
3.2. ÇALIŞMANIN KAPSAMI VE SINIRLARI 140
3.3. ÇALIŞMANIN EVREN VE ÖRNEKLEMİ 141
3.4. ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ 142
3.5. Funny Girl (Komik Kız, 1968) 145
3.5.1. Filmin Özeti 145
3.5.2. Bir Yıldız Doğuyor 146
3.5.3. Müzikal Bir Ütopya 149
3.5.4. Beklemek Ya Da Harekete Geçmek 151
3.5.5. Aşk Mı Yoksa Kariyer Mi? 154
3.6. Bir Demet Menekşe (1973) 156
3.6.1. Filmin Özeti 156
3.6.2. Kurtarıcı Erkek ve Kurtarılan Kadın 157
3.6.3. Kız Kardeşliğe Karşı Erkek Dostluğu 162
3.6.4. Çile Ocağı Olarak Özel Alan 167
3.6.5. Korkulan Bir Yer Olarak Kamusal Alan 170
3.7. Kramer vs. Kramer (Kramer Kramer'a Karşı, 1979) 175
3.7.1. Filmin Özeti 175
3.7.2. Meryem Ana, Yuvadan Ayrılır 176
3.7.3. Ya Roller Değişirse? 179
3.7.4. Fedakâr Baba, Zalim Anneye Karşı 182
3.7.5. Öykünün İçinde ve Öykünün Dışında Kalanlar 186
3.8. Working Girl (Çalışan Kız, 1988) 188
3.8.1. Filmin Özeti 188
3.8.2. Arzunun Nesnesi Olarak Kadın 189
3.8.3. Sade, Zarif ve Kusursuz 191
3.8.4. Kadınlar Arası Rekabetin Alanı Olarak Kamusal Alan 192
3.8.5. Bay ve Bayan İnanılmaz Mutlu 197
3.9. Disclosure (Taciz, 1994) 199
3.9.1. Filmin Özeti 200
3.9.2. Mutlu Aile Tablosu Yıkılıyor 200

3.9.3. Kamusal Alanda Femme Fatale Tehlikesi 203
3.9.4. Kaybedilen Erkeklik Yeniden Kazanılıyor 205
3.9.5. Kamusal Alanda Makul Kadın Olmak 207
SONUÇ 209
KAYNAKÇA 220
FİLM LİSTESİ 228
TEŞEKKÜR 232
ÖZGEÇMİŞ 233

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1 - *The 39 Steps* (1935) filminden ekran görüntüsü: Hannay ve Pamela el ele tutuşuyor 42
Resim 2 - *Mildred Pierce* (1945) filminden ekran görüntüsü: Veda ve Monte'nin yasak ilişkisi 44
Resim 3 - *Letter from an Unknown Woman* (1948) filminden ekran görüntüsü: Lisa ve Stefan 54
Resim 4 - *Letter from an Unknown Woman* (1948) filminden ekran görüntüsü: Lisa, Stefan'ı bekliyor 54
Resim 5 - *The Lady Vanishes* (1938) filminden ekran görüntüsü: Kayıp Bayan Froy bulunuyor.....56
Resim 6 - *Mr. Smith Goes to Washington* (1939) filminden ekran görüntüsü: Jefferson Smith, Washington DC'ye geliyor.....65
Resim 7 - Molly Haskell'in süper dişil örneklerinden biri olan Bette Davis'in rol aldığı *Jezebel* (1938) filminden ekran görüntüsü.....68
Resim 8 - Molly Haskell'in kadın örneklerinden biri olan Katharine Hepburn'ün rol aldığı *Sylvia Scarlett* (1935) filminden ekran görüntüsü.....69
Resim 9 - *The Poor Little Rich Girl* (1917) filminden ekran görüntüsü: Mary Pickford için tasarlanan sandalye 72
Resim 10 - *Morocco* (1930) filminden ekran görüntüsü: Amy Jolly karakterini canlandıran Marlene Dietrich.....73
Resim 11 - *Casablanca* (1942) filminden ekran görüntüsü: Rick ve Ilsa 74
Resim 12 - *Peeping Tom* (1960) filminden ekran görüntüsü: Kameraya doğru bakan kadının ölümü 84
Resim 13 - *Kiss Me Deadly* (1955) filminden ekran görüntüsü: Gizli kutuyu açan Lily Carver 86
Resim 14 - *The Mothering Heart* (1913) filminden ekran görüntüsü: Kadın, erkeğin eve dönmesini bekliyor.....90
Resim 15 - *The Painted Lady* (1912) filminden ekran görüntüsü: Üzüntüye dayanamayarak ölen genç kadın.....92
Resim 16 - *It's a Wonderful Life* (1946) filminden ekran görüntüsü: Mary,evlenmek için bir dilek tutuyor 127
Resim 17 - *Stella Dallas* (1937) filminden ekran görüntüsü: Stella, kızının mutluluğu için kendini feda ediyor.....128
Resim 18 - *Now, Voyager* (1942) filminden ekran görüntüsü: Christine ve Charlotte.....129
Resim 19 - *Fatal Attraction* (1987) filminden ekran görüntüsü: Dan ve Alex tanışıyor.....130
Resim 20 - *Camille* (1921) filminden ekran görüntüsü: Marguerite adlı fahişenin ölümü.....131
Resim 21 - *Baby Boom* (1987) filminden ekran görüntüsü: Mutlu aile tablosu.....133
Resim 22 - *Rain* (1932) filminden ekran görüntüsü: Din adamı, Sadie Thompson'ı iyileştirmeye çalışıyor 134
Resim 23 - *Casablanca* (1942) filminden ekran görüntüsü: Rick ve Ilsa 135
Resim 24 - *The Big Sleep* (1946) filminden ekran görüntüsü 136
Resim 25 - *Male and Female* (1919) filminden ekran görüntüsü: Erkek karakter, diğerleri için barınak inşa ediyor 138
Resim 26 - *Funny Girl* (1968) filminin afişi.....145
Resim 27 - *Funny Girl* filminden ekran görüntüsü: Fanny Brice 146
Resim 28 - *Funny Girl* filminden ekran görüntüsü: Fanny ünlü olmadan önce.....147
Resim 29 - *Funny Girl* filminden ekran görüntüsü: Fanny Brice sahnede tek başına.....148
Resim 30 - *Funny Girl* filminden ekran görüntüsü: Fanny Brice son şarkısını söylüyor.....148
Resim 31 - *Funny Girl* filminden ekran görüntüsü: Nick ve Fanny.....149
Resim 32 - *Funny Girl* filminden ekran görüntüsü: Fanny Brice'ın yaşadığı mahallenin sakinleri 150
Resim 33 - *Funny Girl* filminden ekran görüntüsü: Nick ile Fanny ayrılıyor.....151
Resim 34 - *Funny Girl* filminden ekran görüntüsü: Tren garı 152
Resim 35 - *Funny Girl* filminden ekran görüntüsü: Fanny, Nick'e yetişmeye çalışıyor 153
Resim 36 - *Funny Girl* filminden ekran görüntüsü: Fanny ve Nick'in evi 154
Resim 37 - *Funny Girl* filminden ekran görüntüsü: Fanny, geç saatlere kadar bekliyor.....154
Resim 38 - *Bir Demet Menekşe* (1973) filminin afişi 156
Resim 39 - *Bir Demet Menekşe* filminden ekran görüntüleri: Şehirden kareler.....157
Resim 40 - *Bir Demet Menekşe* filminden ekran görüntüsü: Nesrin, kamusal alanda tek başına.....158
Resim 41 - *Bir Demet Menekşe* filminden ekran görüntüsü: Kenan ve Nesrin tanışıyor 159
Resim 42 - *Bir Demet Menekşe* filminden ekran görüntüsü: Nesrin, vitrindeki gelinliğe bakıyor.....161
Resim 43 - *Bir Demet Menekşe* filminden ekran görüntüsü: Nesrin ve iş arkadaşları 162
Resim 44 - *Bir Demet Menekşe* filminden ekran görüntüsü: Mahalledeki yaşlı kadınlar 163
Resim 45 - *Bir Demet Menekşe* filminden görüntüsü: Banu, arkadaşları ile konken oynarken Kenan eve geliyor 164
Resim 46 - *Bir Demet Menekşe* filminden ekran görüntüleri: Kadın ve erkek dostluğu.....165
Resim 47 - *Bir Demet Menekşe* filminden ekran görüntüsü: Aliye ve Nesrin 167
Resim 48 - *Bir Demet Menekşe* filminden ekran görüntüsü: Nesrin, Dudaktan Kalbe'yi okuyor 170
Resim 49 - *Bir Demet Menekşe* filminden ekran görüntüsü: Banu, Kenan'ı bekliyor.....172

Resim 50 - *Bir Demet Menekşe* filminden ekran görüntüsü: Kenan, Nesrin'e dönüyor 174
Resim 51 - *Kramer vs. Kramer* (1979) filminin afişi....175
Resim 52 - *Kramer vs. Kramer* filminden ekran görüntüleri: Joanna, oğlu Billy'e veda ediyor 177
Resim 53 - *Kramer vs. Kramer* filminden ekran görüntüsü: Ted, reklam şirketinde 178
Resim 54 - *Kramer vs. Kramer* filminden ekran görüntüsü: Billy ve Ted mutfakta 179
Resim 55 - *Kramer vs. Kramer* filminden ekran görüntüsü: Joanna, oğlu Billy'i izliyor 182
Resim 56 - *Kramer vs. Kramer* filminden ekran görüntüsü: Joanna, oğlu Billy'e sarılıyor (Central Park) 183
Resim 57 - *Kramer vs. Kramer* filminden ekran görüntüsü: Ted Kramer ve Joanna Kramer 186
Resim 58 - *Working Girl* (1988) filminin afişi 188
Resim 59 - *Working Girl* filminden ekran görüntüsü: Bob Speck ve Tess McGill 189
Resim 60 - *Working Girl* filminden ekran görüntüleri: Eril bakışın gözünden Tess McGill 190
Resim 61 - *Working Girl* filminden ekran görüntüleri: Tess McGill'in kamusal alandaki dönüşümü 193
Resim 62 - *Working Girl* filminden ekran görüntüsü: Tess McGill'in yeni iş yeri 194
Resim 63 - *Working Girl* filminden ekran görüntüsü: Katharine Parker ve erkek iş arkadaşları 195
Resim 64 - *Working Girl* filminden ekran görüntüsü: Tess, Katharine Parker'ın yerine geçmek için hazırlanıyor 195
Resim 65 - *Working Girl* filminden ekran görüntüleri: Tess McGill ve Katharine Parker arasındaki rekabet 196
Resim 66 - *Working Girl* filminden ekran görüntüsü: Tess McGill ve Amerikan Rüyası 197
Resim 67 - *Working Girl* filminden ekran görüntüsü: Özgürlük Heykeli 197
Resim 68 - *Disclosure* (1994) filminin afişi 199
Resim 69 - *Disclosure* filminden ekran görüntüleri: Aile evi 200
Resim 70 - *Disclosure* filminden ekran görüntüleri: Tom Sanders ile Meredith Johnson karşılaşıyor 201
Resim 71 - *Disclosure* filminden ekran görüntüsü: Tom Sanders dışlanıyor 202
Resim 72 - *Disclosure* filminden ekran görüntüsü: Meredith'in ofisi 203
Resim 73 - *Disclosure* filminden ekran görüntüsü: Meredith ve Tom'un seks sahnesi 204
Resim 74 - *Disclosure* filminden ekran görüntüsü: Tom Sanders'ın rüyası 205
Resim 75 - *Disclosure* filminden ekran görüntüsü: Erkek paranoyası 206
Resim 76 - *Disclosure* filminden ekran görüntüsü: Stephanie Kaplan 207

GİRİŞ

İnsanlar tarih boyunca anlatma edimi içinde olmuştur. Anlatma edimi ile birlikte gelen aktarım süreci, nesiller boyu devam eden öykü geleneğini doğurmuştur. Nesiller boyunca anlatılan öykülerin temel ögeleri incelendiğinde, insanları etkilemeyi başaran tüm öykülerin benzer olay örgüsü ve anlatım yapısına sahip olduğu görülmektedir. Antik Yunan filozofu Aristoteles'ten günümüze kadar gelen *Poetika* isimli eser, şiir sanatını tragedya ve komedi bağlamında ele alarak başarılı bir şiirin özelliklerini dönemin tragedyalarının ortak özelliklerinden hareketle açıklamaktadır.

Poetika'da özellikleri sıralanan klasik anlatı yapısı, başı, ortası ve sonu bulunan bir olay örgüsünü ifade etmektedir. Bir tragedyada olay örgüsü, öyküyü bütünlüğe ulaştırmaktadır. Bütünlük ve uyum, acı ve korku gibi insani duyguları uyandırma suretiyle bir anlatıyı başarıya götürmektedir. Klasik anlatı yapısında bulunan çatışma ve engeller, merak unsurunu ayakta tutarak okuyucu veya izleyicinin öyküden kopmamasını sağlamaktadır.

Klasik anlatı yapısının özelliklerine bakıldığı zaman, gerek doğal gerek yapay anlatıların aynı dizilimlere sahip oldukları görülmektedir. Klasik anlatı yapısı, destan, masal, tiyatro metinleri, roman gibi anlatıların devamı olarak görülen sinemayı da etkilemektedir. Sinemanın 1895 yılından beri küresel anlamda hayatın bir parçası olduğu düşünüldüğünde geleneksel kalıpyargıların içine sıkıştırılmış temsil ve çağrışımların sinemaya da aktarıldığı görülmektedir. Klasik anlatı yapısının beyazperdedeki karşılığı olarak görülen klasik anlatı sineması, hafızada kurulu örnekleri tekrar işleyerek geleneksel yapıyı pekiştirmede önemli bir rol oynamaktadır. Bu örnekler, ataerkil düşüncenin yansıması olarak görülen toplumsal cinsiyet algısı üzerinedir.

Amerikalı sinema yazarı ve akademisyen E.Ann Kaplan (1983) klasik anlatı filmlerinin ve klasik anlatı biçimlerinin, aradan geçen zamana rağmen benzer temsiller ve motifler sunmaya devam ettiğini; çünkü bu anlatı yapılarının kadınları değil, erkeklerin gözünden kadınları anlattığını belirtmektedir (s. 2). Sinemadaki kadın temsilleri çoğunlukla, kadın deneyimlerini anlatmak yerine onları, erkeklerle kurdukları ilişkiler ile tasvir etmekte, böylelikle kadın, edilgin bir konumdan öteye geçemeyerek belirli roller ve kalıplarla sınırlandırılmaktadır.

Sinemada öykü anlatımının farklı biçimleri olmasına karşın klasik anlatı kalıbını kullanan Hollywood film yapısı, seri üretim amacını taşımaktadır. Ana akım ya da egemen sinema adıyla adlandırılan türün temellerini oluşturan klasik anlatı yapısı, toplumsal cinsiyet algısını devam ettirmektedir. Tez çalışması, klasik anlatı sinemasının formülleri sayesinde pekiştirdiği toplumsal cinsiyet inşasını, özel ve kamusal alan kavramı bağlamında incelemeyi konu edinmektedir.

Popüler sanat, seri üretim tarzıyla eğlenceyi amaçlayan hedeflere sahip olsa da ortaya çıkardığı birbirine benzer ürünlerle kurulu düzeni pekiştirmede aktif rol oynamaktadır. İngiliz feminist film kuramcısı Laura Mulvey (1975) Hollywood sinemasının, sermaye ve sinemasal üretim anlamındaki değişimlerine rağmen her koşulda egemen ideolojik yapıyı yansıtan bir mizansen ile sınırlı kaldığını ifade etmektedir (s. 7). Bu düzen, erkek egemen yapılanmanın korunması anlamına gelmektedir. Çalışmada, geleneksel kod ve uylaşımlardan meydana gelen klasik anlatı ögelerinin, ana akım sinemaya geçişiyle birlikte ataerkil yapılanmayı sürdürme yöntemlerinden biri olan özel ve kamusal alan kavramları anlatılmaktadır. Özel ve kamusal alanın, insan üretimi somut alanlar olmanın ötesinde, tutum ve davranışları etkileyen ve geleneksel kodlardan meydana gelen toplumsal cinsiyet rollerine göre nasıl kurgulandığını ve bu kodların klasik anlatı ögelerinin kullanılması suretiyle ana akım sinemaya nasıl aktarıldığını ortaya koymaktadır.

Çalışmayı önemli kılan nokta, sinema yazarı ve akademisyen Semire Ruken Öztürk'ün (2000) sinemayı toplumsal cinsiyet kavramıyla birleştirdiği, *Sinemada Kadın Olmak* isimli kitabında geçen, "Kadınlar, özel alan yerine kamusal alanda gösteriliyorsa, bu tek başına olumlu bir temsil olmayabilir. Önemli olan, kadın hangi alanda gösterilirse gösterilsin, anlatılmak istenen olayın niteliğidir" (s. 69) sözüyle açıklanmaktadır. Anlatı yapısında gidilen değişikliklere rağmen alt metinler yoluyla iletilen temsillerde toplumsal cinsiyet algısının sürdürüldüğü görülmektedir. Amerikalı feminist film eleştirmeni ve yazar Molly Haskell'e (1974) göre kadınlar, gerçek hayatta haklarını aramaya ve bağımsızlıklarını kazanmaya ne kadar yaklaşırsa, filmler de onlara o kadar yüksek bir sesle bu dünyanın erkeklerin dünyası olduğu fikrini hatırlatmaktadır (s. 363). Amerikalı iletişim profesörü Michael Ryan ve Frankfurt Okulu'nun üçüncü kuşak kuramcılarından Amerikalı Douglas Kellner (2010) da ana akım sinemadaki

bağımsız kadınların evcilleştirildiğini belirtmektedir (s. 221). Kadınların bağımsızlaşmaya yönelik eylemleri, özel alana dönük seçimler yapılmasını gerekli kılan ataerkinin engeline takılmaktadır.

Çalışmanın birinci bölümünde, klasik anlatı yapısı, klasik anlatı sineması ve toplumsal cinsiyet algısının birbiriyle olan ilişkisi, tarih boyunca algılanma, yorumlanma ve aktarılma biçimlerinden hareketle açıklanmakta ve klasik anlatı yapısı tekniğiyle çekilen filmlerden örnekler verilerek irdelenmektedir. Klasik anlatı yapısı ve sinemasının, kuramsal bir çerçeveye oturtulmasını sağlamak amacıyla, başta Antik Yunan filozofu Aristoteles'in *Poetika* isimli eseri olmak üzere, klasik anlatı sineması konusundaki çalışmalarıyla bilinen Amerikalı film kuramcıları David Bordwell ve Kristin Thompson, görsel haz ve anlatı sineması konusunda yaptığı çalışmalarla tanınan İngiliz feminist film kuramcısı Laura Mulvey'in yanı sıra toplumsal cinsiyet ve film çalışmaları alanında dersler veren Susan Hayward gibi isimlere ve bu yazarların konu ile ilgili alanyazındaki akademik çalışmalarına ve değerlendirmelerine yer verilmektedir.

Çalışmanın ikinci bölümünde özel alan, kamusal alan ve toplumsal cinsiyet kavramları ve bu kavramların anlatıdaki işlevi irdelenmektedir. Anlatıda toplumsal cinsiyet, mekân, özel ve kamusal alana dair inşa ve ortak noktalar, Almanya doğumlu Amerikalı siyaset kuramcısı Hannah Arendt, Alman siyaset bilimci, filozof ve sosyolog Jürgen Habermas ve Fransız filozof ve sosyolog Henri Lefebvre gibi isimlerin çalışmalarından hareketle değerlendirilerek açıklanmakta ve klasik anlatı yapısı tekniğiyle çekilen filmlerden örnekler verilerek desteklenmektedir.

Çalışma, klasik anlatı sinemasının sürdürdüğü geleneksel yapının altında yatan toplumsal cinsiyet algısını, mekân kavramının alt başlıkları olarak ele alınan özel ve kamusal alan bağlamında feminist film eleştirisi yöntemini kullanarak irdelemektedir. Bu bağlamda Michael Quinn Patton, Michael Ryan, Melissa Lenos ve Anneke Smelik'in metodolojik yaklaşımları izlenmiştir. Çalışmanın üçüncü bölümünde kamusal alandaki kadınlara yönelik olumsuz temsillere yer vermeleri nedeniyle seçilen, *Funny Girl* (Komik Kız, 1968), *Bir Demet Menekşe* (1973), *Kramer vs. Kramer* (Kramer Kramer'a Karşı, 1979), *Working Girl* (Çalışan Kız, 1988) and *Disclosure* (Taciz, 1994) isimli beş film çözümlenmektedir. Örnek olarak seçilen filmlerdeki kadın karakterlerin

bağımsızlaşmaya, kamusal alanda var olmaya veya yükselmeye yönelik girişimleri, öykü dışı bırakılmak, cezalandırılmak ya da evcilleştirilerek özel alana döndürülmek biçiminde sonuçlanmaktadır. Kamusal alanda yer alan kadınların temsil edilme biçimlerinin irdelenmesi ve filmlerin klasik anlatı yapısına dair ögeler göz önünde bulundurularak çözümlenmesiyle birlikte ataerkinin gizlenen varlığı ortaya çıkmaktadır. Kamusal alandaki kadınları merkeze alan klasik anlatı filmleri özünde, kadınların topluma uygun ve makul bir biçimde sunulmalarını konu edinen öyküleri anlatmaktadır. Bu filmlerdeki kadınlardan, özel alana ve edilgin niteliklere uygun yönelik seçimler yaparak toplumsal cinsiyet rollerini sürdürmeleri beklenmektedir. Kadınların bağımsızlaşmaya yönelik girişimlerine geleneksel sınırlar dışına çıkılmadığı müddetçe izin verilmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM
KLASİK ANLATI SİNEMASI

Klasik anlatı sinemasının genel özelliklerinin kavranabilmesi amacıyla öncelikli olarak anlatı kavramının üzerinde durulması gerekmektedir. Sinema, her şeyden önce bir öykünün aktarılmasını ifade etmektedir. Öykünün aktarımı, anlatı aracılığıyla gerçekleşmektedir. Birinci bölüm anlatı kavramının anlamı, işlevi ve tarihsel boyutunun incelenmesi ile klasik anlatı sinemasının temsil ettiklerinin önbilgisi verilmektedir. Bu bağlamda genelden özele bir anlatım biçimi özellikle tercih edilmektedir.

1.1. Anlatı Kavramı

Anlatı; kullanım alanları, işlevi ve kavrama karşılık gelen göstergelerin muğlaklığı gibi nedenlerden ötürü tek bir tanıma indirgemesi güç bir söylem biçimidir. Bu sebeple anlatı kavramının nasıl ve ne şekillerde kullanıldığının belirlenmesi önem taşımaktadır. Fransız eleştirmen ve edebiyat kuramcısı Gérard Genette (1980) *anlatı* kelimesinin günümüzde, kelime içinde bulunan anlam belirsizliğine fark ve dikkat edilmeden kullanıldığını ifade etmektedir. Kelime kullanımının yol açtığı karışıklık nedeniyle anlatıbilimin sorunlarından biri de anlatı kelimesinin kullanım alanlarını sınıflandırmak olmalıdır. Genette'e göre *anlatı* kelimesi üç farklı şekilde kullanılmaktadır (s. 24-25):

1) Günümüzdeki en belirgin ve yaygın kullanımıyla anlatı, bir olayı ya da olaylar dizisini yazılı veya sözlü olarak nakletmeye karşılık gelmektedir. Bu anlatım biçimine *Ulysses'in anlatısı* adı verilmektedir.

2) İkinci anlam, ilki kadar yaygın olmasa da özellikle anlatı kuramcıları ve analistleri tarafından kullanılmaktadır. Anlatının konusunu oluşturan gerçek veya kurmaca olaylar ve bunlar arasındaki bağlantı, ilişki ve karşıtlıklara işaret etmektedir.

3) Üçüncü ve en eski kullanımıyla anlatı, yine bir olayı nakletmektedir; fakat bu sefer anlatının anlatımına dönüşen dolaylı bir aktarım söz konusudur. Genette'in anlatının kullanımı üzerine yapmış olduğu sıralamaya bakıldığında, anlatı eyleminin yalnızca gerçek olaylar ile ilişkilendirilemeyeceği görülmektedir. Anlatı eyleminin varlığı, kurmaca eylemlerin de nakledilmesine karşılık gelmektedir. Anlatı kavramının kapsamı genişledikçe anlatı kavramını sınırlandırmanın zorlaştığı anlaşılmaktadır. İnsanlık tarihinin bir yansıması ve eylemi olarak görülen anlatı, adlandırılması ve

genelgeçer bir tanımının yapılması konusunda farklı yorumlamalara açık duruma gelmektedir.

Bir anlatı, olaylar diziliminin meydana getirdiği bütünlüğü temsil etmektedir. Bütünlük ve tamamlanmışlık hissi, anlatının dizilimi aracılığıyla gerçekleşmektedir. Anlatıda yer alan olayların nedenleri ve nedenlere uygun sonuçları bulunmaktadır. Her olayın bir nedeninin ve sonucunun olduğu bir dizilim anlatıya, *mantığa uygun* bir biçime sahip olması gerektiği anlamını katmaktadır. Amerikalı edebiyat kuramcısı Gerald Prince (1987) anlatıyı, bir veya birden fazla olayı temsil eden söylem şeklinde açıklamaktadır. Prince'e göre anlatının üretimi, bir dizi durum ve olayın nakledilmesiyle gerçekleşmektedir. Gerçek bir anlatıda, olaylar rastgele sıralanmamakta; başlangıcı, ortası ve sonu olan bir bütünü oluşturmaktadır. Bir bütünü ifade eden parçalar (kişiler, durumlar, toplum ve pratikler) anlatı kanalıyla yorumlanıp aktarılmaktadır. Bu sayede anlatılar, bir toplumun doğası ve yapısına ışık tutmaktadır (s. 57-60). Öykü, roman, destan gibi edebi türler, yalnızca bir olayı nakletme amacını taşımamaktadır. Bir halktan doğan anlatı, doğduğu halkın kültürü hakkında ipuçları vermektedir. Anlatılar, kültürün birleştiği ve aktarıldığı toplumlarda var olmaktadır.

Anlatılar, sanat yapıtını üreten sanatçının yaşadığı topluma olan bakış açısının da izlerini taşımaktadır. Bir sanatçı, dünya görüşünü sanatı yoluyla eserlerine yansıtabilmektedir. Bu noktada anlatının işlevi, sanat yapıtı ve okuma edimi arasındaki bağa dikkat çekmektir. Edebiyat eleştirmeni ve dilbilimci Akşit Göktürk (1997) anlatıyı; durum, olay, kişi ve ilişkileri öyküleyen bir söylem biçimi olarak tanımlamaktadır (s. 149). Anlatıların kurmaca metinler hâline getirilmesi sonucunda oluşan sanat yapıtları ve okuma edimi arasında bir bağ kurmaktadır. Üretilen her bir sanat yapıtı, toplumsal ve tarihsel bağlamın sorunlarına karşı sanatçının verdiği bir yanıttır. Bu nedenle bir sanat yapıtının kavranması alanında, metin dışı zaman aralıkları göz önünde tutulmalıdır. Bağlantının kurulması hususunda yapıtın, hangi yazınsal geleneklerin bulunduğu ortamda, dünyayı nasıl gören bir toplumda yazıldığını sormak gerekmektedir. Anlatı metinleri ile kurulan geçmiş ve şimdiki zaman yorumlamaları sayesinde geçmiş zamanlardaki insanlık durumuna yüklenen anlamlar, bugünkü insanlık durumunu aydınlatmaktadır. Göktürk'e göre gerçek dünya yaşantısı ile yazınsal yaşantı sık sık birbirine taşarak birbirlerini etkilemektedir (s. 132-133). Anlatılar, geçmiş ve geleceğe

bakışı değiştirmede büyük rol oynamaktadır. Dizilimlerinin benzerliği sebebiyle neden, nasıl ve ne zaman gibi soruların yanıtlarını almaya olanak tanıyan anlatı metinleri, günlük yaşama sızarak okuyucunun bir parçası olmaktadır. Böylelikle yazınsal yaşantı ve gerçek dünyanın birbirine karışması ya da birbirine eklemlenme suretiyle meydana gelen anlatılar, edebiyatı ve toplumları bazı temel ögeler aracılığıyla bir araya getirmektedir.

Kuralları belirlenmiş öykülerin temel ögelerini açıklayabilme amacıyla Antik Yunan filozofu Aristoteles'in *Poetika* isimli eserine atıfta bulunan Fransız filozof ve yorumbilimci Paul Ricoeur (2005) Aristoteles'ten hareketle anlatıların konusunu, eylemde bulunmak ve bu eyleme katlanmak olarak tarif etmektedir. Her anlatı; düşmanlık, iş birliği, yardım, çatışma, başarı ve başarısızlık gibi dinleyici veya okuyucuların yakınlık duymasını sağlayacak ögeleri önceden kabul etmektedir. Bütünü oluşturan ögeler anlamsal açıdan karşılıklı bağımlılık içerisindedir. Ricoeur'e göre anlatı cümlelerinin temel yapısı şu şekilde örneklendirilmektedir: "X şu ya da bu koşullarda A'yı yapar ve bu sırada da Y'nin benzer ya da farklı koşullarda B'yi yapması gerçeğini hesaba katar" (s. 113-114). Anlatıyı oluşturan cümleler, neden-sonuç bağlantısı kurularak birbirine eklenmektedir. Türdeş anlatılar, önvarsayımların oluşmasına neden olmaktadır (s. 116). Önvarsayım, yakınlık kurmaya olanak tanıyacak duyguların anlatılarda işlenmesi yoluyla pekişmektedir. Okuyucu veya izleyicinin dış dünyada karşılaştıkları durumlara verdikleri ya da verebilecekleri tepkiler, anlatılarda yer bulmaktadır. Anlatılarda süregelen deneyimlerin tekrarı, pratiğin kavranmasını sağlamaktadır. X'in hangi koşullarda A'yı yapacağının örneklendirilmesi, eylemlerin bilindik diziliminin aktarılması anlamına gelmektedir. Eylemlerin, hangi koşullar altında gerçekleşeceği ve nasıl sonuçlanacağı önvarsayım yoluyla tahmin edilebilir duruma gelmektedir.

Günlük hayatta işitilen ve görülen her şey bir anlatım sürecinin sonucunda gerçekleşmektedir. Okuyucunun yakınlık kurduğu, özdeşleştiği öykülerin tarih boyunca tekrar edilmesi, anlatıların ve anlatılama ediminin kökenlerini irdelemeyi mümkün kılmaktadır. Fransız denemeci, eleştirmen ve göstergebilimci Roland Barthes (1993) anlatının insanlık tarihiyle birlikte başladığını söylemektedir. Efsane, mit, masal, destan, öykü, sinema ve karşılıklı konuşmaya kadar yapılan tüm aktarımlar anlatının bir

ürünüdür. Dünya halk anlatıları yoluyla şekillenmiş ve insan toplulukları anlatılar sayesinde evrenselleşmiştir. Barthes'a göre anlatının, olayların anlamsız veya sıradan bir biçimde dile getirilmesi ya da çözümlemeye açık bir yapıya karşılık gelecek şekilde başka anlatılara ortak olması şeklinde iki anlamı bulunmaktadır (s. 83-84). İnsan hayatı anlatılarla çevrilmiştir. Bir öyküden gazete haberine, reklam filminden televizyon dizilerine kadar çevrede olup biten tüm aktarımlar, anlatının varlığı ile ölçülmektedir. İnsanlık tarihi, anlatıların çeşitliliği dolayısıyla yeni ve farklı anlatı türlerinin doğmasına olanak tanımaktadır. İnsanlık var olduğu müddetçe, başka anlatı türleri de oluşmaya devam etmektedir. İnsanın, anlatma ve anlatılama ihtiyacı, basit bir edimden fazlası anlamına gelmektedir. Bir öykünün anlatılama yoluyla aktarılması, o öyküyü somutlaştırmakta ve zaman içinde halk anlatısına dönüştürmektedir. Anlatının yapısı ve kökeni üzerine şekillenen bu gibi düşünceler, anlatı üzerine farklı yorumlamaların oluşmasına yol açmaktadır.

Anlatı kuramı, psikanaliz ve toplumsal cinsiyet konularında yaptığı çalışmalarıyla tanınan Judith Roof (2002) Roland Barthes'ın anlatının tarih, kültür aşırı, uluslararası ve yaşamın kendisi kadar eski ve hep orada olduğu yönündeki söylemlerine atıfta bulunmaktadır. Anlatının, anlatı formuna sokulmadan tarifinin yapılmasının oldukça zor olduğunu ve anlatı parçaları kullanılmadan anlatıyı tanımlayamayacağını söylemektedir. Bir diğer deyişle anlatı, doğallaştırılmış bir sürecin parçasıdır ve kendini tanımlayabilmek için bu parçaların sıralanmasına ihtiyaç duymaktadır. Anlatı, eklemlenme suretiyle devam ettirdiği sistemini sürekli olarak yeniden üretmektedir. Neden-sonuç ilişkilerinin, olayların, algıların anlamlandırılmasını sağlayan temsillere sızmakta ve onları zaman içinde tekrar düzenlemektedir (s. 213). Anlatının temsillere sızması, doğduğu kültürü yanında taşıyan ideolojinin birleştirici etkisini göstermektedir. Sistem, kültürün yanı sıra dönemin ideolojisi, toplumun yapısı-durumu gibi kavramlara sızarak anlatıyı oluşturmaktadır. Her bir birleşim, yeni anlatı sentezlerini üretmektedir. Anlatının her yerdeliği, mevcut sızıntıların özüne ulaşmayı olanaksız kılmaktadır. Anlatının tarifi yapılırken dahi, anlatıyı birleştiren ve düzenleyen temsiller yeniden kullanılmaktadır. Roof'un yorumu, parçaların birleşmesiyle meydana gelen anlatı bütünlüğünün, ideolojik kökenli yapısına işaret etmektedir. Anlatılar, organik bir biçimde sıralanıyor gibi görünmelerine rağmen ideolojik bir modelden izler

taşımaktadır. Anlatının bütününden parçalara inildiğinde, anlatıların türleri bakımından birbirinden ayrıldığı görülmektedir. Anlatıyı birleştiren parçalar, kendi içinde türlere ayrılarak yeni biçimlerin oluşmasını sağlamaktadır. Anlatıları türlere ayırmak, anlamanın önündeki kilitleri açmayı kolaylaştırmaktadır.

1.1.1. Anlatının İşlevi

İtalyan yazar, tarihçi, filozof, eleştirmen, ve göstergebilimci Umberto Eco anlatıları, içerik ve işlev bakımından birbirinden ayırmakta ve anlatıların, bir labirenti andıran karmaşık dünyayı basitleştirerek anlamaya olanak tanıdığını ifade etmektedir. Anlamada anlatının önemini izah edebilmek amacıyla, *Kırmızı Başlıklı Kız* masalından yola çıkmaktadır.

Umberto Eco (1995) *Kırmızı Başlıklı Kız* masalından hareketle, insanın anlam arayışında anlatının önemini vurgulayarak içinde yaşadığımız dünyanın, masalın mekânlarından biri olarak kullanılan ormanın ötesinde ve ona kıyasla daha karmaşık bir labirenti andırdığını söylemektedir. Anlam arayışı insanı, anlatının anlatıcısını düşünmeye ve cevap aramaya itmektedir. Sorulan sorular, tanrısal boyutlara ulaşıp tüm bunlardan kimin sorumlu olduğu veya bunları yapanın kim olduğuna kadar gidebilmektedir. Polisiye romanların anlatı yapısına bakıldığı zaman, temelde filozoflar ile dinlerin sorduğu bu sorulara yanıt aradıkları görülmektedir. Eco'ya göre polisiye romanlar, soruların benzerliği nedeniyle okuyucuların hoşuna gitmektedir. Anlatılar, gerçek dünyaya kıyasla şifre çözücü niteliği taşımaktadır. Gerçek dünyanın sınırları ve işlevi belirsizken, anlatılar başı, ortası ve sonu belli olan yapılarıyla okura bilmeleri gerekenleri vererek belirsizlikleri giderme işlevini görmektedir. İnsanlar, anlatı evreninin ardında, o evrenin bir anlamının ve yazarının olduğunu kesin olarak bilmektedir (s. 130-132). Yaşamın ve evrenin bilinmezliğine kıyasla anlatılar, gizemin çözülmesini mümkün kılan yapıları nedeniyle insanlara tanıdık gelen bir rahatlık hissi vermektedir. Önvarsayımların etkisiyle anlatıların nasıl bir çözüme ulaşacağı bilgisi okuyucu veya izleyiciye içgüdüsel olarak yüklenmektedir. İçgüdülerin varlığı, yalnızca anlatının gidişatını tahmin etmekle sınırlı kalmamakta, anlatının söyleyiş biçimi üzerinde de etkisini göstermektedir.

İnsanlar, gerçek hayatta içgüdüsel olarak onlara anlatılan olayların kurmaca mı yoksa gerçek mi olduğunu değerlendirme eğilimi göstermektedir. Umberto Eco (1995) doğal ve yapay anlatı ayrımını yapabilmek için hakikat ve kurmaca zıtlığını kullanmaktadır. Doğal anlatı; anlatının olduğuna/gerçekleştiğine inandığı veya olduğuna/gerçekleştiğine bizi inandırmaya çalışılan olayların birleşimidir. Örneğin, bir kişinin gün içinde neler yaşadığını aktarma biçimi, anlatıyı doğal anlatı kategorisine sokmaktadır. Yapay anlatı ise kurmaca dünyanın bir anlatısıdır. Yaratılan kurmaca evrende, hakikati söylüyor gibi yapmaktadır. Eco'ya göre kurmaca dünyanın içine girmeye karar vermekten ziyade insanlar kendilerini kurmaca dünyanın içinde bulmaktadır. Bu bağlamda kurmaca dünyanın içine çekilmek rüya görmeye benzetilmektedir (s. 135-141). Dünyayı anlamlandırırken başvurulan söyleyiş, anlatının yapısını belirlemektedir. Eco'ya göre söyleyişin gerçek hayatta bulduğu karşılık ve hakikati ele alma biçimi, anlatının türüne etki etmektedir. Doğal ve yapay anlatının gerçeklik bağlamından yapılan tanımları, doğal anlatının gerçeğe daha yakın, yapay anlatının ise hayali bir evrenin yansıması olması üzerinedir. Kurmaca evren, okuyucu veya izleyiciyi içine çekmek amaçlı kurulan bir dünyanın izdüşümüdür. Tıpkı bir rüya gibi kısa süreliğine yaşamın, elle tutulup gözle görülen akışını bozmaktadır. Görülen bu rüyada, hakikatin tarifinin yapıldığı iddia edilen yeni bir gerçekliğe ulaşılmaktadır.

Umberto Eco'nun sözünü ettiği doğal ve yapay anlatıların, hakikat üzerine yapılan tanımlamalarında rüya benzetmesi üzerinde durduğu görülmektedir. Anlatıların, kişiyi bulunduğu ortamdan uzaklaştırarak yaratmış olduğu evren, belirli kalıplar ve reçetelerle sınırlandırılmış ideolojik bir yanılsamadır. Judith Roof (2002) söz konusu ideolojik yapının, kapitalizm ve heteroseksüelliğin iş birliği ile meydana gelen bir deneyimden beslendiğini söylemektedir. Anlatıların sürekli üretimi ve dinamiği, bu ideolojinin yeniden çağrılma suretiyle tekrarlanmasına neden olmaktadır. Bahsi geçen ideoloji, doğal bir gerçeklikmiş gibi kendini yeniden üretmektedir (s. 214). Üretilen gerçekliğin ve ideolojinin belirginliğine rağmen anlatıbilimin sınırlarına bakıldığı zaman toplumsal cinsiyet kavramının kapsam dışı bırakıldığı görülmektedir.

Anlatıbilim ve feminizm alanındaki çalışmalarıyla bilinen Susan S. Lanser (2002) toplumsal cinsiyet kavramının anlatıbilim alanında bir ölçüt olarak kullanılmadığını, kavramın, soruların ve hipotezlerin formüle edilmesinde hesaba

katılmadığını ifade etmektedir. Lanser'a göre bu durum her şeyden önce, anlatıbilimin temelini erkek metinlerinin oluşturduğunu ya da metinlerin, erkek metinleri olarak ele alındığını göstermektedir. Anlatıbilimin, toplumsal cinsiyet ile ilgili soruların neredeyse tamamından kaçınması, edebiyat tarihinin, metinlerin üreticisi ve yorumlayıcısı olan kadınların katkılarıyla yeniden okunmasının yolunu açmalıdır (s. 198-199). Yalnızca erkekler tarafından yazılmış metinlerin çözümlenmesi, geleneksel bir yapıya sadık kalındığı anlamına gelmektedir. Toplumsal cinsiyet kavramının kapsam dışı bırakılması, anlatıbilimin kendi içindeki paradoksal durumunu yansıtmaktadır. Metinlerin erkek cinsiyeti kabulüne dayanarak değerlendirilmesi, başlı başına bir toplumsal cinsiyet sorunu olarak görülmektedir. Feminist anlatıbilim, metinlerin cinsel kimlik ve farklılıklar açısından yorumlanmasını mümkün kılarak klasik-yapısalcı anlatıbilime karşı yeni bir bakış getirmektedir.

Amerikalı feminist edebiyat eleştirmeni Annette Kolodny (1975) de erkek egemen yazının uzun yıllardır evrensel bir gerçeklikmiş gibi sorgusuz sualsiz kabul edildiğine işaret etmektedir. Kolodny'e göre büyük ölçüde erkek yapımı olan ve erkek kaygılarını içeren, en iyi resmedilen kadınların dahi erkek gözünden anlatıldığı bir kurgusal evren ve anlatı biçimi, dengesiz bir çerçevenin oluşmasına yol açmaktadır. Bu durum, son derece kapalı ve geleneksel bir anlatı biçimine sahip bir model oluşturmaktadır (s. 88-89). Annette Kolodny makalesinde, Kuzey Amerikan Edebiyatı'nın erkek egemen yapılanmasının, akademik dünyaya ve yapısalcığa olan etkilerinin eleştirisinde bulunmaktadır. Erkek egemen yapılanmanın yalnızca Kuzey Amerikan Edebiyatı ile sınırlı kalmadığı ve klasik anlatı metinlerinin çizdiği tek taraflı çerçevenin, tiyatro, roman ve sinema gibi çeşitli türlerin içine haz vermenin cazibesi adı altında sızdığı görülmektedir.

1.1.2. Klasik Anlatının Dili

İlkel ve modern dünya anlatılarında, cinsiyet ayrımının keskin bir biçimde yapıldığı görülmektedir. Anlatılar vasıtasıyla sınırları çizilen örnekler, günümüze kadar gelen düşüncelerin kuvvetli etkisini göstermektedir. Radikal feminizmin öncülerinden Amerikalı feminist yazar Kate Millett (2018) ataerkil düzende kadınları tanımlayan simgeleri kadınların yaratmadığını söylemektedir. İlkel ve modern dünyanın erkeklerin

dünyası olduğunu ve kadınları kapsayan kültürün erkek yapılanması içerdiğini belirtmektedir. Bu kültüre ait kadın kavramı, erkeğin gereksinmelerine karşılık verebilecek türde bir özelliğe sahip olmak durumundadır. Millett'e göre ilkel toplumlar, kadına karşıt tutumlarını mitlere dönüşen tabularla uygulamaktadır. Bu dönüşüm, önce ahlâksal, daha sonra yazınsal alanlarda belirlenmektedir. Mitler, önerilerini ahlâka ve kökenler kuramına yaslayarak propaganda düzeyinde büyük bir aşama kaydetmektedir. Özellikle mitler yoluyla aktarılan kötülük kavramı, kadın ile özdeşleşerek ahlâksal kanıtlama niteliği kazanmaktadır (s. 83-91). Egemen kültür, kadınları tanımlama aracı olarak eril bakışı kullanmaktadır. İlkel toplumların mitler yoluyla cinsiyetlere atadığı özellikler, anlatının sonunda verilecek dersi destekler nitelikte olmak durumundadır. Millett'in yorumuna göre ilkel anlatılar, yalnızca bir öykünün nakledilmesi işlevi adı altında yorumlanmamalıdır. İletiler, toplumsal yapının korunmasını gözetecek şekilde düzenlenmekte ve zamanın değişimine göre tekrar uyarlanmaktadır.

Anlatılar, en eski zamanlardan bu yana eril bakış ile kadını anlatmaktadır. Bu betimlemeler, kadınlık deneyimlerini ve kadın kimliğini temsil etmemektedir. Anlatılarda kadınlar, birbirinin aynı veya benzeri özelliklere sahiptir. Kadın karakterler, otantik bir varlık olarak kadını anlatmak yerine, erkeğin kadına duyduğu korku ve arzuyu yansıtmaktadır. Öteki olarak görülen kadının bilinmezliğinden doğan gizem, kötücül yorumlamalara yol açmıştır. Kötücül yorumların ve olumsuz imajların en çok tekrarlanan teması ise korkudur.

Amerikalı ekofeminist filozof ve bilim tarihçisi Carolyn Merchant (1980) kadına duyulan korkunun temelinin oldukça eski olduğunu belirtmektedir. Merchant'a göre temelde, kadın bedeni ve doğurganlığı üzerine şekillenen bir korku söz konusudur. Kadın doğurganlığı çağlar boyunca üretkenlik, verimlilik gibi kutsal değerler üzerine kurulurken diğer tarafta Doğa Ana'nın gizemini yaratan kızgın taraf ortaya çıkmaktadır. Doğurganlık bahşeden, huzurun, barışın, toprağın ve suyun kaynağı doğanın bir de kıtlık, kısırlık, susuzluk, bulaşıcı hastalık ve açlığa sebep olan korkutucu tarafı bulunmaktadır. Kadın da doğa gibi ne yapacağı önceden kestirilemeyen bir öteki olduğundan kontrol altına alınmalıdır (s. 127). Kadına duyulan ilâhi boyutta bir hayranlık ve sonrasında gelen korku hissiyatı, özellikle mitlerde yer bulmaktadır. Amerikalı eleştirmen, sosyal antropolog ve yazar Hoffman Reynolds Hays (1964)

Adem ile Havva'nın öyküsünden bu yana kadınlara güvenilmemesi gerektiğine yönelik anlatıların yaygınlaşarak ortak bir temaya dönüştüğünü belirtmektedir. Kadının, aldatan, yalan söyleyen ve güvenilmez bir öteki olduğuna dair düşünceler, Lilith, Empusa ve İnanna gibi erkekleri baştan çıkarma özellikleri ile anılan vampir ya da cadılara özgü mitlerin doğmasına neden olmuştur. Hays'e göre kadınlara yönelik mitleri birleştiren ortak nokta, kadınların baştan çıkarma ya da kan emme özelliklerini kullanarak erkekleri ortadan kaldırma gücüne sahip olmalarıdır (s. 123-143). Kadının doğurganlığını ve yıkıcılığını simgeleyen mitler, kadını zamanla korku duyulan bir varlığa dönüştürmektedir.

Kate Millett (2018) de erkek gereksinmelerinin, kadının ötekiliğinden gelen bir korkunun sonucu olduğunu belirtmektedir. Böyle bir kavramın varlığı bile erkeğin birincil norm; kadının ise öteki ya da yabancı bir varlık olarak görüldüğünü kanıtlamaktadır. Millett'e göre kadına duyulan korkunun yanı sıra yaşamdaki kötülük ve acılar, mitler aracılığıyla dünyadaki tüm olumsuzlukları kadına yüklemektedir. Batı ataerkil düşüncesinin temel örgüsünü, cinsellik ve günahın birbirine bağlanması oluşturmaktadır (s. 84-95). Kadınlar, medeniyetlere kötülüğü getiren varlıkların başında gelmektedir. Kadınların anlatı ve toplum içindeki görünürlükleri, doğru olanı yapmaya çalıştığı biçiminde tasvir edilen erkeğe kıyasla aşağı konumdadır. Bir tarihi anlatı veya mitte kadın, ona duyulan korku ve arzu gibi hisler nedeniyle erkeğin aşması gereken bir engel görevini üstlenmektedir.

Tarihi anlatılar ve mitler, hükümdarları ve tanrıları güzellikleriyle baştan çıkaran kadınları anlatmaktadır. Bu anlatılarda kadınlar, birer büyücü gibi erkekleri etkileyerek erkekler tarafından kurulmuş medeniyetleri yıkmaya ve kurulu düzeni bozmaya çalışmaktadır. Cadılaştırılan kadın imajının ortaya çıkmasından önce medeniyetler üzüntüler, acılar ve hastalıklardan uzak şekilde hüküm sürmeye devam etmektedir. İrlandalı gazeteci ve romancı Jack Holland (2016) Pandora ve Truvalı Helen mitlerinin ortak bir anlatıya sahip olduğunu söylemektedir. Pandora'nın açılmaması emredilen çeyizi açması ya da Truvalı Helen'in güzelliğini kullanarak medeniyetleri birbirine düşürmesi, kadın karakterlere olumsuz özellikler atanmış olduğu anlamına gelmektedir. Holland'a göre kadınlar, gerek anlatılar gerek gerçek hayatta hep aynı sorunlarla karşı karşıya bırakılmaktadır. Erkeklerde uyandırdıkları cinsel arzudan dolayı hiçbir

suçlarının olmadığı hâlde uyandırdıkları arzudan ötürü yine kendileri sorumlu tutulmaktadır (s. 30-63). Kadın, erkeğin aklına giren şeytani bir figür olarak tasvir edilmektedir. Bir kadın tarafından gelebilecek kötülük, düzenin ve barışın hüküm sürdüğü medeniyetleri dahi yıkacak kadar etkilidir. Ataerkil düşünce, gelenek ve görenekleri de yanına alarak kadın cinselliği ve bedenini kötülük kavramının bir uzantısıymış gibi göstermektedir. Son derece merkezi bir yapıyı gözeten ataerkil düşünce bu yolla, kadına yapması ve yapmaması gereken eylemlerin birer reçetesini sunmaktadır. Ataerkil düşünceye göre reçeteye uymamanın sonuçları bulunmaktadır.

Bir erkekte cinsel arzu uyandırmak, bedenini kullanma yoluyla medeniyetleri birbirine düşürmek ve benzeri eylemlerin yalnızca kadın cinsiyetinde karşılık bulması, mitlerin ve tarihi anlatıların kadın cinselliğini kullanarak kadınları cezalandırma amacını taşıdığını göstermektedir. Bu anlatılarda kadının insani özelliklerinin tasviri yerine, sıklıkla cinsellik ve günah vurgusunun yapıldığı görülmektedir. Cinsellik konusundaki katı kural ve tutumlar, yalnızca kadın bedeni üzerinden şekillenmektedir. Kadının, sürekli olarak göz önünde tutulması gerektiği, aksi hâlde felaketlere neden olacağı düşüncesi, anlatılar yoluyla tabulaştırılmaktadır. Kadının varlığından ötürü duyulan korku ve kaygı gibi hislerin somutlaşarak cadı avlarının yolunu açtığı görülmektedir.

Avusturyalı psikiyatrist Alfred Adler (2017) de kadının erkek için bir kaygı ögesi olduğunu ve bu durumun tarihi ve edebi anlatılara yansıdığını söylemektedir. Adler'e göre Romalı bir yazarın Türkçede "Kadın, erkeğin aklını karıştırır" anlamına gelen Latince sözü *mulier est hominis confusio* yüzyıllarca süren cadı avlarının zihinsel bazdaki karşılıklarından biridir. Hıristiyanlığın kutsal kitabı İncil'in ilk günahından Homeros'un İlyada'sına kadar olan anlatılarda kadın(lar), dünyadaki tüm kötülüklerin kaynağı ve halkları felaketlere sürükleyen temel neden olarak gösterilmektedir. Adler'e göre atasözleri, deyimler, efsane ve masalların aktarımı ile kadınların hor görüldüğü bir kültür derinlere kök salmaktadır. Dişi olan her şey, anlatıların aktarımı ile ikincilleştirilmektedir. Dişil özellikler, kötü ruhluluk, güvenilmezlik, yalancılık ve basitlik gibi kötücül kalıplara sıkıştırılmaktadır. Erkek; güçlü, değerli ve üstün kavramlarıyla; kadınsa boyun eğen, köleleşen ve bağımlı olan kavramlarıyla özdeşleşmektedir (s. 12-13). Edebi metinlerin ve kalıplaşmış sözlerin, kadına karşı ön

yargıyı doğuran ideolojik bir yapısı bulunmaktadır. Zaman içinde kadınların ikincilliği kanıksanarak toplumun genel düşüncesini oluşturan bir inanç durumunu almaktadır.

Kadınların varlığına dair biçimlenen imajların yalnızca olumsuz birkaç nitelik ve sıfat ile sınırlandırılması, imajların gerçekliğinin sorgulanmasına neden olmaktadır. Kadınların, yalnızca erkekler tarafından anlatılması, kadını ikincilleştiren bir anlatı kültürünün doğmasına neden olmuştur. Bu anlatı kültüründe kadın ve erkeğe atfedilen özelliklerin birbirine zıt iki karşılığının olduğu görülmektedir. Kadına atfedilen özellikler edilginlik, erkeğe atfedilen özellikler ise etkinlik tarafında karşılık bulmaktadır. Kadın ile özdeşleşen edilgin nitelikler, bağımlı olmak ile eşdeğerdir. Fransız feminist, psikanalist ve kültür kuramcısı Luce Irigaray'a göre edilginlik, Batı kültüründe etkinliğe kıyasla aşağı konumdadır. Luce Irigaray (2012) Batı kültüründe konuşmanın susmaya yeğlendiğini belirtmektedir. Konuşan (etkin ve eril) taraf, yeteneklerini sergilerken sessiz kalan (edilgin ve dişil) taraf boyun ettiğini itiraf etmektedir. Batı kültüründe duyu algıları, düşünme kabiliyetine göre daha madundur. Irigaray'a göre Batı ve Hıristiyan kültürü, duyularla algılanamayan kavramları gerçekten uzak ve aşkın olarak kabul etmektedir. Bu mantık, erkekler tarafından belirlenmiştir (s. 25-35). Ataerkil toplum, etkinlik ve edilginlik arasında hiyerarşik olarak kendini düzenlemektedir. Luce Irigaray, Batı kültürünün sükunet gibi iç dünyanın olgunluğunu temsil eden kavramları olumsuz bir şekilde yorumladığını düşünmektedir. Doğu kültüründe sessizlik; olgunluk ve iç huzurdan gelen bir bütünlüğü temsil ederken Batı kültüründe aşağı olmakla bir tutulmaktadır. Etkinlik, güçlü ve eksiksiz olmayı, edilginlik ise güçsüzlüğü ve doğuştan gelen kusurları ifade etmektedir. Batı kültürünün temsil ettikleri, anlatı türleri ve söylemler aracılığıyla içselleştirilmektedir.

Etkinlik ve edilginlik ikiliği masallarda da karşılık bulmaktadır. Kadın Çalışmaları alanına katkı sağlayan *Masallar ve Toplumsal Cinsiyet* isimli kitabında Melek Özlem Sezer (2019) masalların, iktidara hizmet eden ideolojik bir ileti yapısı taşıdığını belirtmektedir. Bu masal türleri, bilinçaltı simgeleri ve genetik hafıza kullanılarak yayılmaktadır. Sezer'e göre masallar göç ettiği coğrafyada anonimliğin tehlikesizliği adı altında asimile olarak yerel düşünceye hizmet etmektedir. Masallar, toplumun mağdur kadına bakışına benzer şekilde düzenlemeler yapmaktadır. Mağdur kadınlar yüceltilerek edilginlik durumuyla özdeşleştirilmektedir. Güçlü ve bağımsız

kadınların tasviri ise bağımsız kadına duyulan arzu ve korkunun bir karışımı olarak karşımıza çıkmaktadır. Etkin görünümlü kadın karakterleri; periler, büyücüler ve zalim kraliçeler oluşturmaktadır (s. 9-15). Masallarda iyi bir kadın olmak mağdurluk, pasiflik ve kurban olma kümesinde karşılık bulmaktadır. Erkeğe atanmış niteliklere sahip olan kadınlar, masal sonunda cezalandırılmaktadır. Masallar, kötü ve zalim karakterlerin cezalandırılmasının ardından mutlu sona ulaşılan bir evreni anlatmaktadır. Dolayısıyla bir kadın okuyucu için masaldan çıkarılması gereken derslerden biri, mutlu sona giden yolun arzular ve hedefe yönelik motivasyonlardan tamamen arınmak olduğudur. Kadın, arzularından uzak durduğu ve edilgin durumunu koruduğu müddetçe mutlu sona ulaşabilmektedir. Aksi hâlde zalim bir kraliçe gibi tek başına bırakılmakta ve mağlup olmaktadır.

Masallar, kadının dışarı çıkmamasını ve tehlikeli yerlere gitmemesini mevcut durumunu korumak adı altında öğütlemektedir. Masal kahramanı kadınlar, keşfeden değil, fethedilen (kazanılan) tarafta bulunmaktadır. Kadınların yegâne kahramanı ve koruyucusu erkeklerdir. Kadınları, zor durumlarından kurtaracak şey bir erkeğin varlığıdır. Kadının varlığı, erkeğin varlığı yoluyla hayat bulmaktadır.

Kadının yalnızca erkeğin yanında hayat bulabildiğini söyleyen İngiliz yazar, filozof ve kadın hakları savunucusu Mary Wollstonecraft da kadınlara yalnızca belirli özellikler verildiğini söyleyerek anlatıların erkek merkezli yapısını eleştirmektedir:

> *Yumuşak huyluluk, sükunet ve güçlüklere göğüs germeyi bilme, tanrısal özelliklerdir ve belki de Tanrı'ya yüklenen sıfatların içinde, onun affedici olma özelliği kadar insanı etkileyen bir şey yoktur. Bu açıdan ele alındığında, yumuşak huyluluk, alçakgönüllülük de dahil olmak üzere tüm büyük ve yüce değerleri içerir; ama bağımlılığa, boyun eğmeye, korunma istediği için seven zayıflığa dönüştüğünde çok farklı bir yönünü görürüz. Bu ikinci türdeki yumuşak huylulukta, kendine hakim olma biçimi, salt karşı çıkmaya cesareti olmadığı için kırbacın altında gülümsemekten ibarettir. Bu resim, ne denli çirkin görünürse görünsün, mevcut mükemmel kadın imgesini temsil eder. İncelikli dilleri ve keskin zekalarıyla insanların gözlerini boyayan yazarlar da bu imgeyi destekler ve erkekle kadını ancak birlikte ele alındığında, ahlâklı bir varlık olarak görerek, elbette bu arada kadına da tüm 'zayıf özellikleri' atfederek kaburga öyküsünü yeniden yazarlar* (Wollstonecraft, 2012, s. 50-51).

Wollstonecraft'a göre Tanrısal özelliklere sahip mükemmel kadın imgesinin altında insan üretimi bir düşünce ve inanç sistemi yatmaktadır. Sükunet, güçlüklere göğüs germe ve alçakgönüllülük gibi son derece olumlu nitelikler kadın imgesinde

zayıflık olarak karşılık bulmaktadır. Kadının erdemleri olarak sunulan nitelikler, kadının görevlerine dönüşmektedir. Kadınlar, zayıf özelliklerini koruma amacıyla çaba sarf etmek ve makul olmak durumundadır. Bir cinsiyete Tanrısal özelliklerin atanması, yapılacak eleştirilerin önünü tıkamaktadır. Tanrısal bir yapının izlerini taşıdığı iddia edilen her tür kavram ve olay zamanla dogmatik duruma gelerek irdelenmesi güç birer olguya ulaşmaktadır.

Bilgi birikimleri ve akla verdikleri önem dolayısıyla söylemleri önem taşıyan kimselerin, insan (erk) üretimi imgelerin aktarımına devam etmeleri, kadının doğuştan geldiği iddia edilen niteliklerini onların değiştiremeyecekleri kaderleri hâline getirmelerini sağlamaktadır. Kadın davranışlarının ölçütlerini belirleyen taraf, kaburga öyküsünü yeniden yazabilecek kadar ayrıcalıklıdır. Kadınlar, onlar için yazılmış öykülerdeki davranışlardan sapmamalıdır. Aksi bir durumda, onların başına gelebilecek muhtemel son, öykünün olay örgüsüne taşınmaktadır. Toplumsal yaşam içindeki saygınlıklarını yitirmekten korkan kadınlar, onlar için yazılmış kurallara uymak zorunda kalmaktadır.

1.2. Klasik Anlatı Sineması

Anlatılar, uylaşımları klasik dramatik yapı aracılığıyla sürdürmektedir. Klasik dramatik yapının sinemadaki karşılığı olan klasik anlatı sineması, binlerce yıldır devam eden geleneksel türü ve kodları beyazperdeye aktarmaktadır. Yalnızca klasik dramatik yapı ögelerinin değil, klasik dramatik yapı ile birlikte gelen ideolojik yanılsamaların da sinemaya taşındığı görülmektedir. Klasik anlatının erkek egemen dili, klasik anlatı sinemasına doğru yol almıştır (Öztürk, 2000, s. 69-76). Dolayısıyla geçmişten gelen anlatılar taklit edilmekte ve makul görünen bir dünyanın portresi çizilmektedir. Klasik anlatı sinemasına karşılık gelen yapının temel özelliklerini aktarmak ataerkil düşünce kaynaklı sızıntının ortaya çıkarılması adına önem taşımaktadır. Bu sızıntılar anlatılara, tıpkı klasik dramatik yapıda olduğu gibi tesadüfi veya rastgele şekilde yerleştirilmemektedir. Klasik anlatı sineması da tıpkı klasik dramatik yapıda olduğu gibi gerçeği değil, binlerce yıl boyunca desteklenme suretiyle kalıplaşan kendi üretimi gerçeği anlatmaktadır (Oluk Ersümer, 2013, s. 167-173). Anlatılar, ataerkil yapıyı

içinde taşıyan ve aktaran bir sistem inşa etmiştir. Bu sistem de klasik anlatı sinemasının temelini oluşturmaktadır.

Klasik anlatı sinemasının temelinde uylaşım ve kodların birleşmesiyle oluşan öyküler bulunmaktadır. Bu tür, gerçek dünyayı yeniden yorumlayarak izleyicilerin özdeşleşmesine olanak sağlayacak bir dünyanın çerçevesini sunmaktadır (Hayward, 1996, s. 249). Sinema yazarı ve akademisyen Nilgün Abisel (1995) de popüler sinemanın kullandığı anlatı yapısının uylaşımlara dayandığını belirtmektedir. Abisel'e göre, "Güneşin altında yeni bir şey yok" savını baz alan geleneksel tür, hakikate ulaşmak için taklitlere başvurmaktadır (s. 7-8). Klasik anlatı sineması, insanların doğduğu günden bu yana dinlemeye alışkın olduğu öyküleri anlatmaktadır. Bu öykülerin meydana gelebilmesi için öncelikle, başarılı olduğu kanıtlanmış klasik anlatı ögeleri kullanılmaktadır. Hazır formüllerin mutlak başarı getirmesi, daha önceden anlatılmış öykülerin tekrarı yoluyla gerçekleşmektedir. Güneşin altında yeni bir şeyin olmaması, izleyiciler tarafından kolaylıkla kabul görecek bir dünyanın tekrarına işaret etmektedir. İzleyicinin, sinemayla kurduğu bağın kısa sürede ayrılmaz bir noktaya gelmesi, anlatılan öykülerin bilindik olmasından ileri gelmektedir. İzleyicinin merak duygusunu ayakta tutan, onlara beyazperde ile aralarındaki uzaklığı hissettirmeyen, birbirinden farklı duyguları yaşamalarını mümkün kılan ve sinema salonundan hoşnut bir şekilde ayrılmalarını sağlayan kurgusal bir evrenin yaratılması, klasik anlatı, ana akım ya da egemen sinema adıyla anılan popüler sinemada başarının kilit noktasıdır.

Sinemanın, kendinden önce gelen klasik ögeleri kullanarak başarıya ulaşması, bu ögelerin neler olduğu ve sinemaya nasıl yansıdığı üzerine bir tanımın yapılmasını gerekli kılmaktadır. Karşılaştırmalı edebiyat ve sinema alanındaki çalışmalarıyla bilinen Rick Altman (1992) *klasik* kavramının işlevini ve karşılığını Fransız film kuramcısı André Bazin, Fransız denemeci, eleştirmen ve göstergebilimci Roland Barthes ve Amerikalı film kuramcısı David Bordwell'in düşüncelerinden hareketle açıklamaktadır. Bazin'e göre klasik kavramı; uyum, kusursuz denge ve ideal biçim anlamına gelmektedir. Roland Barthes için klasik bir metin, okuyucuya güvenlik ve rahatlık hissini vermektedir. David Bordwell'in klasik kullanımı ise gelenek, tektiplilik, düzen ve kontrol özelliklerini içermektedir. Altman'a göre üç farklı tanım on yedinci yüzyıl neoklasik Fransız edebiyatı kuramcıları sayesinde yapılmaktadır (s. 15). Klasik anlatı

sineması geleneksel kodlar yardımıyla ideal biçiminin devamını sağlamakta, izleyicinin ihtiyaç duyduğu tanıdık olma hissini başarıyla vermektedir. Klasik bir yapıtın klasikliği, biçiminin tektipli olmasından ileri gelmektedir. Klasik bir yapıda *gerçeklik*, okuyucunun veya izleyicinin bozulmasını istemediği bilindik bir dünyanın içine sıkıştırılmaktadır. Böylelikle okuyucu-izleyici ve klasik yapıt arasındaki anlaşmanın korunduğu görülmektedir. Okuyucu veya izleyici, içgüdüsel olarak klasik bir yapıtın nasıl sonlanacağı bilgisine sahiptir. Bu sayede onun için kurulmuş evrenin sınırlarına ulaşabilmektedir; fakat sınırların gerçekliği ve tanımı farklı yorumlamaların önünü açmaktadır. Zira, klasik anlatı sineması bu yöntem sayesinde, izleyicilerin kolaylıkla alımlayabileceği göstergelere başvurarak kendi gerçekliğini yaratmaktadır.

Şeffaflığa verilen önem nedeniyle klasik anlatı sinemasının tanımı ile klasik anlatı sineması işlevinin birbirinden ayrılmadığı görülmektedir. Klasik anlatı sineması, izleyici ile arasında bağ kurabilmek için açıklama yöntemini kullanmaktadır. Toplumsal cinsiyet ve film çalışmaları alanında dersler veren Susan Hayward (1996) sinemada klasik anlatı yapısının tanımını Amerikalı film kuramcısı David Bordwell'den aktarmaktadır. *Fazlasıyla açık* olarak tanımlanan bu sinematik anlatının özünde, gizlemek veya öyküyü belirsiz hâle getirmek değil açıklamak yatmaktadır. Klasik anlatı sineması izleyiciyi, öykünün kaçınılmaz sonuna götürmeyi amaçlamaktadır. Bunun için de izleyiciyi yönlendirip onları öyküde tutmasını sağlayacak göstergelere başvurmaktadır. Hayward'a göre anlatıdaki gerçeklik sınırlı ve yapmacık özelliklere sahiptir. Klasik anlatı sineması düzen/düzensizlik/yeniden düzen(lenme) olay örgüsüne dayanmaktadır. Filmler görünüşte uyumlu bir düzenin bozulmasıyla başlayan olaylar zincirinin, neden-sonuç ilişkilerine bağlanarak tekrar düzenlenmesi ile son bulmaktadır (s. 45). Klasik anlatı sinemasında göstergelerin doğru araçlar kullanılarak yerleştirilmesi, belirsizliğin önündeki engeli ortadan kaldırmaktadır. İzleyici algısı, neden-sonuç zincirine bağlı açıklama yöntemi kullanılarak yönlendirilmektedir. Verilen her bir mesajın başarılı bir şekilde iletilmesi, sahnelerin birbiri ardına sıralanması aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Böylelikle izleyiciler, bir sahnenin ardından gelen ikinci sahnenin, ilk sahnenin açıklayıcısı olduğunu deneyimlemelerini sağlayacak bilgiye kısa sürede ulaşmaktadır.

Neden-sonuç zinciri birleşerek klasik anlatı sinemasına ait olay örgüsü ve filmin öyküsünü meydana getirmektedir. Olay örgüsü modeli, dramatik eylemlerin art arda sıralanmasından oluşmaktadır. Başlangıçta, düzenin hüküm sürdüğü bir çevrenin tasviri yapılmaktadır. Olay örgüsünün gelişimi ile birlikte düzenin yitirilmesinin ve ardından eski düzenin yerine geldiği görülmektedir. Dengelerin bozulması, olay örgüsünün çatışmalarını ifade etmektedir. İzleyici, düzenin bozulmasıyla birlikte harekete geçen karakterin yanında yer alarak dramatik eylemlerin gelişimine tanıklık etmektedir. İzleyiciye ulaşmak ve dolayısıyla genele hitap etmek amacını taşıyan kültür endüstrisi, izleyicinin doğru bilgiye ulaşması hedefini canlı tutmak durumundadır. *Neden* ve *nasıl* sorularının yanıtı, dengenin sağlanması ve izleyicinin merakının giderilmesi amacıyla verilmektedir.

Olay örgüsündeki neden-sonuç zinciri, sahnelerdeki devamlılığı sağlamanın yanı sıra öyküdeki eylemlerin önem sırasını belirlemek için kullanılan bir araçtır. Olay örgüsü genellikle, karakterlerin eylemleri doğrultusunda ilerlemekte ve seçimleri doğrultusunda düzenlenmektedir. Klasik anlatı yapısı özelliklerini taşıyan bir sinema filminin olay örgüsünü ve dolayısıyla neden-sonuç zincirini etkileyen en önemli unsurlardan biri olan karakter, film süresince alınan kararların ve eylemlerin sonuçlarına katlanan birincil kişidir. Buna göre filmin neden-sonuç zincirini değiştirebilen karakterin hangi özelliklere sahip olduğu, kararları nasıl ve ne şekilde aldığı gibi soruların toplumsal cinsiyet bağlamında ele alınması gerekmektedir.

Olay örgüsüne etki eden karakterlerin seçim, amaç ve motivasyonlarının klasik anlatı yapısı aracılığıyla sinemaya taşındığı; fakat olay örgüsünde meydana gelen olaylar sırasının klasik anlatı sinemasının türlerine veya dönemin ideolojik durumuna göre değişebildiği görülmektedir. Susan Hayward (1996) kodların ve uylaşımların dönemin ideolojik iklimine göre zamanla değişebileceğini belirtmektedir (s. 49-50). Örneğin, İkinci Dünya Savaşı sonrası Hollywood filmlerinde, duygularını göstermekten kaçınan, sert, çılgın, nevrotik Humphrey Bogart, James Cagney ve Gary Cooper gibi erkek yıldızların yerini, sert; ama hassas Rock Hudson, duyarlı Montgomery Clift, değişken ve dengesiz olabilen James Dean almaktadır. Savaş sonrası evcimenlik kültürünün, erkek karakterleri de kucakladığı görülmektedir. Bu dönemde sert erkek tipi yumuşamaktadır. Kariyerin önüne ise aile geçmektedir. *The Seven Year Itch* (Yaz

Bekârı, 1955) filmindeki Marilyn Monroe, *Seven Brides for Seven Brothers* (Yedi Kardeşe Yedi Gelin, 1954) filmindeki Jane Powell, *The Tender Trap* (Aşk Tuzağı, 1955) filmindeki Debbie Reynolds ve *Giant* (Devlerin Aşkı, 1956) filmindeki Elizabeth Taylor gibi kadın yıldızlar ise erkekleri uygarlaştırmakta ve onlara gerçek arzularının evlilik ve ev hayatı olduğunu öğretmektedir (Segal, 1990, s. 4). Dönemin önemli politik olayları ve toplumun politik olaylardan etkilenme durumuna göre film karakterleri, mekânlar, tutum ve davranışlar değişebilmektedir. Özellikle klasik anlatı sineması, başarısını sürdürebilmek için meydana gelen değişimlere uyum sağlamak durumundadır. Klasik anlatı sinemasının, izleyici ile arasındaki bağı koparmama amacıyla nabza göre şerbet verdiği söylenebilir. Dönemin ideolojik durumuna göre çeşitli düzenlemelerden geçmek durumunda kalan filmlerin, gerçekte ne kadar değiştiği irdelenmelidir. Kültür endüstrisi, kısa süreli eğlence karşılığında izleyicinin algılarını yönetme yoluna gitmektedir. Bu amaçla yapılan düzenlemeler, standart izleyici kitlesini kaybetmeyi engellemektedir.

Klasik anlatıda, izleyicinin duygularını yönetme amacıyla düzenlemeler yapılmaktadır. Kitleleri etkileme gücü ve uzun ömrü nedeniyle Hollywood Sineması klasik stili kullanmaya devam etmektedir. Büyük film stüdyoları, kısa yoldan kâr ettiği pek çok kez kanıtlanmış bu stili, küçük revizyonlarda yinelemektedir. Teknolojinin ve oyunculuk sisteminin değişimine rağmen ayakta kalmayı başarmıştır. Daha önceden benzerleri izlenildiği için kolayca kavranabilen bilindik dünyalar filmlerin genel çerçevesini oluşturmaktadır. Neredeyse geçmiş öykülerden beri okuyucunun karşısına güzel-çirkin, iyi-kötü, zengin-yoksul ve benzeri karşıtlıkların yanı sıra popüler kültürün temel temalarına karşılık gelen aşk, cinsellik, hırs ve rekabet gibi kavramları işlemektedir. İletinin, izleyici tarafından kolayca alımlanması amacıyla kurulan yapıntı evren, şeffaf ve akıcı olmak zorundadır. İzleyicinin bir film izliyormuş gibi hissetmemesi açısından filmin saydamlığı, olay örgüsü ve yıldız oyuncular kullanılarak sağlanmaktadır. Gerçek hayata benzer şekilde öykünün doğrusal bir düzlemde anlatılması, yani akması gerekmektedir. Filmin biçimi veya verilmek istenen mesaj öykünün içine yedirilerek izleyiciye iletilmektedir. Klasik sinema, sihirbaz gibi kendini gizlemeyi başardığı için klasik adını almıştır (Oluk Ersümer, 2013, s. 83-85). Klasik anlatılar, insanların hissetmeye alışkın olduğu duyguları ortaya çıkararak genele hitap

etmek istemektedir. Ticari kaygılar, mevcut düzen ile birlikte hareket etmek ve ona uyum sağlamayı gerektirmektedir. Bu amaçla, edebi türlerde sıklıkla işlenen temalar sinemaya aktarılmaktadır. Örneğin, *It's a Wonderful Life* (Şahane Hayat, 1946) filminde zengin-yoksul, *The Wizard of Oz* (Oz Büyücüsü, 1939) filminde iyi-kötü karşıtlığını, *Casablanca* (1942) filminde ise aşk ve fedakârlık temalarını görmek mümkündür.

Klasik anlatı sinemasında, geçmişten gelen ve kolaylıkla çatışma oluşturabilecek kavramlar tercih edilerek mevcut değerlerin korunması sağlanmaktadır. Herkesçe bilinen kavramların sıralanmasıyla oluşturulan çatışmalar, zıtlıkların olası sonuçlarını göstermektedir. Her nedenin bir sonucunun olduğu bu yapıda, anlatının sonuna kadar tüm gizemin ve zıtlıkların çözülmesi gerekmektedir. *It's a Wonderful Life* (Şahane Hayat, 1946) filmi, borçlarından ötürü intihar etmek üzere olan George Bailey'nin (*James Stewart*) Tanrının verdiği en önemli hediyeyi sokağa attığı söylenen hayatını, dini değerleri, aileyi ve içinde bulunduğu toplumun önemini gerekçe göstererek koruma altına almaktadır. Koruyucu melek Clarence (*Henry Travers*), hiç doğmamış olmayı dileyen George Bailey'nin, dileğinin gerçekleşmesi durumunda çevresinin ne kadar kötü etkileneceğini göstererek Bailey'nin kurtarıcı erkek rolünü sürdürmesi gerektiğini ima etmektedir. Bu noktada klasik anlatı sinemasının gerçeklik ile arasındaki temel sorunu ortaya çıkmaktadır. Gerçek hayatta, *gerçeklik* her nedenin bir sonucunun olamayacağı veya bunun tam tersi üzerine varsayımlara dayanmaktadır. Öte yandan klasik anlatı sinemasında inşa edilen kurgusal evrende son derece açık bir şekilde kendini gösterebilen temalar, zıtlıklar ve neden-sonuç zincirine göre ilerleyen olay örgüsü, gerçek hayata kıyasla fazlasıyla yapay ve sıralı durmaktadır.

Susan Hayward'ın (1996) klasik anlatı sineması tanımını *gerçeğe benzer* olarak aktarması, anlatı yapısının yapaylığına dair bir gönderme içermektedir (s. 45). Klasik anlatı sinemasının yarattığı evren, hayatın kompleks yapısına kıyasla gerçek olamayacak kadar basit ve açıktır. Bu durum, klasik anlatı sineması evrenini kısa süreli bir oyuna benzetmektedir. İzleyicilerin, gerçek hayatta yanıtını bulamadıkları sorular yanıtlanmakta, hayali tercihlerin sonuçları yıldız oyuncular tarafından gösterilmektedir. Bu hazzın ve hoşlanma hissinin meydana gelebilmesi için gerçek ve perde arasında bulunan uzaklığın sıfırlanması gerekmektedir. Klasik anlatı sineması, şeffaflık ve açıklık ilkesini üstün tutarak, izleyicinin özdeşleşmesine imkan tanıyacak bir gerçeklik

kurgulamaktadır. Kurgulanan gerçeklikte olay örgüsü, doğrusal bir düzlemde akmaktadır. Birbiri ardına sıralanan olaylar, klasik anlatı sineması evrenine ait doğallaştırma sürecinin parçalarındandır. İzleyici, onlar için yaratılmış evrenin farkına varmamalıdır. Dolayısıyla ani geçişler, sahneler ve bölümlerden kaçınılmaktadır. *Casablanca* (1942) filminde gerçeğe benzer bir görünüm elde etmek amacıyla, İkinci Dünya Savaşı'ndan kaçan göçmenlerin yerleştiği Kazablanka şehri seçilmiş ve savaşın devam ettiği yıllarda doğan bir aşk üçgeni aracılığıyla savaşın yol açtığı yıkımın yanı sıra rastlantı, mucize ve fedakârlığın öyküsü anlatılmıştır. Film, bir yandan direnişçi ve kaçakların Gestapo tarafından arandığı son derece tehlikeli bir savaş ortamını, diğer yandan Victor (*Paul Henreid*), Rick (*Humphrey Bogart*) ve Ilsa (*Ingrid Bergman*) arasındaki aşk üçgenini savaş ile bağlantılı bir biçimde anlatarak olay örgüsü içinde meydana gelmesi muhtemel boşlukları başarıyla kapatmaktadır.

Rick Altman (1992) klasik anlatı sinemasının, epizodik şekilde ilerlemediğini belirtmektedir. Klasik anlatı sineması, iyi kurgulanmış oyunun (ing: *well made play*) Aristotelesçi yapısının özelliklerini taşımaktadır. Karakter; nedensellik ilkesiyle kurgulanan öyküde mantıklı bir çözüme doğru hareket etmekte ve hedefe yönelik amaçlar içerisindedir. Klasik anlatı sineması, nedenselliğini karakterin psikolojisine bağlamaktadır (s. 26-27). Klasik anlatı sineması, yeni bir tarzın üretimi yerine geleneksel olanı devralmaktadır. Poetika'dan bu yana kullanılan formüller ve geleneksel tiyatro teknikleri ile kurgulanan evren, uylaşımların devamını sağlamaktadır. İyi kurulu oyun ve klasik anlatı sinemasında var olan dengenin ve düzenin bozulduğu ve karakterin, mantığa uygun bir motivasyonla yola çıktığı bir öykü anlatılmaktadır. *The Wizard of Oz* (Oz Büyücüsü, 1939) filminde, bir çiftlikte yaşayan Dorothy Gale'in (*Judy Garland*) köpeği Toto'nun, zengin toprak sahibi Almira Gulch'un (*Margaret Hamilton*) bahçesine girmesi ve çiftliğin kuluçka makinesinin bozulması dengenin ve düzenin bozulacağına dair ilk işaretlerdir. Toto'nun bahçeye girerek sorun çıkardığı gerekçesiyle çiftlikten uzaklaştırılması, Dorothy'nin de çok sevdiği köpeğinin ardından yola çıkmasına neden olmaktadır. Dorothy'nin evden ayrılmaya yönelik eylemlerinin bir benzeri, Munchkin Diyarı'ndan Zümrüt Kent'e doğru yol aldığında görülmektedir. Dorothy, farklı bir evrende uyanması nedeniyle ait olduğu ve güvende hissettiği evine geri dönmek istemektedir. Bahsi geçen yola çıkma eylemi, fırtınanın ortaya

çıkmasından sonra yinelenmekte; fakat bu sefer eve dönüşü hedef almaktadır. Bir karakterin eyleme geçebilmesi için mantığa uygun bir olayın sergilenmesi gerekmektedir. Bu olay sayesinde, merak unsurunu oluşturacak bir gerilim yaşanmaktadır. İzleyici, son derece haklı nedenleri olduğunu düşündüğü karakterin yanında yer almayı seçmektedir. Toplum genelinin kabul ettiği mantıklı gerekçeler, karakterin doğal sebeplerle yola çıktığını ya da çıkmak zorunda kaldığını meşrulaştırmaktadır. Filmde, Almira Gulch'un zengin, zalim ve güçlü bir kadın olmasının yol açtığı sorunlar, Dorothy'nin evden ayrılmasına neden olmaktadır. Öyküde, iyi-kötünün yanı sıra zengin-yoksul karşıtlığı da kurularak toplumda kabul görmesi muhtemel bir ana fikir inşa edilmektedir. Bu durum, Dorothy'nin evden ayrılması için mantıklı ve belirgin bir çıkış noktasıdır.

Karakterin eylemleri, doğal veya toplumsal olaylar neticesinde değişiklik gösterse de anlatı; karakterin seçim, karar ve kişilik özellikleri etrafında şekillenmektedir. Klasik anlatılarda, karakterin hedefe ulaşma arzusuna engel olacak bir karşı kuvvet bulunmaktadır. Baş karakter (kahraman), onun zıt özellikleri ve amaçlarına sahip olan başka bir karakterle karşılaşarak anlatıda çatışmayı oluşturmaktadır. Kahramanın, hedefine ulaşması için durumu değiştirme yoluna gitmesi gerekmektedir. Klasik anlatıda karakterin istekleri, neden-sonuç zincirini oluşturup anlatıyı değiştirecek ölçüde güçlüdür. Karakter, bir hedefle yola çıkarak tüm anlatıyı değiştirmektedir. Arzuların hedeflere dönüşümü, klasik anlatının yapıtaşını oluşturmaktadır. (Bordwell & Thompson, 2009, s. 102). Klasik anlatı filmleri, karakterlerin olaylar karşısında aldığı kararlar ve eylemleri doğrultusunda ilerlemektedir. Karakterin çevresinde (dışsal) veya kendinde (içsel) meydana gelen büyük değişikliklere verdiği tepkiler, sahnelerin devamını sağlamaktadır.

Klasik anlatı filmleri, ucu açık bırakılan soruların cevaplanması, karakterlerin kaderinin açıklanması, gizemlerin çözümlenmesi gibi güçlü kapanışlarla sonlanmaktadır (Bordwell & Thompson, 2009, s. 103). Klasik anlatı sinemasında, izleyici yararına olacak her türden bilginin verilmesi ve merak unsurunu zedeleyebilecek ögelerin dışarıda bırakılması gerekmektedir. Filmin bütünlüğü, izleyiciyi rahatsız etmeyecek bir sıralamayla, tıpkı doğal akışında olması gerektiği gibi düzenlenmektedir.

Klasik anlatı yapısına ait bu formüller, dünyanın farklı yerlerinde farklı isimlerde kullanılmaktadır. Amerikalı film kuramcısı David Bordwell klasik anlatı sinemasının olay örgüsünü açıklarken syuzhet kavramını kullanmaktadır. David Bordwell (1985) syuzhet'lerin ikili nedensel yapısının bulunduğunu ve iki tür olay örgüsü sunduğunu belirtmektedir. Bunlardan biri, heteroseksüel romans içeren (erkek/kadın, karı/koca) olay örgüsü, diğeri ise iş, savaş, görev ya da diğer kişisel ilişkiler gibi başka alanları içeren olay örgüleridir. Bordwell'e göre her iki tür olay örgüsünde de amaç, doruk noktası ve engel bulunmaktadır (s. 157). Olay örgüsünün kurulumuna işaret eden temalar değişiklik gösterse de klasik bir syuzhet, mutlak surette hareketin gerçekleştiği bir evreni anlatmaktadır. Bu evrende, hareketin gerçekleşmesine eşlik eden pek çok element bulunmaktadır. Karakterin içinde bulunduğu düzenin değişmesi, büyük değişimler yaratabilecek türden etkili olaylar (savaş, doğal afet v.b), zıtlıklar ve kişisel çatışmalar bunlardan bazılarıdır (s. 158). Karakterin hedef doğrultusunda ilerlemesini sağlayacak bir ya da birden fazla amacı olabilmektedir. Amaç veya amaçlar, bir karaktere hareket etmesi için gereken motivasyonu sağlamaktadır. Karakter, zorluklar karşısında aldığı doğru kararlardan ötürü filmi mutlu sona götüren kişi olma özelliğini taşımakta ve arzuladığı heteroseksüel ilişkiye kavuşarak ödüllendirilmektedir. İkili aksiyon çizgisi, heteroseksüel ilişki ödülünün yanı sıra davayı çözme, suçluları adalete teslim etme gibi şekillerde de sonuçlanabilmektedir. *The 39 Steps* (39 Basamak, 1935) ve *The Lady Vanishes* (Kaybolan Kadın, 1938) filmlerinde döngü, suçluların yakalanması, düğümün çözülmesi ve çatışmanın son bulmasının ardından kadın ve erkeğin birbirine aşık olması ile sonlanmaktadır.

David Bordwell (1985) diğer pek çok anlatı yapısının çeşitli yollarla izleyiciyi şaşırtmayı amaçladığını; fakat yalnızca klasik anlatı yapısının düzanlam aracılığıyla kurulacak bir açıklıktan yana olduğunu belirtmektedir. Bu açıklığın sağlanması için her sahnenin, bir önceki sahneyle olan zamansal bağlantısı; ara yazılar, geleneksel ipuçları veya diyalog göstergeleriyle izleyiciye iletilmektedir. Aydınlatma, karakteri işaret edecek şekilde ayarlanmakta, öykünün merkezinde yer alan karakter çerçevenin ortalarına yakın olacak şekilde yerleştirilmektedir. Başka bir karakterin film karesine girişini hazırlamak için karede kısa süreli boşluklar bırakarak ileriye dönük bir kompozisyon hareketi kullanmaktadır. Sahnelerin birbirine eklenmesiyle, her çekim bir

öncekinin mantıksal birer sonucu haline gelmektedir. Klasik anlatı sineması, kullandığı teknikler sayesinde izleyicilere doğrusal çizgide ilerleyen mantıklı bir öykü deneyimi yaşatmaktadır (s. 163). Klasik anlatı sineması, genellikle tek öykü etrafında gelişen olayları anlatmaktadır. Öyküye eşlik eden göstergeler, izleyicinin duygularını kontrol etme amacıyla düzenlenmektedir. Örneğin, kameranın karakteri yakın planda çekmesi, aydınlatma odağının özdeşleşilmesi gereken karakter üzerinde yoğunlaşması, gerilimin arttığı sekanslarda yükselen müzik gibi yönlendirmeler sayesinde izleyicinin bakış açısını etkilemektedir. İzleyici yararına olduğu düşünülen bilgiler an be an paylaşılmaktadır. Bilgilerin, herkesçe doğru şekilde alımlanılması amacıyla, tutarlı ve açık bir üsluba önem verilmektedir.

Ticari kaygılar nedeniyle izleyici ve klasik anlatı filmleri arasında bir çeşit güven ilişkisi kurulmaktadır. İzleyicinin hoşuna gidecek temaların işlenmesi, doğru bilgilerin verilmesi ve önvarsayımların gerçekleşmesi, izleyicinin arzu ettiği güveni sağlamaktadır. İzleyici, filmi izlemeden önce filmin sinopsisini okuyarak önbilgiye ulaşabilmektedir. Klasik filmlerin neden-sonuç ilişkileri kurularak ilerlediği düşünüldüğünde izleyicinin, film öncesi ve film esnasında bilgiyi elinde tutan taraf olduğu görülebilmektedir. Bu sebeple klasik anlatı filmleri, izleyiciyi kaybetmemek adına, sık sık tekrarlanan öyküler yoluyla, izleyici ile arasındaki bağı kuvvetlendirmektedir. Klasik anlatı sinemasının bağ kurma tekniklerinden bir diğerini de yıldız oyuncular oluşturmaktadır.

Klasik anlatı sinemasının ayırt edici özelliklerden biri olarak görülen çıkan Yıldız Sistemi, 1910'ların ortalarından bu yana Amerikan film endüstrisinin belkemiği durumundadır. Moda, toplumsal değer ve davranış biçimleri açısından Yıldız Sistemi'nin halka etkisi azımsanamayacak düzeydedir. Film yıldızları bizlere, doğrudan veya dolaylı olarak izleyicilerin arzu, hedef, kaygı ve ihtiyaçlarının yansımalarını göstermektedir. Yıldızlar, antik zamanlardaki tanrı ve tanrıçalarda olduğu gibi kıskanılan, tapılan ve saygı duyulan efsanevi figürlere benzemektedir (Giannetti, 2001, s. 259). Yıldız oyuncular; onlara özgü tavır, kıyafet, slogan ve ulaşılamaz olmaları nedeniyle *yıldız oyuncu* adını almaktadır. Sıradan bir insanın, yıldız oyuncu ile aynı noktada bulunabilmesi fazlasıyla uzak bir ihtimaldir. Bu sebeple, gerçek hayatta deneyimlenilmesi güç karşılaşmaların, klasik anlatı evreni kullanılarak bir çeşit

illüzyonu yaratılmaktadır. Yıldız oyuncular, mitsel çağrışımlarına bakılmaksızın insan üretimi araçlardır ve üretimin meydana geldiği ülkeye ait nitelikler taşımaktadır. Yıldız oyuncuların davranış biçimleri, izleyiciler tarafından benimsenerek özdeşleşilmeye açık bir duruna getirilmektedir. Yıldız oyuncular, davranışları veya aldıkları kararlar yoluyla, yapılması ya da yapılmaması gerekenlerin örneklerini sunmaktadır. Yıldız oyuncunun kendine özgülüğü, hareketlerinin ve yer aldığı film türlerinin tekrarından ileri gelmektedir.

Yıldız Sistemi, film oyuncularının (yıldız) film türlerini belirlemesinde bir araç işlevi görmektedir. Örneğin, Gene Kelly, Ginger Rogers gibi isimler birer müzikal figürü haline gelmişken, Lauren Bacall, Humphrey Bogart ise kara film (fr: *film noir*) ve *gangster* türleriyle özdeşleşmiştir (Hayward, 1996, s. 339). İngiliz film eleştirmeni, sinema yazarı ve akademisyen Richard Dyer (2004) yıldızların tanınmaları ve onlarla özdeşleşilmesi yönünde devamlılığın sağlanması için aynı kalmaları gerektiğini ifade etmektedir. Oyuncuların zamanla yaşlanmalarına rağmen kurulu imajlarının yaş ile birlikte gelen derinliğe ulaşamadığı görülmektedir. Yıldızlar, içinde bulundukları kültürü sembolize eden *birey* olma özelliğine sahiptir. Dyer'a göre toplum, kültürel kimliğini yansıtacak yıldızı, kendi yaratmaktadır (s. 98). Yıldız oyuncular, tıpkı yapay anlatılarda olduğu gibi onlara özgü davranışlara sahip karakterleri canlandırmaktadır. Onlardan beklenen, beyazperdede yansıttıkları davranışları, gerçek hayatta da gösterebilmeleridir. Yıldız oyunculardan, film içi hayatlarını film dışında da sergilemeleri beklenmektedir. Özdeşleşmenin devamlılığını sağlayacak bu davranış biçimi, gerçek ve kurmaca arasındaki uzaklığın daralmasına neden olmaktadır. Böylelikle yıldız oyuncu kavramındaki sorunların ortaya çıktığı görülmektedir. Yıldız imgesi bir çeşit yanılsamadan ibarettir. Yıldız oyuncu, onun için üretilmiş kurgusal evrendeki davranışlarını gerçek hayatta da sürdürerek, benliğini gizlemek durumundadır. Ona özel olarak yaratılan bu kimlik, gerçek ve kurmaca dünyayı birbirinden ayırmasını imkansız hâle getirecek bir fedakârlık yapılmasının yolunu açmaktadır. Görüldüğü üzere, yıldız oyuncu sistemi, klasik anlatı sinemasının yarattığı gerçeğe benzer; fakat gerçek olmayan niteliklerinden yalnızca birini oluşturmaktadır.

Yıldız oyunculardaki toplumsal cinsiyet temelli dönüşümler; sessiz sinema dönemi, sinemada sesin kullanılmasıyla birlikte gelen değişimler ve yıldız oyuncularda

yaşlanma olgusu olarak üç şekilde irdelenebilmektedir. Susan Hayward (1996) sessiz sinema döneminde erkek ve kadın yıldızların arketipsel olduğunu ve ikonografilerinin kolaylıkla okunduğunu ifade etmektedir. Sinemada sesin gelişiyle birlikte seks tanrıçası, seks sembolü, *femme fatale* veya *vamp* adıyla anılan pek çok kadın yıldız ortaya çıkmaktadır. Bu sayede yalnızca Hollywood'da değil, Avrupa'yı da kapsayan bir rekabet oluşmaktadır. Sinemada sesin kullanılmasıyla birlikte, erkek yıldızlar, kadın yıldızlara kıyasla daha kompleks karakter özellikleriyle betimlenmektedir. Yalnızca bir kahraman olarak değil, kimi zaman anti kahraman, kimi zaman da farkındalık sahibi kişiler olarak gösterilmektedirler. Kadın yıldızlarsa seks sembolü etiketi ile izleyici toplamakta ve erkek yıldızın yanındaki kişi olma rolünü üstlenmektedir. Hayward'a göre yaşlanma sorunuyla karşı karşıya kalan kadın oyuncular ağır bedeller ödemektedir. Toplum, özel makyajlar ve aydınlatmalar kullanılma yoluyla mitsel çağrışımlar yapılan yıldızların yaşlanmasını görmek istememektedir. Simone Signoret, Joan Crawford, Marlene Dietrich gibi örnekler, yaşlanmaları nedeniyle maddi ve manevi anlamda zarar gören oyunculardan bazılarıdır (s. 340-341). Kadın yıldızlar, arzunun nesnesini (Marilyn Monroe, Jayne Mansfield v.b) ya da kötülüklerden arındırılmış masum bir görünümü (Lillian Gish, Dorothy Gish v.b) temsil etmektedir. Böylelikle kadın yıldızlar, göze/izleyiciye hitap etme ya da kontrol altında tutulma karşıtlıklarının birer simgesi olarak sergilenmektedir. Kadın yıldızları seyretme ya da evcilleştirme yoluyla kontrol altına almaya yönelik girişimlerin beyazperdeden gerçek hayata doğru taştığı görülmektedir. Klasik anlatı sinemasının yarattığı evren, kadın ve erkek yıldız rollerini birbirinden ayırarak geçmişten gelen uylaşımları pekiştirmektedir.

Klasik anlatı sineması, herkesçe kabul gören bir biçem üretme iddiasındadır. Yapıyı kuran ögelerin özünün bozulmamış olması, klasik anlatıdan miras kalan klasik anlatı sinemasının gerçek ile bağını koparmaktadır. Ürettiği gerçekliğin aktarımına, dönemsel değişiklikler harici devam etmektedir. *Klasik Anlatı Sineması* isimli kitabında Ayşen Oluk Ersümer (2013) klasik anlatı sinemasının gerçeğe benzere ulaşabilmek adına her türlü müdahaleyi yaptığını; fakat bunu yaptığını izleyicilerden gizlediğini söylemektedir (s. 170-171). İkincil bir gerçeklik algısı yaratılarak oluşturulan şeffaflık, izleyiciyi filmin içine çekmektedir. Uylaşımların ve geleneksel kodların tekrarı, kalıplaşmış yargıların devamına neden olmaktadır. Klasik anlatı sinemasının yarattığı

gerçeklik, izleyicinin dikkatini çekme amacıyla tasarlanmaktadır. Evrene ait araçlar, izleyicinin göremeyeceği noktalara yerleştirilmektedir. Bu şekilde, nesnel gerçekliğin sunulduğuna dair bir illüzyon yaratılmaktadır. Kurgusal evrende olayların meydana gelme sırası, bir insan eli tarafından düzenlenmiş gibi değil, organik bir sıralamayla ilerliyormuş izlenimini vermektedir. İzleyici, filmin yapım yılı, dönemi ve film içi koşullara bakılmaksızın, evrende gelişen olayların gerçekleşebileceğine inandırılmaktadır. Filmin, gişe bağlamında başarısını mantığa uygun ilerleyiş ve doğallık etmenleri belirlemektedir. Doğallığın oluşumu da taklidin içinde bulunduğu kurgusal sürecin son aşamasıdır.

1.2.1. Sinemada Klasik Yapıyı Oluşturan Ögeler

Klasik yapı, bir öykünün mantıklı bir sıralama dahilinde anlatılmasını amaçlamaktadır. Klasik anlatı yapısının yarattığı dünya; olay örgüsü, neden-sonuç ilişkileri, çatışma-zıtlık, arzu, karakter-tip, mizansen, özdeşleşme-katharsis ve kurgu gibi ögelerden meydana gelmektedir. Sıklıkla kullanılan anlatı yapısının aktarımı, izleyici ve okuyucularda öykünün gidişatına yönelik bir beklenti oluşturmaktadır. Okuyucu/izleyici, kurmaca dünyanın içine girmeden önce öykünün nasıl gelişeceğine dair tahminler yürütmektedir. Aynı kodları kullanan öykülerin daha önce okunması ya da dinlenmesinden ötürü olay örgüsünün, şaşırtmak değil güvende hissettirmek üzerine kurulduğu görülmektedir. İnşa edilen bilindik evren, izleyicinin arınma ihtiyacını giderme görevini üstlenmektedir.

Klasik Hollywood Sineması, inşası ve üretimini sağladığı kurgu dünyasını görünmez kılmak durumundadır. Bu yolun, gerek sinema izleyicisi gerek üreticiye karşılıklı bir fayda sağladığı düşünülmektedir. Her şeyden önce izleyiciye, belirli bir anlatım biçimi yoluyla görsel haz verilmektedir. Görsel hazzın, tüketici arzularına dönüşmesiyle birlikte film üretiminde istikrar ve sürekliliğin yolu açılmaktadır. Klasik Hollywood Sineması ve Hollywood standartlarının, sinemanın anlatı yapısını oluşturan temel ögeleri gizlemeyi amaçlayan bir dinamik kural ve uylaşım tarihi yarattığı görülmektedir. İzleyiciler; kurallar ve uylaşımlar sayesinde dikkatlerini, öyküyü oluşturan sahne, sekans ve kurgunun varlığından başka yöne çekmektedir. Klasik anlatı sineması; görüş açısı çekimi, harekete göre kesme gibi çeşitli kurgu tekniklerini

kullanarak izleyiciyi öykünün içinde tutmaktadır (Sobchack & Sobchack, 1987, s. 8-10). Filmler, iletişim araçları olarak kullanılan ticari ürünlerdir. İzleyici ve üreticinin bir anlamda karşılıklı faydasını temel alan seri üretim işlevli metalardır. Amerikalı akademisyen ve sinema yazarı Thomas Sobchack ve Amerikalı film-medya kuramcısı ve kültür eleştirmeni Vivian Sobchack'in de deyimiyle bir film, tüketicinin arzuları ve alışkanlıklarının düzenleyicisi olarak, tıpkı başka seri üretim kollarına benzer şekilde kurumsallaştırılmaktadır. Sinema endüstrisi, tüketicisinden bağımsız düşünülemeyecek bir iş kolunu meydana getirmektedir. Toplumla birlikte hareket etmek amacıyla, toplumun geneline hitap eden beğenileri baz alarak üretimini gerçekleştirmektedir. Bu iş kolu, alternatifler yerine kazandırdığı kanıtlanmış formülleri tekrar etme yolundan giderek kendi standartlarını yaratmaktadır. Hollywood standartları adıyla anılan formüller, anlatı ögelerini gizleme yoluyla izleyici ilgisini sabit tutacak bir anlatı dilinin seri üretimini oluşturmaktadır. Klasik anlatı sineması ögeleri, anlatıyı başarıya götürme amacıyla sıralanmaktadır. Sinematografik araçlar, anlatının mantıksal bir bütünlük içinde ilerlemesini sağlayarak izleyici taleplerine karşılık vermekte ve klasik anlatı filmlerinin stilini meydana getirmektedir.

Klasik anlatı sinemasında stil, anlatıya bağlı durumdadır: çekimler, aydınlatma ve renk gibi ögeler; mizansen, kurgu ya da sesten fazla ilgiyi kendi üzerine çekmemelidir. Tüm ögeler, gerçekliğin üretimini sağlama yolunda araç işlevi görmektedir. Film anlatısında oluşabilecek belirsizlikler, mekânsal ve zamansal bitişikliğin sağlanması ile çözülmelidir. İzleyici, anlatının mantığı ve kronolojisi ile ilişkili olarak, zaman ve mekân açısından nerede olduğunu bilmek zorundadır. Gerçeklik, "Hayat işte böyledir" düşüncesi adı altında düzenlenerek doğal bir hâle getirilmiştir (Hayward, 1996, s. 47). Sinematografik araçlar, film evrenini oluşturmanın yanı sıra izleyiciyi bilgilendirme görevini üstlenmektedir. İzleyici, onlar için üretilen gerçekliğin, yeniden üretim biçiminin bir sonucu olduğunun farkına varmamalıdır. Stil, bu noktada devreye girerek izleyicinin kolaylıkla alışabileceği ve farkına varamayacağı bir biçim oluşturmaktadır.

Hollywood standartları, bir başka anlamıyla, izleyici için gizlenen biçimi ifade etmektedir. Kamera açıları, kurgu ve mizansen gibi ögeler anlatıdaki belirsizlikleri ortadan kaldırarak izleyici ve beyazperde arasındaki uzaklığı sıfırlamaktadır.

Beraberinde gelen mutlu son anlatılarıyla; çabalamanın, hizmet etmenin ve evlilik hayatı içine girmenin başarmakla eşdeğer olduğu fikri aşılanmaktadır. Bu söylemlerin, izleyici kitlesi tarafından benimsenmesi, sinematografik araçların kullanımıyla mümkün olmaktadır.

Sinema araştırmacısı ve akademisyen Deniz Derman (1994) da klasik metinlerin anlatı söylemini yeniden üreten ögelere başvurduğunu belirtmektedir. Egemen sinema, fotografik görüntü, mizansen, hareketli çerçeveleme ve kurgu olmak üzere dört kod setini kullanmaktadır. Sinematografik görüntü, fotografik görüntünün dışında kendi kodlarını da üretmektedir. Çerçevelemenin yanı sıra genel, orta ve ayrıntı çekimler de kendi anlamlarını yaratan ögelerdendir. Klasik Hollywood filmleri, başrol oyuncularını ve onların duygularını gösteren ayrıntı çekimleri kullanmaktadır. Mizansen, diğer kodlarla birlikte anlam üretmekte, kurgu ise sürekliliğin oluşmasını sağlayan üretim sürecini görünmez kılmaktadır. Derman'a göre ögeler arasına yerleştirilen geleneksel kodlar ve uylaşımlar, bilinçdışı yollarla kadının yeniden sunumunu gerçekleştirmektedir. Egemen sinemada kadının ele alınışı, filmlerin meta olarak ele alınışından farksızdır (s. 1-4). Klasik anlatı sinemasında kadının bir meta olarak ele alınışı, erkeğin yolculuğunu ve karakter gelişimini konu edinen tarihi/mitsel anlatıların devamı niteliğindedir. Kadına olan bakış, anlatı içinde ona verilen rol ve görevler klasik yapı ögelerinin arasına sıkıştırılmaktadır. Kadın, film içinde metalaştırılarak izleyicinin seyir zevkini etkileyen etmenlerden birine dönüşmektedir. Erkeğin konumu düşünüldüğünde izleyicinin seyir zevkini yalnızca kadının etkilemediği kesindir; fakat kadının ele alınışı erkeğe kıyasla çoğunlukla cinsellik/günah ve beden algısına göre şekillenmektedir. Bu durumdan doğan ikilikler kadının, erkeğin uzantısı veya erkek bilinçdışının yansıması olacak şekilde temsil edilmesine yol açmaktadır.

Sinemada cinsiyet temelli üretilen anlamlar oldukça eskiye dayanmaktadır. Klasik anlatı sinemasının geleneksel kodları, geçmişten gelen uylaşımları sürdürmektedir.

Klasik anlatı sineması en eski uylaşımlardan biri olan, Aristoteles'in Poetika'da kurallarını tanımladığı klasik dramatik yapıyı kullanmaktadır. Klasik yapı ve klasik anlatı yapısı; toplumsal değer, norm, gelenek, adet gibi kamunun ortak görüşünü yansıtan uylaşımların yaratıcısı, uygulayıcısı ve pekiştiricisidir. Dram sanatının

mirasçısı geleneksel sinema, bir okuyucu veya izleyiciyi duygusal açıdan en çok etkilediği yüzyıllardır bilinen modeli günümüze taşımaktadır. Klasik anlatı sineması, klasik dramatik yapıya ait ögeleri kullanarak yarattığı kurgusal evren ile izleyicilerin duygu ve dürtülerine seslenmektedir (Oluk Ersümer, 2013, s. 85). Klasik dramatik yapının eklentisi olarak görülen klasik anlatı yapısı, ögeler arasına sıkıştırdığı kodlar yardımıyla yeniden ürettiği gerçekliğe toplumsal cinsiyet temelli temsiller yerleştirmektedir. Klasik anlatı sineması ögelerinin irdelenmesi, uylaşımların nasıl yaratıldığı ve nasıl sürdürüldüğü ile ilgili soruların yanıtlanmasını sağlamaktadır.

1.2.1.1. Olay Örgüsü

Olay örgüsü kavramından önce, olay örgüsünün yapıtaşı olan *olay*'ın anlamı ve önemini ifade etmek gerekmektedir. Olay örgüsünde hareket ve süreklilik, olayların sıralanması doğrultusunda gerçekleşmektedir. Anlatının tarihi, olayların aktarımı üzerine şekillenmektedir. Olayların sürekli olarak ilerlemesi durumu, doğal ve yapay anlatıların ortak noktasını oluşturmaktadır.

Herhangi bir durumda, belirli koşullar altında meydana gelen şey anlamını taşıyan olayın oluşması için en az bir veya daha fazla olgunun teşkil etmesi gerekmektedir. Olaylar, dramatik eylemler ve olguda olduğu gibi diğer olaylardan bağımsız şekilde ilerlemelidir. Sinemada olaylar, günlük hayatta rastlanılan olaylara kıyasla farklılık göstermektedir. Sıradan olayların çatışma doğurmamasından doğacak zayıflığın, izlenme zevkine engel olacağı düşünülmektedir. Dramatik anlaşmazlıklar, mücadeleler ve karakterlerin ortaya çıkışı, izlenmeye değer olayların birbirine eklenmesi sonucunda gerçekleşmektedir. Filmlerin, izleyicilerin kabulüne sunulmasının ön koşulu, olay veya olaylar zincirine dayanan öykünün, günlük hayattan farklı bir bakışı aktarabilme becerisidir (Aslanyürek, 2004, s. 118-120). Olay örgüsünde hiçbir olayın *öylesine* gerçekleşmediği, anlatıya tesir edecek öneme sahip olayların art arda sıralandığı görülmektedir. Olaylar, mutlaka önemli bir nedenden ötürü öyküye eklenmektedir. Olayların eklenme sebebinin bir sonraki sahne veya bölümde açıklanmaması, gizem unsuru olarak kullanıldıklarının birer göstergesidir. Öykünün sonuna kadar gizem unsurlarının açıklanması yoluna gidilmektedir.

Klasik anlatılar, kısa sürede bağ kurulmasını amaçlamaktadır. Mümkün olduğunca kısa sürede olayların gelişmesi, merak unsurunun taze tutulmasını sağlamanın bir yoludur. Meydana gelen olaylar son derece sıradan görünüyor olabilir; fakat çevre, karakter, çatışma-engel gibi unsurlar, sıradan görüneni gerçek olandan ayırmaktadır. Gerçek hayatta meydana gelebilecek sıradan bir olay, klasik anlatı yapısının olay örgüsünde gerçekleşebilecek bir olaya kıyasla sonuçsuz ve kimi zaman başarısız kalabilmektedir. Bir olay örgüsü, engellerin ardından çözümler sunarak anlatının gizemini aralamaktadır. Böylelikle yapay bir anlatıya ait olay örgüsündeki her olayın bütün içinde ayrı bir öneme sahip olduğu ve olayların, karakteri başarıya götürme amaçlı sıralandığı anlaşılmaktadır.

Olay örgüsü, dramatik veya anlatısal eserlerde, belirli bir sanatsal ya da duygusal kazanımı elde etmek amacıyla düzenlenen olaylar ve eylemlerden oluşmaktadır. Amerikalı edebiyat eleştirmeni M. H. Abrams (1999) bu şekilde basite indirgenmiş olay örgüsü tanımının yanlış anlaşılmaya müsait bir yapıya sahip olduğunu belirtmektedir. Bir eserde, olay örgüsüne etki eden fiziksel eylem ve söylemler, karakterlerin ahlâki nitelik ve mizaçlarını sergileme doğrultusunda araç unsuru taşımaktadır. Bu sebeple olay örgüsü ve karakter birbirine bağlı iki kavramdır. Olay örgüsü, olayların hangi neden ve motivasyonlar sonucu meydana geldiğini, nasıl bir şekilde düzenlendiğini ve nasıl bir sıraya dizildiğini anlatmaktadır (Abrams, 1999, s. 224). Olay örgüsü ve karakter, öyküyü nihai sonuca ulaştırma amacıyla birbirini beslemekte ve düzenlemektedir. Abrams'a göre olay örgüsü tanımlarında yer alan *olaylar ve eylemler dizilimi* karşılığı, karakterin olay örgüsüne olan etkisinin göz önünde bulundurulmaması nedeniyle yetersiz kalabilmektedir. Olaylar, rastgele veya tesadüfi şekilde değil, karakterin içinde bulunduğu psikolojik durum ve aldığı kararların etkisiyle gelişmekte ve değişmektedir. Bu sebeple, olay örgüsü tanımını karakterden ayrı tutmak, dizilimin kendi kendine gerçekleştiği şeklinde bir ifadenin oluşmasına yol açabilmektedir. Olay örgüsünün ilerleyiş biçimi, karakter vurgusunun yanı sıra öykünün de tanımının yapılmasını gerekli kılmaktadır. Olay örgüsü ve öykünün iç içe olması nedeniyle her iki kavramdan doğan tanımların yapısal açıdan farklılıklarına değinilmesi gerekmektedir.

Olay örgüsü ve öykünün zamansal farkları, kurulum çizgileri ve dizilimsel yapıları her iki kavramı birbirinden ayırmaktadır. İngiliz roman, öykü ve deneme yazarı

E. M. Forster (1955) öyküyü, bir zaman çizgisine göre düzenlenen olayların anlatımı, olay örgüsünü ise öykü tanımında bahsi geçen olayların yanı sıra olaylar arasında kurulan neden-sonuç ilişkilerinin anlatımı biçiminde tanımlamaktadır. "Kral öldü, ardından kraliçe öldü" denildiğinde bir öykü, "Kral öldü, bundan ötürü de kraliçe üzüntüsünden öldü" denildiğinde bir olay örgüsünün oluşturulduğunu ifade etmektedir. İkinci cümlede zaman çizgisi korunmuş; fakat nedensellik ilkesinin gölgesinde kalmıştır. Forster'a göre izleyici veya okuyucuyu öyküde tutabilmenin temel unsuru merak duygusudur. İnsanları öyküye bağlayan temel soru ise bir olaydan sonra hangi olayın gerçekleştiğidir (s. 86). Öyküde zaman çizgisi, olay örgüsünde ise nedensellik vurgusu ortaya çıkmaktadır. Olay örgüsünün anlatım sırası öyküye kıyasla daha detaylıdır. Öykü, olay örgüsünün bir özetini sunmaktadır. İzleyici veya okuyucunun merak duygusunu sabit tutabilmenin yolu, olay örgüsünü değil, öyküyü anlatmaktır. Forster'a göre insanlar, tüm ilgilerini öyküden gelen zamansal sıralamaya vererek sonuca gitme eğilimini göstermektedir. İnsanlar, onları anlatı içinde tutabilen klasik anlatı metinlerini okumaya meyillidir. Bu tarzda anlatılar, okuyucu ve izleyici hedefli, kolaylıkla anlaşılır metinleri ifade etmektedir. Klasik anlatı yapısı formülleri kullanılarak oluşturulan metinler, anlatma, dinleme ve nakletme ihtiyacını beslemektedir. Bu metinlerin oluşturulması, anlaşılması ve nakledilmesi geleneksel kodlardan meydana gelen bir anlatı kültürünü doğurmaktadır. Klasik anlatıların kim için, neden ve nasıl üretildiği sorularının merkezi Antik Yunan dönemine kadar gitmektedir.

Anlatılar, her şeyden önce insanlar için vardır ve insanlar tarafından üretilmiştir. Geçmişten günümüze kadar gelen anlatıların tarih içinde yok olmamasının nedenlerinden biri de anlatı yapısının merak duygusunu ayakta tutabilmesinden ileri gelmektedir. O hâlde incelenmesi gereken temel sorunlardan biri, anlatıların söylem düzeyini hangi formülleri kullanarak yapılandırdığı üzerine olmalıdır. Antik Yunan filozofu Aristoteles, yazmış olduğu eseri Poetika'da tragedyanın tanımını yapmış ve ardından tragedyaların altı temel ögesinin bulunduğunu ortaya çıkarmıştır. Aristoteles'in tragedya tanımı ve tragedyaya ait altı öge, klasik anlatı yapısının en eski formudur. Aristoteles, Poetika'da *mythos* kavramını öykü ve olayların örgüsü anlamına gelecek şekilde kullanmaktadır:

> *Tragedya, ahlâksal bakımdan ağır başlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir. Bu bakımdan salt bir mythos değildir. Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir* (Aristoteles, 1987, s. 22).

Aristoteles, tragedyanın anlamı, işlevi ve amacını açıklarken olay örgüsü kavramına değinmektedir. Tragedyanın özelliklerinden biri olarak yorumladığı "başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan" tanımı ile olay örgüsü kavramına işaret etmektedir. Gerçek hayatta karşılığı bulunan olaylara kıyasla tragedyalar, eylemin taklidi olmaları nedeniyle bir tamamlanmışlık özelliğine sahip olmak zorundadır. Tragedyaların bir çizgi dahilinde ilerleyip son bulması onları, gerçek hayatın akışından koparmaktadır. Gerçek hayata kıyasla tragedyaların ne zaman sonlanacağı, olay örgüsünün gidişatı sayesinde belirlenebilmektedir. Oyun içindeki zamanın, kendi içinde belirgin bir düzene sahip olması da tragedyaların, eylemlerin taklidi olduğunu göstermektedir.

Aristoteles (1987) bir tragedyanın altı ögesinin bulunduğunu belirtmektedir. Olayların birbirine bağlanması anlamına karşılık gelen mythos (olay örgüleştirme) altı öge içinde en önemlisidir. Aristoteles'e göre geriye kalan ögeler; karakter, dil, düşünce, dekor ve müzik şeklinde sıralanmaktadır (s. 23). Poetika'da mythos kavramı, tragedyanın tanımıyla birleştirilmektedir. Bu sebeple, mythos kavramı denince anlaşılanın trajik mythos olduğu unutulmamalıdır. Mythos'un tanımında *uyumluluk* özellikle vurgulanmaktadır. Tamamlanmışlık, bütünlük ve belli bir uzunluk gibi nitelikler de uyumluluğun tanımında yer almaktadır. Başlangıcı, ortası ve sonu olan bir bütünde yalnızca ortanın dizilişi tanımlanabilir gibi durmaktadır. Trajedi modelinde *orta*nın kendine özgü bir mantığı bulunmaktadır, o da mutluluğun mutsuzluğa dönüşmesidir. Aristoteles'in bütünlük kavramı, bir mantıksal bağlantıya bağımlı kılınabilmektedir. Bunun nedeni, başlangıç, orta ve sonun gerçekte var olan eylemlere değil, şiir düzenine göre kurulmalarından ileri gelmektedir. Tragedyanın olay örgüsü içinde bir çevre çizgisi, sınırı ve buna bağlı olarak belirli bir uzunluğu bulunmaktadır. Olay örgüsünün içinde bulunan bağlar, kronolojik değil, mantıksal olarak birbiriyle ilişkilendirilmektedir. Mantıksal bağ, gerçeğe benzerlik zinciri kurularak oluşturulmaktadır (Ricoeur, 2005, s. 83-88). Mythos'ta uyumluluk, anlatının tüm

dizilimine yayılmaktadır. Geri kalan ögeler, önem sırasına göre uyumluluktan (düzen) sonra gelmektedir. Birbiriyle uyumlu bir anlatı dizilimi, tragedyanın ihtiyacı olan mantıksal bütünlüğü kurmaktadır. Aristoteles, tragedyaların olay örgüsü ve uyumluluk paradigmalarının üzerinde durarak bir tragedyayı meydana getiren bütünlüğün, ögelerin yerinde diziliminden kaynaklandığını ifade etmektedir. Olay örgüsü, birbirini takip eden olayların oluşturduğu bir düzlemde ilerlemektedir. Olaylar, bir olaydan önce veya bir olaydan sonra gelen diğer olayların birleşmesiyle anlamlı hâle gelmektedir. Bu ifadeyle, olaylar arasındaki anlam bütünlüğünün tek bir olay ile değil, olaylar zincirinin kurulmasıyla gerçekleştiği anlaşılmaktadır.

Olaylar zinciri arasındaki mantıksal gerekçelendirmeler, neden-sonuç (nedensellik) bağının kullanımı aracılığıyla düzenlenmektedir. Neden-sonuç ilkesine göre bir olay, bir öncekinin nedeni veya sonucu olmaktadır. Merak duygusunun bir karşılığı olan, "neden, niçin" sorularını yanıtlamak ve herkes için inandırıcı/anlaşılır bir anlatı yapısı oluşturmak olaylar arasında neden sonuç ilişkisinin kurulmasıyla mümkündür. Bu sayede, okuyucu veya izleyici, olay örgüsünü takip ederken birbiri ardına gelen olaylar karşısında zorlanmadan ilişki kurabilmektedir. Bir olay örgüsünün zincirleme şekilde örülmesi, geleneksel yapının temel kurallarından biri durumuna gelmiştir. Olay örgüsünün düzenli bir biçimde kurulma suretiyle meydana getirdiği bütünlük, başarılı bir tragedyanın olmazsa olmazıdır.

Aristoteles (1987) yukarıda adı geçen altı ögeden beşinin (karakter, dil, düşünce, dekor ve müzik) zayıf; fakat olay örgüsü güçlü bir tragedyanın diğer tragedyalardan daha üstün olduğunu belirtmektedir. Aristoteles'e göre tragedyanın temeli ve ruhu olay örgüsüyse (mythos) olayların uygun ve doğal bağlılığına dayanarak kurulan bir öykü dizilimi, diğer tragedyalara kıyasla ödevini yerine getirmiş sayılmaktadır (s. 24-25). Aristoteles'in düşüncelerinden hareketle, hiyerarşik olarak düzenlenmiş bir tragedya yapısında olay örgüsü kavramının en üst sıraya yerleştiği anlaşılmaktadır. Bütünlük, denge ve doğru uzunluktan doğan bir olay örgüsü, başarılı bir tragedyanın temellerini oluşturmaktadır.

Olay örgüsünde kronolojik (zamansal) dizilim yerine mantıksal bir dizilim önceliği bulunmaktadır. Mantıksal dizilimin kurulumuyla meydana gelen bütünlük, parçaların birleşiminden meydana gelmektedir. Bütünlük, aynı zamanda bir sınırın

varlığını da belirtmektedir. *Kapalı kompozisyon* ya da *kapalı yapı* adı verilen bu biçim, anlatıya düzenli bir görünüm vererek organik bütünlüğün oluşmasına katkıda bulunmaktadır. Amerikalı edebiyat eleştirmeni ve akademisyen Cleanth Brooks ile Amerikalı edebiyat eleştirmeni, şair ve romancı Robert Penn Warren (1959) olay örgüsü bölümlerinin, klasik anlatı yapılarındaki ortaya çıkma biçimine değinmektedir. Olay örgüsünün başlangıç, orta ve son bölümlerinin karşılıkları sırasıyla, serim (ing: *exposition*) düğüm (ing: *complication*) ve çözüm (ing: *denouement*) süreçleridir. Serim bölümünde okuyucuya, bir öyküde yer alan eylemlerin başlamasından önce, karakterler ve olaylar hakkında gerekli bilginin verilmesi sağlanmaktadır (s. 684). Bir yazar, tasarlamış olduğu öykünün karakterleri, olay örgüsü ve karakterlerin motivasyonları gibi konularda bilgi sahibidir. Karakterlerin, öykü ötesine uzanan geçmişlerini bilmektedir. Hatta bazı yazarlar, karakterlerin biyografilerini dahi çıkarmaktadır. Bir yazar, öyküde adı geçen karakterlerin geçmişine tümüyle hakim olmasına rağmen öyküye hızlı ve mantıklı bir şekilde girdikten sonra doruk noktasına ulaşmak istemektedir. Bu amaç doğrultusunda, karakterlerin tanıtıldığı, temel düzenlemelerin yapıldığı bir *sergileme*nin ortaya koyulması gerekmektedir (s. 646). Serim bölümünde, okuyucu veya izleyicinin eser karşısındaki ilk izlenimleri oluşmaya başlamaktadır. Eserin yaratıcısı, kurguladığı evrene tümüyle hakimdir. Yaratıcı dışında kalan kişiler tıpkı boş levha örneğinde olduğu gibi bilgilerle doldurulmaya açık bir durumda beklemektedir. Brooks ve Warren'ın deyimiyle bir öyküde, olayların en başından başlaması gerekmemektedir. Karakterlerin geçmişini bilen yegane kişi eserin yaratıcısıdır; fakat okuyucu veya izleyicilerin öyküye dair tüm ayrıntıları bilmesi olası değildir.

Serim bölümünde, olayların anlatı dışı bırakılmış ayrıntıları dışında, öykünün anlaşılır kılınması amacıyla anlatıya etki edeceği düşünülen bir arka plan oluşturulmaktadır. Öyküye ait tüm bilginin bir anda verilmesi, okuyucu veya izleyici açısından akılda tutması güç bir durumun oluşmasına neden olabilmektedir. Aşırı bilgi yüklemesi anlatıya dair merak unsurunu kötü yönde etkileyebilir. Bu bölümde, bağ kurulması amacıyla özdeşleşilmesi gereken karaktere doğru yönlendirmeler yapılmaktadır. Okuyucu veya izleyiciler, düğüm bölümü ile birlikte gelecek çatışmalara hazırlandırılmaktadır. Bölümün *sergileme* adıyla ifade edilmesinin nedeni, anlatı arka

planının oluşturulması, karakterler ve çevreye dair bilgilerin sunulmasından ileri gelmektedir. Bir diğer ifadeyle, sahnenin kurulumu gerçekleşmektedir.

Serim, yalnızca kendi başına bir başlangıç bölümü anlamına gelmemekte, aynı zamanda oyunun sonuna kadar giden bir bölümü ifade etmektedir. Aksiyonun organik bir parçası olarak yansıtılan serim bölümü, oyunun öyküsünü anlaşılır kılmak için verilen ek bilgidir. Karakterleri geliştirirken, karakterler ile birlikte, oyun sonuna kadar kendini de geliştirmeye devam etmektedir (Nutku, 2001, s. 171). Tiyatro bilimci, yazar ve eleştirmen Özdemir Nutku, serim bölümüyle birlikte olayların ve karakterlerin gelişmeye başladığına değinmektedir. Klasik anlatı yapılarında bilgi, eserin yaratıcısının varlığını hissettirmeyecek şekilde verilmektedir. Bilgiler, eser içinde yayılma suretiyle, son derece doğal bir kurulumun parçasıymış gibi iletilmektedir. Nutku'ya göre serim bölümü kendi içinde gelişerek anlatının önemli bir parçası durumuna dönüşmektedir. Serim, düğüm ve çözüm bölümleri, okuyucu veya izleyici açısından, keskin çizgilerle geçişi ifade eden bölümlerden ziyade, anlatı içerisindeki yumuşak geçişleri ifade etmektedir. Eseri alımlayan kişilerin, bölüm geçişlerinin varlığını fark etmemesi gerekmektedir. Gerekli arka planın oluşturulmasının ardından dramatik öykünün sınırlarını çevreleyen diğer bölümlere geçiş yapılmaktadır. Serim bölümünden sonra düğüm ve çözüm bölümleri gelmektedir.

Aristoteles (1987) her tragedyanın bir düğüm ve çözüm bölümünden meydana geldiğini belirterek tragedyaya ait olay örgüsünün ana hatlarını belirtmektedir. Aristoteles'e göre düğüm bölümü, mutluluk ile başlayan olayların felakete dönüşmesi doğrultusunda bir sınır oluşturmaktadır (s. 51). Düğüm bölümünde öykünün temelinde yer alan sorun; karakter ve olay arasındaki etkileşimin doğurduğu gerilim sonucunda ortaya çıkmaktadır (Brooks & Warren, 1959, s. 682). Çıkarların ve duyguların birbiriyle çarpıştığı durumlar, içinde bulunan duruma karşı da bir tepki taşımaktadır. İlginin, merak duygusunun devamlılığı için duygusal gerilimlerin karakterler yoluyla izleyiciye aktarılması gerekmektedir. Birbiri ardına sıralanan olaylar arasındaki etkileşimden doğan gerilimin yanı sıra karakterin mizacından doğan bir düğümden söz edilebilir (Nutku, 2001, s. 177). Oluşturulan arka plan ve önbilgi iletiminin ardından, Aristoteles'e göre *mutluluk* ya da *düzen* şeklinde tarifi yapılan durumlar, karakter aleyhine değişmeye başlamaktadır. Serim bölümünde, karakterin tanınması amacıyla verilmeye başlanan

bilgiler, düğüm bölümünden itibaren okuyucu/izleyici bakışıyla birleşmektedir. Karakteri tanıtan bilgilerin sıralanması, izleyici veya okuyucunun duygusal anlamda karaktere yaklaşmasını sağlamaktadır. Karaktere duyulan yakınlık, karakterin tersyüz edilen hayatı sonrası deneyimlerine duygusal anlamda katılımın yolunu açmaktadır. Klasik anlatı yapısında çatışmalardan doğan gerilimlerin, merak duygusuna olumlu bir etkisinin olduğu düşünülmektedir. Tıpkı karakterde olduğu gibi okuyucu veya izleyici de çatışmalar karşısında tepki göstermektedir.

Düğüm bölümünde karakterin karşısına, yitirilen dengeye/düzene yeniden ulaşma yolunda engeller çıkmaktadır. Engeller, öykünün gelişimi ile birlikte artış gösterebilmektedir. Bir karakterin, zafere ya da yıkıma doğru herhangi bir engel olmadan kolayca hareket ederek ulaşabilmesi, anlatılacak bir öykünün olmadığının göstergesidir. Bir öykü, zorlukların karşısında durmak, engelleri aşmak veya aşamamakla birlikte oluşan yeni engeller ile mücadele etmek biçiminde bir olay örgüsüne sahiptir (Brooks & Warren, 1959, s. 81). Dengenin yitimiyle birlikte karakter, bozulan düzeni geri getirme amacıyla harekete geçmektedir. Engeller, çatışmalar ve mücadeleler beraberinde yükselen hareket, öykünün cazibesini arttırarak anlatıdan kopması güç bir çekimin oluşmasını sağlamaktadır. Karakterin harekete geçmesini sağlayan etkenler Aristoteles tarafından trajik mythos'un nitel ögeleri adı altında birleşmektedir.

Aristoteles (1987) tragedyayı etkileyen araçları, peripetie (*baht dönüşleri*) ve tanınma (*anagnorisis*) olarak açıklamıştır (s. 25). Peripetie, eylemlerin düşünülenin tersine dönmesi, tanınma ise bilgisizlikten bilgiye geçmedir. Bilgisizlikten bilgiye geçiş ve ardından gelen peripetie, tragedya karakterine karşı acıma ya da korku hislerini uyandırmaktadır. Aristoteles'e göre tragedyanın nitel ögelerinden üçüncüsü, acı veren eylem (*pathos*) adıyla tanımlanmaktadır (Aristoteles, 1987, s. 34-35). Paul Ricoeur (2005) peripeti ve tanınma araçları kullanılarak tragedyaya katılan acıma ve korku hislerinin kurulumundaki rasyonelliğe işaret etmektedir. Heyecanın, insani olmayan ya da tiksinç ve iğrenç olanla da bağdaşmayacağını, bu sebeple olay örgülerinin tipolojisinde önemli rol oynadığını belirtmektedir. Tragedyanın, ağır başlı ve soylu bir yapıyı temsil ettiği düşünüldüğünde tipolojinin, karakterlerde soyluluk, bayağılık, mutlu ya da mutsuz son üzerine kurulduğu görülmektedir (s. 95). Tragedyada, karakterin

bahtını tümüyle değiştirecek ölçüde trajik bir olay meydana gelmektedir. Olayın, trajik bir etki olarak görülmesinin nedeni, karakterin trajik olay gerçekleşmeden önce sıradan denilebilecek bir hayat sürmesinden ileri gelmektedir. Yalnızca karakter değil, herkes için acı verecek bir olayın meydana gelişi, bahtın dönüşmesiyle birlikte karakterin harekete geçmesini haklı kılmaktadır. Klasik anlatı metinlerinde gerçekleşen trajik olaylar, toplum değerlerine uygun olacak şekilde düzenlenmektedir. Bunun sonucunda insanların, karakter ile özdeşleşmesi uygun hâle gelerek mücadele etmenin haklı gerekçelere sahip olduğu iletisi verilmektedir.

Aristoteles (1987) çözümün, baht dönüşünden yapıtın sonuna kadar olan bölüm olduğunu ifade etmektedir. Aristoteles'e göre düğüm ve çözüm bölümlerinin birbiriyle uyumu, tragedya için büyük önem taşımaktadır (s. 51-52). Çözüm bölümünde öykü sonlanmaktadır. Öykü süresince meydana gelen engeller, karakterin yaşadığı çatışma ve sorunlar çözülerek anlatının sonuna gelinmektedir. Klasik bir metinde açıklık, uygunluk ve neden-sonuç ilkesi temel alınmaktadır. Dolayısıyla metnin çözüm bölümünün izleyicinin/okuyucunun anlayabileceği şekilde sonlanması gerekmektedir. Bir karakter, serimden çözüme kadar olan olay dizgisinde engellerle karşılaşmış ve sona gelindiğinde deneyimlerinin etkisiyle değişime uğramıştır. Çözüm bölümünde, merak duygusunun yitirilmemesi açısından ortaya koyulan soruların cevaplarının alınmakta ve eski düzene geri dönülmektedir. Rahatlık ve güven hissinin verilmesi amacıyla, çözüm bölümlerinde çoğunlukla mutlu sonların tercih edildiği görülmektedir. Bir öykü; karakterin eylemleri ve olaylara verdiği tepkiler doğrultusunda şekillenmektedir. Karakterin, karşısına çıkan sorunlara verdiği tepkiler onun tercihlerini, psikolojik durumunu ve bakış açısını temsil etmektedir. Bir karakterin, x bir olaya (çıkmaz, engel veya çatışma) verdiği tepkinin nihai sonucu, öykünün çözüm bölümünde gösterilmektedir.

Bir öyküde karakterin tercihleri, eylemin ötesine uzanmaktadır. Karakterin, olay örgüsü süresince aldığı kararlar insan doğası ve davranışı hususunda bilgiler vermektedir. Böylelikle bir öykünün yalnızca kişisel bir deneyimi değil, genelleştirilmiş bir davranış biçiminin ölçütlerini vermeyi amaçladığı görülmektedir. Başarıya ulaşmış sonla biten bir öyküde alınan kararlara bakıldığında, olaylara karşı nasıl bir tavır alınması gerektiği içselleştirilebilmektedir. Bir öykü, çözüm bölümü ile birlikte, insan doğası ve davranışlarında neyin iyi, neyin kötü olduğunu anlatan dersler vermektedir.

Öyküde, kahramanın yaşadıkları üzerine alınan kararların nasıl sonuçlandığı somut olarak işlenmektedir (Brooks & Warren, 1959, s. 81). Bu bağlamda bir öyküde, örtük veya açık anlama karşılık gelecek şekilde bir hareketin olası sonuçları gösterilmektedir. Bahsi geçen uylaşımlar, öyküde işlenen hareketlerin sonuçlarının aktarımıyla sağlanmaktadır. İnsani değerler üzerine yapılan yorumların sürekliliği, öykü yoluyla iletimi sağlanan genel bir davranış kalıbı oluşturmaktadır. Klasik anlatı metinlerinin genellikle mutlu son(lar) ile bittiği düşünüldüğünde, karakter eylemlerinin anlatıdan taşarak genelgeçer bir davranış modeli sunma yoluna gittiği anlaşılmaktadır. Bir öykünün mutlu sonu, karakterin engeller karşısında *doğru* eylemlerde bulunma suretiyle ödüle kavuştuğunu göstermektedir. Aynı eylemlerin tercih edilmesi durumunda izleyici veya okuyucunun da karakter gibi mutlu sona kavuşacağı imasında bulunulmaktadır.

Klasik dramatik yapının taşıyıcısı olan klasik anlatı sinemasında da olay örgüsü, Poetika'da anlatıldığı gibi başlamakta, yeniden düzenin getirilmesiyle son bulmaktadır. Ayşen Oluk Ersümer (2013) klasik anlatı sinemasında, *başlangıç-son simetrisi* adıyla da anılan bu yapıyı, *The Wizard of Oz* (Oz Büyücüsü, 1939) *Ben-Hur* (1959) ve *Friendly Persuasion* (Kan Dökmeyeceksin, 1956) filmlerinden örnekler vererek açıklamaktadır. Her üç filmde de düzenin bozulmasının, engellerin aşılmasının ardından düzenin tekrar kurulduğu ve eskiye dönüldüğü görülmektedir (s. 97). Bu yapıda anlaşılırlığın temel alındığı düşünüldüğünde, özellikle çözüm bölümünün izleyici için oldukça önem taşıdığı görülmektedir. İzleyicinin, öyküyü kavraması amacıyla çözüm bölümünde engeller aşılmalı ve tüm sorular cevaplanmalıdır. Klasik yapıda film, ucu kapalı olacak şekilde son bulmaktadır. Neden-sonuç esasına göre ilerleyen sahneler bir öyküyü nihai sonuca doğru götürmektedir. Film, parçaların (sahne) birbirine eklenmesiyle bütüne doğru ulaşmaktadır. Anlatının ögeleri, bütünlük ilkesine tutarlılık gözetecek şekilde sıralanmaktadır. Tamamlanmışlık hissinin verilmesi için çözüm bölümünün kapalı uçlu olması gerekmektedir.

Resim 1 - *The 39 Steps* (1935) filminden ekran görüntüsü: Hannay ve Pamela el ele tutuşuyor
https://lk.tc/QAZUJ Erişim tarihi: 07.01.2023

David Bordwell (1985) klasik bir yapıdaki olay örgüsüne ait neden-sonuç çizgisinin eninde sonunda bitmesi gerektiğini söylemektedir. Klasik bir anlatıda heteroseksüel aşk öyküsü, olay örgüsünün temelini oluşturmaktadır. Rastgele seçilen yüzün üzerinde Hollywood filminin altmıştan fazlasının çiftlerin bir araya gelmesi gibi klişelerle bittiğini belirten Bordwell'e göre mutlu sonlar özellikle tercih edilmektedir. Bu sayede sonsöz yerine geçecek bir *şiirsel adalet* vurgusu yapılmaktadır (s. 159). Klasik anlatı sineması, kadın ve erkeğin ayrı ayrı değil, bir arada olmayı tercih ettiklerinde mutlu sona ulaşacakları vurgusunu yapmaktadır. İdeal erkek, yeniden düzenine aile birliği içinde olduğu müddetçe kavuşabilmektedir. Filmler yoluyla aile birliği öne çıkarılarak mevcut ataerkil düzenin korunması sağlanmaktadır. Örneğin, *Fort Apache* (1948) filminde bekar olarak temsil edilen erkek (*Ward Bond*) ve kadının (*Shirley Temple*) çözüm bölümünde bir çocuklarının olduğu gösterilmektedir. **Resim 1**'de görüldüğü üzere *The 39 Steps* (39 Basamak, 1935) filminin mutlu son sekansı erkek (*Hannay*) ve kadının (*Pamela*) el ele tutuşmasıyla gerçekleşmektedir.

Bütünlük ve tamamlanmışlığın klasik anlatı filmlerine olan yansıması, mutlu sonların tarifinde yer almaktadır. Düğüm bölümü aracılığıyla izleyiciye iletilen mutlu sonlarda kadının ev içi, erkeğin ise kamusal hayata ait olduğu ayrımı yapılmaktadır. Sadık bir eş ve iyi bir anne olabilmek bir kadının mutlu sonu anlamına gelmektedir. İdeal kadın ve ideal erkek ikiliği, ataerkil kuralların sınırları dahilinde izleyiciye aktarılmaktadır. Bütünlüğün aile, evlilik, din, eğitim gibi kavramlarla birlikte

sunulması, toplum tarafından kabul edilen düşünce biçiminin uygulanması ve sürdürülmesine neden olmaktadır.

Fransız film kuramcısı Michel Chion (1987) kadının, bir öykünün süsü olarak kullanıldığını ifade etmektedir. Chion'a göre bir kadın, galip gelenin (erkeğin) ödülü ya da savaşçının bir ikramiyesidir. Çiftlerin öyküsünü anlatan filmler dışında kadının olay örgüsüne etkisi sınırlı düzeydedir (s. 131). Klasik anlatı sinemasında kadının yeri, erkeklerden sonra gelmektedir. Hollywood filmlerinde görülen ataerkil düşünce ve yaşam biçiminin yansıması kadını, sorun çıkaran ya da pasif bir varlık, erkeği ise sorun çözen, cesur, akıllı, aktif bir varlık olarak göstermektedir (Oluk Ersümer, 2013, s. 91). Michel Chion, *Bir Senaryo Yazmak* kitabında yalnızca *Kadınlar* adlı başlığın açıldığını belirterek kadınların *çift öyküsü* temasının dışında kalan filmlerde özel bir sorun olarak görüldüklerinin altını çizmektedir. Klasik anlatı sinemasında kadın, bozulan düzeni eskiye çevirme görevini yerine getirmiş erkeğe verilen bir ödüldür. Bu sebeple, kadın ve erkek arasında oluşan çatışmalar, çözüm bölümünde sonuca ulaşarak kadını, erkeğe verilen bir ödüle dönüştürmektedir. Erkek, engelleri aşacak güce erişip sorunları çözdüğünde heteroseksüel ilişki ödülüne kavuşmaktadır. Yeniden düzenin sağlayıcısı erkeğin, eve geri dönerek yuva kurması gerekmekte, kadının ise edilgin özellikleri sergilediği müddetçe tercih edileceği ifade edilmektedir. Bazı filmlerde erkeğin, kutupsal zıtlıklar olarak sunulan kadınlar arasında kaldığı görülmektedir. Tercihin sonucu, cinselliğinden arındırılmış veya masum olarak temsil edilen kadındır. İdeal erkeğin yanına, ideal kadın eklenmesiyle birlikte aile düzeninin oluşturulduğu görülmektedir. Kadın, *uyumsuz* davranışlarını bıraktığı zaman ideal erkeğe sunulmaktadır.

Resim 2 - *Mildred Pierce* (1945) filminden ekran görüntüsü: Veda ve Monte'nin yasak ilişkisi
https://lk.tc/Hzt2v Erişim tarihi: 07.01.2023

Klasik anlatı yapısında olay örgüsü, kadının iyileştirilmesine yönelik bir eğilimi baz almaktadır. Kadınlar, film öyküsüne *dert* katan ögelerin başında gelmektedir. Kadının kişiliği; aşık olup aileye katılmak, evlenmek ya da normatif bir kadın rolü üstlenerek korunmaktadır. Tersi durumda kadın, topluma karşı çıkması nedenlerinden ötürü soyutlanma, yasadışı olma ve ölüm gibi yollarla cezalandırılmaktadır. Klasik anlatılar kadını, konu ve yapı olarak emin bir yere saklamak eğilimindedir. Derman'a göre *Mildred Pierce* (1945) filminde Mildred (*Joan Crawford*), son sahnede eski eşiyle yeniden bir araya gelmesine rağmen Mildred'in kızı Veda (*Ann Blyth*), (**Resim 2**'de görüldüğü üzere) Mildred'in ikinci eşi Monte'yle (*Zachary Scott*) yakınlaşması ve onu öldürmesinden ötürü üstü kapalı ensest cinselliği nedeniyle cezalandırılmaktadır (Derman, 1994, s. 3). Mildred ve kızı birbirinin antitezidir. Klasik anlatı yapısında kadın tipleri, zıtlıklar bağlamında anlam kazanmaktadır. Kadınlar için aileye katılım, yuvanın kurulması ve çocuk, yalnızca toplumsal ahlâk kurallarına uygun davranışlarda bulunanların gerçekleştirebileceği kazanımlardır. Film süresince bir kadının başına gelebilecek en iyi şeyin, mutlu bir çekirdek ailenin varlığı olduğu gösterilmektedir. Kadınlar, anlatı sonuna kadar özel alan ve özel alanı temsil eden kavramlara yaklaştırılmaktadır. Bu amaç doğrultusunda anlatıların romantik ilişkiler tarafında yer alarak geleneksel aile düzeninin kurulmasına katkı sağlamaktadır. Türler aracılığıyla da pekiştirilen özellikler, kadın ve erkeği birbirinden ayıran iletilerin devamını sağlamaktadır.

Tiyatro tarihinde görülen ve günümüze kadar gelen belirlemeler türleri, değer bakımından birbirinden ayırmaktadır. Poetika'da da belirtildiği üzere tragedyanın üstün, komedyanın ikincil düzeyde konumlandırılması yüzyıllar içinde bir alışkanlık hâline gelmiştir. Tragedya, büyük erdemlerin sergilendiği, ciddi ve ağır başlı bir tür iken komedya her şeyden önce eğlendirmektedir. Tragedyanın kamusal, bir diğer anlam ile erkeğe, gündelik yaşamın sıradan ayrıntılarıyla insanları güldürme görevini üstlenen komedyanın ise özel alana, yani kadına ait olduğu söylenmektedir. Her iki tür arasındaki hiyerarşik belirleme, özel ve kamusal alanın tür odaklı sınırlarını inşa etmektedir (Öztürk, 2000, s. 75-76). Tragedya ve komedya, soyluluk ve ciddiyet açısından keskin çizgilerle birbirinden ayrılmaktadır. Aristoteles'e göre komedya, gülünç yapının oluşumu dolayısıyla ortalamadan kötü karakterleri taklit ederken tragedya, trajik olanı konu edinme amacıyla soylu niteliklere sahip karakterleri taklit etmektedir. Öztürk'e göre iki anlatı türünü birbirinden ayıran çizgiyi, kamusal ve özel alan ikiliğinde görmek mümkündür. Klasik anlatı sinemasındaki türler de tıpkı bu ayrımlar üzerinde yoğunlaşarak erkek ve kadın ağırlıklı anlatıların özelliklerini belirlemede rol oynamaktadır.

1.2.1.2. Neden-Sonuç

Olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkisi, anlatı içinde bulunan bağlantıların kolaylıkla anlaşılması ve çözülmesini sağlamaktadır. En basit hâliyle, "X eylemi karşısında, Y olayı/eylemi meydana geldi" şeklinde açıklanabilecek dizilim, bir olay örgüsünün doğrusal harekette ilerlemesine neden olmaktadır. Neden-sonuç ilkesi adıyla tanımlanan bağ, olay örgüsünün birleştirici ögelerinden biridir. Neden-sonuç ilişkilerinin kurulmasıyla ilerleyen olay örgüsü, en sonunda klasik bir anlatıyı oluşturmaktadır.

Bir roman, bir öykü veya *bir olay örgüsü* denildiğinde bütünlük fikrinden bahsedildiği içgüdüsel olarak anlaşılmaktadır. Bölümler ve olayların birbirine bağlandığı bir anlatım, neden-sonuç ilişkisiyle kurulmaktadır. Herhangi bir öyküde bir olayın, diğer bir olaya yol açması beklenmektedir. Olaylar arasında anlaşılır bir bağlantı tespit edilemez; başka bir deyişle *mantık* bulunamazsa öyküye olan ilginin kaybedildiği görülmektedir. Öykü, bir yazarın, insan deneyimini nasıl anlamlandırılabileceğini

söyleme biçimi olduğundan dolayı bölümler arası doğru bir neden-sonuç ilişkisinin kurulması, okuyucu için önemlidir. Nitekim kurmaca eserlerde neden-sonuç ilişkisi, bir *domino etkisi* olarak düşünülmemelidir. Kurmaca eserlerde meydana gelen olaylar, mevcut durumları değiştirmek için alınan kararlar da dahil olmak üzere, durumlara verilen insani tepkileri içermektedir. Olay örgüsüne etki eden insan dışı nedenlerin -bir gemiyi batıran buzdağı gibi- varlığına rağmen insani motivasyonların temel mantığına bakılmaktadır. Mantık, neden-sonuç ilişkisini bütüne ulaştırmaktadır (Brooks & Warren, 1959, s. 80) İnsanlar, hayatın her alanında anlatılara maruz kalmaktadır. Anlatıya maruz kalan kişiler, anlatının sonlu bir yapıya karşılık geldiğini bilmektedir. Anlatı bütünlüğü, birbiriyle ilintili diğer olayların bağlanması yoluyla meydana gelmektedir. İnsanların tahmin duygusunu haklı çıkarmaya yönelik mantıksal sıralamalar kurulmaktadır. Mantık olgusunu besleyen temel noktalardan biri, tahmine yönelik ilerlemelerdir. Genele hitap eden mantıksal gerekçeler kurularak anlatıya olan ilginin kaybedilmemesi amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda insana özgü olduğu düşünülen davranış biçimleri ve tepkiler tercih edilmektedir. Klasik anlatı türlerinin farklılığına rağmen insan doğasına ait davranış biçimleri taklit edilerek anlatının neden-sonuç ilişkileri kurulmaktadır.

Neden-sonuç, açık veya örtük ileti yoluyla kurulabilmektedir. "Mary, akıllı olduğu için okumayı severdi" cümlesi açık bir iletiye sahipken, "Yağmur yağıyordu ve John ıslandı" cümlesi örtük bir anlam taşımaktadır. Anlamın örtük olduğu durumlarda, bir olayın sonucu, mantıklı ve olasılıksal nedenlerle desteklenmektedir. Eğer bir olay, başka bir olayı zamansal düzlemde takip ediyorsa anlatıda, aksi belirtilmediği müddetçe ikinci olayın birincinin nedeni olduğu kabul edilmektedir (Prince, 1987, s. 11). Anlatı arası geçişler, açık veya kapalı iletiler aracılığıyla örülebilmektedir. "Mary, akıllı olduğu için okumayı severdi" cümlesi, Mary'nin okumayı neden sevdiğinin yanıtını cümle içinde vererek neden-sonuç ilişkisini açık bir biçimde kurmaktadır: Mary okumayı, akıllı olmasından ötürü sevmektedir. "Yağmur yağıyordu ve John ıslandı" cümlesinde ise John'un yağmurdan ötürü ıslandığı, cümlenin sıralanış biçiminden kaynaklı olarak tahmin edilmektedir. Her iki cümlede de neden-sonuç ilişkileri kurulmuştur; fakat yalnızca ilk cümledeki neden-sonuç ilişkisi herkes için açık görünümdedir. İkinci cümlede bahsi geçen mantıksal ve olasılıksal yaklaşım, bir önceki olay ve bir sonraki

olayın birbirinin devamı olduğuna veya diğer anlamıyla *zamansallık* varsayımı bağlamına dayanmaktadır.

Klasik anlatı yapısının neden-sonuç ilişkisi, zamansallık bağlamında değerlendirilmektedir. Fransız-Bulgar yapısalcı edebiyat eleştirmeni, filozof ve tarihçi Tzvetan Todorov (2014) neden-sonuç ve zamansallığın birbirine sıkı sıkıya bağlı olduğunu belirtmektedir. Zamansal ve mantıksal dizinin bulunduğu bir yerde okuyucuların, yalnızca mantıksal diziyi gördüklerini söylemektedir. Edebiyatın, mantıksal ve zamansalın saf hâlde bulunacağı bir alan olmadığına, her türlü neden-sonuç ilişkisinden uzak bir zamansal düzene yalnızca takvim, günlük ve seyir defterlerinde rastlanabileceğine işaret etmektedir. Neden-sonuç ilişkisini kullanım biçimlerine göre ikiye ayıran Todorov'a göre küçük neden-sonuç birimlerinin birbiriyle doğrudan ilişkiye girdiği anlatılar *mitolojik*, genel bir yasa aracılığıyla kurulan ilişkilerin anlatımları da *ideolojik* adını almaktadır:

1) *Mitolojik* anlatı, yapısalcılıktan esinlenmektedir. Rus halkbilimci Vladimir Propp, 1928 yılında bu anlatı türüne dair ilk sistemli çalışmayı yayımlayarak Rus masalları özelinde bir iskeletin çıkarılmasını sağlamıştır.

2) *İdeolojik* anlatı, parçalar arasında doğrudan bağlantı kurmaz; fakat bu parçaların bir ideolojinin dışavurumu olduğu görülmektedir (s. 78-81). Todorov'a göre neden-sonuç ve zamansallığın iç içeliği, her iki kavramın birbiriyle karıştırılmasına yol açabilmektedir. Okuyucular (ve izleyiciler) anlatı sürecinde oluşan soru işaretlerini aydınlatacak belirgin gerekçelere yaklaşma eğilimindedir. Sorularının yanıtını, örtük veya açık anlamlar yoluyla veren neden-sonuç ilişkilerinin içinde bulunduğu mantıksal belirginliğe doğru çekilmektedirler. Bu sebeple algı, mantıksal doğru olarak görülen neden-sonuç ilişkilerinin yanında yoğunlaşmaktadır. Anlatı ile birlikte eşzamanlı olarak gelişen soruların yanıtları, neden-sonuç ilişkisi yoluyla alınabileceğinden anlatıda ilk fark edilenin neden-sonuç olması olağandır. Neden-sonuç ilişkisi, anlamsızlıklardan anlam yaratarak okuyucuyu mantıklı olana çekmektedir. Okuyucu, inandırıcılığı olanı desteklemektedir. Mitolojik anlatı, klasik bir neden-sonuç ilişkisiyle kurulurken ideolojik anlatı, her şeyin tek bir nedeninin olduğu düşüncesinden hareketle olası sonuçları mutlak bir nedene bağlamaktadır.

İdeolojik ve mitolojik anlatıların yanı sıra tarih yazımında da hangi ögelerin öne çıktığını düşünmek gerekmektedir. Zira, tarih yazımı kendi içinde başı, ortası ve sonu belli olan bir olay örgüsünü içermektedir. Başlangıç, orta ve sondan oluşan bir olay örgüsü, tarihsel anlatılar için en temel ögelerdir. Amerikalı tarihçi Hayden White, tarih yazımında önem taşıyan diğer ögeleri de yazılarına eklemektedir (Pearson & Simpson, 2005, s. 298). Hayden White (1987) tüm tarihi anlatıların yorum unsuru içerdiği konusunda historiyografi kuramcılarının çoğunlukla hemfikir olduğunu belirtmektedir. White'a göre bir tarihçi, yeterli tarihi bilginin olmadığı durumlarda boşlukları, çıkarımsal veya kuramsal yolları kullanarak doldurmaktadır. Tarihsel anlatı, yeterli ve yetersiz şekilde açıklanmış olayların bir karışımı, aynı anda hem temsil hem yorum hem de anlatıya yansıyan tüm sürecin açıklanmasını içeren bir yorum biçimidir (s. 51). Bu çıkarımdan anlaşılacağı üzere, tarihçilerin tarihi olayları yorumlamak ve açıklamak için neden-sonuç ilkesini kullanma yoluna gittiği görülmektedir. Tarihsel bir anlatıda; başlangıç, orta, son, açıklama, yorum ve neden-sonuç ilkesinin kullanımı, Antik Yunan'dan bu yana filozofların karşısına çıkan bir sorundur (Pearson & Simpson, 2005, s. 298). Neden-sonuç ilkesi, mitolojik ve ideolojik anlatıların yanı sıra tarih yazımında da kullanılmaktadır. Poetika'da da bahsi geçen neden-sonuç ilkesi, klasik dramatik yapının temel ögeleri arasında yer almaktadır. Neden-sonuç zinciri kurularak eklenen olay örgüsü, öykünün organik bir şekilde ilerlemesini sağlayarak sona ulaşmaktadır.

Aristoteles (1987) Poetika'da, öykünün nedensel yapısının akla uygun bir yapısı olması gerektiğinin altını çizmekte ve akla uygun olmayan olayların, anlatı dışı bırakılması gerektiğini belirtmektedir (s. 74). Paul Ricoeur (2005) Aristoteles'in gerçeğe uygunluk veya akla uygunluk bakımından gerçekleşebilecek olaylar tarifini, olay örgüsü kavramı aracılığıyla yorumlamaktadır. Ricoeur'e göre olasıyı ya da geneli, olayların düzenlenişi dışında aramamak gerekmektedir. Zira, Aristoteles'in akla uygunluk/gerçeğe uygunluk tabiriyle kastettiği, olaylar zincirinin gerçeğe benzerliğidir. Tragedyalarda öykünün tekdüzeliğe düşmemesi için kullanılan yan öyküler, tek olay örgüsü ile karşıtlığa sebep oluyor gibi görünse de Ricoeur'a göre Aristoteles'in kabul etmediği asıl durum, yan öykülerin bağlantısızlığıdır. Yan öykünün, tek bir olay örgüsüne bağlanamamasının, *gerçeğe benzemez* olarak tanımlandığını belirtmektedir. Dolayısıyla bir olay örgüsünün tümelliği (genellik) nedensel bir zincirlenişin önemine

bağlanmaktadır. Bu düzenlenmişlik, olay örgüsünün tamamlanmışlığını ve bütünlüğünü sağlamaktadır (s. 88-89). Bir öykünün yarattığı gerçeğe benzer evren, akla uygun parçaların birleşmesiyle meydana gelmektedir. Öykü içinde gelişen yan öykülerin de tek bir öykünün uzantıları olması gerekmektedir. Klasik anlatılarda anlatı devamlılığı bölümlere (*epizot*) ayrılarak değil, bölümlerin birleşmesi yoluyla sağlanmaktadır. Herkesçe anlaşılır ve inandırıcı bir öykü bütünlüğünün inşa edilmesi, geçişli bir anlatının varlığını gerekli kılmaktadır. Olaylar zinciri birbirinden koparak değil, birbirine eklenerek ilerlemekte ve anlatının sonunda tüm düğümler çözülmektedir. Yan öyküler ve tek olay örgüsü arasında kurulan bağlantı, öykünün takibini kolaylaştırarak okuyucu veya izleyicileri anlatının içine çekmektedir. Anlatı akışının kesilmemesi okuyucu ve izleyici adına ritim ve hareketin oluşmasına yol açmaktadır. Klasik anlatı yapısında neden-sonuç ilişkisi, karakterleri, karakter eylemlerini, zamanı ve olayları birbirine bağlayarak anlatı içi akışkanlığı sağlamaktadır.

Klasik anlatılarda olaylar, belirli bir dağılım yoluyla meydana gelmektedir. Bir olay diğerine neden-sonuç ilişkisiyle bağlanmakta, sonuçlar da çözüme kadar başka sonuçlara neden olmaktadır. İki olay, birbirine açıkça bağlanmıyormuş gibi görünse de sonrasında, olaylar arasındaki bağlantıların varlığı keşfedilmektedir. Aristoteles ve Aristoteles kuramcıları, neden-sonuç ilkesini olasılıksal bir model aracılığıyla açıklamaktadır. Bu, olasılıksal modele göre olay örgüsü, olasılıkların azaltılması veya daraltılması sürecidir. Olay örgüsünün gelişimiyle birlikte seçenekler daha sınırlı hâle gelerek nihai sonucun bir seçim değil, kaçınılmaz bir son olduğu görünümü inşa edilmektedir. Olay örgüsü, sınırsız olasılıkla başlayarak karakterin eylemleri, psikolojisi ve engeller doğrultusunda olasılıkların git gide daraldığı bir yapıya dönüşmektedir (Chatman, 1980, s. 46). Olaylar, kendi içlerinde bir anlama sahip olmak zorunda değildir. Neden-sonuç ilişkisi, olaylar arasında bağ kurarak anlatı içindeki olayların varlığına anlam katmaktadır. Olay örgüsünün eylem sırası, eseri alımlayan kişilerin kolaylıkla duygudaşlık kurabileceği biçimde düzenlenmektedir. Olasılıksal model, serim bölümünde tanıtılan bir karakterin, başlangıçta sınırsız olasılığa sahip seçim hakkına sahip olduğunu; fakat anlatının ilerlemesiyle birlikte seçim olasılığının daraldığını ifade etmektedir. Karakterin motivasyonları sonucunda gerçekleşen eylemler, anlatı sonuna dek olasılık oranını sürekli olarak düşürmektedir. Çözüm

bölümünde ise tahmini olarak mutlu sona ulaşacak karakterin, en uygun ve mantıklı seçimleri yaptığının kanıtı sunulmaktadır. Karakter, sınırsız olasılıklarla başladığı yolculuğunu, olabilecek en doğru kararları alarak sonlandırmıştır. Mutlu sonlar bunun birer kanıtı olmaktadır.

Amerikalı film ve edebiyat eleştirmeni Seymour Chatman (1980) olay örgüsü olmayan bir anlatının mantıksal açıdan olanaksızlığına değinmektedir. Chatman'a göre olay örgüsünün olmaması değil, karmaşık bir bulmacanın bulunmaması veya anlatılan olayların büyük önem taşımaması, hiçbir şeyin değişmemesi gibi farklılıklardan söz edilmelidir. Geleneksel olarak anlatıların çözüm bölümlerinde problem çözme, işlerin eski işleyişine geri dönmesi için akıl yürütme veya duygusal teleolojiye dayalı eğilimlerin tercih edildiği görülmektedir (s. 47-48). Klasik anlatı yapılarında olay örgüsü, sorunsuzluk/sorunun ortaya çıkışı/sorunun çözülmesi şeklinde kurulmaktadır. Chatman'a göre problem çözmenin ve bulmacanın bulunduğu bir anlatı yapısı, olay örgüsü içinde bir sorunun geliştiği gerçeğini baz almaktadır. Düzenin eskiye dönüşü, mantıklı seçimlerin yapılması ve insan doğasına ait kararların alınmasıyla mümkün olmaktadır.

David Bordwell ve Kristin Thompson (2009) neden ve sonuca etki eden şeylerin başında karakterlerin geldiğini belirtmektedir. Karakterler, olayları tetikleme ve harekete geçirme suretiyle filmin biçimsel yapısında rol oynamaktadır. Karakterlerin, olaylar karşısında verdikleri tepkileri ve sonuca sebep olan eylemleri, izleyicilerin filme olan bağlılığına güçlü bir şekilde katkıda bulunmaktadır. Nitekim bir anlatıdaki neden-sonuç ilişkisinin tümü, yalnızca karakterlerin eylemlerine bağlı değildir. Örneğin, felaket filmlerinde bir deprem ya da gelgit dalgası, karakterin eylemlerini hızlandırmada etkili olabilmektedir (s. 83-84). Klasik anlatı sinemasında neden-sonuç ilişkisi bir diğer anlamıyla, karakterin eylemlerinin nedenini ve sonucunu göstermektedir. Karakterin, içinde bulunduğu durum dolayısıyla aldığı kararlar veya yaptığı tercihler, eylemin nedenini izleyicilere aktarmaktadır. Tercihlerin, toplum tarafından onaylanmış, toplum genelinin kabul ettiği sınırları aşmayacak şekilde düzenlenmesi klasik anlatı sinemasının özelliklerinden biridir. İzleyicilerin, toplum tarafından onaylanmış bir karakterin öyküsünü izleyerek anlatıdan kopmaması sağlanmaktadır. Oluşturulan

çerçeve, yapılması veya yapılmaması gereken eylemlerin bir sonucunu göstererek, anlatının ideolojik yapısını korumaktadır.

Klasik anlatı sinemasındaki kadın karakterlerin aldığı kararların nedenlerini ve sonuçlarını incelemek zincirin toplumsal cinsiyet temelli kurulumunu göstermede önem taşımaktadır. Örneğin, Michael Ryan ve Douglas Kellner (2010) *erkek dostluğu* adını verdikleri, iki erkek arasındaki arkadaşlığa odaklanan filmlerdeki kadın-erkek ayrımına dikkat çekmektedir. Ryan ve Kellner, bu dönemin erkek filmlerinin feminizm etkisiyle yüksek düzeyde özkorumacı olduğunu ve kadınlara yönelik açık bir öfke ile damgalandığını ifade ederek *Butch Cassidy and Sundance Kid* (1969) *Easy Rider* (Özgürlüğün Bedeli, 1969) ve *Scarecrow* (Korkuluk, 1973) gibi filmlerden örnekler vermektedir. Erkek dostluğu odaklı filmlerin, romantik aşkın yoksunluğunu içerdiğini ve kadınların hepten kayıp ya da var oldukları zaman ikincil rollerde konumlandırıldıklarını belirtmektedir. Bu filmlerde erkeklerin, daima onları bekleyen önemli görevler ya da hedeflerle karşı karşıya oldukları bilinmektedir. Kadınlar ise erkekler arasındaki alışverişin göstergeleri olarak belirmektedir. Kadın, iki erkek arasında bağlantısal bir işlev görmektedir (s. 236-237). Erkeğin eylemleri üzerine sıralanan neden-sonuç ilişkilerinde kadın, erkeğin hedefleri arasında kaybolmaktadır. Erkek odaklı neden ve sonuç ilişkilerinde kadının görevi, geleneksel rolleri yerine getirmektir. Kadının, neden ve sonuç ilişkileri arasına sıkıştırılarak anlatı süresince aracılık yaptığı görülmektedir. Olasılıksal modelin muhtemel çerçevesi düşünüldüğünde kadının eylemlerinin, erkeğin hedefleri ve eylemlerine kıyasla son derece etkisiz kaldığı görülmektedir.

1.2.1.3. Çatışma-Zıtlık

Çatışma, klasik dramatik yapının temel ögelerinden biridir. Kurgusal evren, birbiri ardına sıralanan çatışmalardan oluşmaktadır. Bu çatışmalar, karakterin eylemlerini, psikolojik durumunu, gelişimini ve aldığı kararları etkilemede rol oynamaktadır. Klasik bir öykü, çatışmalar doğrultusunda ilerlemektedir. Çatışma, iki zıt kavramın çarpışması, birbirine zıt karakterlerin karşı karşıya gelmesi, iç ve dış faktörler gibi nedenlerle gerçekleşebilmektedir. Öykünün teması veya vermek istediği mesaj, bir

karakterin çatışmalar karşısında nasıl bir yol izlediğiyle alakalı olarak yorumlanmaktadır.

Birbiriyle zıt kavramların karşılaşması, anlatıda dramatik bir etkiye sebep olmaktadır. İki zıt kavramın karşılaşması, mücadeleyi beraberinde getirmektedir. Okuyucu ve izleyicinin mücadele karşısında taraf tutması, zıt kavramların karşılaşmasıyla sağlanmaktadır. Çatışma, bir karakteri harekete geçmeye ve karşıtlık karşısında tavır almaya zorlamaktadır. Karakterin aldığı tavır, ona öykünen okuyucu veya izleyicileri de etkilemektedir. Aristoteles'in Poetika'da üzerinde durduğu acı ve korku gibi insani hislerin oluşumu, çatışmanın özünde bulunan zıtlıkların etkileşimi sayesinde gerçekleşmektedir. Eylemler, çatışmalar ve zıtlıklar sayesinde anlam kazanmaktadır.

Klasik bir öykünün kurgusunda karakter, mücadele edebileceği çatışmalarla karşılaşmaktadır. Burada önemli olan nokta, karakterin motivasyonudur. Karakterin temel motivasyonlardan biri, bozulan düzenin tekrar yerine getirilmesi üzerinedir. Engellere direnmek veya onları aşmak, yalnızca motivasyona sahip bir karakterin yapabileceği eylemlerdendir. Bir karakterin arzularının ve motivasyonunun gücü, olası çatışmaları yönlendirmede başarıyı sağlamaktadır. Çözüm bölümüyle birlikte çatışmalar sonlanmakta ve eski düzene geri dönülmektedir. Her öykünün bir sonu olduğu gibi çatışmaların da bir sonu bulunmaktadır. Çatışmaların sonlanması ve çözüm bölümüyle birlikte öykü, mantıksal bir bütünlüğe ulaşmaktadır.

Çatışmanın pek çok çeşidi bulunmaktadır. İnsan-insan, insan-toplum ve fikirlerin birbiriyle çatışması bu çatışmalardan birkaçını oluşturmaktadır. *Kahraman* ve *kötü adam* gibi kelimeler bile kendi içinde anlamsal bir çatışmaya sebep olmaktadır (Brooks & Warren, 1959, s. 652). Brooks ve Warren'a göre bir öykü, karmaşıklıktan uyuma, düğümden basitliğe, karışıklıktan düzene doğru bir hareketin içindedir. Anlatı içi uyum, karmaşıklığın içinde var olan düzenin bozulup tekrar eskiye dönmesi yoluyla sağlanmaktadır. Öykünün iç yapısında çatışmalar yoluyla kurulan akışkanlık, anlatı ve kişiler arasındaki bağı kuvvetlendirmektedir. Çatışmalar, olay örgüsünü sonuca götürme aşamasında önem taşımaktadır. Bu nedenle klasik anlatı metinlerinde öyküyü mutlu sona ulaştırmak adına her çatışmanın çözülebilir bir sonucu olduğu gösterilmektedir.

Yönetmen Semir Aslanyürek (2004) bir senaryodaki çatışmaların karakteristik özelliklerini beşe ayırmaktadır (s. 98-99):

1) Mevcut güçler arasındaki ilişkilerin bozularak çelişkiye dönüşmesi,

2) Kahramanlar arası ilişkilerdeki güç dengelerinin bozulması,

3) Öykünün gelişmesi ile birlikte çelişkilerin yeni çelişkiler doğurarak mevcut güçleri yeniden dağıtması, böylelikle oluşacak yeni dengenin, mücadele içinde olan prensiplerin yeni bir düzene girmesine kadar, olayın durum ve atmosferindeki dengelerin bozularak karşı tarafa geçmesi,

4) Senaryo kahramanları arasındaki ilişkilerin, birbirleriyle çelişkiye düşene kadar değişmesi,

5) Verilen mücadelenin seyrinin önemli taraflarına değinen, kahramanın veya kahramanların tercih durumlarının mevcudiyetidir. Birbiriyle uyum içinde görünen olaylar arasında gerçekleşen kırılma anları, aşılması gereken engelleri meydana getirmektedir. Karakterler ve olayların birbiriyle zıt yönlere ayrılarak çelişkileri oluşturması, öykü arka planının kurulumundan sonra çelişkilerin başka çelişkileri doğurması ve karakterlerin yaptığı tercihler sonrası oluşan yeni engeller çatışmanın özellikleri arasında bulunmaktadır. Çatışmalar, belirli bir eylemle birlikte gelen hareketliliğin varlığına işaret etmektedir. Her bir çatışma, yeniden düzene ulaşma yolunda bir netliğin oluşmasını sağlamaktadır. Anlatı evreninin yapısı düşünüldüğünde mutlu sona ulaşılana dek sıralandığı görülen çatışmaları aşacak bir *kahraman*ın varlığına ihtiyaç duyulduğu görülmektedir. Karakterin çatışmaları aşamaması durumunun, öykünün tıkanmasına yol açacağı düşünülmektedir.

Klasik anlatı sinemasında çatışmalar, mücadele edebilecek güce sahip kahramanları hedef almaktadır. Güç, cinsel/fiziksel ve psikolojik anlamdaki bütünlüğü ifade etmektedir. Karakterin motivasyonu, gücü ile doğru orantılı olarak ilerlemektedir. Ulaşılması gereken hedef, güç ile özdeşleştirilen kamusal alanın içinde yer almaktadır. Kadın karakterlerin cinsel anlama karşılık gelecek arzu ve güçleri, klasik anlatı sinemasında iki farklı şekilde temsil edilmektedir. İlki, özellikle kara film (fr: *film noir)* türünde görülen, cezalandırma ile sonuçlanan aşırı cinselleştirme, ikincisi ise masumiyetin karşılığı olarak cinsellikten tamamen arındırmadır. Özel alana sıkıştırılan kadın karakterlerin, eril bakışa göre motivasyonlarının, ev ve aileyi simgeleyen

kavramlarda anlam bulduğu görülebilmektedir. Bu bağlamda kadın karakterlerin karşına çıkan veya çıkabilecek çatışmalar, ikincil öneme sahiptir. Film tarihçisi Jeanine Basinger (1993) da özellikle, *kadın filmi* adıyla tanımlanan türe ait filmlerde, yalnızca "erkek, kızla tanışır" öyküsünün anlatılmadığını, kadının erkek ile karşı karşıya getirilerek yüzleştirildiğini belirtmektedir. Öyküdeki aşkın gelişiminin bir yandan tehditkâr bir kavrama dönüştüğünü; fakat öykünün sonunda "erkeğin kızı kaptığı ve bunun, kız için en doğrusu olduğu" fikrinin mutlak surette yenilendiğini ifade etmektedir. Böylelikle kadının, erkek, evlilik ve annelik üçlemesi ile hayatındaki en doğru tercihi yaptığı gösterilmektedir (s. 257). Basinger'a göre erkek ve kadın ilişkileri üzerine gerçekleşen çatışmalar erkeklerin, kadınların ne istediğini bilmemeleri, kadınların ise erkeklerin ne istediğini bilmelerine rağmen onlara katılmamaları üzerinedir.

Resim 3 - *Letter from an Unknown Woman* (1948) filminden ekran görüntüsü: Lisa ve Stefan
https://lk.tc/Cp33s Erişim tarihi: 07.01.2023

Resim 4 - *Letter from an Unknown Woman* (1948) filminden ekran görüntüsü: Lisa, Stefan'ı bekliyor
https://lk.tc/bK11a Erişim tarihi: 07.01.2023

Klasik anlatı filmlerinde kadın için çizilen yol fazlasıyla belirgindir. Ataerkinin devamlılığı gereği kadının anlatıdaki görevleri; *The Big Sleep (1946)* filminde bir erkeği duygusal veya cinsel birlikteliğe; *Stella Dallas* (1937) filminde bir erkeği evliliğe ikna etmek ya da *Letter from an Unknown Woman* (1948) filminde bir erkeğin geri dönmesini beklemek biçiminde örneklendirilebilir. Kadınların yaşadığı çatışmalar özel alana ya da erkeğe dönüktür. Erkeğin karşılaştığı çatışmalar ise kamusal alana yayılmaktadır. *The Big Sleep (1946)* filminde Marlowe (*Humphrey Bogart*), Carmen (*Martha Vickers*) isimli bir kadının neden olduğu cinayeti çözmeye çalışmakta, *Stella Dallas* (1937) filminde Stephan Dallas (*John Boles*), babasının intiharının ardından fabrikanın işlerini devralmaktadır. **Resim 3** ve **Resim 4**'te görüldüğü üzere *Letter from an Unknown Woman* (1948) filminde erkek, ünlü bir müzisyen olarak Avrupa'ya açılırken kadın, erkeği umutsuzca bekleme rolünü üstlenmektedir. Bu filmlerde yer alan erkeklerin hayatında var olan düzenin kadınların hayatlarına girmelerinin ardından tamamen bozulduğu görülmektedir. Erkek, kimi zaman kadın merkezli sorunun varlığından haberdar olduğunu iletmektedir. *Rear Window* (Arka Pencere, 1954) filminde Jeff (*James Stewart*), Lisa'nın (*Grace Kelly*) yaratıcı biri olmak istediği konusundaki cümlesi karşısında onun zor durumlar yaratmak konusunda oldukça yetenekli olduğunu söylemektedir.

70'li yılların başında Amerika'da yayımlanan ilk feminist film dergisi *Women & Film*'de yazan Sharon Smith (1972) de bir filmde kadının rolünün yalnızca, fiziksel çekiciliği ve bir erkeğe yaptığı kurlar çevresinde döndüğünü belirtmektedir. Erkeğin ise yalnızca kadınlarla olan ilişkileriyle değil, doğa, militarizm ya da erkekliğini kanıtlayacağı çeşitli rollerde temsil edildiğini söylemektedir. Kadınlar, sorun çıkarma veya erkeğin cinsel boşluklarını doldurma işlevini görmekte ya da anlatıda bulunmamaktadır. Smith'e göre filmlerdeki erkekler, savaşlardaki cesaretleri, arkadaşlarına olan sadakatleri ve kendilerine olan inançlarıyla yargılanmaktadır(s. 13-15). Bu noktada Amerikalı yazar Sharon Smith, *Women & Film* dergisinin okurlarına, "Erkek karakterlerin yalnızca iki kategoriyle sınırlandırıldığını düşünebiliyor musunuz?" sorusunu yöneltmektedir. Çatışma ve zıtlıklar, erkek karakterin gelişimine olumlu yönde etki etmekte ve öyküye heyecan katmaktadır.

Resim 5 - *The Lady Vanishes* (1938) filminden ekran görüntüsü: Kayıp Bayan Froy bulunuyor
https://lk.tc/h4d8d Erişim tarihi: 07.01.2023

Kadın, *sorun çıkarma* anlamına gelen bir çatışmanın oluşmasını sağlayarak yalnızca erkeğin yardımı ile aşılabilen engeller yaratmaktadır. **Resim 5**'te görüldüğü üzere *The Lady Vanishes* (Kaybolan Kadın, 1938) filminde trenin içinde aniden kaybolan Bayan Froy'u (*May Whitty*) bir türlü bulamayan Iris (*Margaret Lockwood*), Gilbert'ın (*Michael Redgrave*) yardımı sayesinde kayıp Bayan Froy'u bulmayı başararak olayın ardındaki gizemi çözmektedir. Öte yandan Gilbert için Iris ve Bayan Froy'un varlığı bir soruna karşılık gelmektedir. Zira genç bir müzikolog olan ve yazdığı kitabı bitirmek isteyen Gilbert'ın tren yolculuğunun asıl amacı, Iris ve Bayan Froy tarafından yaratılan çatışmadan önce oldukça belirgindir. Gizemin çözülmesinin ardından Gilbert ve Iris birbirlerine aşık olmakta ve düğüm bölümü, kadının varlığıyla birlikte özel alana sıkıştırılarak anlatıdaki heteroseksüel romans boşluğunu doldurmaktadır. Böylelikle erkeğe, amaçlarına ulaştıktan ya da sorunları çözükten sonra yapması gereken son bir görevinin kaldığı ima edilmektedir. Evliliğe ya da duygusal birlikteliğe ikna edilen erkek, bozulan düzeni yerine getirmenin ardından ödül olarak romantik aşka kavuşmaktadır.

1.2.1.4. Karakter-Tip

Karakter, dramatik ya da anlatısal eserlerde yer alan ve okuyucular tarafından belirli ahlâki, entelektüel ve duygusal niteliklerle yorumlanan kişidir. Karakterin sahip olduğu nitelikler, karakterin içinde bulunduğu diyaloglar ve eylemler aracılığıyla belirlenmektedir. Mizacı, arzuları, konuşma biçimi ve eylemlerinin temelinde bulunan

ahlâki yapı bir karakterin motivasyonlarını temsil etmektedir (Abrams, 1999, s. 32-33). Abrams'a göre karakter, öykü boyunca sabit kalabilmekte veya değişim gösterebilmektedir; fakat okuyucular, karakterin birdenbire değişmediği bir tutarlılık beklentisinin içine girmektedir. Karakter, mizacına uygun biçimde gelişim göstermelidir. Okuyucuyu anlatıdan uzaklaştırmayacak düzeyde bir gerekçelendirme düzeninin kurulması gerekmektedir. Karakterin diyalogları ve eylemleri, motivasyonlarına uygun olacak bir tutarlılığa bağlı kılınmaktadır.

Aristoteles (1987) karakter betimlemesinde öykünün örülmesinde olduğu gibi, olasılık ya da zorunluluk yasalarının dikkate alınması gerektiğinin altını çizmekte ve belirli niteliklerdeki karakterlerden belirli konuşmaların doğabileceğini, eylemlerin ise zorunluluk ve olasılıklarla gerçekleşeceğini ifade etmektedir (s. 43-44). Olay örgüsü, karakter eylemlerinin mantıklı olasılıklarına uygun gelecek şekilde kurularak anlatı içi uyumu meydana getirmektedir. Böylelikle tutarlılık ve mantık beklentisinin Poetika'dan bu yana görüldüğü veya daha eski olduğu anlaşılmaktadır. Aristoteles'e göre sanatçılar, eylemde bulunanları taklit etmektedir. Tragedya ve komedya türleri, eylemlerin taklitleriyle kurulan bir olay örgüsüne sahiptir. Türler arası düzenlenen hiyerarşi, eylemlerin ahlâki yapısını iyi ve kötü olarak birbirinden ayırmaktadır. Tragedya türünde taklit edilen eylemler soylu, komedya türünde taklit edilen eylemler ise bayağıdır. Sanatçıların eylemde bulunanları taklit etmesi, karakterin önüne eylemlerinin geçmesine neden olmaktadır.

Aristoteles, karakterin önüne eylemi koyarak mutluluğa ya da felâkete götürenin karakter değil, karakterin eylemleri olduğunu belirtmektedir. Dolayısıyla bir karakterin iyi eylemleri iyi sonuçlara, kötü eylemleri ise kötü sonuçlara yol açmaktadır. Eylemlerin ahlâki niteliğinin karakterlere kıyasla daha önemli bir konumda olması Aristoteles'in deyimiyle, tragedyaları kişilerin değil hayatın taklidi konumuna getirmektedir.

Paul Ricoeur (2005) Poetika'da bahsi geçen eylem önceliği üzerinde durmaktadır. Aristoteles, taklitler hiyerarşisini düzenleyerek eylemi, kişinin önüne almaktadır. Sanatçı, eylemin taklidini yaratarak karakterin etik niteliklerine yön vermektedir. Ricoeur'e göre eylemin taklidi (yn: *mimesis*) ve olayların düzenlenmesi (*olay örgüsü*) önem sırası ve benzerlik açısından karakterden ayrılmaktadır. Karakter, eylemlere bağlanmaktadır; fakat kişilerin taklidi değildir (s. 83). Bir karakter, eylemleri

doğrultusunda ahlâki niteliklerini yansıtmaktadır. Karakter üzerine yapılan değerlendirmeler, karakterin eylemler karşısında verdiği tepkiler ve seçimleri doğrultusunda mümkün olmaktadır. Karakter niteliklerinin eyleme bağlanması, bir karakterin karakter özelliği taşıması için eyleme geçmesi gerektiği anlamına gelmektedir.

Klasik anlatı yapısında eylemde bulunmayan karakterler, karakter özelliklerini taşımamaktadır. Aristoteles karaktere dayanmayan tragedyaların olabileceğini; fakat eylem içermeyen bir öyküye sahip tragedyanın olamayacağını belirterek önem sırasını tekrar düzenlemektedir. Güçlü bir tragedya, gerçek hayatın taklidi olan eylemlerin bir sanatçı tarafından üretilip uyumluluk esası ile düzenlenmesi sonucunda oluşmaktadır. Karakterlerin varlığı, olay örgüsü ve eylem birlikteliğinin olmazsa olmazı olarak görülmemektedir. Nitekim karakterler bir öyküye insani değerler katmaktadır. Olay örgüsünün iç yapısına yansıyan uyum ve tutarlılığın, karakter özelliklerinde de yer alması gerekmektedir.

Aristoteles (1987) Poetika'da bir karakterin dört özelliğinin bulunduğunu belirtmektedir. Bunlar sırasıyla; ahlâki açıdan iyilik hâli, uygunluk, (gerçeğe) benzeyiş ve tutarlılıktır (s. 42-43). Bir karakterin eylemleri doğrultusunda ahlâki açıdan konumu belirlenmektedir. Karakterin eylemlerine yön veren istem gücü, ahlâki bakımdan iyiyse karakterin de iyi olduğu düşünülmektedir. Aristoteles'in uygunluk özelliğini açıklama amacıyla verdiği örnek, toplumsal cinsiyet ve uylaşım temellidir. Burada bahsedilen uygunluk, cinsiyetlere atanmış niteliklerin birbiriyle karışmaması üzerinedir. Örneğin, Aristoteles'e göre erkekte görülen cesaret niteliği, bir kadında görülmemelidir. Gerçeğe benzeyiş, ahlâki iyilik ve uygunluk özelliklerinden ayrılmaktadır. Karakterin istemi, eylemleri ve seçimlerinin birbirini mantıksal açıdan desteklemesi anlamına gelmektedir. Son olarak karakter, temsil ettiklerine uygun olacak biçimde hareket etmelidir. Karakterin eylemleri, özünden bağımsız olmamalı, mantıklı gerekçeler sonucunda doğal bir değişim geçirmelidir. Aristoteles'in yorumlarından hareketle, tragedyanın nitel ögeleri arasında sıralanan karakterin, önem açısından da ikinci sırada yer aldığı görülmektedir.

Olay örgüsü ve karakter arasındaki sıralama, edebiyat kuramcıları, yapısalcılar ve yazarlar arasında da tartışılan konulardan biridir. Aristoteles'e göre karakter, bir

tragedyada gerçekleşen eylemlere insani değerler katarak metnin dramatik yapısını düzenlemeye yardımcı olmaktadır. Eylemlerin gerçekleşme ve sıralanma biçimi, karakterlerin istem gücü doğrultusunda şekillenerek öykü hâlini almaktadır. Karakterin içinde bulunduğu davranış bütünlüğü, tragedyaların soylu ve ciddiyetli tarafını yansıtarak okuyucu/izleyiciler için özdeşleşme ve katharsis'in önünü açmaktadır. Bu doğrultuda, olay örgüsü ve karakter arasındaki sıralamanın yanı sıra karakter özelliklerinin de irdelenmesinin gerektiği görülmektedir.

E. M. Forster (1955) her şeyden önce, gündelik yaşamda karşılaşılan ve kitaplarda yer alan kişiler arasındaki farkları sıralamaktadır. Gündelik hayatta insanların ne düşündüğünün bilinmesi imkansızdır. Bu sebeple insanlar, birbirlerini tam olarak anlayamamaktadır; fakat romancı dilerse, romandaki kişilerin tamamen anlaşılabileceği bir evren yarabilmektedir(s. 47). Romancı, karakterlerin bilgilerini, psikolojilerini, dünya görüşlerini, mesleklerini ve akla gelebilecek her türden niteliklerini ifşa edebilecek bir tanrısal bakış açısına sahiptir. Gerçek hayatta ise bir kişi bilgilerini istemediği sürece paylaşmamaktadır. Okuyucular, roman karakterlerine dair her ayrıntıyı öğrenebilecekleri bir evrenin içine girmektedir. Başkaları ile ilintili izlenimlerden meydana gelen sınırlı bilgiye dayalı çıkarımlar gerçek hayatın konusudur. Forster'a göre insan yaşamını kurmaca evrenden ayıran esaslardan biri, sınırlı bilgiye sahip olunmasıdır.

İnsan yaşamı ve kurmaca evreni birbirinden ayıran özelliklerden biri de karakterlerin iç yapısıdır. Gerçek hayattaki kişiler ve kurmaca evrende tasvir edilen karakterler, derinlik (boyut) açısından farklılık göstermektedir. E. M. Forster (1955) karakterleri, düz ve yuvarlak olmak üzere ikiye ayırmaktadır. Düz karakterler, tip adıyla da anılmaktadır. Tipler, yalnızca tek bir nitelik ya da fikirden meydana gelmektedir. Birden fazla etkenin belirtileri, karakterin düz yapısını yuvarlak hâle getirmeye başlamaktadır. Forster'a göre tipler, gelişim göstermiyor olmaları, tanınırlıkları dolayısıyla okuyuculara sıklıkla hatırlatılmamalarının sağladığı kolaylık, kendi çevrelerini kendilerinin yaratmaları, bulundukları yerde kalmaları gibi nedenlerden ötürü yazarlar için oldukça faydalıdır (s. 67-69). Tipler, kurmaca evrene ait mizanseni meydana getiren araçlardan biridir. Sınırlı niteliklere sahip olmaları nedeniyle bir defa tanıtıldıktan sonra yalnızca sahip oldukları nitelikler ile okuyucu zihninde yer

edinmektedir. Aristoteles'in asıl karakter niteliklerini taşımayan, eyleme geçme, istem ve karar gücü bulunmayan, değişime kapalı karakterlerdir. Yazar, asıl konuya odaklanırken tiplerden yardım alarak anlatıya tanınırlık ve okuma kolaylığı kazandırmaktadır. Okuyucu, tiplerin bilinirliğinden yola çıkarak anlatı evreninin içine çekilmektedir. Tiplerin temsil ettikleri ve etraflarında gerçekleşen olaylar tahmin edilebilir, bu sebeple güvenilirdir. Tipler, okuyucuların tahminlerini doğrular nitelikte davranış biçimleri sergileyip anlatı içi görevlerinin sona ermesinin ardından anlatı ile bağlarını koparmaktadır. Onları diğer tiplerden ayıran belirli bir niteliği yansıtmaları ve onlara atfedilen nitelikleri anlatı süresince korumalarından ötürü ayırt edicilikleri yüksektir.

Yuvarlak karakterler inandırıcılığı yüksek bir şaşırtıcılığa sahiptir. Yuvarlak karakter, kitabın sayfaları arasındaki yaşamda (kurgusal evren) gözlenebilen bir değişkenliğin içerisindedir. Bu karakterler, kimi zaman yalnız başlarına, çoğu zaman da tiplerin birlikteliği yardımıyla ortama uyum sağlamaktadır (Forster, 1955, s. 78). Tip karaktere kıyasla yuvarlak karakter, kurgusal evrenin yarattığı gerçeklik algısına en yakın ögelerden biridir. Şaşırtıcılığı, çok boyutlu ve ilgi çekici olmasından ileri gelmektedir. Tek bir nitelik ile sınırlı kalmak yerine amaçları doğrultusunda olayları değiştirebilecek türden bir bütünlük ile temsil edilmektedir. İçinde bulunduğu kurgusal evrenin yapısına uygun biçimde değişkenlik gösterebilmekte ve anlatı süresince karakter gelişimi sergileyebilmektedir.

Olay örgüsü ve karakter arasındaki önemli ilişki, Rus halkbilimci Vladimir Propp tarafından da irdelenerek *işlev* kavramı üzerinde durulmasına neden olmuştur. 1928 yılında yayımlanan, *Masalın Biçimbilimi* adlı eserinde Vladimir Propp, çözümlediği Rus masallarından hareketle, Rus masalları arasındaki ortak noktaları belirleyerek masalların 31 işlev ve 7 kişinin eylemlerinden meydana geldiğini ifade etmektedir.

Vladimir Propp (1979) eserinde Rus masallarındaki değişmeyen ve değişen ögelerin neler olduğunu açıklamaktadır. Propp'a göre masaldaki karakter isimleri (lt: *dramatis personae*) değişse bile, karakterin eylemleri ya da işlevleri değişmemektedir. Bunun sonucu olarak bir masalda genellikle aynı eylemlerin farklı karakterler tarafından gerçekleştirildiği görülmektedir. Bu durumda masalın, karakterlerin işlevlerine göre

irdelenmesinin yolu açılmaktadır (s. 20). İşlev, bir karakterin eyleminin, olayların akışı içindeki önemi açısından tanımlanması anlamına gelmektedir (s. 21). Vladimir Propp'un çalışması, klasik anlatı geleneğinin bir yansıması niteliğindedir. İlk olarak Aristoteles'in Poetika'sında formüle edilen ögeler, bu çalışma ile Rus masallarının ortak noktalarını belirleyerek olay örgüsü ve kişiler eksenindeki uylaşımları ortaya çıkarmaktadır. Propp'a göre Rus masalları, farklı karakterlerin aynı eylemlerde bulunduğu bir yapıdan meydana gelerek işlev kavramına yoğunlaşmaktadır. Karakterlerin isimleri ve diğer nitelikleri değişse bile masalın olay örgüsü değişmemektedir. 31 işlev ve 7 kişinin eylemlerinden hareketle masalların son derece sınırlı bir çeşitliliğe sahip olduğu görülmektedir.

Vladimir Propp, karakterlerin işlevlerini irdelerken tümdengelim yöntemini kullanmakta ve karakterlerin 31 işlevini şu şekilde sıralamaktadır:

1) Aileden biri evden uzaklaşır.
2) Kahraman bir yasakla karşı karşıya gelir.
3) Yasak çiğnenir.
4) Kötü karakter, soruşturma amaçlı keşfe çıkar.
5) Kötü karakter, kurbanıyla ilgili bilgi edinir.
6)Kötü karakter, kurbanını ya da kurbanının eşyalarını ele geçirmek için onu aldatmaya çalışır.
7)Kurban, kötü karakterin aldatmacalarına kanar ve farkında olmadan düşmanına yardım eder.
8)Kötü karakter, bir aile üyesinin zarar görmesine ya da yaralanmasına neden olur.
9)Felâket ya da eksiklik bilinir duruma gelir; kahraman ile bir istem ya da emir amacıyla görüşülür; kahramanın gitmesine ya da gönderilmesine izin verilir.
10)Arayıcı, karşı eyleme geçmeyi kabul eder ya da karşı eyleme geçmeye karar verir.
11) Kahraman, evinden ayrılır.
12)Kahraman, büyülü bir nesne ya da yardımcıya ulaşma yolunda test edilme, sorgulanma, saldırıya uğrama gibi eylemler ile karşılaşır.
13) Kahraman, gelecekte karşısına bağışçı olarak çıkacak kişinin eylemlerine tepki gösterir.
14) Kahraman, büyülü nesneyi elde eder.
15)Kahraman, aradığı bir nesnenin bulunduğu yere götürülür ya da yönlendirilir.
16) Kahraman ve kötü karakter karşılıklı çatışma içine girer.
17) Kahraman, damgalanır.
18) Kötü karakter hezimete uğrar.
19) Başlangıçta yaşanan felâket ya da eksiklik ortadan kaldırılır.
20) Kahraman geri döner.
21) Kahraman takip edilir.
22) Kahraman, takipten kurtulur.
23) Kahraman, kimliğini gizler hâlde evine ya da bir başka bir ülkeye varır.
24) Sahte kahraman asılsız iddialarda bulunur.

25) Kahramana, yerine getirilmesi güç bir görev teklif edilir.
26) Görev tamamlanır.
27) Kahraman, bilinir hâle gelir.
28) Sahte kahraman ya da kötü karakterin foyası ortaya çıkar.
29) Kahraman, yeni bir görünüm kazanır.
30) Kötü karakter cezalandırılır.
31) Kahraman evlenir ve tahta çıkmaya hak kazanır (Propp, 1979, s. 26-63).

Vladimir Propp'un işlevlerine ayırdığı Rus masalları, klasik anlatı yapısının olay örgüsüyle uyumlu nitelikler sergilemektedir. Masalların olay örgüsü, karakterlerden birinin evden uzaklaşmasıyla başlamaktadır. Bu kişi, *kahraman* olarak nitelendirilen ve serim bölümünde tanıtılan baş karakterdir. Başlangıçta, kahramanın belirli amaçlarla eyleme geçtiği ve yerinden ayrıldığı görülmektedir. Kahramanın yola çıkmasından önce mutlak surette dramatik etkiye sahip bir olayın gerçekleşmesi gerekmektedir. Propp'a göre bu durum, ebeveynlerin ölümü, iş, ticaret ve savaş gibi durumlarla örneklendirilmektedir.

Kahramanın bir yasakla karşılaşması, anlatı içi gerilimi oluşturarak çatışmayı doğurmaktadır. Klasik anlatı yapısına göre bir öykünün meydana gelebilmesi için karakterin engellerle karşılaşması gerekmektedir. Yasakların çiğnenmesiyle birlikte düzenin bozulduğu ve kötü karakterin ortaya çıktığı görülmektedir. Kötü karakter, kahramana engel olmaya çalışarak kahramanın karşılaştığı yeni çatışmaları doğurmaktadır. Propp'a göre olay örgüsü, kötü karakterin aile üyesine verdiği zarar ile birlikte düğüm aşamasına geçmektedir. Kahramanın varlığı ile çatışma yaratan kötü karakter ile karşılaşmasının ardından kötü karakteri mağlup etmesi, *yeniden düzen*in ilk adımlarının atılması anlamına gelmektedir. Klasik anlatılarda *yeniden düzen*in karşılığı, dengelerin bozulmasıyla birlikte engelleri aşan kahramanın, serim bölümünde temsil edilen cennet tasvirine tekrar kavuşması anlamından ziyade, engellerin aşımı beraberinde inşa edilen bir düzeni ifade etmektedir. Bu bağlamda kahraman, yeniden düzeni temsil eden bir ülke ya da evine kimliğini gizler hâlde ulaşmaktadır.

Şiirsel adaletin gerçekleşmesi adına kötülerin cezalandırıldığı ve kahramanın ödüllendirildiği kapalı bir biçim ile masalların çözümlendiği görülmektedir. Toplumsal değerler, adaletin sağlanması yoluyla koruma altına alınmaktadır. Klasik anlatı yapılarının çözüm bölümünde sıklıkla karşılaşılan *mutlu son* formülü, kahramanın evlenmesinin ardından tahta çıkmasıyla yinelenmektedir. Masalların işlevlerinin,

konuların ve kişilerin değişmesine rağmen aynılığını koruduğu görülmektedir. Karakterler, listelenen 31 işleve uygun olacak şekilde eyleme geçmekte ve işlevlerinin dışına çıkamamaktadır.

Vladimir Propp (1979) işlevleri yerine getiren karakterlerin eylem alanlarını yediye ayırmaktadır. Karakterlerin eylem alanlarına bakıldığında, bir masalda yedi karakterin bulunduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Propp'a göre bu karakterler; kötü karakter, bağışçı, yardımcı, prenses, aktarıcı, kahraman ve sahte kahramandır (s. 79-80). Eylem alanları yedi karakter arasında dağılarak masalın klasik yapısını meydana getirmektedir. Aristoteles'in Poetika'da sözünü ettiği karakterlerin, eylemleri taklit ettiği savının masal bağlamındaki karşılığı, benzerliğin yalnızca karakterleri değil, eylemi de içinde barındırdığı üzerinedir.

Amerikan asıllı İngiliz yazar Henry James (1885) ise resim ve roman sanatından örnek vererek karakterin ve olayın önemini vurgulamaktadır. Bir kişi, resim dediği zaman karakterden, roman dediğinde de olaydan bahsedebilir. Bu terimlerin birbiriyle yer değiştirmesi olasıdır. *Karakter* ve *olay* kavramları üzerine yapılan tartışmalar, kavramların önemi ile ilgili soruları beraberinde getirmektedir. James'e göre karakter olayı belirleyen, olay ise karakteri tanımlayan parçalardandır ve James devamında, karakteri olmayan bir resim ya da romanın ne anlama geleceğini sormaktadır. Olay ve karakter arasındaki ayrılmaz bütünlüğü açıklamak amacıyla verdiği örneklerden biri, ellerini masaya dayamış bir kadının ayağa kalkıp belli bir şekilde başkasına baktığı üzerinedir. Bu durumu bir *olay*, aynı zamanda bir *karakter*in ifadesi olarak yorumlamaktadır (s. 69). Henry James'in karakter yorumu, olay ve karakterin birbirinden bağımsız düşünülemeyeceği üzerinedir. James'e göre karakter, Aristoteles'in yorumundan farklılık göstermektedir. Bir karakterin varlığı olayı, olayın varlığı ise karakteri belirlemektedir. Öykünün akışını ve insanlar tarafından kabulünü sağlayan birlikteliği, karakter ve olay oluşturmaktadır. Ellerini masaya dayamış kadın, anlatı içinde bir olayın gerçekleştiğini göstermekte ve karakter özellikleri yardımıyla bir olaya kendine özgülüğünü katmaktadır.

Karakterlerin etrafında gerçekleşen olaylar, karakterin davranışlarını ve tepkilerini ifade etmektedir. Bu sebeple olay ve karakter, birbirinin varlığı yardımıyla yorumlanmaktadır. Bir olay, karakterin eyleme geçmesini, başka bir deyişle karaktere

özgü tepki vermesini sağlamaktadır. Klasik anlatı sinemasında karakterleri eylemde bulunmaya teşvik eden temel esas, karakterin amaca yönelik motivasyonudur. Motivasyon karaktere, olay örgüsünün akışını yönlendirecek hareketi vermektedir. Eylemin ahlâki yapısı, neden sonuç ilişkileriyle gerekçelendirilerek karakterin amacına yönelik eylemlerini toplumsal açıdan uygun hâle getirmektedir. Olay örgüsünün akışı, karakterin amacına yönelik eylemlerine göre şekillenerek Vladimir Propp'un çıkarımlarına denk bir anlatı yapısına dönüşmektedir. Klasik anlatı sinemasında karakter ve eylem birbirinden ayrı düşünülmemektedir. Neden-sonuç ilişkisi, karakter ve eylem birlikteliğine tutarlılık katacak gerekçeleri vermektedir. Bu sayede tüm ögelerin birbiriyle kaynaştığı inandırıcı bir anlatı bütünlüğü düzenlenmektedir.

Sinema yazarı ve akademisyen William Miller (1990) karaktere dair amaçların etken fiiller yoluyla tanımlandığını belirterek bu fiillere, suçluyu yakalamak, birinin sevgisini kazanmak, karmaşık bir durumdan anlam çıkarmak, bir tutkuya sahip olmak ya da ona boyun eğmek gibi örnekler vermektedir. Miller'a göre bunlar, film süresince karakterlerin eylemlerini belirleyen ana amaçlardır. Ana amaçların yanı sıra karakterin, bireysel amaçları da bulunmaktadır. Örneğin, hapishaneden kaçmak, bozulmuş bir motoru onarmak, karşı cinsten bir kişiyle tanışmak, bir insanı eylem planına dahil olmaya ikna etmek bunlardan bazılarıdır (s. 85). Karakterin amaçları, izleyici gözünde inandırıcılığı yüksek konulardan seçilmektedir. Sergilenen davranış biçiminin eylemlerle olan uyumu, izleyicinin karaktere yakınlık duymasını sağlayarak amaçlar doğrultusunda bulunulan eylemlere tutarlılık katmaktadır. Karakter, ortama ve duruma uygun davranış biçimleri sergilemektedir. Bu durum, bir amaçtan başka bir amaca geçişi anlatı akışını bozmayacak ölçüde sürdürmeye olanak tanımaktadır. Ana ve bireysel amaçlar, motivasyon arası hareketliliği meydana getirerek karakterin eylemlerine süreklilik kazandırmaktadır.

Senaryo alanındaki çalışmalarıyla bilinen Amerikalı yazar Syd Field (2005) da filmlerin genellikle, anahtar bir *olay* etrafında geliştiğini ve bir öyküde karakterin, olaya verdiği tepkilerin ve olay doğrultusunda harekete geçmesinin anlatıldığını ifade etmektedir. Field'a göre anlatı içinde gerçekleşen olaylar, karakterler hakkındaki hakikati ortaya çıkarmak amacıyla özel olarak tasarlanmaktadır. Böylelikle okuyucu ve izleyiciler sıradan yaşamlarının ötesine geçerek *karakterler* ve *onlar* arasında bir

bağlantı kurabilmektedir. Okuyucu ve izleyicilerin karakterler ile bağ kurması, tanıma ve anlamadan gelen hoşlanma duygusunu ortaya çıkarmaktadır (s. 44). Anahtar olay bir karaktere istem gücü vermektedir. Karakter, karar alabilen, olay örgüsüne dair akışı eylemleri neticesinde değiştirebilen ana kişidir. Olaylar ve diğer kişiler, karakterin etrafında gelişim göstermektedir. Klasik anlatı sineması, ileriye dönük bir yapıya sahiptir. Bu nedenden ötürü karakterin amaçları, karakterin ve izleyicinin gözle görebileceği sınırlar içerisinde olmalıdır.

Resim 6 - *Mr. Smith Goes to Washington* (1939) filminden ekran görüntüsü: Jefferson Smith, Washington DC'ye geliyor
https://lk.tc/Htoao Erişim tarihi: 07.01.2023

İzleyici, karakterin amaçlarını anlamalı, karaktere hak vermeli ve film süresince karakteri desteklemelidir. *Mr. Smith Goes to Washington* (1939) filminde bir senatörün ölümünün ardından onun yerine geçmesi istenen Jefferson Smith (*James Stewart*), daha sonradan yozlaşmış bir yasa tasarısına oy vermesi için atandığının anlaşılacağı Washington DC'ye gitmektedir. Jefferson Smith, zengin, kötü ve benmerkezci politikacılara kıyasla sokak hayvanlarını besleyen, çocuklu ailelerin kahramanı olan iyi kalpli bir karakter olarak temsil edilmektedir. Jefferson Smith, ortaya çıkarmayı başardığı yolsuzluğun da eklenmesi ile birlikte izleyicinin gözünde klasik bir karaktere dönüşmektedir. Buna göre bağ kurabilmenin temelinde, kitleyi ve karakteri kaynaştırması muhtemel somut ve anlaşılır amaçların bulunması gerekmektedir. İzleyici, karakterin geçtiği aşamaları ve amaçlarını açık ve net bir biçimde görebilmelidir. Bu durum, karakterin seçimlerine de duygusal yönden bir katılım sağlamaktadır.

David Bordwell (2005) klasik anlatı sineması karakterlerinin, uylaşım kaynaklı edebi biçimlerin devamı olduğunu söylemekte ve karakter yaratımında gelenekselliğin sürdüğünü belirtmektedir. Karakterler mesleğe (örn; polislerin iri yarı olması), yaşa, cinsiyete ve etnik kimliğe göre yazılmaktadır. Bordwell'e göre karakterlere daha sonra, bireye özgü karakter özellikleri eklenmektedir. Bu yönüyle karakterlerin, anlatıdaki işlevine bağlı olarak birkaç belirgin özelliğin birleşmesiyle oluşan özelliklerle temsil edildiği söylenebilmektedir (s. 13). Özellikle sinemanın ilk yıllarında Viktorya dönemine uygun karakterlerin yazıldığı ve döneme ait uyarlamaların sinemaya aktarıldığı görülmektedir. Hollywood Stüdyo Sistemi'nin varlığı düşünüldüğünde film üretiminin kesintiye uğramaması amacıyla, karakter yazımında da seri üretim yoluna gidildiği görülmektedir. Dolayısıyla önceden denenmiş formüller, karakter yaratımında tekrar ortaya çıkarak sinema sanatına doğru geçiş yapmaktadır.

Karakterler, izleyiciler tarafından kolaylıkla anlaşılacak şekilde yazılmaktadır. Baş karakterin özellikleri, tiplere kıyasla daha yuvarlak hatlara sahip olsa dahi, anlaşılırlık ve belirginliğin temel alınması gibi nedenlerden ötürü, izleyici zihninde algılanabilir bir çerçeveye oturtulmaktadır. Kimi zaman, baş karakter ile anılan sıfatların tam tersinin kötü karaktere yüklenmesi hem anlatı içi çatışmayı hem de baş karakter özelliklerinin daha belirgin hâle gelmesini sağlamaktadır. Örneğin, baş karakterin cömertliğinin yanında kötü karakterin paragözlüğünün tasvir edilmesi, baş karakterin cömertliğinin vurgulanmasına neden olmaktadır. Klasik anlatı sineması, öykünün akışı ve temasına göre hareket eden, bu sebeple anlatının akışına uygun özelliklere sahip, genellikle tek boyutlu karakterler ile anılmaktadır.

Hollywood sinemasının klasik anlatı yapısını kullanarak oluşturduğu tek boyutlu evren, sinematografik araçların etkisiyle film üretimdeki hızı arttırmaktadır. Karakter, tip, dekor, olay örgüsü ve kısaca tüm kurgusal evrenin tipleştirilmesi, çeşitliliğin de sınırlandırılmasına neden olmaktadır. Hollywood sinemasının ideolojik boyutlarını irdeleyen yazar Metin Gönen (2007) "tipleme estetiği ve aynılaştırma operasyonu" adını verdiği uygulamanın, standartlaşmaya yol açarak tür sinemasını doğurduğunu ifade etmektedir. Tipleştirme sistemi, klasik anlatı sineması türlerini belirginleştirerek tür tanımlarının yapılmasını mümkün kılmaktadır. Estetik ve ekonomik kaygılarla yapılan filmler, yıldızların oynadığı rolleri ve yönetmenlerin çektiği film türlerini de

etkilemektedir. Gönen'e göre Hollywood sinemasının yasaklar ve zorunluluklardan oluşan yapısı, izleyicinin filmi algısını bozmamak adına yapılmaktadır (s. 27-34). Türleri birbirinden ayıran temel kıstaslar, klasik anlatı sineması ve dolayısıyla Hollywood sinemasının belirlediği kurallar dahilinde gerçekleşmektedir. Tipleştirme, yalnızca türleri değil, tür sinemasına ait karakter ve tipleri de içine alarak türe özgü dağılımlar yapmaktadır. Bir başka deyişle yalnızca türlerin değil, filme dair tüm anlatı evreninin değiştiği görülmektedir. Yıldız oyuncular ve yönetmenler ile özdeşleşen film türleri ve karakterler bu nedenle ortaya çıkmıştır. Hollywood sineması, basit, görünür ve Gönen'e göre estetik-ekonomik kaygıları gözeterek izleyici hafızası ve önvarsayımlarına hitap eden bir evren yaratmayı hedeflemektedir. Bu kurgusal evren, izleyicide tanınırlık algısı yaratarak kısa sürede güven ve hoşlanma duygularını garantilemektedir. İzleyiciler, kendileri için yaratılan evrenlerin atmosferleri ve biçimlerini anımsayarak klasik anlatı sinemasının bilindik dünyasına adım atmaktadır.

Hollywood sinemasının tipleme estetiği ve aynılaştırma operasyonu, katı sınırlar çizerek yarattığı karakter ve tipleri, tanınırlık adı altında beslemektedir. Karakter ve tip özelliklerinin, türden türe değiştiği, nitekim ikili aksiyon çizgisi nedeniyle mutlak surette bir kavuşma veya şiirsel adaletin sağlanması durumunun sağlandığı görülmektedir. Örneğin, *film noir* türüne ait bir evrenin tekinsiz, karanlık ve gizemli bir atmosferi bulunurken melodram türü, özel alan ve mahreme verdiği önem nedeniyle tekinsizlik oluşturacak araçlara izin vermemektedir. Buna rağmen türlerin klasik anlatı yapısı çatısı altında bulunmaları, ortak amaçlara sahip karakter ve tiplerin yaratıldığı anlamına gelmektedir.

Resim 7 - Molly Haskell'in süper dişil örneklerinden biri olan Bette Davis'in rol aldığı *Jezebel* (1938) filminden ekran görüntüsü
https://lk.tc/LpuIg Erişim tarihi: 07.01.2023

Molly Haskell (1974) edebiyatın, *Avrupai* ve *Anglosakson* olmak üzere iki temel kadın tipini konu edindiğini belirtmektedir (s. 214-215):

1) *Süper dişil*: Avrupai olarak tanımlanan bu modelde kadın, toplumun ondan beklediği uyumlu rolleri yerine getirebilmek için fazlasıyla zeki, kadınsı, çapkın ve hırslıdır. İçinde bulunduğu durumdan ötürü rahatsızlık duymaktadır; fakat rahatsızlığı isyan etmesine neden olacak düzeyde değildir. Çünkü, koşullar onu tatmin etmektedir. Geleneksel toplum içinde varlığını sürdürmesine rağmen yaratıcı enerjisine hitap edebilecek bir üretim gerçekleştirememesi nedeniyle çevresi ve kendi için var olabilecek yegane somut maddeye, şeytani eylemler ile birlikte anılan bir kadına dönüşmektedir. Haskell'e göre edebiyat dünyasında *süper dişil* türünün en iyi örnekleri arasında, Hedda Gabler, Emma Bovary ve Emma Woodhouse bulunmaktadır. Sinemada, Vivien Leigh ve Bette Davis *süper dişil* özelliklerini taşımaktadır.

Molly Haskell, özellikle Bette Davis örneği üzerinde durarak Davis'in rol aldığı *Of Human Bondage* (İnsanın Esareti, 1934), *Jezebel* (Damgalı Kadın, 1938), *The Little Foxes* (Küçük Tilkiler, 1941), *Dangerous* (1935), *Dark Victory* (Karanlık Zafer, 1939) ve *Mr Skeffington* (Günahkar Kadın, 1944) filmlerini örnek olarak göstermektedir. Süper dişil, romantik açıdan bir çekiciliğin oluşmasına imkan tanıyabilmektedir; fakat bu çekicilik içinde herhangi bir cinsel çağrışımı barındırmamaktadır. Viktorya ahlâkı tarafından bastırılan kadın, öz denetimini sınayan durumlara karşı içgüdüsel olarak direnme eğilimi göstermektedir.

Süper dişil karakteristiği, cinsellik ifadesinin ortadan kaldırıldığı ve kadının sınırlar dahilinde güvende olduğu bir ortamı temsil etmektedir. Bahsedilen sınır, ataerkinin belirlediği ve sinemada Viktorya ahlâkın öncülük ettiği bir ölçülü olunmayı içinde barındırmaktadır. Süper dişilin ölçülü olmadığı durumlarda kötücül (şeytani) özellikleri ortaya çıkarak kadının, klasik anlatı yapılarında sıklıkla görülen korku ve arzunun nesnesi olma temsilinin tekrar edildiği görülmektedir. Bu şekilde sınırlandırılan kadının, anlatı içi ve dışında makul olması amaçlanmaktadır.

Resim 8 - Molly Haskell'in kadın örneklerinden biri olan Katharine Hepburn'ün rol aldığı *Sylvia Scarlett* (1935) filminden ekran görüntüsü
https://lk.tc/omYRp Erişim tarihi: 07.01.2023

2) *Süper kadın*: Süper dişil'de olduğu gibi yüksek seviyede bir zeka ve yaratıcılığa sahip olan; fakat kadınsılığını kullanmak yerine hayatta kalmak ya da erkek ayrıcalıklarından faydalanmak için erkek karakteristiklerini benimseyen kadın anlamına gelmektedir. Haskell'e göre *Sylvia Scarlett* (1935), Joan Crawford, *Vienna* (Johnny Guitar, 1954) ve (genellikle) Katharine Hepburn süper kadın özelliklerini taşımaktadır.

Richard Dyer (2004) Molly Haskell'in *süper dişil* ve *süper kadın* şeklinde kategorize ettiği kadın tiplemelerini iki şekilde eleştirmektedir. Eleştirilerin ilki, tip ayrımlarının belirginliği açısından bazı sınırlandırmalar yapılması üzerinedir. Örneğin, süper dişil ve süper kadın karakteristiklerinden oluşan bir anlatı örüntüsünün varlığı ve bütün bir imge olarak yıldız ile bir filmde inşa edilen yıldız karakter arasındaki ilişkinin durumu irdelenebilir. İkincil sorun ise şeytani özellikler ile temsil edilen süper dişilin, *femme fatale* ve entelektüel/aristokrat gibi kadınsı güç ve zekayla anılan diğer belirgin kadın tiplerinden nasıl ayrılacağı üzerinedir. Dyer'a göre cinsiyetlere özgü karakteristik

özellikler bulunmamaktadır; fakat tarihsel ve kültürel anlamda belirgin özelliklerin cinsiyetler arası ilişkilendirildiği görülmektedir (s. 54-55). Richard Dyer, erkeklik tarafında kümelenen özelliklerin kadınlarda görülmesi durumunda ne olduğu sorusunu sormaktadır.

Klasik anlatı dilinin ideolojik yapısı, cinsiyet temelli bir yaklaşıma dayanmakta ve toplumsal cinsiyet rollerini sürdürmektedir. Toplumsal cinsiyet rolleri kümesinde yer alan nitelikler, anlatı içi olay örgüsü ve olay örgüsünü değiştirme gücüne sahip karakterlere de yansımaktadır. Klasik anlatı sinemasının, klasik anlatı yapısına ait ögeleri devraldığı düşünüldüğünde toplumsal cinsiyet rollerinin de sinemaya taşındığı görülmektedir. Klasik anlatı sineması evreni, neden-sonuç ilişkisi yoluyla meydana gelen alışıldık öyküler zincirini ve bozulan düzeni eskiye döndürme görevini üstlenen karakterlerin, amaçlarına yönelik motivasyonlarını anlatmaktadır. Bu noktada, öykü süresince karar alan, öyküye ritim ve hareket kazandıran, seçimleri doğrultusunda olay örgüsüne yön vererek öyküyü mutlu sona ulaştıran karakterlerin toplumsal cinsiyet rollerine göre belirlendiği görülmektedir.

Kadının gerek toplum gerek anlatılar yoluyla ikincilleştirilmesi, etkinlik/edilginlik kümesinin sinemada da yer bulması anlamına gelmektedir. Kadınların, dönemin ideolojik durumu değişse dahi sorun çıkaran, toplumsal değer yargılarının dışında davrandığı durumlarda da cezalandırılarak mutlu sonlara ulaşmaları engellenen tiplemeler olarak tek boyutlu bir biçimde ele alındıkları görülmektedir. Olay örgüsü, erkeğin seçimlerinin etrafında dönerek erkeğe, yalnızca cinsiyeti veya cinselliği ile tanımlanmasının önüne geçen bir istem gücü ve ulaşabileceği bir hedef vermektedir. Toplumun, kadın ve erkekten beklediklerinin klasik anlatı sinemasındaki karşılığı, cinsiyetlerin karşıt biçimlerde temsil edilmeleriyle kendini göstermektedir. Klasik anlatı sineması, gerçek hayatta olduğu gibi ataerkinin devamlılığını önemsemektedir. Dolayısıyla sıklıkla mutlu sonlar tercih edilerek aile kurumunun vurgusu yapılmaktadır. Klasik anlatı filmleri, evlilik, kavuşma ve benzeri şekillerde sonlanmaktadır. Mutlu sonlara ulaşım ise genellikle, toplumsal ahlâk yapısına uygun yaşam tarzları ve doğru tercihler ile mümkün olmaktadır. Bu yapıya uygun olmayan karakter, tip ve nitelikler gerek toplum gerek klasik anlatı sineması tarafından anlatı dışı bırakılmaktadır. Klasik

anlatı sineması, karakter ve tipler aracılığıyla kadın ve erkeğin toplumsal cinsiyet rollerini koruma altına almaktadır.

1.2.1.5. Mizansen

David Bordwell ve Kristin Thompson (2009) Fransızca'da, *sahneye koyma* anlamına gelen *mise-en-scéne* kavramının ilk olarak sahnelenen tiyatro oyunlarının yönetilmesi şeklinde karşılık bulduğunu; fakat kavramın daha sonra sinema araştırmacıları tarafından genişletilerek yönetmenin film çerçevesinde görünenler üzerindeki etkisini işaret etmek amacıyla kullanıldığını belirtmektedir. Bordwell ve Thompson'a göre mizansen, sinemanın tiyatro sanatıyla benzeşen sahne-dekor, aydınlatma, kostüm ve figürlerin davranış biçimleri gibi taraflarını içermektedir (s. 118). Mizansen kavramı, sahne ve çerçevenin düzenlenmesi anlamına gelmektedir. Yönetmen, kurgusal evreni meydana getiren sinematografik araçların tutarlılık ve uygunluk ilkelerini gözeterek izleyiciye aktaran birincil kişi olmaktadır. Mizansen, filmin türü ve yönetmenin tarzına göre düzenlenmektedir. Bir film çerçevesinde hangi ögelerin ne şekilde bulunduğu, filmin türünden yönetmenin tarzına kadar izler taşıyabilmektedir. Bu sebeple mizansen, bir kontrolün varlığını ifade etmektedir.

Amerikalı film tarihçisi ve yazar Richard Barsam (2004) mizansenin bir planlamanın ürünü olduğunu belirtmektedir. Barsam'a göre mizansen, bir çerçeveden diğerine dek perdede görülen ve duyulan her şeyin düzenlenmesidir. Bir filmde mizansenin etkileyici yönleri, bir oyuncunun senaryodan sapması, aniden gelişen doğa olayları gibi son derece plansız biçimlerde de oluşabilmektedir (s. 122). Mizansenin, kurgusal evren yaratımındaki güçlü etkisi, çerçeve içindeki görünümün gerçekliğinin sorgulanmasına neden olmaktadır. Mizanseni meydana getiren ölçütler, bir yönetmenin tarzı ya da filmin türünü değiştirebilecek etkiye sahipse, o hâlde mizansen etkisinin çerçevenin sınırlarından izleyicinin algısına doğru geçiş yaptığını belirtmek mümkün olmaktadır. Yönetmen, çerçeve içinde görülen ve duyulan tüm ögeleri, izleyiciyi manipüle edebilmek adına düzenleyebilmektedir. Özellikle, klasik anlatı sinemasında yaratılan kurgusal evrenin izleyiciye yansıttığı gerçeklik algısı düşünüldüğünde mizansen kaynaklı manipülasyonların, klasik anlatı sinemasında büyük bir önem taşıdığı görülmektedir.

Sinemasal manipülasyon denildiği zaman akla gelen ilk yönetmenlerden biri olan Alfred Hitchcock, izleyicide heyecan ve korku hislerini uyandırabilmek için sinematografik araçların kullanımıyla oluşan manipülasyon tekniklerini kullandığını ifade etmektedir. Film eleştirmeni, yazar ve akademisyen Louis Giannetti (2001) Hitchcock'un kendisini bir biçimci olarak kabul ettiğini ve manipüle edilmemiş bir gerçekliğin konuya olan ilgisizliğinin altını çizdiğini belirtmektedir. Hitchcock, set yerine her bir çekimde ekranı takip ettiğini ve çekimden çekime mekânsal düzenlemeler yaptığını ifade etmektedir. Giannetti'ye göre karakterlerin ve kameranın mekândaki dizilimi, son derece sıradan diyalogları dahi psikolojik gerilime dönüştürebilmektedir (s. 46). Kamera açıları, oyuncuların sahne içindeki konumu, aydınlatma ve kostüm gibi araçlar, yönetmenin film ve izleyici üzerindeki algı yönetimini etkilemektedir. Klasik anlatı sinemasında, çerçevenin içine yerleştirilen ögeler daha önceden de orada bulunuyormuş gibi görünmektedir. Bu sebeple, kameranın varlığı izleyicilere gösterilmemekte, karakterler kameraya bakmaktan kaçınmakta ve olayların doğal akışında ilerlediği izlenimi verilmektedir. Sinematografik araçların izleyicilere fark ettirilmemesi klasik anlatı sineması açısından mizansenin başarısına işaret etmektedir. İzleyici, teknik araçların yokluğuna kısa sürede alışarak bir film izliyor olduğu gerçeğini unutmaktadır. Klasik anlatı sineması, *gerçeğe benzeyiş* ilkesini, alışkın olunan kodlar ve izleyici önvarsayımının tekrarı yoluyla sürdürmektedir.

Resim 9 - *The Poor Little Rich Girl* (1917) filminden ekran görüntüsü: Mary Pickford için tasarlanan sandalye

https://lk.tc/3mg1r Erişim tarihi: 07.01.2023

Klasik anlatı sineması, kadın ve erkek rollerini de mizansen aracılığıyla belirginleştirerek kontrol altına almaktadır. Özellikle, kadın ve erkek karakterlerin sunumu amacıyla tercih edilen kostümler, dekorlar, kamera açıları ve ışıklandırma ayırt edici olabilmektedir. Örneğin, Harry M. Benshoff ve Sean Griffin (2004) daimi bir tehlikenin içinde olduğu ve iyi bir erkeğin korumasına ihtiyaç duyan kadın karakterlerin anlatıldığı Erken dönem Amerikan sineması oyuncularından Mary Pickford'un, çocuk-kadın görünümünün izleyiciye aktarılması amacıyla Pickford için büyük beden kostümlerin dikildiğini ve büyük sandalyelerin tasarlandığını belirtmektedir (s. 209). *The Poor Little Rich Girl* (1917) filminde Mary Pickford (*Gwen*) masumiyetinin simgesi olarak görülen çiçekleri koklayan ve oyuncak ayısını yanından ayırmayan on bir yaşındaki bir kız çocuğunu canlandırdığı yıllarda yirmi dört yaşındadır. **Resim 9**'da Gwen adlı karakterin çocuksu görünümünün inandırıcı olması amacıyla Gwen'in evde eğitim gördüğü sınıfa ait bir sandalyenin oldukça büyük olarak tasarlandığını görmek mümkündür.

Resim 10 - *Morocco* (1930) filminden ekran görüntüsü: Amy Jolly karakterini canlandıran Marlene Dietrich
https://lk.tc/VPQyA Erişim tarihi: 07.01.2023

İngiliz feminist yazar ve kültürel tarihçi Annette Kuhn ve kültür teorileri, sinema ve televizyon alanlarında çalışan Susannah Radstone (1990) ise klasik anlatı sineması kadın oyuncuları ve kadın izleyicileri açısından örnekler vererek mizansen düzenlemesine farklı bir açıdan bakmaktadır. Kuhn ve Radstone'a göre klasik anlatı sinemasında kadın karakterlerin kostümleri, aydınlatma ve çerçeveleme yoluyla kadınlık kavramı bir arada sunulmaktadır. Örneğin, **Resim 10**'da görülen *Morocco* (Yanık Kalpler, 1930) filminde Marlene Dietrich'in canlandırdığı Amy Jolly karakteri,

göz kamaştıran, çekici; fakat gizemli bir kadınsılığa sahiptir. Anahtar ışık, arka ışık ve yumuşak odak lensler kullanılarak bu etkinin verilmesi sağlanmıştır. Bunun yanı sıra filmler, mizansenleri aracılığıyla farklı mesajlar da taşıyabilmektedir. Özellikle, kadın izleyiciler için tüketim ideolojisine katkı sağlayacak ürünlerin tanıtımın yapıldığı görülmektedir (s. 268). Kadınların dönemden döneme değişen; fakat çocuksu, gizemli ya da aşırı cinselleştirilmiş temsillerinin özellikle Yıldız Sistemi döneminde, mitsel çağrışımlar uyandırmak amacıyla yumuşak odak ve yakın çekim gibi tekniklerle sunulduğu görülmektedir.

Resim 11 - *Casablanca* (1942) filminden ekran görüntüsü: Rick ve Ilsa
https://lk.tc/ZOnhC Erişim tarihi: 07.01.2023

Yıldız kadınların, **Resim 11**'de *Casablanca* (1942) filminin Ilsa (*Ingrid Bergman*) karakterinde görüldüğü gibi tıpkı tanrıçalara benzer şekilde beyaz elbiseler giyerek diğer karakterlere kıyasla parlamaları, kadınlığın sunumuna dair sıklıkla başvurulan tekniklerden biridir. Mizansen etkisiyle bir araya getirilen kompozisyon, kadınları, izleyicinin seyir zevkine göre sahne içinde konumlandırılan bir arzu nesnesine dönüştürmektedir. Yıldız kadınlar, onlara özel sunumları nedeniyle seyir zevkini etkileyen, bakma isteğini pekiştirerek röntgencilik ve fetiş unsurlarının dönüşümünü sağlayan unsurlardandır. Klasik anlatı sinemasının kadına olan eril bakışının örnekleri, özellikle 70'li yıllarda yükselen radikal feminizm dalgası ile birlikte çözümlenmeye başlanmıştır. Mizansenin varlığı, fetişleştirme ve röntgencilik gibi seyir zevkine dönüşen gözetleme kültürüne dair eleştirilerin yayımlanmasının önünü açmıştır.

1.2.1.6. Özdeşleşme-Katharsis

Özdeşleşme, okuyucu veya izleyicinin anlatı içine sızarak karakterin yerine geçmesi anlamına gelmektedir. Kişi, anlatı süresince karakterin eylemlerine karşı empati hissi geliştirerek karakter ile bir olmakta, böylelikle karakterin istem gücü sayesinde yön değiştiren dramatik olayların akışını gerekçelendirmektedir. Klasik anlatı yapısının yarattığı gerçeğe benzer evren, okuyucu veya izleyici tarafından özümsenerek karakterin dramatik olaylar içerisinde meydana gelen eylemlerini algılamayı kolaylaştırmaktadır. Klasik anlatı yapısı, karakter ile duygusal bir bağ kurmaya imkan tanıyan olayları birbirine eklemektedir. Bu bağlamda, genel kitleye hitap eden çoğunluğun ilgi duyacağı ya da karaktere hak vereceği konuların seçildiği görülmektedir. Sevilen bir aile üyesinin ölümünün ardından intikam almak, bir suçun aydınlatılması veya paragöz bir kötü karaktere karşı tek başına mücadele etmek gibi örnekler bunlardan bazılarıdır.

Klasik anlatı yapısında hareketin devamlılığı, merak duygusunu ayakta tutma konusunda büyük önem taşımaktadır. Hareket, bir sonraki olayda neyin gerçekleşebileceğine dair heyecan duygusunu pekiştirmeye yardımcı olurken bir yandan da karaktere karşı yakınlık duyma görevini üstlenmektedir. Nedensellik vurgusu, yalnızca olaylar arasındaki ilişkilere açıklık getirmekle kalmamakta, aynı zamanda karakterin eylemde bulunma amacını da mantıklı bir biçimde ortaya koymaktadır. Mantıklı ve birbiriyle tutarlı gerekçeler, kişiler ve karakterin anlatı aracılığıyla birbirine sızmasını hızlandırmaktadır.

Anlatının merak duygusunu öne çıkarma niteliği, evrenin yapaylığını başarıyla gizleyerek izleyici ve okuyucuyu kısa süreliğine yanılsama dünyasına hapsetmektedir. İnsanlar, hakkında en çok bilgi verilen, kurgusal evren içinde en fazla görülen ve dolayısıyla anlatı içinde en fazla yer kaplayan karaktere karşı yakınlık duyma eğilimindedir. Klasik anlatı ögelerinin gizlenmesi, anlatı ve karakter ile oluşan bağı sürekli olarak tazelemektedir. Gerek tiyatro, gerek edebi türler gerek sinemanın yarattığı klasik anlatı evreni, karakterden başlayarak tüm anlatı evrenine karşı bir hoşlanma duygusunun oluşmasını amaçlamaktadır. Bunun için, okuyucu ve izleyicilerin bir anlatı evreninin içine çekildiklerini unutmaları ve karaktere öykünmeleri gerekmektedir.

Okuyucu ve izleyiciler için hazırlanan kurgusal evren, klasik anlatı yapısına ait türlerin binlerce yıldır yerine getirdiği katharsis (yun: *arınma*) görevini üstlenmektedir. Aristoteles (1987) tragedyanın ödevini, acıma ve korku duygularını uyandırarak ruhu tutkulardan temizlemek olarak ifade etmektedir (s. 22). Poetika'da katharsis kavramı üzerine yapılan yorumlamalar oldukça sınırlıdır, dolayısıyla katharsis'in birebir karşılığı ya da nasıl gerçekleşeceği konusu Aristotelesçi tiyatronun tartışma konularından biridir. Katharsis'in, arınma ve temizlenme eylemlerini temsil ettiği düşünüldüğünde tragedyaların, psikolojik bir etkiye sahip olduğu görülmektedir. Etkinin karşılık bulabildiği temel nokta, klasik metni okuyan kişilerdir. Buna göre olay örgüsünün, metni okuyan kişilerde arınma ve temizlenme eylemini uyandırma amacıyla kurulması gerektiği anlaşılmaktadır.

Acıma ve korku gibi duyguların açığa çıkabilmesi, metnin içindeki belirli bir yoğunluk ve gerilimin varlığına işaret etmektedir. Bahsi geçen gerilim ve yoğunluğun yükselmesinin ardından gelen arınma hissi, klasik anlatı sinemasına geçildiğinde izleyici bakışının etkisine dönüşmektedir. İzleyici, hoşlanma hissinin bir göstergesi olarak film perdesinin yarattığı yanılsama durumunun içine girmekte ve anlatı içinde gerçekleşen olayları birebir yaşıyormuş gibi hissetmektedir. Klasik anlatı sinemasının görsel haz ilkesi, izleyici bakışının arzu ve hoşlanma hissini bir arada yaşaması anlamına gelmektedir. Böylelikle izleyicinin hoşuna gideceği şekilde devamlılık sağlayan bir anlatı yapısının seri üretimi gerçekleştirilmektedir. Hollywood standartlarının görsel haz mekanizmalarından biri, izleyicinin karaktere öykünmesidir. Karakterin eylemleri, seçimleri ve değer yargılarının izleyici açısından onaylanması gerekmektedir. İzleyici onayının gerçekleşebilmesi için de izleyici algılarına hitap eden bir ortamın inşasından bahsedilmektedir.

Fransız film kuramcısı Christian Metz (1982) sinemanın, opera, tiyatro ya da izleyiciye hitap eden diğer türlere kıyasla algısallığının daha yüksek olduğunu belirtmektedir. Metz'e göre sinemanın yarattığı evren, şimdiki zaman ve gerçek mekâna ait olmayan görüntülerin sıralanmasıyla oluşarak diğer sanatlara kıyasla daha düzmece bir algı yaratmaktadır. Bu sebeple algılanan nesne, gerçeğe ait bir nesne değil, onun gölgesi ve aynadaki bir kopyasıdır (s. 42-44). Sinemanın, *rüya fabrikası* adıyla anılmasının en önemli nedenlerinden biri, yarattığı algının zamansal ve mekânsal açıdan

daha soyut bir noktada durmasından ileri gelmektedir. Başka bir deyişle sinema, tiyatro ve operaya kıyasla gerçek bir düzlem yerine, görüntünün tekrarı yoluyla ilerleyen bir yapının varlığına işaret etmektedir. Bu durum sinemayı hem algılara daha çok hitap eden hem de hitap ettiği algıyı Metz'in deyimiyle, gölge veya kopya aracılığıyla yansıtan bir nesneye dönüştürmektedir. Sinemada, gerçeğe ait olan bir görüntü değil, kaydedilmiş görüntülerden meydana gelen bir gölge izlenmektedir. İzleyiciler, gerçeğin aynadaki kopyasına bakarak özdeşleşmektedir. Metz'e göre filmin aynaya olan benzerliği, izleyiciye kendi bedeni dışındakileri yansıtarak gerçekleşmektedir. Bu durumda izleyiciler kendilerine değil, onlar için yaratılan kurgusal bir evrene bakmaktadır.

Christian Metz, birincil ve ikincil özdeşleşme olarak adlandırdığı özdeşleşme biçimlerini, perde, aygıt (kamera), bakış, izleyici ve klasik anlatı sineması ögelerini kullanarak yorumlamaktadır. Sinemanın bir rüya olduğu düşüncesi, özdeşleşme biçimlerinin izleyici üzerinde bıraktığı etkiyi ifade etmektedir. Rüya, düşlem veya imgelem adıyla da anılan sinemasal etkinin oluşumu, özdeşleşme zorunluluğu ile birlikte anılan bir süreçtir.

Christian Metz (1982) birincil özdeşleşme olarak adlandırdığı özdeşleşme biçimini öncelikli olarak çocukluk dönemi ve ayna evresiyle ilişkilendirmektedir. Bir çocuk, aynaya baktığı zaman tanıdık ev ortamının yanı sıra onu kollarından kaldırarak aynaya doğru tutan annesini ve kendi görüntüsünü algılamaktadır. Metz'e göre birincil özdeşleşmenin temel karakteristiği bu noktada ortaya çıkmaktadır. Çocuk, kendini hem bir başkası hem de bir başkasının yanında olacak şekilde algılamaktadır. Anne, otoritesi, aynadaki görüntüsü ve çocuğundaki gerçeğe benzerlik gibi nedenlerden ötürü çocuğun gerçek olduğunu ona kanıtlamaktadır. Diğer bir ifadeyle anne, çocuğun gerçekliğini doğrulayan birincil kişidir. Böylelikle çocuğun egosu, aynada bir nesne olarak gördüğü yansımasına olan özdeşleşmesiyle birlikte biçimlenmektedir (s. 45). Ayna, çocuğun gerçekliğini annesi ve kendi yansıması yoluyla kanıtlayarak çocuğun kendiyle özdeşleşmesini sağlamaktadır. Çocuk, tanıdık eşyalar ve mekânın da yardımıyla güven ve alışkınlık hislerine ulaşmaktadır. Çocuğun gerçekliği; kendi varlığı, annesi ve etrafındaki tanıdık mekândan ötürü özdeşleşmeye hazır duruma gelmektedir. Sinemada ise aynanın yerini, perde ve kamera almaktadır. Bu durumda ayna, perde ve kamera

izleyicilerin görünümünü değil, kurgusal evrene dair mizanseni yansıtmaktadır. Ayna evresinde yansımalar yoluyla gelişen özdeşleşme türlerinin kurgusal evrende aygıt, yönetmen ve karakterlere yönelik olduğu görülmektedir. Metz'e göre özdeşleşme sıralamaları birincil ve ikincil olarak birbirinden ayrılmaktadır.

Christian Metz (1982) tür fark etmeksizin perdede her zaman izlenebilen bir nesnenin yer aldığını belirterek sinema izleyicisinin, çocukluk döneminde olduğu gibi kendi bedeninin görüntüsüyle özdeşleşmek yerine, perdede gördüğü film karakteri ile özdeşleştiğini ifade etmektedir. Karakterler ile özdeşleşmek, ikincil özdeşleşme olarak adlandırılmaktadır. Ayna evresinin dışında kalan tüm süreçler, ikincil özdeşleşmeye dahil edilmektedir. Metz'e göre sinemada gösteren(ler), ayna etkisi aracılığıyla oluşturulmaktadır. Bu etkiyi oluşturan aygıtlar, gözün açılıp kapanmasına benzer bir donanımın metaforuna dönüşmektedir (s. 46-56). İzleyicinin çocukluk döneminde deneyimlediği ayna görüntüsünün sinemadaki karşılığı, insan gözüne benzer donanım ve işleve sahip olan kameradır. Sinemasal aynanın, izleyiciler yerine karakterleri ve genel anlamıyla kurgusal evreni yansıttığı düşünüldüğünde izleyicilerin duygusal açıdan bağ kurabileceği özdeşleşme noktalarının film karakterleri olduğu görülmektedir. Perdede kendini göremeyen izleyici, kendine en yakın kişi olarak ekranda en uzun süre kalan karakterler ile özdeşleşmektedir. Çocukluk dönemini geride bırakan izleyici Metz'e göre perdede kendini görmeyi beklemeyecek bir olgunluğa erişse de ayna deneyimlerinden ötürü perdede, aynada oluşan hissi tekrar yaşamak istemektedir.

Klasik anlatı sineması, bilindik öyküleri tekrar eden standart formülleri ve anlatı evrenini gizlemeye yönelik yapısıyla izleyicinin aygıt ve karakterler ile özdeşleşmesine yön vermektedir. İzleyicinin, sinematografik araçların yardımıyla kurgusal evrenin içine çekilerek anlatıyı takip etmesi sağlanmaktadır. Karakterin başına gelen kaza ve ölüm gibi trajik olayların yanı sıra mutlu sonlar da izleyiciyi katharsis'e ulaştırmaktadır. Kendini, kısa bir süre içinde kurgusal evrene ait bir karaktermiş gibi hisseden izleyicinin yaşadığı benlik kaybının, görsel haz ilkesi gözetilerek seri üretime dönüştürülmesi, özellikle 70'li yıllarda bakış kavramının ideolojik boyutlarının irdelenmesine neden olmuştur. Klasik anlatı sinemasının genellikle erkekler etrafında gelişen öyküleri konu edindiği düşünüldüğünde izleyicinin aslında kime öykündüğü ve

görsel hazzın hangi ayrıntılarına odaklandığı konusunu irdelemek feminist film eleştirisi bağlamında önem taşımaktadır.

İngiliz feminist film kuramcısı Laura Mulvey (1975) sinemanın sunduğu hazlardan birinin gözetlemecilik olduğunu ifade etmektedir. Egonun oluşumuyla birlikte bakmaya karşı duyulan haz, narsisistik bir eyleme dönüşebilmektedir. Başkasına bakmanın altında yatan erotik temeller, aşırı uçlara doğru kayarak röntgencilik ve yalnızca başkalarını izleyerek tatmin olma saplantısını meydana getirmektedir. Perdeden yansıtılan görüntülerin belirginliğine kıyasla sinemanın habersiz bir kurbanın gizli dünyasını anlatıyor olması ilk bakışta fark edilmemektedir. Nitekim ana akım sinemanın getirdiği uylaşımlar, izleyicinin varlığına karşı kayıtsız, onların röntgencilik fantezilerine oynamaya ve onlar için ayrılık hissi üreten bir evren tasvir etmektedir. Mulvey'e göre sinema salonunun karanlığı ve perdeden yansıyan ışıkların meydana getirdiği kontrast da bu illüzyonu sürdürmektedir (s. 9). Laura Mulvey, ayna evresini sinema izleyicisi ile birleştirerek klasik anlatı sinemasının, sinemasal aygıtların da etkisiyle izleyiciyi bakma eyleminden haz duyan bir kitleye dönüştürdüğünü ifade etmektedir. Sinema salonlarının karanlığı, perdeden yansıyan görüntü ve izleyici birlikteliği düşünüldüğünde tıpkı kapı deliğinden gizlice içeri bakan bir röntgencinin bakışlarına benzemektedir. Bu bağlamda izleyici, ona doğru bakıldığından habersiz bir kurgusal evreni hoşa gitme duyguları içinde izlemektedir. Mulvey'e göre klasik anlatı sinemasının uylaşım temelli yapısının izleyicide uyandırdığı duygular, arzuyu kadına doğru yönlendirerek eril bakışı onaylamaktadır. Dolayısıyla kadının, bakılma eyleminin odağına yerleştirilerek haz duyulan bir nesneye çevrilmesinden söz edilmesi gerekmektedir. Anlatının cinsel nesnesi olarak anlam bulan kadın, izleyicinin bakma hazzının edilgin niteleyicisi konumunda yer almaktadır.

Laura Mulvey (1975) kadının olay örgüsü içindeki varlığını irdeleyerek kadının anlatılarda geleneksel olarak iki işlevinin bulunduğunu belirtmektedir. Kadın, perdenin her iki tarafında yer alan karakterler ve salondaki izleyiciler için erotik bir nesne durumundadır. Mulvey'e göre kadın, her iki bakış arasında oluşan gerilimin değişim noktasıdır (s. 11). Kadınlar hem izleyicinin hem de film karakterlerinin arzularını gidermek amacıyla teşhir unsuru olarak kullanılmaktadır. Mulvey'e göre kadınlar, eril bakışın bir nesnesi konumunda yer alarak anlatının görsel leitmotiv işlevini yerine

getirmektedir. Klasik anlatı sinemasının izleyicide uyandırdığı hoşlanma duygusunun bir kısmını, kadının nesneleştirilmiş bedenine bakmak oluşturmaktadır. Laura Mulvey makalesinde erkeğin, iktidar sahibi karakter olarak fantezi evrenini kontrol ettiğini ve izleyici bakışını taşıyarak bakışı, kadının temsil ettiği öykü dışı ögeler ile birlikte perdenin diğer tarafına aktardığını belirtmektedir. Mulvey'e göre izleyici, erkek karakter ile özdeşleşerek kendi bakışını perdedeki temsiline aktarmaktadır. Erkek karakter ve izleyici bakışının birleşmesi, erkek karakterin yanı sıra izleyiciye de güç ve iktidar sahibi olmanın tatmin edici duygularını yaşatmaktadır (s. 12). İzleyici ve erkek karakterin bakışı, bir hakimiyete işaret etmektedir. Her iki durumda da perdeye yansıtılan evren üzerinde bir üstünlük kurma durumu söz konusudur. Bakış, söz konusu üstünlüğü kadına çevirerek etkinlik ve edilginlik ikiliğini seyir zevkine dönüştürmektedir. Bu durumda etkinliğin yerini aktif, edilginliğin yerini ise pasif bakış almaktadır. Erkek karakter ve izleyici bakma ayrıcalığını kadına yönlendirerek anlatı evreni ve dışında kendi otoritesini onaylamaktadır. Kadının nesneleştirilmesi, erkek karakter ve izleyiciye sadistik bir zevk vermektedir.

Klasik anlatı sinemasının katharsis anlamındaki boyutu, tahakküm-teslim kalıplarının arasına sıkışmaktadır. Aristotelesçi tiyatrodan klasik anlatı sineması evrenine geçiş, aygıtların da etkisiyle katharsis'in cinsel anlamdaki karşılığının irdelenmesine neden olmaktadır. İzleyici, ayna evresinde deneyimlediği özdeşleşmenin karşılığını perde içinde bularak erkek karakterin bakışı ve kendi bakışını birleştirmektedir. Kadının bir fetiş simgesi olarak kullanılması bakışın erkeklik kurgusuna ağırlık vermesine olanak tanımaktadır. Erkeklik, güç ve iktidar gibi kavramlarla birleşerek üstünlük kazanmakta, bu sayede anlatı içindeki özelliği yalnızca cinsiyetiyle tanımlanmasına engel olmaktadır. Kadın ise anlatının estetik ve erotik anlamdaki boşluğunu doldurma görevini üstlenmektedir. Böylelikle kadın, klasik anlatı sineması içinde sınırlı niteliklere sahip bir tipleme hâlini almaktadır.

1.2.1.7. Kurgu

Klasik anlatı yapısı, tutarlı ve uyumlu dizilimlerin birbiriyle olan bağını ifade etmektedir. Bu bağların birleşimi yoluyla meydana gelen bütünlük, dramatik olayların nedensellik zinciri aracılığıyla düzenlenmesi anlamına gelmektedir. Şeffaflık ve

belirginlik gibi anlatı içi dinamiklerin önemi nedeniyle okuyucu ve izleyicilerin klasik metinlerin kurgusal yapısını gözleriyle görmeleri imkansızdır. Klasik anlatı yapısının gerçeğe benzer evreni, okuyucu ve izleyiciye fark ettirilmemek üzere kurgulanmaktadır.

Klasik anlatı yapısını bir bütüne ulaştıran temel esas, parçaları birbirine ekleyen kurgunun varlığıdır. Kurgu, bir anlatının devamlılığını sağlamanın yanı sıra anlatının ilgili parçalarını tamamlayarak anlatı dışı ögeleri metinden ayırma görevini gerçekleştirmektedir. Klasik anlatı sineması, öykünün baş karakterini ve perde dışı öge olarak izleyiciyi bilgilendirmeyi amaçlamaktadır. Bu nedenle kurgunun temel amaçlarından birinin, dramatik olayları uygun şekilde sıralamak suretiyle izleyiciye ve özellikle baş karaktere film evreni hakkında gereken tüm bilgileri iletmek olduğu anlaşılmaktadır.

Sinemanın başlangıç yıllarında (1890'lar) görüntüler, uzun ve tek çekimlerden oluşmaktadır. Genellikle bir öykü anlatımı değil, rastgele olayların aktarımı yapılmaktadır. Kısa süre sonra basit öykülerin anlatılması yoluna gidilerek yek çekimden fazlasını gerektiren bir anlatı biçimi tercih edilmiştir. 20. yüzyılın başlarında ise *devamlılık kurgusu* adı verilen ve kurguya işlevsel bir özellik kazandıran bir kurgu biçimi tasarlanmıştır. Bugün bile birçok filmde kullanılan devamlılık kurgusu, uylaşım temellidir. Bu kurgu biçimine göre olaylar arası akış, olayların tamamı gösterilmeden sağlanmaktadır (Giannetti, 2001, s. 134). Devamlılık kurgusu, izleyicinin neden-sonuç ilişkisini içgüdüsel olarak algılayabildiği bir anlatı düzeni inşa etmektedir. Bütünü oluşturan parçalar, mantıklı bir sıralama dahilinde kurularak izleyiciden gizlenme görevini yerine getirmektedir. Giannetti'ye göre sahneler arası geçişlerin pürüzsüz olması önem taşımaktadır. Bu amaç doğrultusunda genellikle öykünün ya da yeni bir sahnenin başında *kurucu çekim* kullanılmaktadır. Kurucu çekim aracılığıyla izleyiciye, öykünün nerede geçtiği ve karakterin mizansen içindeki konumu ile ilgili ön bilgiler verilerek soru işaretlerinin giderilmesi sağlanmaktadır.

Klasik anlatı sinemasında, çözümleyici kurgu (ing: *analytical editing*), 180 derece kuralı (ing: *180-degree rule*), açı-karşı açı (ing: *shot/reverse-shot*), göz hizası çekimi (ing: *eyeline-match*) ve bakış açısı çekimi (ing: *point-of-view*) gibi teknikler de kullanılmaktadır. David Bordwell (2005) 180 derece kuralını, devamlılık kurgusuna dair tüm aygıtları yöneten bir teknik olarak yorumlamaktadır. Bu kurala göre hareketin

bulunduğu eksen 180 derecelik bir açıya işaret etmekte ve karakterlerin konumu eksen içine yerleştirilmektedir. Kamera, eksenin dışında kalarak 180 derecelik açının içinde gelişen olayları göstermektedir. Çözümleyici kurgu, A noktasından B noktasına veya tam tersi olacak şekilde hareketin eksenine göre görüntüyü keserek izleyici bakışını düzlem içinde yönlendirmektedir. Açı-karşı açı tekniği, bir bakıştan diğerine geçen bir anlatım sunmaktadır. Buna göre karşılıklı olarak birbirine bakan karakterlerin çekimleri birleştirilmektedir. Göz hizası çekimi, göz hizasını hareket ekseniyle uyumlu olacak şekilde konumlandırmaktadır. Kamera, göz hizasının dışında kalmakta, göz hizasının yönüne göre devamlılığı sağlamaktadır. Bordwell'e göre bakış açısı çekimi ise karakterin optik bakışından görünenleri aktarmaktadır (s. 57). Klasik anlatı evreni, izleyici kitlesinin anlatıdan kopmaması amacıyla insan gözüne benzer kesme (ing: *cut*) teknikleri kullanmaktadır. Sahne arası geçişler, göz kırpma hareketine benzemektedir. İzleyici algısının çok kısa ya da çok uzun bir sürede kopabilme olasılığı düşünülerek anlatı içinde doğal bir akışın yaratılması amaçlanmaktadır. Sahne arası geçişlerin çok kısa ya da çok uzun sürmemesi önem taşımaktadır. Devamlılığın önüne geçmesi muhtemel boşlukların oluşmaması amacıyla kurgunun, zamansal ve mekânsal aralıkları kapatması gerekmektedir.

Klasik anlatı sinemasında kurgu, sinematografik araçları izleyiciden saklamaktadır. Anlatı evreninin görünmezliği, izleyicinin aygıt ve karakterler ile özdeşleşmesine neden olmaktadır. Kendi içinde bütünlüğe sahip olmayan sahneleri birbirine bağlayarak öyküye hareket katmaktadır. İzleyicinin filmi doğrudan takip edebileceği türde şeffaf bir anlatım tekniği oluşturmaktadır. İzleyicinin, parçaların birleştiğini fark etmemesi, insan gözünü taklit eden tekniklerin kullanılmasından ileri gelmektedir. Klasik metinlerde görülen anlatı içi kurgunun yerini klasik anlatı sinemasında perdeye yansıtılan görüntü almaktadır. Kurgu aracılığıyla zamansal ve mekânsal birlikteliğin inandırıcı bir biçimde izleyicilere iletilmesi amaçlanmaktadır.

Ayşen Oluk Ersümer (2013) izleyicinin, sinema ve tiyatroda sahnenin tümünü göremediğini ve zihninde sahneyi bütünlüklü olarak kurabilmesi için gerçek yaşam sahnesi yanılsamasının yaratıldığını belirtmektedir. Çerçeve, görüntüyü sınırlayarak izleyiciye hayali bir mekân tasviri yaptırmaktadır. Klasik anlatı sineması, yarattığı hayali mekân tasvirini, mekânsal ve zamansal devamlılık kurallarına uyarak gerçeğe

uydurmaktadır (s. 141). Kurgusal evrende mekân, 180 derecelik bir alanın içine sıkıştırılıyormuş görünümü vermektedir. Perdeden izleyiciye yansıyan olaylar, sınırlı bir alanın içinde gerçekleşmektedir. İzleyici, 180 derecelik hareket ekseni dışında kalan mekânı, olayları ya da diğer karakterleri görememektedir. Evrenin yapaylığının ortaya çıkmasını engelleyebilmek adına, 180 derecenin içinde bulunan diğer ögelerin de yansıtılması gerekmektedir. Klasik anlatı sinemasında kullanılan kurgu tekniklerinin yanı sıra mekânsal ve zamansal devamlılık kuralları, bu durumu ortadan kaldırarak izleyiciye 180 derecelik eksenin dışında kalan olayları da kapsayan bir alan sunmaktadır. Böylelikle izleyicinin zihninde, 180 derecelik eksen dışında meydana gelen olayları tamamlayabileceği bir kompozisyon yaratılmaktadır.

Klasik anlatı sineması, devraldığı klasik anlatı yapısı geleneklerini görüntüye uyarlayarak aygıtların tümünü, olayların olması gerektiği bir biçimde akıyormuş hissi ve alışkanlığı yaratmak için kullanmaktadır. İzleyici zihninde tamamlanamayan her tür merak unsuru, sinematografik araçların yardımıyla kapatılmaktadır. Kurgu tekniklerinin diğer araçlarla birleşimi kendi içinde gelenekselleşen ve toplumsal cinsiyet rolleri de dahil olmak üzere gelenekselliğin taşıdığı tüm anlatı kodlarını iletmeye devam eden bir kurgu biçiminin doğmasına neden olmuştur. Klasik kurgu teknikleri, izleyici algısını yönetmedeki ve gerçeklik yanılsaması yaratmadaki başarısı nedeniyle günümüzde de kullanılmaya devam etmektedir.

1.3. Klasik Anlatı Sinemasında Toplumsal Cinsiyetin Sunumu

Klasik anlatı sineması, gerçeği göstermek yerine kurallara uygun bir gerçeklik inşa etmektedir. Egemen Hollywood stili, içinde yaşanılan dünyanın yapılandırılmış bir taklidini göstermektedir. Filmin, kurgu dünyasına ait olduğu bilgisi gizlenerek izleyicilere gerçeğin yansımalarını göstermeyi sürdürmektedir. Bu yolla izleyicilerin, yarı bilinçli bir şekilde sürdürdükleri seyir edimleri, röntgencilik ve fetiş unsurlarına dönüşmektedir. Kültürün, *eril* ve *dişil* olarak adlandırılma suretiyle sınırları çizilen cinsiyet farklılığı temelli anlatılara bağlılığı düşünüldüğünde bakış unsurunun tahakküm-teslim kalıplarını yansıttığını söylemek yanlış olmamaktadır. Konumlandırılma biçimlerine bakıldığında ise erkeğin üstünlüğü görülmektedir. Güç ve eylem ile ilişkilendirilen arzular, röntgencilik ve fetişizm mekanizmaları aracılığıyla

erkeğe ayrıcalık tanımaktadır. Egemen Hollywood sinemasında anlatılar, ataerkil bilinçdışının diliyle paralellik gösteren erkek temelli bir dil ve söylem yapısı üretmektedir. Dolayısıyla kadınlar, gösteren işlevi yerine erkek bilinçdışında bir 'şey'i temsil eden göstergeler olma özelliğine sahiptir (Kaplan, 1983, s. 13-30). Amerikalı sinema yazarı ve akademisyen E.Ann Kaplan, klasik anlatı sinemasının izleyici ile kurduğu bağa dikkat çekmektedir. Bu bağ, izleyicinin yarı uykulu bir durumda film evreninin içine girmesiyle başlamakta ve hemen ardından kitlesel bir gözetleme kültürüne dönüşmektedir. Bakmanın verdiği ayrıcalık, efendi-köle ikiliğini sinemaya taşımaktadır. Ana akım sinemanın, geçmişten gelen erkek egemen dilin taşıyıcısı ve uygulayıcısı olduğu düşünüldüğünde, erkek bilinçdışını yansıtan karakterlerin fetişleştirilerek gözetlenmelerine açık bir duruma getirildikleri görülmektedir. E.Ann Kaplan, bakışın tamamıyla eril olmasının gerekmediğini; fakat dilin ve bilinçdışının yapısı düşünüldüğü zaman, bakışa sahip olanın ve onu etkin duruma getirenin eril konumun karşılayıcısı olduğunu belirtmektedir.

Resim 12 - *Peeping Tom* (1960) filminden ekran görüntüsü: Kameraya doğru bakan kadının ölümü
https://lk.tc/hFuuD **Erişim tarihi: 07.01.2023**

E.Ann Kaplan, eril ve dişil bakışı, etkinlik/edilginlik ikiliği adı altında yorumlamaktadır. Kadınların erotikleştirilme ve nesneleştirilme durumu, eril bakışın eyleme geçme ve sahiplenme itkisi düşünüldüğünde tehditkâr bir boyuta erişmektedir. Oysa kadın bakışı, geçmiş anlatı yapılarına uygun olacak şekilde eylemsizlik (edilginlik) içermektedir. Kadın bakabilir; fakat bakma eyleminin sonuçlarına katlanmalıdır. Erkek ise bakmanın ötesine geçebilecek eylemlerde bulunma ayrıcalığına

sahip olan bir konumdadır. *Peeping Tom* (Röntgenci, 1960) filminin baş karakteri Mark Lewis'ın (*Karlheinz Böhm*) bakma ayrıcalığı, öykünün akışını değiştirecek kadar etkilidir. Mark, kamerasını kullanarak kadınları takip etmekte ve **Resim 12**'de görüldüğü üzere onları öldürmeden önce yüzlerindeki korku ifadesini kayda almaktadır. Kadınların, Mark'ın kamerasına doğru bakması, onların öleceğine işaret etmektedir. Filmde, bakma ayrıcalığına sahip olan diğer kişiyse Mark'ın biyolog babasıdır. Baba, korkuya karşı nasıl tepki verdiğini anlamak amacıyla oğlunun tüm hayatını kayda almıştır. Film, iki erkeğin röntgencilik eylemini baz alarak ilerlemekte ve kadın bakışını cezalandırmaktadır.

Bakmanın ayrıcalığı, özellikle klasik anlatı sineması izleyicisini toplumsal cinsiyet rollerine göre yorumlamanın önünü açacak bir irdelemeyi beraberinde getirmektedir. Amerikalı akademisyen Linda Williams (1992) ise klasik anlatı sinemasının *kadın* karakterleri ile *kadın* sinema izleyicisi arasında kurulan bağa dikkat çekmektedir. Perdede gösterilen herhangi bir şiddet görüntüsü karşısında kadınların gözlerini kapattıklarını veya erkeklerin omuzlarının arkasına saklandıklarını belirtmektedir. Bu sahnelerde kadın izleyici, cinsel saldırı ya da cinayet karşısında kendi güçsüzlüğüne tanık ettirilmesi nedeniyle görüntüye bakmayı reddetmektedir. Kadınların bakmayı reddetmesinin nedenlerinden biriyse perdede kadınlara özdeşleşebilecekleri çok az şeyin verilmesidir. Kadın, yalnızca erkeğin ona bakması için vardır. Kadın bakışı, eril bakışı üzerinden tanımlanmaktadır. Kadın izleyicide olduğu gibi kadın kahraman da onu arzulayan erkeğin bakışına karşılık verme konusunda başarısızdır. Klasik anlatı sinemasında görmek, arzulamak anlamına gelmektedir. Sessiz sinema döneminde, *iyi kız* rolüne sahip kadın karakterlerin, doğrudan veya dolaylı olarak kör olması söz konusudur. Bu bağlamda körlük, kadın için arzunun yokluğu anlamına gelmektedir. Kadın karakterlerin başarısızlıkları ya da hayal kırıklıkları da onların cinsel anlamda saflıklarının göstergesi olarak kullanılmaktadır (s. 561-562). Bakma eylemi, bir güç kaynağının varlığını kabul etmeyi gerektirmektedir. İzleyici ve klasik anlatı karakterleri arasında hiyerarşik olarak düzenlenen bu eylem, kadını bakışın ötekisi ve nesnesi konumuna itmektedir. Williams'a göre merak ve arzu, mazoşist fantezilere dönüşerek kadın bakışını cezalandırmaktadır. Bakmak, bir çeşit *hak ediş* anlamına gelmekte ve üstünlüğü ifade etmektedir. Bakma hakkına sahip olmak isteyen kadın, film

süresince merakına yenilerek, Williams'ın deyimiyle mazoşist zevklere kurban edilmektedir.

Resim 13 - *Kiss Me Deadly* (1955) filminden ekran görüntüsü: Gizli kutuyu açan Lily Carver
https://lk.tc/QfAia Erişim tarihi: 07.01.2023

Kiss Me Deadly (1955) filminde Lily Carver (*Gaby Rodgers*), **Resim 13**'te görülen ve açılması durumunda çok kötü sonuçlar doğuracağı söylenen gizli kutuyu açıp kutunun içine baktıktan sonra yanarak ölmektedir. Dr. Soberin (*Albert Dekker*), kutunun içinde ne olduğunu merak eden Lily'nin ısrarlı soruları karşısında ona, bir kutuyu açarak tüm dünyaya kötülüğü yayan Pandora'yı ve geriye dönüp bakmaması söylenmesine rağmen itaat etmeyen Lût'un karısının helak olma öyküsünü anlatmaktadır. Filme göre onun için belirlenen sınırların dışına çıkan kadın karakter, kadın izleyicilere örnek olacak bir sonu, istenmeyen eylemleri nedeniyle cezalandırılarak göstermektedir. Lily Carver, itaat etmesi yönündeki uyarıları dikkate almak yerine erkeğin bakma ayrıcalığını kullanmak istemektedir. Ders vermenin büyük önem taşıdığı klasik anlatı sineması, eylem örneklerini doğru şekilde aktarabilmek amacıyla kadın karakterlere çoğunlukla edilgin nitelikler atamaktadır. Erkeklik ile özdeşleşen etkin niteliklerin bir kadın karakterde hayat bulması tıpkı Lily Carver örneğinde olduğu gibi bir tehlikeye işaret etmektedir.

Kadın karakterlere atanan nitelik ve imgelemler, ahlâksal kanıtlama çabasının bir ürünü olduğundan ötürü tekdüze ve tek taraflıdır. Bunlar, mitsel ve tarihi anlatılarda görülen çağrışımların ve imgelemlerin birebir yansımasıdır. E.Ann Kaplan (1983) kadınların, sinemada yananlamsal boyutu ifade edecek şekilde temsil edildiğini belirtmektedir. Kadın, kendine özgü, bilinçli bir birey tasviri yerine, mitsel

çağrışımlardan oluşan yananlamlar ile ilişkilendirilmektedir. Başka bir deyişle, gerçekte temsil ettiklerine göre değil, eril bakışta temsil ettiklerine göre anlatılmaktadır. Kadın, ataerki tarafından yapılandırılan söylemlere hizmet edecek şekilde eylemlerde bulunduğundan gerçeğin yerini, ataerkinin lehine olan çağrışımlar almaktadır. Kaplan'a göre kültürel çağrışımlar anlatı metinlerine gizlenmekte ve Hollywood filmlerinde yananlamların nasıl işlendiğini görmek gerekmektedir (s. 18). Kadın, erkeğin arzularını karşılamanın ve seyir zevkini gidermenin yanı sıra anlatının öğüt boşluğunu dolduran sembolik bir araç işlevini görmekte ve keskin çizgilerle tasvir edilerek tiplemelere dönüştürülmektedir. Geçmiş anlatılardan devralınan kültürel çağrışımlar, kadın temsillerini nesnel bir gerçeklik adı altında tekrar sunmaktadır. Bu sayede, ataerkil toplumun kadına yüklediği anlamlar korunmakta ve kadın davranışları, ataerkinin lehine olacak şekilde kontrol altına alınmaktadır. Anlatıların çözümlenmesi, toplumsal cinsiyet rollerinin anlatıyı etkileme biçimini ortaya çıkarmanın en önemli yoludur. Cinsiyetlere atfedilen rollerin aktarımlar yoluyla pekiştirilmesi, toplum değerlerinin korunmak istediği anlamına gelmektedir.

Susan Hayward (1996) toplum değerlerinin beyaz erkeğin elinde olduğunu ifade etmektedir. Hakikat ve doğruluk kavramlarıyla birlikte anılan beyaz erkeğin varlığı, klasik anlatı yapısına baskın gelmektedir. Hayward'a göre D. W. Griffith'in *The Birth of a Nation* (Bir Ulusun Doğuşu, 1915) adlı filmi beyaz erkeğin ayrıcalığının göründüğü ilk filmdir. Erkek egemen bakış açısının filmin merkezinde yer almasıyla birlikte geriye kalan karakterlerin öznelliği sekteye uğramaktadır. Beyaz erkeklik, yalnızca cinsiyeti ile tanımlanamazken kadınlık, varlığının fazlasıyla azı olacak şekilde temsil edilmektedir. Kadın, cinsiyetinin ötesi ile özdeşleştirilmek istendiğindeyse kötücül hâle getirilmektedir. Erkek öznesinin ötekisi veya nesnesi konumuna getirilerek eril bakışına göre tanımlandırılmaktadır. Erkek gözünde nesneleşen kadının cinselliği, erkek tarafından tehlikeli bir şey olarak yorumlanmaktadır. Böylelikle düzen bozan kadın cinselliğinin, ölüm veya evlilik yoluyla kontrol altına alınması sağlanmaktadır (s. 315-316). Hayward'a göre doğru ve yanlışı simgeleyen davranışlar, ayrıcalıklı bir kesim tarafından belirlenmektedir.

Klasik anlatı evrenini oluşturan sinematografik araçlar, erkek egemen bakışını odak noktası yapacak şekilde ayarlanmaktadır. Kalan araçlarsa eril bakışın yan aracı

olma görevini üstlenmektedir. Bu durum, *esas* karakter addedilen erkeğe girift özelliklerin eklenmesine olanak tanımaktadır. Seçim yapma, bilgiye erişim ve bakma ediminin erkeğe özgü kılınması nedeniyle erkek karakter gelişime açıktır. Olay örgüsüne dair çatışmalar, erkek karakterin aldığı kararlar ve yaptığı seçimler doğrultusunda çözümlenmektedir. Engellerin aşılması gerekliliği bir karaktere, eylemlerinin farkına varma bilincini yüklemektedir. Erkek karakter, olay örgüsünü ve daha geniş anlamıyla öyküyü yöneten, sürdüren, tüm olaylara tanıklık eden bir öncüdür. Dolayısıyla bir cinsiyetin ötesindedir. Öykünün yapı taşı olması erkeğe, yalnızca cinsiyetiyle tanımlanmasını engelleyen bir değer katmaktadır. Çok boyutlu bir erkek karakterin varlığına kıyasla kadın, klasik anlatı sinemasının düzen bozucusu, sorun çıkarıcısı ya da masumiyet simgesi anlamlarına karşılık gelecek şekilde temsil edilmektedir. *Laura* (1944) filminde Mark McPherson (*Dana Andrews*), *The Big Sleep* (1946) filminde Philip Marlowe (*Humphrey Bogart*) ve *Kiss Me Deadly* (1935) filminde Mike Hammer (*Ralph Meeker*), kadınlar tarafından bozulan düzeni geri getirme suretiyle kadınları kurtararak öykünün akışına etki en önemli öge olduklarını göstermektedir. Bir olay örgüsünün akışı, kadın ve erkek arasında eylem bağlamında bir önem sırasının oluşmasını sağlamaktadır. Kadın, cinselliği, kötülük ve tehlike ile bağlaştırılması nedeniyle olay örgüsünde çatışmaya neden olurken erkeğin, kadının yol açtığı sorunları çözerek kadınları kurtarması ya da iyileştirmesi gerekmektedir. Mahremin ve masumiyetin korunması, anlatının sonuna doğru ödüllendirilmenin yolunu açmaktadır.

Hollywood anlatı yapısının, ataerkil düşüncenin devamlılığını pekiştirmesinden ötürü erkek ve kadın rolleri birbirinden farklı şekillerde ortaya çıkmaktadır. Etkin ve güçlü kahramanlar erkek/erkeklik kümesine alınırken kadınlar kurtarılmayı bekleyen sevgili adayı gibi ikincil öneme sahip karakterlerdir. Sinematografi, ses tasarımı, kurgu ve görsel tasarım (kostüm, makyaj, saç ve aydınlatma) gibi filmin biçimini oluşturan ögeler, kadınların ve erkeklerin nasıl olması gerektiği konusunda bir görüntü inşa etmektedir. Hollywood, bu görüntünün oluşumu için toplum tarafından keskin çizgilerle ayrılan cinsiyet rollerini kullanmaktadır (Benshoff & Griffin, 2004, s. 203). Filmler, tutum ve davranışların devamlılığını sağlamak adına toplumla ortak hareket etmektedir. Toplumsal değerlerin sürdürülmesi amacıyla ideolojik kodlar, klasik anlatı filmlerine

sızmaktadır. Amerikalı akademisyen ve sinema yazarları Harry M. Benshoff ve Sean Griffin'e göre kadın ve erkek rolleri birbirinden ayrılmaktadır. Hollywood filmleri, cinsiyet temelli beklentiler yaratmaktadır. Bu beklentiler, toplumsal cinsiyet rollerine uygun olacak düzenlenmektedir. Her bir sinematografik gösterge, toplumsal cinsiyet rollerinin cinsiyet tandanslı ideallerini oluşturma amacıyla kurgulanmaktadır. Dönem koşullarına göre değişebilen idealler, sinemanın başlangıç yıllarında Viktorya dönemi ahlâk anlayışını baz almıştır. Temsillerin, kadın ve erkeğe yüklediği anlamlar, Viktorya döneminin ahlâk anlayışına uygundur.

Viktorya döneminde sosyal açıdan onaylanmış, *iyi* bir orta sınıf kadın statüsü, örnek bir insan olmakla eş tutulmaktadır. O dönemlerde genç bir kadın, masumiyet ve saflık ile ilişkilendirilmekte; her zaman korunması gereken çocuksu bir varlık olarak gösterilmektedir. Genç kadın, aileler arasında düzenlenen bir evlilikle dünya evine girdikten sonra annelik ve iyi bir eş olma rollerini simgeleyen sadakat özelliğini, babasından alarak kocasına aktarmaktadır. Viktorya dönemi orta sınıf kadınlarının hayatı, çevrelerinde bulunan erkekler tarafından kontrol edilmektedir. Ev dışında çalışmaması beklenen kadının ev içi işlerini yapacak hizmetçilere sahip olması gerekmektedir. Kadının en önemli görevi çocuk yapmak ve çocuğunu yetiştirmek iken dönem kadınının cinselliği, kışkırtıcı kıyafetlerden uzaktadır. Bakirelik, evlilik öncesi gerekliliklerden birini oluşturmaktadır. Kadının, evlenmeden önce bakire olduğu varsayılarak, cinsel arzularının reddi sağlanmaktadır. Seks, üreme yolunda zaruri bir görevdir. Kadının kocası, aynı zamanda onun efendisidir. Erken dönem Amerikan sinemasının kadın temsili, Viktorya dönemi *iyi* kadınlarında olduğu gibi "bakirelik, saflık ve ev içi iş(ler)" üçgeni içinde sınırlı kalmaktadır. Kadınlar, bakirelik rolüyle temsil edilmenin yanı sıra ev içi iş karşılıklarından dikiş ve yemek yapma eylemlerini yerine getirmektedir. Kurban ya da ödül rollerinin dışında nadiren anlatıya katılırlar. Evlerinde sabırla oturarak, kocalarının onlara dönmelerini beklemektedir. Çoğunlukla çocuksu davranışlarla ilişkilendirilmekte ve hatta, kuşlar, sincaplar gibi hayvanlarla birlikte anılarak sevimli ve savunmasız canlılar olarak gösterilmektedir. Kadınlar, erkeklerin cinsel dürtülerinden korunmak için kocalarının veya babalarının varlığına ihtiyaç duymaktadır (Benshoff & Griffin, 2004, s. 208). *The Painted Lady* (1912) ve *The Making of a Man* (1911) filmlerinde kurtarıcı rolündeki babaların, evden kaçan

kızlarını kurtarmaya ve onları evlerine geri getirmeye yönelik çabaları anlatılmaktadır. Kadın ve erkek, toplumun ondan beklediklerini yerine getirmekle yükümlü olmaktadır. Kadınlar, sınırları ataerki tarafından çizilen korunaklı ve güvenilir dünyanın dışına çıkamamaktadır. *İyi* ve *kötü* kıstasları, cinsiyetlerin varoluşlarının özünden geliyor gibi gösterilmektedir. Erken dönem Amerikan sineması, özel alan içine hapsolmuş bağımlı kadın özelliklerini sinemaya taşımaktadır.

Resim 14 - *The Mothering Heart* (1913) filminden ekran görüntüsü: Kadın, erkeğin eve dönmesini bekliyor
https://lk.tc/cEi0A Erişim tarihi: 07.01.2023

The Mothering Heart (1913) filminde kadın (*Lillian Gish*), şefkatin ve masumiyetinin simgesi olarak başı konserve kutusuna sıkışan yavru bir köpeği kurtarmaktadır. Kadının, yavru köpeği kurtardığını gören bir erkek (*Walter Miller*) ona doğru yaklaşmaktadır. Sonraki sahnelerde kadın ve erkeğin evlendiği, bir ev satın almak amacıyla da para biriktirmeye çalıştığı görülmektedir. Kadın, ev içi işlerinin yanı sıra çamaşırcılık yaparak az da olsa para kazanmaktadır. Erkek ise yeni bir işe girdikten kısa süre sonra eşini aldatmakta ve ortadan kaybolmaktadır. Kadın, **Resim 12**'te görüldüğü üzere eşinin eve dönmesini beklemekte ve aldatıldığını öğrenene kadar evden ayrılmamaktadır. Erkeğin, aileye geri dönüşüyle birlikte bozulan düzen yeniden sağlanmakta ve böylelikle film döngüsü, özel alan kavramını gözetecek şekilde sonlanmaktadır. Filme göre kadının beklemesi, çile çekmesi ve erkeğe karşı affedici olması gerekmektedir. Kadın, beklemesi gerektiği öğretilen ve korunması gereken bir varlıktır. Masum özelliklerinin karşıtı ise kötü kadın tiplemelerinde hayat bulmaktadır.

İyi kadın görünümünün antitezi olarak sunulan *kötü* kadın tipi, Viktorya dönemi kültürünün yanı sıra erken dönem Amerikan sinemasında da yer almaktadır. İyi kadın görünümüne kıyasla kötü kadın, fazlasıyla cinselleştirilmiş bir görünümle sunulmaktadır. Erken dönem filmler, evlilik dışı çocuk sahibi olma ve benzeri deneyimleri, ahlâk dışı ve trajik bir hayat adı altında sunmaktadır. Anlatılar içinde yer alan kötü kadınların, sokağa atılma suretiyle toplumdan uzaklaştırıldığı görülmektedir. Kadınların içinde bulunduğu durum sonucunda kadınlara, ideolojik derslerin verilmesi sağlanmaktadır: Evlilik kurumu dışında cinselliğin görünürlüğü yıkıma yol açmaktadır. Viktorya kültürü ve erken dönem filmler kadınları, cinsel açıdan uygunluklarına göre yargılayarak onları iki gruba ayırmaktadır. Kadını, cinsellik özelinde tanımlayan kültürel yapı, *Bakire Meryem-Fahişe Kompleksi* adıyla bugün de varlığını sürdürmektedir. Viktorya dönemi bakire-fahişe ikilemi, erken dönem Amerikan sinemasında sıklıkla temsil edilmektedir. Bu kodlar, Klasik ve Çağdaş Hollywood sinemasına da sızmış durumdadır (Benshoff & Griffin, 2004, s. 210). Erken dönem filmler, iki zıt kadın tipini bir araya getirmektedir. Bunlardan biri, evine bağlı, masum, çocuklaştırılmış, iyi kadın tiplemesidir. İyi kadın, çocuksu davranışlar ile temsil edilmektedir. Cinsellikten arındırılmış, bakire, özel alana bağlı, saf, iyi ahlâklı ve erdemli olma özellikleriyle ideal bir orta sınıf Viktorya kadınıdır. Kötü kadın ise Viktorya döneminin *düşmüş kadın* (ing: *fallen woman*) tabiriyle anılan, bir zamanlar saygın bir zümrede yer almasına rağmen uygunsuz davranışları neticesinde içinde bulunduğu sınıftan atılarak toplumsal hiyerarşide en alt sınıflara doğru *düşen* kadınlar ya da fahişelerdir (Nead, 1988, s. 95). Viktorya ahlâkında oldukça önemli bir yere sahip olan iffet kavramı, kadın davranışlarında zıtlığa yol açmaktadır. Bu anlayışa göre düşmüş kadınlar ahlâk ve norm dışıdır.

Resim 15 - *The Painted Lady* (1912) filminden ekran görüntüsü: Üzüntüye dayanamayarak ölen genç kadın

https://lk.tc/R2sML Erişim tarihi: 07.01.2023

The Painted Lady (1912) *The Making of a Man* (1911) ve *A Fool There Was* (1915) filmlerinde düşmüş kadın tipi farklı biçimlerde işlenmektedir. *The Painted Lady* (1912) filminde genç kadın (*Madge Kirby*), babasının karşı çıkmasına rağmen henüz yeni tanıştığı bir erkekle gizlice görüşmeye devam etmektedir. Bir hırsızın evlerine girdiğini gören genç kadın, silahla öldürdüğü yabancının yeni tanıştığı sevgilisi olduğunu fark edince üzüntüden yataklara düşmektedir. Babasını dinlemeyen genç kadın, ölen sevgilisinin geri döneceği günü beklemesinin ardından hayal görmeye başlamakta ve **Resim 15**'te görüldüğü gibi üzüntüsüne dayanamayarak ölmektedir. *The Making of a Man* (1911) filminde bir tiyatro grubu, gösterilerini sergilemek amacıyla kasabaya gelmektedir. Tiyatro oyununu izleyen genç kadın (*Blanche Sweet*), başrol oyuncusuna (*Dell Henderson*) aşık olmaktadır. Baba, genç kadının reşit olmadığını söyleyerek ikili arasındaki ilişkiye engel olmaktadır. Genç kadın evden kaçtıktan sonra baba kalp krizi geçirerek ölmektedir. Genç kadın, hamile kaldığının anlaşılması ile birlikte evden atılmakta, tek başına ve yapayalnız kalmaktadır. Günün birinde, aşık olduğu başrol oyuncusuyla tekrar karşılaştığında döngü, ikilinin birbirine sarılmasıyla kapanmaktadır. *A Fool There Was* (1915) filminde ise mutlu bir yuvası ve iyi bir kariyeri olan John Schuyler'ın (*Edward José*) hayatı, Vampir (*Theda Bara*) adı verilen kadınla tanıştıktan sonra tamamen değişmektedir. Vampir kadın, erkekleri büyüleyici etkisi altına alarak onları baştan çıkarmaktadır. John Schuyler, Vampir kadının etkisiyle ailesinden ve kariyerinden vazgeçmektedir. Erkekler, vampir kadının hayatlarına

girmesinden önce mutlu bir hayat sürerken, vampir kadının ortaya çıkmasıyla birlikte kendilerini kaybetmektedir. John Schuyler filmin sonunda, aklını yitirmiş, ailesini, kariyerini ve servetini kaybetmiş bir biçimde ölmekte, vampir kadın ise cezalandırılmamaktadır. Verilen üç film örneğine göre düşmüş kadın, aileye geri dönerek iyileştirilebilmekte, ölümle cezalandırılabilmekte ya da kötü kadın kimliğini sürdürebilmektedir. Aile düzeninin korunmasına yönelik vurgunun ise her üç filme dair ortak nokta olduğu görülmektedir. Kadının özel alanı reddi, güvenilmez ve tehlikeli bir yere doğru yola çıkmasına ya da bu nitelikleri bir kimlik olarak edinmesine neden olmaktadır.

Viktorya ahlâkına göre bir kadın, özel alanda var olmaya ihtiyaç duymaktadır. Ailesi olmayan kadın, eksik kalmaktadır. Viktorya dönemi melodram özelliklerinin sinemaya yansımasıyla birlikte heteroseksüel romans anlatıda, tamamlanılması gereken bir zaruret durumuna dönüşmektedir. Kadının doğal koruyucusu bir erkektir. Ailenin kurulmadığı durumlarda kadın; eksik, yalnız ve sorunlu ilân edilme suretiyle dışlanmaktadır. Edilgin kadın, etkin erkek uyumunun sağlanması gerekmektedir. Etkin özelliklere sahip kadın anlatı dışı bırakılmaktadır. İyi kadın, doğru zaman geldiğinde onu kurtaracak erkeğin varlığıyla birlikte anlam kazanmaktadır.

Kate Millett (2018) ataerkil düzenin temel kurumunun aile olduğunu söylemektedir. Aile, toplumun aynası ve bağlantı noktası olma niteliklerine sahiptir. Millett'a göre ataerkil düzendeki sınıfların başlıca etkilerinden biri, bir kadını, ona zıt özelliklere sahip başka bir kadının karşısına koymaktır. Geçmişte, *namuslu kadınlar* ve *fahişe kadınlar* karşılaştırılırken, dönemin değişmesiyle birlikte çalışan kadın-ev kadını ayrımının yapıldığı görülmektedir (s. 60-69). *Bakire Meryem-Fahişe Kompleksi*'nin ortaya çıktığı yer burasıdır. Yaratılan zıtlıklar yoluyla, üçüncü bir olasılığın meydana gelemeyeceği ve kadınların yalnızca birini seçmek zorunda kalacağı anlaşılmaktadır. Kadın, ataerkinin değer yargılarına uygun seçimler yaparak toplum tarafından onaylanacağı bir kabulün içine girmektedir. Aile düzeninin kurulması ve bozulmaması, bir kadın için gereklilik sayılmaktadır.

Ataerkinin yanı sıra Hollywood sisteminin kapitalist ideolojisi de filmlere aktarılmaktadır. Kapitalist ve ataerkil ideoloji (kapitalist ataerki) Hollywood filmleri aracılığıyla yayılmacılığını sürdürmektedir. Bu noktada İngiliz film eleştirmeni Robin

Wood, kapitalist ideolojinin Hollywood filmlerine olan yansımasını maddeler hâlinde anlatarak klasik anlatı sinemasının temel sorunlarını çözümlemektedir. Robin Wood (1992) Amerikan kapitalizminin, Klasik Hollywood Sineması kodlarını kullanarak ilkelerini somut bir hâle getirdiğini söylemektedir. Filmlerin irdelenmesinden önce kapitalist ideolojinin temel bileşenlerinin sıralanması gerektiğini düşünmektedir. Kapitalist ideolojinin bileşenleri ise Klasik Hollywood Sineması'nda bulunmaktadır. Filmlerin anlatı yapısı incelendiğinde ideolojinin sızıntılarını da görmek mümkün olmaktadır. Bileşenler aslında herkesin aşina olduğu kavramlardır ve Wood'a göre şu şekilde sıralanmaktadır (s. 475):

1)Kapitalizm, kişisel inisiyatif almak, mülkiyet hakkı ve özel şirket.
2)İş etiği: Dürüst çalışma ilkesinin ahlâken doğruluğu fikri, ilk madde ile birleşerek birbirini tamamlamaktadır. Çalışmanın ahlâki üstünlüğü sonucunda libidonun yüceltilmesi ya da libidoya boyun eğdirilmesi amaçlanmaktadır.
3)Evlilik ve aile: Bu maddede heteroseksüel, tek eşli, yasal bir evlilik ve aile geleneği kastedilmektedir. Evlilik kurumunda aile evi, uygarlığın değerlerini simgeleyen ve çocukları vasıtasıyla değerlerin aktarımını sağlayan "kadın" için inşa edilmektedir. Erkek egemen toplumun mülkiyet ilişkileri, "evim, eşim ve çocuklarım" ilkesi ile kişisel ilişkilere dönüşmektedir.
4a)Tarımcılık bağlamında doğa: Western türüne ait filmlerde bakir topraklar, Cennet Bahçesi anlamına karşılık gelecek şekilde tasvir edilmektedir. İdeoloji, kültürel varsayımları doğallaştırmaktadır.
4b)Vahşi doğa bağlamında doğa: Örneğin, Kızılderililer, birçok western filminde beyaz erkeğin getirdiği medeniyetin dışında kalan vahşiler olarak temsil edilmektedir.
5)Teknoloji, şehir, gelişim ve kalkınma.
6)Başarı ve servet: Hollywood ideolojisinin başarı ve servet övgüsü direkt değil, örtülü bir yolla gösterilmektedir
7)Rosebud Sendromu: Fakirlerin daha mutlu olduğu, paranın her şeyi çözemeyeceği; hatta insanları yozlaştırdığı düşüncesi üzerinedir. Ezilmek, beraberinde mutluluk getirmektedir.
8)Herkesin mutlu olduğu ya da olabileceği bir yer olarak Amerika: Bu madde aracılığıyla, (mevcut sistem içinde radikal olunmadığı takdirde) tüm sorunların çözülmeye açık olduğu bir görünüm inşa edilmektedir. Yıkıma ve huzuru bozmaya yönelik tüm aktivitelerin, sistem içinde asimile edilmesi sağlanarak mevcut ideolojinin korunması yoluna gidilmektedir.
Yukarıdaki listenin birleşiminden ise iki ideal figür ortaya çıkmaktadır:
9)İdeal erkek: Erkekliği simgeleyen güçlü bir maceracı, sınır tanımayan bir görev adamı.
10)İdeal kadın: Eş ve anne, kusursuz bir yoldaş, sonsuza kadar evinin güvenilir dayanağı.
İdeal görünen çiftin uyumsuzluğundan ise her iki tarafın gizli yönlerinden meydana gelen aykırı bir birliktelik doğmaktadır:
11)Evine bağlı, güvenilir; ama sıkıcı bir koca/baba.

12)Erotik kadın (maceracı, kumarbaz), dikkat çekici, büyüleyici; ama tehlikeli, kahramana ihanet edebilir veya bu uğurda bir pantere dönüşebilir (Wood, 1992, s. 476-477).

Wood'a göre klasik Hollywood sinemasında görülen motif, figür ve anlatı yapısı türler aracılığıyla tekrar tekrar işlenerek doğallaştırılmakta ve buna göre cinsiyet temelli görevler belirlenmektedir. Yerlilere ait toprakların, üretkenlik, verimlilik gibi amaçların yanı sıra cennet vaatleriyle fethedilmesi meşrulaştırılmaktadır. Cinsiyetlere atanmış görevlerin sorunsuz devamlılığı, yapının kalkınması ve gelişmesini sağlamaktadır. Yapının bozulmasını hedef alan söylemler sistem dışı bırakılmaktadır. Wood'a göre yukarıdaki liste, kendi içinde bir çelişkiler ağı ve çözülmesi zor gerilimler yaratmaktadır.

Mevcut sistem, devamlılığını sürdürmek amacıyla kendi ideallerini üretmektedir. İdeal dışı görünen(ler) aracılığıyla oluşturulan uyuşmazlık(lar), izleyiciyi ideal olana yaklaştırmaktadır. Gerilime seyirci kalan kitle, ideal dışı, başka bir deyişle aykırı görünen(ler)i kabul etmek veya onun yerine geçmek istememektedir. Bu sayede ideal dışı olan(lar)ın yalnızlaştırıldığı ve vahşileştirildiği görünmektedir. Amerikan kapitalizmi, ideallerin meydana getirdiği aile bütünlüğüne yatırım yapmak istemektedir. Mutluluk ve mutsuzluk formüllerinin ideal/ideal dışı ikiliği kullanılarak birbirinden ayrılması, klasik anlatı sinemasına kök salmış durumdadır. Geçmiş anlatılardan gelen geleneksel kodlar, olay örgülerine sızarak eleştirel düşünceyi ortadan kaldırmaktadır. Her şeyin olması gerektiği şekilde işlediği görünümü verilerek, nesnel bir gerçeklik yanılsaması inşa edilmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM
ANLATIDA MEKÂN VE TOPLUMSAL CİNSİYET İLİŞKİSİ

İkinci bölümde, toplumsal ilişkiler ve insan üretimi yapıları kapsayan mekâna dair ideolojik sızıntılar, toplumsal cinsiyet kavramı kullanılarak ele alınmaktadır. Kamusal ve özel alana dail temsillerin, kültürel kalıpyargıların da etkisiyle birbirine zıt nitelikler ile ilişkilendirildiği ifade edilmektedir. İkinci bölümde, özel ve kamusal alanın yalnızca somut bir mekâna karşılık gelmediği, toplumsal cinsiyet kavramı ve rollerine göre eylemlerin, duyguların ve kavramların niteliğini belirlediği düşüncesi üzerinde durulmaktadır.

2.1.Anlatıda Mekân

Mekânlar, toplumsal üretim sonucu elde edilen ve toplumsal değer yargılarını içinde barındıran tasarımlardır. İnsanın ürettiği ya da insan ile birlikte anılan tüm etkinlikler, uylaşımlardan izler taşımaktadır. Bu nedenle mekânı insandan, insanı da mekândan ayırmak mümkün değildir. Anarşist kuramın önemli isimlerinden tarihçi Miguel Amorós (2016) doğal mekânın olmadığını, tüm mekânların toplumsal ilişkileri gösterdiğini, kapsadığını ve sakladığını belirtmektedir. Amorós'a göre toplumsal ilişkiler uzamsal birer oluşa sahiptir ve mekân içinde tasarlanarak mekânın üzerinde iz bırakmaktadır (s. 129). Bir mekânın üretimi, içinde bulunan kültür, dönem ve toplumsal yapıya uygun şekillerde gerçekleştirilmektedir.

Mekânlar, yaşam alanlarının tümüne etki etmeleri nedeniyle her yerdeliği bulunan tasarımlardır. Her yerdelik niteliğine karşılık gelen *genişlik*, mekânın algılanış ve ele alınış biçimini irdelemeyi zorlaştırmaktadır. Mekân kavramının sınırları genişledikçe mekânı kapsayan alanlar çoğalmakta ve alanlar arası önem sıralarının düzenlendiği görülmektedir. Konuyla ilgili olarak Fransız filozof ve sosyolog Henri Lefebvre (2014) *La production de l'espace* (Mekânın Üretimi, 1974) isimli kitabının yazılmasından önceki yıllarda mekân anlayışının bulanık ve tutarsız olduğunu ve mekânın, matematik, geometri gibi alanları çağrıştırdığını belirtmektedir. Lefebvre'ye göre mekân, felsefede de diğer kategoriler arasında bir kategori olarak ele alınmakta ya da kapsamı belirsiz boş bir çerçeve olarak görülmektedir (s. 21). Toplumdan çıkma veya toplumun ürettiği bir kavram olarak irdelenen mekânın, kullanım sıklığına uygun bir ölçüde muğlaklığının boyutu da artmaktadır.

Toplumun ürettiği pratik, etkinlik ve kavramlar bir ihtiyacın varlığını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda mekân da toplumsal ilişkilerin bir ihtiyacı olarak gelişmekte ve değişmektedir. Henri Lefebvre (2014) mekânın ekonomik ve toplumsal ilişkilerin birer dayanağı olmasının yanı sıra üretici güçler, iş bölümü, mülkiyet, kültür, kurum ve bilgi ile de ilişkilerinin bulunduğunu belirtmektedir. Lefebvre'ye göre (toplumsal) mekân, üretim tarzının her anına müdahale etmektedir. Dolayısıyla mekânın, toplumlarla birlikte değiştiği ve irdelenmesi gereken bir tarihinin olduğu sonucuna ulaşılmaktadır (s. 24-25). Alınıp satılan, üretilen ve üreten, toplumun ihtiyaçlarına göre şekillenerek kendini yenileyen mekânların kapladığı alanlar, insan etkinliklerini yansıtmaları nedeniyle kültürel değerler ile anılmaktadır. Bu nedenle mekânın, kültür ve tarihe dokunan kod ve uylaşımları bulunmaktadır.

Henri Lefebvre (2014) mesaj, kod ve enformasyon gibi kavramların bir mekânın doğuşunu takip etmeyi sağlamasa da üretilen bir mekânı deşifre edebileceğini belirtmektedir. Nitekim Lefebvre'ye göre mekânın dillere içkin genel bir kodu bulunmamaktadır (s. 47). Mekânın deşifre edilmesi, uylaşımların izinin sürülmesi aracılığıyla gerçekleşebilmekte; fakat mekânın kendine özgü dilsel bir kodunun bulunmaması nedeniyle mekân okumasının yöntemi çeşitli disiplinlerin yorumlarına açık bırakılmaktadır.

Henri Lefebvre (2014) mekân vurgusunu özellikle toplumsal mekân kavramını kullanarak yapmakta ve üretim ilişkilerini toplumsal mekân kavramına karşılık gelecek biçimde örneklendirmektedir. Lefebvre'ye göre her toplum, kendi mekânını üretmekte ve toplumsal mekân, cinsiyet, toplumsal yeniden üretim ilişkilerini, yaşlar arasındaki biyolojik-fizyolojik ilişkileri, üretim ilişkilerini, iş bölümünü, örgütlenmeyi ve dolayısıyla hiyerarşikleşmiş toplumsal işlevleri içermektedir (s. 61). Bir mekânın üretimi, topluma ait öğelerin mekân içine sızması yoluyla gerçekleşmektedir. Bu öğeler, güç ilişkilerini düzenleyen bir sıralamaya göre mekânın biçimlenmesini sağlamaktadır. Kendi mekânını üreten bir toplumun, ürettiği mekânları işlevlerine uygun olarak sıralaması beklenmektedir. Bu durum, güç ilişkileri temsilini gizli ya da gözle görülür bir biçimde sergileme yoluyla gerçekleşebilmektedir. Lefebvre'ye göre toplumsal ilişkiler ve mekân, sembolik temsilleri kullanarak bu ilişkileri var etmekte ve bağdaşlaştırmaktadır. Yeniden üretim ilişkilerini temsil eden dişillik ve erkeklik gibi

cinsel semboller gösterdiğinden fazlasını gizlemektedir (s. 62). Cinsel sembollerin gizlendiği mekânlar, mekân hiyerarşisinin sınırlarını belirlemektedir. Mekân bir üretim sonucu gerçekleşmekte ve cinsel sembolleri gizlemekteyse eğer, o hâlde bir güç ilişkisinin varlığından söz edilebilmektedir. Lefebvre'ye göre mekân, yapılması ya da yapılmaması gereken şeylere, başka bir deyişle yasaklara değinmektedir. Mekân, kuşkusuz anlamlıdır; fakat iktidar ile ilişkisi bulunması nedeniyle mesajlarını gizli tutmaktadır (s. 162). Mekânın kapladığı alan, izin verilenlerin ya da ihlâle yol açabileceklerin sınırını göstermektedir; fakat bu sınırlar, iktidarın karmaşık iletilerinden ötürü deşifre edilmeye ihtiyaç duymaktadır. Lefebvre'ye göre mekân, düzeni ve düzensizliği birbiri içine hapseden alanlardan olup bedenlere hükmetmekte, yol ve güzergâhları buyurmakta ya da yasaklamaktadır (s. 163). Bu ifade ile mekânın sınır belirleyicilik niteliğine değinilerek mekânın, düzen, düzensizlik ve sınır ilişkilerini kapsayan gizli bir kontrol mekanizmasının varlığına sahip olduğu fikri yinelenmektedir. Bahsi geçen toplumsal ilişkiler ve iktidar sembolleri, mekânın ideolojik sızıntılarına yönelik okumalar yapılmasının önünü açmaktadır.

Mekânlar, üretim ilişkilerinin meydana geldiği, dolayısıyla yaşamı ve hareketi temsil eden insana özgü alanlardır. Bir mekân, öykünün karakterlerine, geçtiği döneme ve metnin türüne göre düzenlenebilmektedir. Hollandalı kültür kuramcısı Mieke Bal (1994) bir öyküde mekânın işlevlerine değinerek mekânın, karakterler ile bağlantılı olduğunu, karakterlerin mekânlar aracılığıyla duyularını aktardığını belirtmektedir. Bal'a göre görme, duyma ve dokunma gibi duyular, karakterler ile mekânı birleştirmektedir. Mekân, karakter deneyimlerinin ve duyularının bir çerçevesi olarak anlatının içine yerleştirilmektedir (s. 133). Bu sebeple mekân, anlatı ile birlikte gelişen ve değişen akışın temel parçalarından biridir. Bal'a göre mekânın öyküdeki işlevleri oldukça çeşitlidir. Hareketin gerçekleştiği alan olarak mekân, temalaştırılma suretiyle bir sunum nesnesine dönüştürülebilmektedir. Mekân, öyküyü etkileyen ögelerden biri olarak karakterlerin yürüdüğü, yolculuk etmek için kullandıkları ve sonuç olarak, geçişleri simgeleyen dinamik işleve sahip bir aracı konumundadır. Bal'a göre *sabit* ve *hareketli* şeklinde ikiye ayrılan mekân türleri, olayların çerçeve içindeki gelişme biçimlerine işaret etmektedir. *Sabit mekân*, olayların içinde bulunduğu çerçeveyi, *hareketli mekân* ise hareket alanlarını ve karakterlerin anlatı süresince geçiş yaptıkları

alanları temsil etmektedir (s. 136). *Hareketli mekân*da görülen karakter eylemleri ve olaylar arası geçişler, özellikle yolculuk temalı öykülerde görülmektedir. Hareketin, yolculuk öykülerinin merkezinde bulunan temel amaçlardan biri olduğunu belirten Bal'a göre yolculuğa çıkan karakterin yolculuk sonunda bilinçlenmesi, bilgiye ulaşması, olgunlaşması ve özgürleşmesi gibi değişimler geçirmesi gerekmektedir. Nitekim bu durum, toplumsal cinsiyet rollerini gözeterek yapılanmaktadır. Bal'a göre klasik anlatı yapısında erkeklerin yolculuğa çıktığı, kadınların ise evde kaldığı ve beklediği görülmektedir (s. 137). Bu noktada Laura Mulvey (1992) toplumsal cinsiyet ve sinemasal mekân bağlamındaki düşüncelerinin ilk olarak tür sinemasının taşıdığı motifler ile ilintili olarak şekillendiğini ve klasik anlatı sinemasına ait melodram türü örneğinden yola çıkarak melodramlarda, ev ve ailenin anlatının odağında yer aldığını belirtmektedir. Bu türde evin üst üst katı özel, alt katıysa kamusal alana karşılık gelmekte, merdivenler, yatak odaları, mutfak, salon gibi eve ait diğer mekânlar anlatıyı, cinsel ve psikolojik anlamda irdelemenin önünü açmaktadır. Mulvey'e göre ev, kadın karakterin duygularını içselleştirdiği özel alana karşılık gelmektedir. Anlatı içi olayların gerçekleştiği, türe özgü nitelik ve motiflerin görüldüğü bir mekân olarak ev; maceranın, hareketin ve eylemlerin gerçekleştiği mekân olarak kamusal alana kıyasla duyguların, hareketsizliğin ve kapanmışlığın alanıdır. Mulvey'e göre sinemada ev içini ve dışını temsil eden çağrışımlar, toplumsal cinsiyet kavramı ve rollerine göre uygun olarak düzenlenen karşıtlıkları içermektedir. Ev, *sabit mekân* niteliklerine uygun olarak ailenin ve toplumsal cinsiyet kurallarına uygun birlikteliklerin sürdürülmesini onaylayan uylaşımlardan izler taşımaktadır (s. 54-56). Zira, eylemlerin gerçekleştiği bir hareket alanı olarak görülen kamusal alandan geri dönen kişinin güvenli sığınağı olan evin, aynı kalması gerekmektedir.

Sonuç olarak mekân, tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi bir anlatının içinde de oldukça karmaşık bir örüntünün içinde yer almakta ve mekânın yalnızca ufak bir bölümü doğrudan betimlemeler ile ifade edilmektedir. Mekân, dünyada tek başına ve kendiliğinden var olan bir madde değildir. Dolayısıyla bir metinden gelen diğer örüntülerin kesiştiği bir bağlantı noktası olarak irdelenmelidir. Bu örüntüler, karakterizasyon, ideoloji, hiyerarşi, mitoloji ve çalışmada ele alındığı üzere toplumsal cinsiyet kavramı olabilir (Zoran, 1984, s. 310-333). Sinema, gözle görülür bir mekânsal

boyut yaratırken metinlerde tasvir edilen mekânlar, karakterlerin görebileceği ve metni okuyan kişinin hayalinde canlandırabileceği alanlar ile sınırlı kalmaktadır. Yani sinema, anlatı metinlerine kıyasla daha açık ve somut bir mekânsal çerçeve çizse de kapalı kompozisyona tabi yapısından ötürü, mekânın bulunduğu görüş açısını dar bir çerçeveyle sınırlı tutmaktadır (Chatman, 1980, s. 96-97). Film karesi, tablolara benzeyen bir renk seçkisi sunarak, görüntünün üç boyutlu olarak ele alınmasından evvel çerçeve içindeki ögeleri vurgulamak ve izleyicinin dikkatini yönlendirmek için mekânı ve mizanseni kullanmaktadır (Bordwell & Thompson, 2009, s. 148). Mekânın gerek anlatı metinleri gerek sinemasal bağlamda bir çerçevenin içine sıkıştırılması mekânın gerçekliğini ve anlatı aracılığıyla taşıdığı ideolojik kalıpları deşifre etmeyi gerekli kılmaktadır.

2.1.1. Özel Alanda Mekân Anlatısı

Mekân kavramının özel ve kamusal olarak birbirinden ayrılmaya başlaması, insan etkinlikleri ve ihtiyaçlarının ideolojik anlamda farklı şekillerde algılandığı anlamına gelmektedir. Yaşam alanlarının kamuya özgü ya da mahremiyet ayrımına bağlı olarak birbirinden uzaklaşması, etkinlikler, ilişkiler, roller ve ihtiyaçların neler olduğu konusunun irdelenmesine yol açmaktadır. Alanlar arasındaki sınırların belirginliğinin yanı sıra alanların nasıl algılandığı gibi konu ve tartışmaların Antik Yunan dönemine kadar uzandığı görülmektedir.

Almanya doğumlu Amerikalı siyaset kuramcısı Hannah Arendt (1994) Antik Yunan düşüncesinden hareketle, insanın siyaseten örgütlenebilir oluşunun, hane (yun: *oikos*) ve ailenin yer aldığı doğal birliktelikten ayrıldığını ve hatta, onunla bir karşıtlık içine girdiğini belirtmektedir. Arendt'e göre kent devletlerinin ortaya çıkışı, toplu hâlde yaşama alışkanlığı nedeniyle siyasi örgütlenmeye açık olan insana (erkek), kişisel yaşamının yanına koyabileceği ikinci bir alan yaratmıştır. Bu alan, onun kişisel alanından tamamen farklı sınırlara sahip bios politikos (yun: *politik hayat*)'udur (s. 42). İnsan, yaşamını sürdürebilmek adına ailesi ve kendini koruyabileceği bir alana ihtiyaç duymaktadır. Toplu yaşamın bir getirisi olarak üretilen *çatı* başka bir deyişle ev (*hane*), doğal birlikteliğin bir sonucu olarak kişisel yaşam ve ihtiyaçları kapsamaktadır. Özel alan, hayatın doğal akışı içerisinde kurulmakta aidiyet, birliktelik ve mahremiyet

kümesinde birleşmektedir. Bir insan topluluğunu diğerinden ayırması ve aileyi temsil etmesi nedeniyle kişiselliğin öne çıktığı bir kullanım alanına işaret etmektedir.

Hannah Arendt (1994) özel/kişisel(leştirici) kavramını, kamu ile özdeşleşen *çoğulluk*'tan ayırarak yoksunluk ve mahrum kılıcılık nitelikleri birleştirmektedir. Özel/kişisel, yalnızca kendini ilgilendiren bir gizliliği tarif etmektedir. Yoksunluğu, gizliliğe verilen önemden ve dışarıya olan kapalılığından ileri gelmektedir. Arendt'e göre bedende hissedilen acı, aşk gibi yoğun duygular, kamusal alanın açıklığı ve gerçekçiliğine kıyasla herhangi somut bir biçime dönüştürülmekten yoksundur. Kamu sahnesi, apaçık gerçeklerle ilgilenmesi nedeniyle görülen ve işitilen şeylere yoğunlaşmakta, bu gerçeklere uymayanları da münasebetsiz olarak görüp özel alana itmektedir (s. 75-87). Buradan hareketle kamusal alana hitap etmeyen değerlerin, özel alana hapsedildiği sonucuna ulaşılmaktadır. Özel alan, kamusal alanın gerçekliğine uymayan ve bu nedenle korunaklı alana doğru itilen bir mekân olma niteliğindedir. Bir tarafta kamusal alana atfedilmiş gerçeklik, açıklık gibi aklı ve akılcılığı simgeleyen kavramlar, diğer tarafta da aile ilişkileri, duygular ve zorunlu/biyolojik ihtiyaçlar gibi değerler bulunmaktadır. Kavramların alanlara göre kümelenmesi, bir alanın diğerinden üstün olduğu bir düşünce sisteminin ortaya çıkmasına da zemin hazırlamaktadır. İnsan, korunma ve hayatını sürdürebilme içgüdülerinden doğan yaşama alanlarını zorunlu olarak, politik hayatını ise toplumsal düzendeki yerini sağlamlaştırma amacıyla üretmektedir. Özel/kişisel(leştirici) kavramının kişiselliği, mahremiyet ve gizlilik ile birleşerek deşifre edilmesi güç bir alan yaratmaktadır. Üretimin ve siyasetin gerçekleştiği alan, kamusal alansa eğer, özel alana atfedilen duygular, akrabalık, aile ilişkileri ve benzeri diğer kişisel değerler siyasetten arındırılarak ikincilleştirilmektedir. Hannah Arendt'in yoksunluk tabiri, özel alanın dışlanarak eksik bırakılması anlamına gelmektedir. Önem sıralaması, kamusal alanı kapsayan kavramlar ve özel alana atılan değerler olarak birbirinden ayrılmaktadır.

Hannah Arendt (1994) özel ve kamusal alan ayrımını, gösterilen ve saklanması gerekenler arasındaki mahremiyet koşulları bağlamıyla açıklamaktadır. Arendt'e göre modern çağdan önce kadınlar ve köleler, yaşamlarının bedensel işlevlere adanmış olmalarından ötürü gizli/saklı tutulması gerekenler konumunda yer almaktadır. Modern çağın başında özgür emek kavramı, gizliliğini ve önemini kaybederek bünyevi/bedensel

işlevlerin ve maddi meselelerin gizlenmesi düşüncesini ortadan kaldırmıştır (s. 103-105). Özel alan, bedenin ve bedeni ilgilendiren işlerin/üretimin gerçekleştiği kişileri koruma eğilimindeyken, maddi anlamda bir karşılığı bulunmayan emek türlerinin dışlanarak kimliğini kaybettiği görülmektedir. Böylelikle özel alan içi emek türlerinin toplum içindeki önemi değersizleşerek özel alanın, ailenin dar kalıpları ile sınırlandırılmış bir kimlik ile sınırlı kalması sağlanmıştır. Emek, sermaye, konuşma ve eylem kapsamında yer bulamaması nedeniyle siyasi etkinliklerin gerçekleşmediği alanlar olarak görülmeye başlanmıştır.

Özel/kişiselin, zorunluluk nedeniyle üretilen alanları ifade etmesi, zorunluluk dışında kalan kamusalın, eylem ve konu alanlarını genişletmektedir. Hannah Arendt (1994) siyasi olmanın, insani var oluşun en yüksek olanağına erişmek anlamına geldiğini belirtmektedir (s. 93). O hâlde siyasi alanlar ile özdeşleşen kamu alanları, insanların kendilerini, zorunlu ihtiyaçlar dahilinde inşa ettikleri alanlardan farklı olarak ifade edebildikleri, eylem kararları alabildikleri ve var oluşları üzerine tartışabildikleri özgürlük alanlarına karşılık gelmektedir. Bunun sonucu olarak siyasi yaşam alanları kamusal ile özdeşleşirken siyaset dışı bırakılan tüm değerlerin özel alana itildiği görülmektedir. Özetle, özel alan bir zorunluluk alanı, kamusal alan ise bir özgürlük alanıdır. Arendt'e göre insan, zorunluluk alanı olarak görülen özel alanda yaşamaya devam ettiği ve kamusal alana geçemediği müddetçe, insani var oluşuna erişim sağlayamamaktadır. Özel alan, insana özgülük ve bireysel farklılıkların değil, bedensel işlevlerin alanıdır.

İnsan var oluşuna tesir eden tüm eylem, olgu ve olaylar Arendt'e göre kamu alanlarında gerçekleşmektedir. Kamu alanları, örgütlü gücün ortaya çıkması ve insanın bir birey olarak kendini ifade edebilmesine olanak tanıyan yegane alanlardır. Bu bağlamda kamusal alanın gerek dünya gerek insana olan etkisi, özel alana kıyasla benzersiz ve dahası, insana özgü olarak görülmektedir. Özel alanın zorunluluk alanını temsil etmesi, bahsi geçen *insana özgülük* ayrımının özel alanın niteliklerinde bulunmaması anlamına gelmektedir. Zira özel alan, bir insanın hayatını sürdürebilmesi, kendine ve ailesine barınabileceği bir yer inşa etmesi, soyun devamı ve bunları kapsayan ilişki biçimleri ve değerleri içine almaktadır. Arendt'in düşüncelerine göre yalnızca özel alan içinde yaşamını sürdüren bir insanın, insana özgülüğü

deneyimleyeceği bir mertebeden yoksun kalacağı anlamı çıkarılmaktadır. İnsana değer katan eylemler, kamu alanlarında gerçekleşmekteyse eğer, özel alanlar insan özgürlüğünü ve insana özgülüğü içinde barındırmamaktadır.

Özel alanın aile ilişkileri, duyguları ve temel ihtiyaçları; kamusal alanın ise sermaye, güç, siyaset, konuşma, eylem gibi kavramları temsil etmesi nedeniyle kadın ve erkeğin bu alanlardaki görünürlükleri sıklıkla irdelenmektedir. İngiliz feminist siyaset bilimci Carole Pateman (1989) özel ve kamusal alan ayrımının birbirinden ayrılarak düzenlendiğini ve kadınların gündelik yaşam deneyimlerinin bu ayrılma biçimleri arasındaki bağlantıyı onayladığını belirtmektedir. Pateman'a göre özel ve kamusal alanın birbirinden ayrılması, insan yaşamının bir parçasını ve liberal-ataerki gerçekliğin ideolojik yanılsamasını oluşturmaktadır. Kadınların kamusal alana dahil edilme biçimleri, ev içi konumlarının birer uzantısı olarak düzenlenmekte ve ataerkil uygulamaların varlığına göre şekillenmektedir. Pateman'a göre kadınlar hiçbir zaman kamusal alandan tamamen dışlanmamıştır; fakat kamusal alan hâlâ erkek egemenliği altındadır (s. 131-132). Özel ve kamusal alan, bir kadın için farklı çelişkiler barındırmaktadır. Kadın hem kamusal alanın ona sunduklarını özel alandan tamamen ayırmamak hem de iki alanda sergilediği davranış biçimlerinin politik ve kişisel kavramları açısından belirsizliğini deneyimlemek durumundadır. Kadınların kamu alanlarında çalışmaları, ev içi işlerinin bir yansıması ya da ataerkinin belirlediği koşullarda sürdürüldüğü sürece mümkün olmaktadır. Bu noktada, özel ve kamusal alanın birbirinden tam olarak ayrılamayacağı ve her iki alanın kadın deneyimleri açısından yorumlanmaya açık olduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Özel ve kamusal alanın tarih boyunca birbirinden ayrı kavramlara karşılık gelecek biçimde kümelenmesi, *politik olmayan*ı ifade eden özel alanın politikadan tamamen arındığı anlamına gelmemektedir. Her iki alanın, ataerkinin yöntemlerine göre inşa edildiği düşünüldüğünde kamusal alanın politikaya yakın olması, özel alanı politik inşanın ayrı bir sorunu olarak irdelemeyi gerektirmektedir.

1970'li yıllarda feminist düşüncenin özel alana bakış açısını yansıtan, "Kişisel/Özel Olan Politiktir" sözü, kadın deneyimlerinin politik tarafını ortaya koymaktadır. Radikal feministlerin, *bilinç yükseltme* adını verdiği hareket, kadınların özel alan deneyimlerini birbirlerine aktarmaları amacını taşımaktadır. Amerikalı radikal

feminist Carol Hanisch (1970) aynı isimli yazısında bilinç yükseltme hareketlerinin *terapi* kelimesi ile birlikte kullanılmasından rahatsızlık duyduğunu, çünkü terapinin bir hastalığın iyileşme sürecini ifade ettiğini, oysa kadınların hasta olmadığını söylemektedir. Hanisch'e göre bilinç yükseltme hareketi, kadınları iyileştirmek için değil, kişisel (özel) olduğu sanılan sorunların altındaki gizli ideolojiyi ortaya çıkarmak için yapılmaktadır. Tek tek kadın sorunları birleştiğinde, sorunlar kişisel (özel) olmaktan çıkıp politik birer davaya dönüşmektedir. Bilinç yükseltme hareketine göre kadınlara belirli sorular yöneltilmekte (Örneğin, kız/erkek çocuğu mu yoksa çocuğunuzun olmamasını mı tercih edersiniz, neden? Birlikte olduğunuz erkeğin sizden fazla ya da az gelire sahip olması durumunda ilişkiniz bundan nasıl etkilenir?) Hanisch'e göre toplantılar sonunda verilen yanıtlar toplanarak yanıtlar arasında bir bağ kurulmaya çalışılmaktadır (s. 76). Bilinç yükseltme hareketi sayesinde kadınların konuşmaktan kaçındığı özel alan deneyimlerinin genel bir sorunu yansıttığı fark edilerek özel alan deneyimlerinin politik olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Aile içi ilişkiler ve özellikle şiddet olgusu, özel alanın mahremiyetini temsil etmesi nedeniyle görünürlüğü, ifadesi ve aktarımı dışarıya kapalı kadın deneyimlerine karşılık gelmektedir. Özel alan ile özdeşleşen kadın deneyimleri, kamusal alanın konuşma ve kendini gösterme eylemlerinin dışında kalmaktadır. Kadın deneyimlerinin özel alan mahremiyetine alınarak gizli tutulmaya çalışılması, özel alanın politik olduğunun göstergesidir.

Feminizmin yanı sıra (feminist) coğrafyanın da bir konusunu oluşturan özel ve kamusal alan kavramı, mekân tartışmalarına farklı bir açıdan yaklaşılmasını sağlamaktadır. Feminist coğrafya, toplumsal ilişkilerin gerçekleştiği alanları, coğrafi kavramlar ve toplumsal cinsiyet konusunu bir araya getirerek sunmaktadır. Feminist coğrafya alanındaki önemli çalışmalarıyla bilinen Nancy Duncan (2005) özel ve kamusal alan karşıtlığının toplumsal cinsiyet esasına göre bir cinsiyeti diğerine bağımlı kılmak, baskıyı meşrulaştırmak ve bunun yanı sıra cinselliği düzenlemek amacıyla kullanıldığını belirtmektedir. Duncan'a göre özel ve özel alan kavramı, ev içi, doğal, aile, mülkiyet, somutluk, kişisel yaşam, mahremiyet, tutku, cinsellik, bakım, sığınak, ücretsiz emek, üreme ve içkinlik ile temsil edilirken kamu ve kamusal alan kavramı, soyutluk, kültür-kültürel, akılcılık, eleştirel söylem, vatandaşlık, sivil toplum, adalet, pazaryeri, ücretli emek, üretim, polis, devlet, eylem, militarizm, kahramanlık ve aşkınlık

ile temsil edilmektedir (s. 128). Özel alan, içe doğru ilerleyerek güvenli bir alan inşa etmekteyken kamusal alan yayılmacı bir tutum sergilemektedir. Feminist coğrafya da özel ve kamusal alan arasındaki gözle görülür ayrımı kabul etmektedir; fakat iki alan arasındaki çizginin ne ölçüde keskin olduğu konusu tartışmalara açıktır. Tüm mekânların özel ve kamusal olarak keskin bir biçimde ayrılamaması nedeniyle özel alanın kimliği yeniden sorgulanmaktadır. Duncan'a göre kadınlar ve kadınsılık ile özdeşleşen ev, geleneksel olarak koca ve babanın ataerkil otoritesi üzerine inşa edilmektedir. Evin reisinin sahip olduğu özgürlükler, özel alanın içinde bulunan kadınların ve çocukların haklarını, özerkliğini ve güvenliğini etkilemekte ve tamamen reddetmeye kadar gidebilmektedir. Evin, özel alan kavramı ile ifade edilmesi aile içindeki değişen güç ilişkilerine yönelik siyasi kurum ve toplumsal hareketlerin rolünü kısıtlamaktadır. "Erkeğin evi, onun kalesidir" ifadesi, erkeklik, ataerkil özerklik ve bunların, özel mülkiyet biçimindeki karşılığı, önemli bir tarihsel bağı açığa çıkarmaktadır. Kontrolsüz bir mekân olarak özel alan, erkeklerin geleneksel olarak aileleri üzerinde hakimiyet kurduğu ve bunu yapabilmek adına mahremiyetin gücünden faydalanabildiği yerlerdir (s. 131). Ev içindeki kadın ve erkeğin varlığı, güç dengelerini değiştirerek toplum tarafından desteklenen erkeklik rolünün öne çıkmasına neden olmaktadır. Mahremiyet kavramı, özel alan içinde yaşanan hakimiyet türlerinin dışarıya yansımasına kapalıdır. Ev içi, siyaset dışı, dolayısıyla ikincil olarak görülen bir egemenlik alanıdır.

Kadının, özel ve kamusal alan içindeki belirsizliği, feminist coğrafyanın işaret ettiği sorunlardan biridir. Zira, *kadının yeri* olarak da görülen evin geleneksel yönü, özel alana karşılık gelen kavramların hakimiyet adı altında ifade edilebileceğini göstermektedir. Özel/kamusal alan ikiliği ve toplumsal cinsiyet kavramının coğrafyanın konusu olup olamayacağını irdeleyen kişilerden biri de İngiliz coğrafyacı ve akademisyen Linda McDowell'dır. Linda McDowell (1999) feminist coğrafyanın, toplumsal cinsiyet ve mekân arasındaki ilişkileri araştırmak, bu ilişkileri görünür kılmak, cinsiyetler arası yapılanmayı ortaya çıkarmak ve yapının doğallığını bir sorunsal hâline getirmek amacını taşıdığını belirtmektedir. Bunun yanı sıra feminist coğrafya, mekânların cinsiyetlere göre nasıl deneyimlendiğini ve farklılıkların, toplumsal yapı, mekân ve toplumsal cinsiyetin bir parçası olduğunu göstermektedir (s.

12). McDowell'a göre küçük çocuğu olan bir anne için ev, güvenli bir alan ya da bir hapishaneye, bir işçi için ise bir sığınağa karşılık gelebilmektedir. Kimileri için özgürleşme ve keşif alanları olarak görülen caddeler ve parklar, kimileri için korku ve tehlike hisleri ile bütünleşebilmektedir (s. 31). Mekânı algılama biçiminin cinsiyet, yaş, cinsel yönelim, içinde yaşanan toplum ve döneme göre değiştiği görülmektedir. Feministler, özel ve kamusal alan karşıtlığının meydana getirdiği belirsizlik sorununa rağmen zorunluluk alanı olarak inşa edilen evin, geleneksel erkekliğin hakimiyeti ve ev içi emeğin maddi anlamda bir karşılığının bulunmaması nedeniyle kadınlar için güvenlikten çıkarak onları bağlı kılmaya yönelik bir hiyerarşiye dönüştüğü konusunda hemfikirdir.

Feminist coğrafya, kadınların gündelik yaşam deneyimlerinin mekân ile ilişkisinin önemini vurgulamaktadır. Coğrafyacı Gillian Rose (1993) yatak odası, mutfak, sokak, işyeri ve mahallelerin gündelik coğrafyasının, kadınların mekânsallığının ve feminizmin coğrafyası olduğunu ifade etmektedir. Rose'a göre mekân ve iktidar ile ilgili düşünceleri, kendi gündelik yaşam deneyimlerinden hareketle oluşmaktadır ve bir mekânın yarattığı korku kısmen kadın olarak tanımlanmasıyla ilintilidir (s. 142-143). Feminizmin temel konularından biri olarak görülen özel ve kamusal alan ikiliği, kadınların gündelik yaşam deneyimlerine göre yorumlanabilir durumdadır. Mekânın bir iktidar göstergesi olarak inşa edilmesi, algılama biçiminin değişmesine neden olabilmektedir. Bu nedenle, coğrafi kavramların yanı sıra gündelik yaşam deneyimlerinden hareketle irdeleyen feminist coğrafya, mekânın algısallığını irdelemeyi mümkün kılmaktadır.

Özel alan, tarih boyunca kamusal alanın dışarıda bıraktığı kavramları tanımlamaktadır. Kamu alanlarında konuşma, eyleme geçme ve örgütlenme hakkının hane reisi (erkek) ile özdeşleşmesi, mekânın gözle görünenin ötesindeki cinsiyetli yapısını açığa çıkarmaktadır. Özel alan, temel ihtiyaçlardan doğan zorunluluk neticesinde güvenli bir sığınak inşa etme amacıyla kurulmuştur. Bundan ötürü, özel alan içinde bulunan kişilerin de korunması gerektirmektedir. Kadının korunması gerektiği düşüncesi, kamusal alanın kapsamını genişletirken kadının özel alan ile sınırlı kalmasına neden olmaktadır. Kamusal alanın kendini gerçekleştirme ve insana özgülük ile tanımlandığı düşünüldüğünde kadının, dış dünyada deneyim kazanmasına engel

olunduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Ücretsiz ev içi emeğin değersizleşmesi ile beraber, kamu alanları ve özel alan arasındaki uçurum gittikçe derinleşmekte ve bunun sonucu olarak kadın emeğinin görünümü azalmaktadır.

Feminizm ile ilk defa kadının özel alandaki yeri ve deneyimleri konuşulmaya başlanmıştır. Mahremiyet, aile, şiddet, ücretsiz emek gibi konuların öznesi olarak kadının, mekân algısındaki ortak noktalar dile getirilmiştir. Kadın deneyimlerinin ortak yönleri düşünüldüğünde özel alanın politikadan ayrı yorumlanamayacağı, kamusal alanın özel alana olan üstünlüğünün değil, alanlar arası ilişkilerin kurulması gerektiği öne sürülmektedir. Örneğin, hane içinde meydana gelen kadına ve çocuğa yönelik aile içi şiddet, özel alanın mahremiyeti adı altında gizlenmemeli, aksine şiddetin politik yönü vurgulanmalıdır. Bu sayede özel alanın, en az kamusal alan kadar politikanın konusu olduğu ve olması gerektiği anlaşılmalıdır.

Amerikalı feminist yazar Betty Friedan (1979) Nazi Almanya'sında kullanılan ve ideal ev kadınlarının o dönemki meşguliyetlerini ima eden bir slogan olan *Kinder, Küche, Kirche*'den (alm: *çocuk, mutfak, kilise*) hareketle Amerikalı ev kadınlarının da tek bir tutku, rol ve uğraş ile sınırlandırıldıklarını ve özel alana karşılık gelen niteliklerin evrensel bir yapıya sahip olduğunu ifade etmektedir. Friedan'a göre özellikle kadın dergileri, bir kadının gerçek mutluluğa ve doyuma yalnızca dünyaya bir çocuk getirdiği zaman ulaşacağı konusunda ısrar etmektedir. Kadınların, bir erkeğin eşi ya da çocuklarının annesi olmak dışında hayal kurmalarının imkansızlığına değinmektedir. Anlatılarda kadınlar için yaratılan dünya; aşk, çocuklar ve ev üçlüsünden oluşmaktadır. Friedan'a göre bu dünya tam değil, yarım bir dünyaya karşılık gelmekte ve bu sayede kadınların, tüm insanlığı ilgilendiren olaylardan, yani dış dünyadan kopması sağlanmaktadır. Ev içine hapsedilen bir kadının bir bütün olarak kendi varlığına ulaşması ve kapalı bir alan içinde gelişen olaylar dışında düşünmesi engellenmektedir (s. 32-60). Kadınlar için yaratılan imgelemler bir kadının asıl kimliğine ulaşmasına engel olmakta ve büyük kararları erkeklerin aldığı bir dünya inşa etmektedir. İngiliz sosyalist feminist ve tarihçi Sheila Rowbotham (1987) güçlü kadınlardan meydana gelen kabilelerin ve anaerkillikle ilgili anlatıların bile ataerkil kültürünün ürünü olduğunu söylemektedir. Kadınlar, tarihin arka planını oluşturmaktadır. Aile kavramını da içine alan özel alanda bulunan kadınlar Rowbotham'a göre, erkeklerin kamusal

alanda elde ettiği mevkileri yansıtma işlevi görmekte ve kadınları, kapitalist dünyanın bir aksesuarı yapmaktadır. Kadın-erkek ilişkilerini kibar bir tiranlığa benzeten Rowbotham'a göre kadınların deneyimleri ve hisleri de erkekler tarafından kurulan bir çerçevede ifade edilmektedir (s. 69-71). Bu noktada feministler kadın-erkek ilişkilerinden hareketle, özel alanın değerlerinden biri olarak görülen *romantik aşk* kavramını ideolojik bir bağlamda ele alarak romantik aşkın bir kadının nihai hedefi ve yegane arzusu olması düşüncelerinin mevcut ataerkil düzen tarafından desteklendiğini iddia etmektedir. Feministlere göre kadının, aşk, evlilik ve çocuk yoluyla erkeğe bağımlı bir hâle getirilmesi amaçlanmaktadır. Bunun için kadınlara, çocukluklarından itibaren evliliğin bir gereklilik olduğu ve kadınların hayatlarının yalnızca evlilik yoluyla tamamlanacağı fikri aşılanmaktadır. Kadının hayatına giren erkeğin, onun hayatındaki bir eksiği kapattığı düşünülmektedir. Erkek, kurtarıcılık niteliğinin bir getirisi olarak *muhtaç* durumdaki kadını topluma dahil etme görevini üstlenmektedir.

Amerikalı feminist kültür eleştirmeni ve akademisyen Tania Modleski (2008) kadın kahramanları ve popüler kadın kurguyu, erkek kahramanlar ve erkek metinleri ile kıyaslayarak kadınların anlatılarda, erkeklerin talep ettikleri mevkiye ulaşamadıklarını ifade etmektedir. Modleski'ye göre popüler/klasik anlatılarda döngü, kadının ölümü ve evcilleştirilmesi gibi olaylarla kapanmaktadır. Bu anlatılarda erkeğin eylemleri yüceltilmekte ve erkeğin, üstün baba kimliği ile özdeşleşerek kültüre erişim hakkı kazanması sağlanmaktadır (s. 2-4). Kadın kahramanlar, evcilleştirilerek özel alana geri çekilmekte ya da Modleski'ye göre ölüm yoluyla cezalandırılmaktadır. Erkeğin eylemlerinin doğru olanı temsil etmesi, kadının anlatıdaki işlevini ikinci plana atmaktadır. Kadının erişim hakkının kısıtlanması ya da erkeğin sahip olduğu mevkiye ulaşamaması, onun eksik kaldığı ve bir boşluğu doldurma görevini üstlendiği anlamına gelmektedir. Kadının varlığının erkeğe tabi olması durumu, doğuştan gelen bir gerçeklik ve gereksinimmiş gibi yansıtılmaktadır. Söz konusu durum, kadın-erkek ilişkilerinin büyük bir bölümüne karşılık gelen *romantik aşk* kavramının yalnızca ikili ilişkileri temsil etmediğini göstererek, ilişkilerin hiyerarşik boyutunu irdelemeyi mümkün kılan feminist yaklaşımın doğmasına neden olmuştur.

Kate Millett (2018) romantik aşk kavramının, mutlak iktidar ve duygusal yönetim tavrından söz ederek kadının, toplum baskısını yenebildiği tek ölçütün aşk

olduğunun altını çizmektedir. Romantik aşk, ideolojik açıdan kadının cinsel eyleme girebilmesine hoşgörüyle yaklaşan tek durumdur. Millett'e göre romantik aşk, kadının toplum içindeki durumunun gerçeklerini gizlemektedir (s. 67-68). Sıklıkla romantik aşk kavramı ile birlikte anılan kadının gerçek sorunlarının etrafı bir duvar gibi örülmektedir. Romantik aşk öykülerinin ve aile birlikteliğinin bir gereklilik olduğu yönündeki aktarımlar, kadının ekonomik, kültürel ve politik sorunlarının üzerini kapatmaktadır. Kamusal alanın gelişim odaklı, aşkın ve yayılmacı tavrına kıyasla özel alanın kadınlar üzerinde yarattığı hayal dünyası, kadınları bağımlı kılmaya yönelik son derece kısıtlayıcı etkilere sahiptir.

Kanadalı radikal feminist yazar Shulamith Firestone (1970) romantik aşk kavramının kadınları kültüre, yaratma gücüne ve işe katılımını engellemek için düzenlendiğini belirtmektedir. Firestone'a göre kültür ve erkek birlikteliğinin sürdürülmesini sağlamanın yolu, aşk kavramını özel alana sıkıştırmaktır. Böylelikle kadın ve aşk birlikteliğinin çözümlenmesi engellenmektedir (s. 121-124). Özel alana dahil edilerek kişisel yaşam ile birleştirilen aşk kavramı, hane içi mahremiyet adı altında gizlenmektedir. Aşk, kişisel yaşamın ve özel alanın bir uzantısı olarak değersizleştirilmeye açıktır. Firestone'a göre aşkın işlevi, kadınları bir hayal dünyasının içine çekmektir. Aşkın bir paylaşıma karşılık geldiği düşünüldüğünde ise kavramın yaydığı cazibenin tehlikeli bir hâl aldığı görülmektedir. Zira kadının yalnızca *kendi* olduğu için mutluluğa ulaşmasının imkansızlığı, onu yıkıcı bir deneyime doğru götürebilmektedir. Kadınların ekonomik açıdan bağımlılık durumları ve özel alanın dar kalıplarına sıkışmalarından ötürü romantik aşk kavramı, feministler tarafından ezen ve ezilen dinamiği bağlamında değerlendirilmektedir. Aşkın, ataerkil toplum yapısındaki bağlamını irdeleyen Firestone'a göre kadının erkeğe duyduğu aşkın biçimi, toplumsal ve ekonomik baskılardan ötürü psikolojik bağımlılığa dönüşmektedir.

Shulamith Firestone (1970) romantizmin cinsiyetler arası kültürel işlevine değinmektedir. Ataerkinin bir simgesi olan romantizm kadınları, içlerinde bulundukları durumu anlamaktan alıkoymaktadır. Firestone'a göre romantizmin yayılmacı tavrını sürdürmesini sağlayan bileşenler, erotizm, kadın cinselliğinin özelleştirilmesi ve güzellik idealidir (s. 199). Ataerkinin kültürel uzantıları olmaları nedeniyle bu bileşenler, kadınların nesneleşmesi üzerine yoğunlaşmaktadır. Erotizm, eril bakışa

yönelik dürtülerin uyandırılmasına yöneliktir. Firestone'a göre kadın cinselliğinin özelleştirilmesi yoluyla kadınlar birey olarak değil, sarışın, esmer, duygusal, aptal ve benzeri yüzeysel niteliklere göre sınıflandırılarak kişiliksizleştirilmektedir. Sınıflandırma yöntemleri ise kadınların bedenlerine ya da binlerce yıldır kadınlar ile özdeşleşen niteliklere uygun olarak yapılmaktadır. Sonuç olarak bu yöntemler, kadınları kendine özgülük bağlamında ele almak yerine onları geleneksel kalıpyargılara ve toplumsal ilişkilere uygun olan kategorilere ayırmaktadır.

2.1.2. Kamusal Alanda Mekân Anlatısı

Bir mekânın üretimi, toplumsal ilişkiler ve üstyapının varlığına bağlıdır. Bu noktada kamusal alan, üretimin ve tüketimin gerçekleştiği mekânları ifade etmektedir. Henri Lefebvre (2014) mekânın üretimini, üstyapının koşulu ve sonucu olarak görmekte ve devlet ile ilişkilendirmektedir. Devlet ve devletin kurumları varsaydıkları mekânı ihtiyaçlarına göre düzenlemektedir (s. 110). Lefebvre'ye göre mekân, toplumsal ilişkileri de içine almaktadır; fakat bir toplumsal mekân gerçekliğini, mülkiyet ilişkileri ve üretici güçlere bağlı olarak kazanmaktadır. Böylelikle mekân, devlet, insan, üretim ve tüketimden ayrılamayacağı bir araca dönüşmektedir (s. 111). Buradan hareketle mekânın, devlete bağlı olarak gelişip değiştiği görülebilmektedir. Mekânın, devlet ve dolayısıyla insan ihtiyaçlarına göre kimliğini değiştirmesi yeniden üretme gücünün boyutlarını göstermektedir. Mekânın, toplumsal ihtiyaçlara uyum sağlamaması durumunda yok olma ve ihtiyaca göre yeniden inşa edilme ihtimalleri bulunmaktadır. Bu sebeple yaşamın kendisi ile iç içe alanlardır.

Mekânın inşası, ihtiyacın yanı sıra mekân görselliğinin de öne çıktığı bir okumayı mümkün kılmaktadır. Henri Lefebvre (2014) mekânın, görselliği dışa vurma niteliğinden bahsetmekte ve gökdelen, kamusal yapılar ve devlet binalarının teşhir edici dikeyliğinden örnekler vermektedir. Bu mekânları izleyicinin bakışına göre yorumlamakta ve fallik görsellerin izleyiciye iktidarı fark ettirme amacını taşıdığını aktarmaktadır. Yerden yükselen binalara bakan izleyici, fallik simgelerin varlığı nedeniyle otoritenin varlığını hissetmektedir. Lefebvre'ye göre dikeylik, yükseklik ve fallik simgenin taşıdığı kibir, otoritenin varlığını ortaya koymaktadır (s. 122). Kamu alanları, izleyici algısını kontrol etmek amacıyla düzenlenebilmektedir. Özel alanın

mahremiyetine kıyasla kamusal alan, görselliğini öne çıkararak bir topluluğu etkisi altına alabilmektedir. Bir insan topluluğunun üretim ya da tüketim amacıyla bir araya geldiği alanları ifade eden kamusal alan, fallik simgelerin neden olduğu otoritenin varlığından ötürü insan ile arasına bir mesafe koymaktadır. Bu mesafe, kamu alanlarının üreticisi ve toplum arasındaki iktidar çizgisini temsil etmektedir.

Hannah Arendt'in kamusal alan üzerine yorumları, Antik Yunan dönemi ile başlamaktadır. Zira, özel ve kamusal alan karşıtlığı ilk defa bu dönemde ortaya çıkmaktadır. Hannah Arendt (1994) kent devletlerinin kuruluşuyla birlikte insanların yaşamlarını siyasi alanda, eylem ve konuşma hâlinde geçirmelerinin mümkün olduğunu belirtmektedir (s. 43). Arendt'e göre siyaset felsefesinin doğduğu yer olan polis'te yaşamak, siyasi olmak ve kararların şiddet yoluyla değil, konuşma ve ikna ile gerçekleştiği alanlarda bulunmak anlamına gelmektedir (s. 44). Hane (*özel alan*/*oikos*) birlikteliğini istek, ihtiyaç ve bir diğer deyişle zorunluluklar oluştururken polis (kamusal alan/koinon) bir özgürlük sahasıdır (s. 49-50). Arendt'e göre Antik Yunan'da polis kavramı özgürce seçilen siyasi bir örgütlenme biçimini ifade etmektedir (s. 26). Özel alanın, zorunluluk alanı olarak inşa edilmesi kamusal alandan önce insan yaşamında var olduğunu göstermektedir. Özel alanın insan birlikteliği çoğunlukla, hayatta kalma amacıyla bir araya gelen ailelerin varlığından oluşmaktadır. Özel alan ilişkileri, kan bağına dayanmakta ve neslin devamını sağlama amacını gütmektedir. Siyasi alanın kurulması için her şeyden önce, güvenli alanların inşa edilmesi gerekmektedir. Kamusal alan ise kendini güvende hisseden insanın ihtiyacı olan bir sonraki aşamaya benzetilmektedir. Özgürlük, konuşma, ikna, eylem ve örgütlenme alanı olarak görülen kamusal alan, bu hakları elde etmeyi gerektirmektedir. Zorunluluk dışı görülen bir alandan dışarı çıkmak *insana özgülüğünü* kazanmak anlamına gelmektedir; fakat bu alanlar ile özdeşleşen özgürlük duygusunu, hangi insan topluluklarının kazandığı tartışma konusudur.

Hannah Arendt (1994) Antik Yunan'da yalnızca hane reisinin kamusal alana girebildiğini, bu sebeple özel alanın bir eşitsizlikler alanı olduğunu ifade etmektedir (s. 52). Arendt'e göre eskiden, hayatın yalnızca özel alan ile sınırlandırılması nedeniyle kamu alanına giren kişinin, kölelik ile örtüşen özel alandan çıkması cesaret niteliğiyle birleşerek bir meziyet hâlini almaktadır. Bu noktada, *iyi yaşam* ve *sıradan yaşam* adı

verilen iki farklı tabir ortaya çıkmaktadır. Aristoteles'ten hareketle irdelenen iyi yaşam tabiri, siyasi niteliği kabul eden bir yurttaşın, köle, barbar ya da sıradan bir Yunan'dan farklı bir mertebeye ulaştığını göstermesi anlamına gelmektedir. İyi yaşam, sıradan yaşama kıyasla soylu bir insana özgülüğe karşılık gelmektedir (s. 56-57). Kamu alanına girmek, doğuştan gelen ihtiyaçların giderilmesinden farklı olarak birey ve yurttaş kimliğinin öne çıkmasıdır. Bu alan, konuşma ve eylemin özgürlüğünü sunmasına karşın kişi için tehlike arz etmesi muhtemel bir güce sahiptir. Cesaretin özgürlüğe dönüşümü, iyi yaşamın sıradan yaşama kıyasla insana özgü tarafını temsil etmektedir. Aristoteles ve Hannah Arendt, kamusal alanın bireye kattığı değeri özel alanın zorunluluklarından ayırmaktadır. İyi yaşam mertebesine ulaşan bir kişi, zorunlu ihtiyaçları giderme alanının dışına çıkmayı kabul etmesinden ötürü cesaret ve soyluluk örneği göstermiş demektir. Sıradan yaşamı olan bir kişi ise beşeri bir varlık olmanın niteliklerini karşılayamamaktadır. Zira sıradan yaşam, kamusal alan dışı bırakılmış siyaset öncesi kavramlara denk gelmektedir. Yalnızca hane reisinin kamusal alana girme hakkının bulunması, özel alanda bulunan diğer aile üyelerinin gizlilik ile korunduğu anlamını taşımaktadır.

Hannah Arendt (1994) Antik dönemlerin özel yaşama karşılık gelen gizlilik tanımını yapmakta ve o dönemlerdeki gizliliğin, tüm insani yeteneklerden yoksunluğu vurguladığını belirtmektedir. Arendt'e göre yalnızca özel yaşamı olan biri tam anlamıyla insan olarak görülmemekte ve kamu alanına girme olanağı bulunmayan köleler ya da barbarlara benzetilmektedir (s. 60). Polis, yani kamu hayatında da bireysellik öne çıkmaktadır. Arendt'e göre kamusal alanlar, bireylerin diğerlerinden farkını ortaya koyabildiği, başarılarını gösterebildiği ve çekişmelerin bulunduğu yerleri temsil etmektedir (s. 64). Benzer insan topluluklarına nazaran kamusal alan bireyselliği, kişinin kendini gösterebilmesinin önünü açmaktadır. Kamusal ve özel alanın bireysellik boyutuna dikkat çeken Arendt'e göre özel alan, türün sürekliliğinin sağlandığı, yaşamın zorluklarına çarelerin bulunduğu ve bunların sağlama alındığı bir ortamdır. Hane içindeki insan, gerçek anlamda beşeri bir varlık olarak insan değil, insan cinsinin, yani hayvan türünün bir mensubu olarak yaşamını sürdürmektedir. Arendt'e göre Antik çağlarda gizliliğin aşağılanmasının nedeni, özel alan ile örtüşmesinden ileri gelmekte ve *toplum*un ortaya çıkışının özel alana kazandırdığı itibara rağmen alanın doğasında bir

değişmenin meydana gelmediği görülmektedir (s. 69). Özel ve kamusal alan arasındaki etkinlikler birbirinden ayrılmaktadır. İnsanların doğasından gelen ihtiyaçlarının giderildiği alana karşılık gelen hanede, eylem ve konuşma neticesinde bireysel farklılıkların anlam kazanmasına imkan tanıyan itici bir güç bulunmamaktadır. Arendt'e göre başlangıçta özel alan ile anılan emek kavramı, hane içinde süregelen biyolojik etmenleri temsil etmektedir. Özel alanın gizliliği ve emeğin biyolojik ihtiyaçları temsil etmesinin neden olduğu döngü, emek kavramını ebedi bir tekrara mahkum etmektedir. Arendt'e göre emeğin kamusal alana girişi onu özel alanın sürgününden kurtarmaktadır. Özel alanda var olan emek bir süreç ile sınırlı kalırken emeğin kamusal alana geçişi ile örgütlenmeye dönüşmektedir. Böylelikle emek, toplum yararını gözeten bir siyasi yapılanmanın içine girmektedir (s. 70-71). Hannah Arendt'in ifadeleri, emeğin kamusal alana girmesi ile birlikte emek kavramının sıkıştığı zorunluluk alanından çıkıp özgürlükler alanına geçtiğini göstermektedir. Emek, özel alanda yalnızca insan gereksinimlerini giderme konusunda etkili olmaktadır, dolayısıyla örgütlenebilir bir yapıdan yoksundur. Siyasi yapının içine girdiği takdirde değişme ve gelişme imkanı bularak toplum genelini etkileyecek bir araca dönüşmektedir. Arendt'e göre emeğin, kamusal alanda görünürlük kazanması ona değer katan en önemli göstergelerden biridir. Buradan hareketle kamu alanının kapsadığı kavramların değerini arttırdığı anlaşılmaktadır.

Hannah Arendt (1994) kamu alanının varlığını sürdürme nedenlerinden biri olan güç kavramının üzerinde durmaktadır. Arendt'e göre güç, söz ile eylemin birbirinden ayrılmadığı, kelimelerin gizlemek için değil, gerçekleri açığa vurmak için kullanıldığı alanlarda, eylem ise ilişkileri bozmak ya da yıkmak için değil, kurmak ve yeni gerçeklikler yaratmanın mümkün olduğu alanlarda gerçekleşmektedir (s. 274). Kamu alanları, siyasi örgütlenmeleri ve insan topluluklarını bir araya getirmeleri gibi nedenlerden ötürü konuşmak ve eyleme geçmenin iç içe geçtiği kitlesel yapılanmalardır. Arendt'e göre bireyin doğal dayanıklılığı ve insan topluluklarının birleşmesinden doğan güçler, yarattığı etki nedeniyle birbirinden ayrılmaktadır. Örgütlenmeden doğan güç, imparatorlukları değiştirebilen ve hatta yıkabilen bir etkiye sahiptir. Arendt'e göre bir insan, ne kadar dayanıklılığa sahip olursa olsun gücünü örgütlenmeden ötürü kullanmazsa iktidarsızlaşmaktadır (s. 275). Bu ifadeyle, bireysel ve toplumsal güç

ayrımının var olabildiği alanların tanımı yapılmaktadır. Bireyin sahip olduğu doğal güç ve dayanıklılık, eylem ve söz (konuşma) birlikteliğini sürdürmede yetersiz kalmakta birliktelikten doğan güç ise gerek kendini gerek dahil olduğu kamusal alanı koruyabilen bir dayanıklılığa sahip olmaktadır.

Hannah Arendt (1994) gücün, kamu alanını ve tezahür sahasını koruduğunu ve bu anlamda insan eseri dünyanın da can damarı olduğunu belirtmektedir. "Güneşin altında yeni bir şey yok" şeklinde tabir edilme suretiyle binlerce yıldır tekrarlanan konuşmalara rağmen insan, var olduğu dünya içinde konuşma eylemini sürdürmek istemektedir. Arendt'e göre konuşarak var olabilmek için dünya sahnesine yeni bir ürün veya şey getirmek gerekmemekte, nitekim kamu önünde eylemde bulunmadan yapılan konuşmalar tarih sahnesi içinde kaybolup gitmektedir (s. 278-279). İnsanların bu dünyada görülebilmek ve kendine özgü varlığını, başka bir deyişle var oluşunu görünür kılmasının yolu, kamusal alan içinde yer almasından ileri gelmektedir. Kamu alanları, insan üretimi bir eser ya da bedenin emeğinden çok daha insana özgü bir işin ortaya koyulmasına olanak tanımaktadır. Kamusal etkinlikler, dünyayı daha yararlı ve güzel hâle getiren eylemler olarak görülmektedir. Arendt'e göre insanın gerçeklik duygusu, ortaya çıkarmak ve açık duruma getirmek eylemlerini sürdürdüğü müddetçe var olmaktadır. Bu eylemler ise eylemin gerçekleşebileceği ve yer alabileceği alanlar olan kamusal alanlarda meydana gelmektedir (s. 284-285). Kamusal alan, insan etkinliklerine değer, gerçeklik ve belirginlik katmaktadır. İnsan var oluşunun gereği olarak görülen konuşma, eylem ve emek birlikteliğinin kamusal alana yayılması, bir ürünün en değerli ve kalıcı biçimine ulaşmasını sağlamaktadır. Özel alanlardan farklı olarak kamusal alan, yeni bir ürün ortaya koymasına gerek kalmaksızın görünür kılınmayı mümkün kılabilmekte, bunu da birliktelik kaynaklı güce sahip olması sayesinde gerçekleştirmektedir. Kamu alanları, bireylerin yanı sıra tarih sahnesinin de değişmesini sağlayan olayların meydana geldiği ve anlam kazandığı ortamlardır. Bireye ve topluma olan yadsınamaz etkisi nedeniyle Arendt'e göre kamu alanlarının önemi, özel alana kıyasla daha büyüktür ve kamusal alan, dünyaya açıklık-aydınlık, gerçeklik ve ortaklık katmaktadır. Bu alanların varlığı sayesinde insan, diğer insan topluluklarının ve türünün ortak özelliklerinden farklı bir yönünü sergilemektedir. Sorunların konuşulduğu ve

çözümün eylem yoluyla desteklendiği kamu alanları, toplumun gelişmesini sağlayan temel siyasi yapılanmalar olarak görülmektedir.

Hannah Arendt'in, *iyi yaşam* ve *sıradan yaşam* olarak irdelediği iki tür yaşam biçimi, kamu alanlarında yurttaşlık hakkını kazanan erkek ve hane dışına çıkamaması nedeniyle emek döngüsünü kıramayan kadın ayrımını ortaya koymaktadır. Siyaset öncesi bir zorunluluk alanını işaret eden hane, biyolojik ihtiyaçların karşılanması işlevine sahip olmasından ötürü ilkel bir alandır. Bu nedenle hane reisinin, varlık kazanarak kendini gerçekleştirebilmesi için kamu alanlarında bulunması gerekmektedir. İyi yaşam hem beşeri bir varlık olan insanı hem de örnek bir yurttaş olan insanı temsil etmektedir. Arendt'e göre siyasi etkinlikler yalnızca kamu alanlarında gerçekleşmektedir. Özel yaşam ve bios politikos'un birbirinden tamamen farklı olarak görülmesi özel alana ait değerleri önemsizleştirmektedir. Emek kavramının özel alanda bir döngü içine sıkışıp toplumların gelişiminin yavaşlanmasına neden olması, animal laborans'ın (yun: *çalışan hayvan*) kamusal alanı işgal etmesi ve özel alanın siyaset dışı bırakılması gerektiğini savunması gibi düşüncelerinden ötürü Hannah Arendt'in çalışmaları, özel ve kamusal alanın ele alınma biçimi açısından sıklıkla eleştirilmektedir.

İskoç siyaset felsefecisi ve feminist Mary O'Brien (1983) Arendt'in, özel alana karşılık gelen işlev ve yapıların, tarih boyunca genişleyerek kamusal alanı işgal ettiği yönündeki düşüncelerini şiddetle eleştirmektedir. Arendt'e göre özel alanın genişlemesi, insanın özgürlüğünü kazanabildiği ve insanlığın kaderini değiştirebilme gücüne sahip tek alan olan kamusal alanı tehdit etmektedir. O'Brien'a göre ise Arendt'in insanlık durumuna ilişkin görüşleri, aslında *erkeklerin* durumuna ilişkin görüşlerdir. Özgürlüğün, yalnızca kamusal alana giriş ile elde edilmesi özgürlüğün doğuştan verili olduğunu değil, ayrıcalıklı bir kazanımı işaret ettiği yönündedir; fakat kamusal alana yalnızca hane reisi (erkek) girebilmektedir (s. 99-100). O'Brien'a göre Arendt, erkek üstünlüğünü kabul etmekte ve erkeğin, ontolojik, metafizik ve tüm ideolojik gerekçelere erişim hakkını, kamusal hayata girebilmeleri nedeniyle hak ettiğini düşünmektedir. Arendt'in düalizmi, politik eylem ve yaratıcı işin vücut bulduğu kamu insanı (erkek) ile yaşamını sürdürme ve üreme gibi diğer hayvanlarla paylaşılan etkinlikler arasındaki ayrıma dayanmaktadır. O'Brien'a göre Arendt'in kamusal alanı yorumlama biçimi,

erkeğin zorunluluk alanının boyunduruğundan kurtularak kendine özgülüğünü gösterebildiği bir yer olduğu üzerinedir. İnsanın (*erkek*), konuşma ve eylem yoluyla benzersizliğini dışa vurması için onu boğan bir rahme benzetilen zorunluluk alanından kurtulmalı ve özgürlüğünü elde edebilme amacıyla bu alan üzerinde hakimiyet sahibi olmalıdır (s. 101). Arendt'in kamusal alanı, bir insanın içinde bulunduğu türün hayvansal niteliklerinden farkını gösterebileceği bir mertebeyi tarif etmektedir. Bir başka deyişle *ulaşılabilen* bir yer olarak kamusal alan, zorunluluk alanından üstündür. Hanenin, insan cinsine özgü niteliklerin sergilendiği bir esaret alanı olarak tasvir edilerek siyaset ve insana özgülük dışı bırakılması, özel alanı insanın kendiliğine ulaşma yolunda aşılması gereken bir eşik yapmaktadır. O'Brien'a göre her iki alan arasında yalnızca bir ayrım değil, aynı zamanda bir üstünlük de bulunmaktadır. Kişi, iyi yaşam üstünlüğüne kavuşabilmek için özel alandan kurtulmak zorundadır.

Mary O'Brien (1983) eleştirilerine, Arendt'in Antik Yunan'ın polis hayatını canlandırmak istediği, nitekim insan doğasına ilişkin yorumlarının erkeğin lehine olduğu yönünde devam etmektedir. Arendt'in düşünceleri, siyasi etkinliklere karşılık gelen kamusal alanın, Antik Yunan anlayışına göre konuşma ve iknayı temel alması nedeniyle insana karşı şiddetin, polis dışındaki hane ile ilişkilendirildiği üzerinedir. Arendt'e göre şiddet, hane reisinin siyaset öncesi ilkel uğraşma biçimlerini tanımlamaktadır. Kamusal alanın tarih sahnesindeki gelişimi ile birlikte şiddetin özel alana itildiği görülmektedir; fakat şiddet hiçbir zaman tam anlamıyla yok olmamıştır. Hane reisinin, kamu alanlarında konuşma ve ikna yoluyla doğasında bulunan şiddetten uzaklaşabildiği, haneye geri döndüğünde siyaset dışı olarak görülen şiddeti geride nasıl bırakacağı, O'Brien'a göre Arendt'in değinmediği konulardan biridir (s. 121). Kamusal ve özel alan arasındaki uçurum, Arendt'in insanın doğasına ait bir duygu olarak irdelediği şiddet olgusunu belirsizliğe doğru taşımaktadır. Haneye ait şiddetin kamusal alanda konuşma ve iknaya dönüşmesi, Arendt'in, *siyaset öncesi* biçiminde tarif ettiği şiddetin gizli bir alana sürülmesi anlamına gelmektedir. Bu durum, özellikle kadınların maruz kaldığı aile içi şiddeti kamusal alanın, insana özgü ve benzersiz olarak görülen meselelerinden ayırmaktadır. Kadınların ev içindeki konumları ve özellikle doğum, bakım, emek gibi kavramların Arendt'e göre insan cinsine ait biyolojik gereklilikler olarak görülmesi alanlar arasındaki eşitsizliğin bir göstergesidir.

Amerikalı siyaset bilimci Hanna Fenichel Pitkin (1981) de Hannah Arendt'in özel ve kamusal alan hakkındaki bakış açısının *maçoluğa* olan yakınlığına değinmektedir. Arendt'e göre kamusal dünya, dünyevi ölümsüzlük arayışının gerçekleştiği, insanın (*erkek*) öldükten sonra da hatırlanmasına imkan veren bir şöhretin doğabileceği alanların tasviridir. Pitkin'e göre de Arendt tarafından yalnızca erkeğe yüklenen ölümsüz şöhrete ulaşma amacının neden bu kadar önemli ve çekici olduğu kısmı belirsizdir. Arendt'in yurttaşları, ölümlü var oluşlarını ve fiziksel açıdan kırılgan yönlerini kabul etmek yerine, insanüstü bir mertebeye ulaşmak için çabalamak zorundadır (s. 337-338). Pitkin'e göre Antik Yunan'daki polis, yurttaşı, kadınları ve köleleri yok saydığı ve onları görmediği için adil değildir. Bedeni, ekonomik kaygıları ya da sosyal sorunları kamusal alandan ayırmanın hiçbir faydası bulunmamaktadır. Bilakis, bu kavramları kamusal alandan çıkarmak Pitkin'e göre kamusal alanı güçsüzleştirmek anlamına gelmektedir. Kamusal ve özel alan ayrımı yerine alanlar arası bağlantılar kurmanın önemine değinen Pitkin'e göre sosyal sorunlar kamusal alandan dışlanmak yerine politik meselelere dönüştürülmelidir (s. 346). Aristoteles'in *iyi yaşam* kavramına atıfta bulunan Arendt'e göre polis yurttaşlığı, şöhret ve dünyevi ölümsüzlük vurgusu üzerine yoğunlaşmaktadır. Hayatın faniliği düşünüldüğünde hane reisinin kamusal alana geçmesinin, ona katabileceği şöhret ve dünyevi ölümsüzlük kazanımının bir cesaret örneği olarak sunulması Pitkin'e göre fazlasıyla çelişkilidir. Kamusal, hane reisine şöhret kazandıran siyasi etkinlikler alanına karşılık geliyorsa eğer, bu alanın köleler ve kadınlardan ayrı tutulması bir eşitsizlik örneğidir. Arendt'e göre kamusal alanın oluşumu ile birlikte şiddetin yerini, konuşma ve ikna almaktadır; fakat alanın siyasi etkinlikleri yalnızca hane reisinin bu yöndeki eylemlerini kapsayarak kadınları ve köleleri dışarıda bırakmaktadır. Pitkin'e göre kamusal alanın, kadınlara ve köleleri karşı kapsayıcılığının bulunmaması, Arendt'in polis düşüncesini yeniden canlandırma amacına bakıldığında bu alanın yalnızca ayrıcalıklı erkeklerin alanı olarak sınırlı kalmasına sebebiyet vermektedir.

Kamusal alanın özel alandan ayrılması konusuna, Alman siyaset bilimci, filozof ve sosyolog Jürgen Habermas da değinmekte ve polis'in Antik Yunan'daki temsilinden hareketle Hannah Arendt ile ortak bir görüşü dile getirmektedir. Jürgen Habermas (2017) özgür vatandaşların (yurttaş) kullanım alanı olarak ifade ettiği *koine*; yani polis

alanlarının, şahıslara ait *Oikos*; yani haneden keskin bir biçimde ayrıldığının altını çizmektedir. Habermas'a göre kamusal hayat, pazar meydanında, kent alanında meydana gelmektedir; fakat mekânsal açıdan birbirine bağlı bir ortaklıktan söz edilememektedir. Bu siyasi etkinlikler, mahkeme ve meclis biçimlerine bürünebilen müzakerelerde ya da savaşı kapsayan ortak eylemlerde kendini göstermektedir. Kamusal alanın içinde yer edinebilmenin koşulu, Arendt'in de belirttiği üzere hane reisi sıfatına sahip olmaktır. Habermas'a göre hane reisinin, hane içindeki despotluğu, kamusal alandaki konumunu belirlemektedir. Altı çizilen despotluk kavramının, bir köleye sahip olma ve hane reisinin servetine göre arttığı görülmektedir. Köleden yoksunluğun, kamusal alana kabul edilme yönünde bir engele yol açtığını belirten Habermas'a göre hane içinde çalışan köleler ve kadınların emeği, hayatın yeniden üretimi adı altında despotluk ile birleşerek hanenin zorunluluk alanını meydana getirmektedir (s. 60). Kamusal alan, hane içinde gizlenen despotluğun bir mevki biçimini aldığı yerlerdir. Hane reisi, Oikos despotluğunu sahip olduğu köleler ve kadınların hizmeti ölçüsünde arttırmakta ve zorunluluk alanında cereyan eden egemenlik durumunu, kamusal alanda bir statü göstergesi olarak kullanabilmektedir. Zira, Yunan bilincine göre hane vurgusunun karşılığı, despotluğun tam anlamıyla sürdürüldüğü, kölelerin ve kadınların çalıştığı yerler anlamına gelmektedir. Bu kavramlar ve kişilerin yoksunluğu, kamusal hayata geçişi engellemektedir. Arendt ve Habermas'a göre bahsi geçen Helenik kamu modeli, Rönesans'tan bu yana günümüze kadar klasik unsurlarını devam ettirmektedir. Kamusallık kavramı, çok eski zamanlardan beri insan hayatının siyasal örgütlenme biçimini oluşturması nedeniyle işlevinde meydana gelen güçsüzlüklere rağmen geçerliliğini koruyabilmektedir (s. 61). Kamusal alanın tarihsel içindeki değişiminin irdelenmesi, kamu hayatının koruduğu değerlerin açığa çıkmasını sağlamaktadır. Örneğin, Habermas'ın, on sekizinci yüzyılda *edebi kamu* adını verdiği, kamusal erke eleştiri alanı olarak inşa edilmiş topluluğun karşısında burjuva bulunmaktadır. Bu topluluk, aydınlanma düşüncesinin akılcılığını benimseyen özel şahıslardan oluşmaktadır. Habermas'a göre kamusal kitapçıların kurulmasıyla birlikte, roman okumak burjuvazi içinde önemli bir alışkanlık hâline gelmektedir. O dönemlerde burjuva kesimleri, akşam yemeği gibi davetlerde toplanıp edebi akıl yürütmelere dayanan bir kamuoyunu meydana getirmişlerdir (s. 126-127).

Buradan hareketle kamusal alanın, tarih boyunca seçkin kişilerden oluşan bir zümreye ithaf edildiği, zümrenin dışında kalanların ise bu alanın dışında bırakıldığı anlaşılmaktadır. Konuşmak, akıl yürütmek gibi eylemlerin gerçekleştiği yerler olarak görülen kamu alanlarının tarihsel gelişimine bakıldığında alana dahil edilen grupların sınırlı bir yapıda olduğu sonucuna ulaşılmaktadır.

Kadınların, özgürlük alanı olarak görülen kamusal alanın dışında bırakılması ve erdem tanımının yalnızca kamusal hayatın varlığı ile sınırlı tutulması gibi tarihsel gerçekler, yurttaşların fikir beyan etme ve akıl yürütme alanı olarak görülen müzakerelerin toplumsal açıdan nasıl bir çözüm üretebildiği konusunu tartışmaya açmaktadır.

Amerikalı filozof, eleştirel kuramcı ve feminist Nancy Fraser (1990) feministler tarafından kullanılan *kamusal alan* kavramının, hane içi veya aile dışında kalan her şeyi tanımladığını, bu sebeple kamusal alanın devlet, kamusal söylem alanları ve ücretli işlerin resmi ekonomisi olarak en az üç farklı analitik bağlamı birleştirdiğini ifade etmektedir. Fraser'a göre bu üç bağlamın birleşimi, yalnızca kuramsal sorunlar olarak düşünülmemelidir. Bu birleşimler toplumsal cinsiyet meselelerinin, pazarın ya da devlet idaresinin mantığına dahil edilmesi durumunda kadınların özgürleşmesini destekleyip desteklemeyeceği üzerine yapılan tartışmaların önünü kapamaktadır. Fraser'a göre Habermas'ın kamusal alan düşüncesi, bu tür sorunların önündeki engelleri ortadan kaldırmaya yönelik kavramsal bir kaynak niteliğindedir. Fraser'ın aktarımına göre Habermas, yurttaşların kurumsallaşmış bir ortamda ortak meseleler hakkında müzakere ettiği, dolayısıyla siyasal katılımın konuşma-iletişim aracılığıyla meydana geldiği alanlardan bahsetmektedir. Bu alanlar, devletin eleştirilmesine ve eleştirel söylemlerin üretilmesine imkan tanıdığından ötürü kavramsal olarak devletten ayrılmaktadır. Fraser'a göre Habermas'ın kamusal alan düşüncesi, söylemlerin birlikteliğini ya da tartışmaları içeren bir sahnedir. Kamusal alan, münazara ve müzakerelerin sergilendiği bir alana benzemekte ve pazara yönelik alım-satım işlerini dışarıda bırakmaktadır (s. 57). Daha sonrasında, Habermas'ın kamusal alan düşüncelerini özetleyerek Erken Modern Dönem Avrupa'daki burjuva kamusal alanlarının, toplum ile devlet arasında aracı olma görevini üstlendiğini belirtmektedir. Bu noktada, kamu yararına olan meselelerin, belirli bir zümrenin öncülük ettiği alanlarda tartışıldığı sonucuna

ulaşılmaktadır (s. 58). Burjuva kamusal alan anlayışı, onun herkese açık ve herkes tarafından ulaşılabilir olduğu yönündedir. Habermas'ın aktarımlarından hareketle Fraser'a göre burjuva kamusal alanlarının etnik köken ve sınıf farklılıklarının, erkek ve kadın fark etmeksizin kamusal alanlardan dışlanması, tarihsel bir gerçekliktir (s. 63). Kamusal hayatın sınırlayıcı yapısı, feminist pratik içerisinde *karşıt kamu* adı verilen bir alanın doğmasını sağlamıştır. Karşıt kamu alanları, burjuva kamusal alanlarının kimlik, çıkar ve ihtiyaçlara göre madun gruplar açısından birer alternatifidir.

Nancy Fraser (1990) tek ve geniş kapsamlı bir kamusal alan anlayışının, özellikle toplumsal tabakalaşmanın bulunduğu yerlerde eşitsizliği, baskın (çoğunluk) grupların lehine ve madun (azınlık) grupların aleyhine olacak şekilde sürdürme eğiliminin bulunduğundan bahsetmektedir. Bu alanlardaki müzakere süreçleri Fraser'a göre baskın grupların ortak meselelerinin ve isteklerinin dinlendiği, azınlık grupların ise kendilerine ait bir alan yaratamadığı son derece eşitsiz durumlara gebedir. Tarih süresince kadınlar, işçiler, beyaz olmayanlar ve LGBTİ+ bireylerden meydana gelen madun gruplar, alternatif kamu alanlarının onlar için daha yararlı ve sürdürülebilir durumda olduğunu kabul etmektedir. Fraser'a göre bu alanlar, madun grupların kendi kimlik, çıkar ve ihtiyaçlarına yönelik karşı söylemler üretmeleri ve yaymaları nedeniyle *madun karşıt kamu* olarak adlandırılmalıdır (s. 66-67). Kamusal alanda, herkesi ilgilendiren ortak meselelerin konuşulduğu; fakat ortak meselelerin neleri kapsadığına dayanan belirsizlik ise katılımcıların bakış açıları ve ihtiyaçlarının durumuna göre değişebilmektedir. Feminist hareketin özel alandaki şiddet sorunu üzerinde durması ve daha sonrasında şiddet sorununu özel alandan çıkarıp bir kamu meselesi hâline getirmesi, başlangıçta azınlık durumunda oldukları düşünüldüğünde Fraser'a göre onları, madun karşıt kamunun bir örneği olarak sunmaktadır. Feministlerin, aile ve ev içi şiddet konusunu "Kişisel Olan Politiktir" düşüncesi adı altında irdelemeleri, azınlıkta kalan düşünlerin gün yüzüne çıkardığı sorunları kamunun ortak meselesine dönüştürmeyi başarmıştır (s. 71). Fraser'a göre tüm bunlara bakıldığında eleştirel kuramın, özel ve kamusal kavramlarına daha *eleştirel* ve *sert* bir bakış açısıyla yaklaşması gerekmektedir, çünkü bu kavramlar yalnızca toplumsal alanların etiketi değil, kültürel sınıflandırmalar ve retorik etiketlerin de birer karşılığıdır. Özel kavramı, Fraser'a göre her ne şekilde kullanılırsa kullanılsın, madun gruplar için kamusal alanı

sınırlandırarak mahremiyet algısı oluşturma konusunda ideolojik bir işleve sahiptir. Özel kavramının mahremiyet ile ilişkisi iki şekilde örneklendirilmektedir. Bunlardan ilki, ev içi mahremiyet retoriğinin bazı meseleleri ve çıkarları kişiselleştirme ya da ailevileştirme yoluyla kamusal alan tartışmalarından dışlamayı amaçlaması, diğeriyse bazı meselelerin çeşitli kurum, kuruluş ve alanlara dağıtılarak kamusal alandan dışlanma suretiyle bir ekonomik mahremiyet retoriğinin oluşturulması üzerinedir. Meselelerin çeşitli alanlara dağıtılması, onların kamusal alana girmelerini engellemektedir. Bu noktada Fraser'a göre bir kadının ev içi şiddete uğraması, *özel/kişisel* ya da *ev içi* mesele olarak etiketlenir ve bu olgu hakkındaki kamusal söylemler, aile hukuku, sosyal hizmetler gibi kurum veya disiplinlere aktarılırsa, toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve bağımlılık durumunun yeniden üretilmesine hizmet edilmiş olunur. Benzer şekilde iş yerindeki demokrasi sorunlarının, *yönetimsel* ya da *ekonomik* olarak etiketlenip konu ile ilgili uzmanlaşmış kurumlara aktarılması, sınıf (cinsiyet ve ırk) egemenliğinin sürdürülmesine hizmet eder (s. 73). Meselelerin, mahremiyet adı altında gizlenmesi ya da çeşitli alanlara aktarılarak küçültülmesi, kamusal söylemin geniş kitlelere ulaşmasına engel olmaktadır. Bu durum, hâli hazırda azınlık olarak görülen grupların, kamusal alanda görünürlük kazandırmaya çalıştıkları meselelerinin, ortak bir meseleye dönüşme ihtimalini de ortadan kaldırmaktadır. Ortak meseleler, kamusal alanda söz sahibi olan baskın grupların gündemine göre şekillenerek azınlıkta kalanların, kamusal alan ve söylemlere katılma hakkının üstünü kapatmaktadır. Görüldüğü üzere özel ve kamusal alan arasındaki farklılıklar toplumsal yaşamın bir yansımasıdır.

Feministler, özel ve kamusal alan tarafında kümelenen kavramların ve bu kavramların gerçek hayattaki karşılıklarının, birbirine denk mi, yoksa hiyerarşik açıdan mı düzenlendiği sorununu, feminizmin temel meselelerinden biri olarak görmektedir. Kamusal ve özel alan ayrımının ilk defa ortaya çıktığı Antik Yunan zamanlarından beri kadının, hane içine gizlenmesinin altında yatan nedenleri açığa çıkarmak kadınların tarih boyunca üstlendikleri rollerin doğuştan geldiğini ya da bir tercih sonucu olduğunu değil, kadınların üzerinde egemenlik kurma arzusunun bir sonucu olduğunu vurgulamak açısından büyük önem taşımaktadır. Bu kavramlar, yalnızca gözle görülür mekânlara karşılık gelmemekte, aynı zamanda sınıfsal ve kültürel birer sınır çizerek toplumsal

cinsiyet rollerine uygun davranış biçimlerinin ve değerlerin aktarımına neden olmaktadır. Hannah Arendt ve Jürgen Habermas'ın belirttiği ve tez çalışmasında da değinildiği üzere Antik Yunan'da kamusal alana geçiş hane reisinin hakkıdır. Hane reisi, başka bir deyişle erkeğin kamusal alana karşılık gelen konuşma, bakma, eyleme geçme, ikna, örgütlenme, özgürlük gibi etkin ve eril kavramlar ile özdeşleştiği görülmektedir. Bu duruma paralel olarak klasik anlatılar da erkeğin aktif olarak olay örgüsünde yer aldığı toplumsal cinsiyet kurallarına uygun anlatım biçimlerinden meydana gelmektedir. Hayatın (ve romanların) ne olduğu, Aristoteles'in irdelemiş olduğu klasik anlatı yapısının yanı sıra erkek bakış açısı ile harmanlanan mitler ve bu mitleri kullanmaya devam eden erkek romancılardan öğrenilmektedir (Russ, 1978, s. 158-159). Tania Modleski (2008) kamusal alana karşılık gelen eylemlerde aktif rol oynayarak anlatının yönünü değiştiren erkek karakterlerin bulunduğu klasik anlatılarda Amerikalı feminist yazar ve akademisyen Joanna Russ'un kadın karakterlerin ne yapabildiği hakkındaki sorusunu "Ölebilirler" şeklinde yanıtlamaktadır (s. 8). Kadınlardan, fedakârlık, beklemek, hissetmek, aşık olmak, mahremiyet ve temel ihtiyaçların giderilmesi gibi kavramlara karşılık gelen özel alanın niteliklerine uygun şekilde davranması beklenmektedir.

Özel ve kamusal alanın, karakter, imgelem ve toplumsal cinsiyet kavramı ile özdeşleştiğini deşifre etmek kadınların gizlenen tarihini okumanın önünü açmaktadır. Zira, özel ve kamusal alan, bu alanların kime ait olduğunun devlet politikaları ve mevcut ideoloji tarafından belirlendiği ulusal bir kimlik inşa etmektedir. Gelenek ve görenek temelli klasik anlatılar ise ulusal kimliği koruyan ve toplumsal normlara uygun temalardan beslenmektedir. Bu anlatılarda en sık işlenen temalardan biri erkek karakterin, tehlikede olan bir halkı ya da kadını içinde bulunduğu durumdan kurtararak başka bir yere götürmesidir. Erkek, dramatik eylemlerin gerçekleştiği kamusal mekândan çıkıp mahrem (*özel*) alanın kurallarına uygun bir biçimde güvenli bir yuvada bekleyen kadının yanına gelmektedir. Kadın, sığınak olarak da görülen mahrem alanın kurallarına uygun bir biçimde davranmaktadır. Ataerkil dünyada mutluluğun formülü, anne, baba ve çocuktan oluşan bir çekirdek ailenin kurulmasına bağlanmaktadır. Kadınlar, sınırları ataerki tarafından çizilmiş korunaklı dünyadan dışarı çıkamamaktadır. Kadın ve evin ayrılmaz bir bütün oluşu, eski düzenden yeni düzene geçiş arasında

hassas bir sınır çizmekte (Pekerman, 2012, s. 21-27) ve ataerkinin kontrol ettiği güvenli sınırlar doğrultusunda kadının yeniden evine ve/veya aşka kavuşmasını sağlamaktadır. Bahsi geçen durum, kadının kamusal alana girişiyle birlikte ataerki tahakkümünün farklı biçimlerde gösterilmeye başlandığı anlamına gelmektedir. Zira bu anlatılarda, çalışan bir kadının sahip olduğu işin ömür boyu süren bir bağlılık içermediği ve yalnızca geçici bir zaman için yapıldığı altmetnine yer verilmektedir. Meslek kadınlarını merkeze alan filmlerde erkeklerin, kadınlardan daha fazla kazandığı ve bir kadının ulaşması gereken tek mevkinin evlilik ya da bir erkekle olan romantik birlikteliği olduğu düşüncesi yinelenmektedir (Haskell, 1974, s. 142-149). Geçmişten gelen toplumsal cinsiyet algısını sürdürmek erkeğin kamusal alandaki gücünü vurgulamak ve kadının kamusal alana girişini denetlemek ile mümkün olmaktadır.

2.2. Toplumsal Cinsiyet Kavramı

Tarih boyunca toplumun, kadına ve erkeğe yüklediği rollerin yalnızca cinsiyet temelli mi olduğu, yoksa kültürel, sosyolojik ve psikolojik etkenlerin de rollerin dağılımında etkili olup olmadığı sorusu, *toplumsal cinsiyet* kavramının doğmasına neden olmuştur. Erkek veya kadın olmanın biyolojik cinsiyet kavramı açısından karşılığının yanı sıra toplumsal ve kültürel yapılanmalar tarafından sürdürülen farklılıkların ayırt edilmesi, toplumsal cinsiyet rollerine karşılık gelen kalıpyargıların da anlaşılmasını sağlamaktadır. Feministler, toplumsal cinsiyet kavramının önemini sıklıkla vurgulayarak her şeyden önce, kadın ve erkek arasındaki farklılıkların kadınlara verdiği zararları çözümlemeyi amaçlamaktadır. Dolayısıyla farklardan doğan eşitsizliklerin tarihsel ve kültürel süreç içerisinde nasıl yapılandığını açıklığa kavuşturma çabası içindedirler.

İngiliz sosyolog, feminist ve yazar Ann Oakley (1985) cinsiyet (ing: *sex*) kavramının biyolojik, toplumsal cinsiyet (ing: *gender*) kavramının ise psikolojik ve kültürel bir temsil içerdiğinin altını çizmektedir. Oakley'e göre erkek ya da kadın olmak, üreme organlarına sahip olmanın yanı sıra kıyafetleri, davranışları, meslek gruplarını, toplumsal ağı ve kişiliği de ifade etmektedir (s. 158). Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarının birbirinden ayrılması, kadın ve erkeğin toplum içindeki rol, işlev ve görevlerinin farklı yönlerini algılamayı sağlamaktadır. Erkek ve kadının yetiştirilme

biçimleri, çocukluklarından itibaren dünyayı farklı şekilde algılamalarına, yorumlamalarına ve toplum içindeki davranışlarının onlara verilen roller ile sınırlandırılmasına neden olmaktadır. Oakley'e göre cinsiyet farklılıkları üzerine yapılan tartışmaların çoğu, erkeklerin kadınlardan farklı olup olmadığını kanıtlamak yerine kadınların erkeklerden farklı olup olmadığını kanıtlamaya yöneliktir (s. 208). Tartışmalar, ataerkinin varlığını kendi içinde kanıtlar niteliktedir. Zira tartışmalar, kadınların erkeklere kıyasla farklı olan yönlerinin üzerine yoğunlaşıyorsa eğer bu durum, değerlendirmenin ana ölçütünü erkeklerin oluşturduğunun bir göstergesidir. Oakley'e göre erkeklerin kadınlardan daha aşağı olmadıklarını kanıtlamaya yönelik tek girişimleri, ev (özel alan) ile ilintilidir. Konu ile ilgili verilen örnek, ev içi emeğin söz konusu olduğu durumlar karşısında en fazla katılım gösteren babaların bile, *erkeklik* kaynaklı ayrıcalıklarını kullanarak, çocuk bakımı gibi konularda yeterince hassasiyet gösterememeleri ya da çok çabuk yorulmaları üzerinedir; fakat erkeklik kavramı, bu durumu bir başarısızlık veya yetersizlik olarak görmek yerine erkekliğin bir ayrıcalığı olarak kullanmaktadır (s. 209). Ücretsiz ev içi emeğe karşılık gelen etkinlikler Oakley'e göre başarısızlık ve yetersizlik duyguları öne sürülerek erkeklik kavramına uygun bir çeşit ayrıcalığın oluşmasına yol açmaktadır. Bahsi geçen ayrıcalıkların devam ettirilmesi, ev içi iş yükünün dengesiz dağılımına yönelik eşitsizliklerin kalıcı bir duruma ulaşması anlamına gelmektedir.

Feministler, toplumsal cinsiyet kavramını baz alma suretiyle eşitsizliklerin hangi toplumsal ayrıcalıklar kullanılarak sürdürüldüğünü irdelemektedir. Toplumsal cinsiyet rollerine uygun davranış biçimleri, ideolojik aygıtlar tarafından denetlenmektedir. Bu bağlamda, cinsiyetlere özgü belirli davranış biçimlerinin toplumda kabul görmesi açısından düzenlendiğini söylemek mümkündür. Nitekim toplumsal cinsiyet kavramının yalnızca kadın ve erkeğe özgü farklılıkları kapsamadığını da ifade etmek gerekmektedir. Avustralyalı sosyolog R.W. Connell (2005) toplumsal cinsiyet ilişkilerinin, farklılık ve ikiliğin yanı sıra pek çok örüntüyü de içerdiğini belirtmektedir. Connell'e göre modern dünyada toplumsal cinsiyet, -tıpkı çok uluslu şirketler ve orduda görüldüğü gibi- erkekler arasındaki iktidar hiyerarşisiyle ilintili olabilmektedir ve bu hiyerarşi biçimi, erkek/kadın farklılıklarıyla açıklanamamaktadır. Connell'e göre toplumsal cinsiyet, toplumsal yapının bir tezahürüdür. İnsan hayatında, karakterinde yer alan değişmez bir

ikilik ya da biyolojinin bir karşılığı değildir (s. 9). Bu ifadelere göre Connell, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarını birbirinden ayırarak toplumsal cinsiyet kavramının, yalnızca kadın/erkek ilişkileri bağlamında ele alınmaması gerektiğini, zira erkeklik kavramına dair iktidar ilişkilerinin de toplumsal cinsiyet kavramının konusu olduğunu dile getirmektedir.

R.W. Connell (2005) toplumsal cinsiyet ilişkilerini dört boyutta ele almaktadır. Bunlar; iktidar ilişkileri, üretim ilişkileri, duygusal ilişkiler ve sembolik ilişkilerdir. Toplumsal cinsiyetin bir boyutu olarak iktidar, ataerki kavramını ve bu kavramı takip eden toplumsal çözümlemeleri içermektedir. *İktidar ilişkileri*; erkeklerin baskın cinsiyet olduğu fikrinin yanı sıra erkeğin kadına yönelik iktidarının cinsel saldırı açısından çözümlenmesi ve medyadaki kadın temsillerinin edilgin ve önemsiz olması açısından eleştirisi üzerinedir. Connell'e göre kurumlar aracılığıyla düzenlenen iktidar ve bir grubun başka bir grup tarafından bastırılması anlamındaki iktidar biçimleri de toplumsal cinsiyet yapısının önemli taraflarındandır (s. 58-59). *Üretim ilişkileri*; sosyal bilimler alanında tanımlanan ilk toplumsal cinsiyet yapısı olan cinsiyete dayalı iş bölümü, antropoloji ve ekonominin merkezinde yer alan tartışmaların odak noktalarından biridir. Connell'e göre cinsiyete dayalı iş bölümü, tarih boyunca kadının ve erkeğin yaptığı işlerin birbirinden ayrılması ya da kadın ve erkeğe özgü olarak görülen işlerin kültürden kültüre göre değişmesi anlamına gelmektedir. Kamusal alana dayalı ücretli emek ve özel alanı kapsayan ücretsiz emeğin toplumsal yapı içindeki görünürlüğü, üretim/tüketim açısından karşılığı ve mesleklerin cinsiyetlere göre dağılımı da üretim ilişkilerini içeren konulardandır (s. 60-61). *Duygusal ilişkiler*; duygusal bağlanma biçimlerinin nesneye yönelik olumlu, olumsuz ya da düşmanca yaklaşımını konu edinmektedir. Bu duygular birbirinden ayrı olarak irdelenebildiği gibi aşk-nefret gibi ikilemleri de içinde barındırabilmektedir. Connell'e göre kadınlara ve eşcinsellere yönelik nefret, önyargı gibi duygular da duygusal ilişkilerin toplumsal cinsiyet tarafını göstermektedir (s. 62-63). *Sembolik ilişkiler*; *kadın* ve *erkek* kelimelerinin yalnızca cinsiyetleri değil, kelimelerin altında yatan kültürel tarih, toplumsal süreçler, dil (konuşma ve yazma) ve yaşam biçimlerini açığa çıkarmayı hedeflemektedir. Connell'e göre *kadın* ve *erkek* kelimeleri, biyolojik kategorilerden daha büyük anlamlar taşımaktadır (s. 65). Toplumsal cinsiyet açısından kadın ve erkek olmak kişilerin

kendilerini topluma sunma, gündelik hayatta yaşadıklarını ifade etme biçimlerini, özel ve kamusal alan bağlamındaki deneyimlerini, tarihsel ve kültürel bir düzlemde değerlendirmeyi mümkün kılmaktadır.

2.2.1. Toplumsal Cinsiyetin Mekândaki Görünürlüğü

Toplumsal cinsiyet, kadının ve erkeğin sevme biçimlerini etkileyen önemli bir göstergedir. Sevme biçimlerinin birer reçete hâlini alması, gerek aile düzeninin gerek denetleme mekanizmasının korunmasını ve sürdürülmesini sağlamaktadır. Anlatılar yoluyla aktarılan *romantik aşk* kavramı seri üretim akabinde metalara dönüşmektedir. Klasik anlatı yapısı ve klasik anlatı sineması, toplumsal cinsiyet rollerini ve ikili ilişki biçimlerini geniş kitlelere yayarak okuyucu ve izleyiciyle buluşturmaktadır. Bu anlatılarda kadın, erkeğe teslim olmak, doğru kişiyi beklemek, kendini aileye adamak gibi özel alana karşılık gelen edilgin ve bağımlı nitelikleri yansıtmaktadır. Amerikalı film tarihçisi, kuramcısı ve eleştirmeni Robert Phillip Kolker (1988) klasik anlatı sinemasında kullanılan paradigmaların neredeyse hiç değişmeden devamlılığını sürdürdüğünü iletmektedir. Kolker'a göre bu temsiller, bir eş olarak kadın, doğru adamı bekleyen kadın, küçük mutluluklarla yetinen kadın, bir fahişe olarak kadın, bir erkeğin varlığı olmadığı müddetçe yalnız hisseden ve kafası karışan kadın, mutlu ve güçlü olduğu görülmesine rağmen bir erkek için tüm mutluluğundan vazgeçmeye hazır olan kadın şeklinde sıralamaktadır (s. 131-132). Filmlerin erkek egemen bir bakış açısıyla yazılması ve kadınların yalnızca erkeklerin ve *romantik aşk*ın varlığı yoluyla hayat bulabilmesi, onlara özgü ayırt edici nitelikleri ortadan kaldırmaktadır. Kadın karakterlerin romantik aşk, aile, çocuk ya da evlerine karşı geliştirdikleri bağımlılık durumları eyleme geçmeye yönelik hareketlerini kısıtlamaktadır. Dolayısıyla yer değiştirmek isteyen tarafta bulunmaları, edilgin ve pasifize edilmiş nitelikleri düşünüldüğünde imkansıza yakındır. Öte yandan erkek, sabit mekândan (özel alan) hareketli mekâna (kamusal alan) geçiş yapan tarafta bulunmakta veya bulunmak istemektedir.

Resim 16 - *It's a Wonderful Life* (1946) filminden ekran görüntüsü: Mary, George ile evlenmek için bir dilek tutuyor
https://lk.tc/2FJTF Erişim tarihi: 07.01.2023

It's a Wonderful Life (Şahane Hayat, 1946) filminde çocukken bir eczanede çalışan George Bailey (*James Stewart*), günün birinde dünyayı keşfe çıkmanın ve birden fazla kadınla birlikte olmanın hayallerini kurduğu sırada Mary (*Donna Reed*), George'un kulağına onu ölene dek seveceğini fısıldamaktadır. George, **Resim 16**'da görülen sahnede aile işlerini sürdürmek yerine dünyayı gezmek, üniversiteye gitmek, havaalanları ve gökdelenler inşa etmek istediğini söylerken Mary, onunla evlenmek amacıyla bir dilek tutmaktadır. Mary'nin, çocukluğundan bu yana George ile evlenmeye yönelik isteği, özel ve kamusal alan kavramının toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında sunulduğunu göstermektedir. George, babasının ölümüyle birlikte aile işini devraldıktan sonra Mary ile evlenmektedir. George, kamusal alana taşarak etkin kimliğini sürdürmek istemekte Mary ise George ile evlenmeye yönelik dileğinin gerçekleşmesini beklemektedir.

Resim 17 - *Stella Dallas* (1937) filminden ekran görüntüsü: Stella, kızının mutluluğu için kendini feda ediyor
https://lk.tc/GGHA6 Erişim tarihi: 07.01.2023

Kadınlar, romantik aşkın yanı sıra annelik ve fedakârlık gibi özel alan ile özdeşleşen rollerle temsil edilmektedir. Örneğin, *Mildred Pierce* (1945) ve *Stella Dallas* (1937) filmlerinde çocukları için kendini feda eden annelerin hayatı anlatılmaktadır. Molly Haskell (1974) her iki filmde annelerin çocuklarına yönelik bağımlılıklarını gizli bir erotik bağ ile açıklamakta ve çocukların büyüdükleri zaman annelerinden ayrılma durumlarını bir yasak aşkın bitmesinin ardından dışarıda kalan kişinin yaşadığı yas duygusuna benzetmektedir. Annelerin yaptıkları fedakârlıkların materyalist boyutlara ulaşması, çocukların yanlış değerleri savunmasına neden olmaktadır. *Mildred Pierce* (1945) filminde Mildred'ın kızı Veda (*Ann Blyth*), ailesinden utanmakta ve sınıf atlamak istemektedir. Mildred (*Joan Crawford*), kızının elbise, araba ve ev gibi son derece pahalı taleplerini iflas etme pahasına yerine getirmektedir. *Stella Dallas* (1937) filminde ise Stella (*Barbara Stanwyck*), kızı Laurel'ın (*Anne Shirley*) üst sınıf bir çevreden arkadaşlarının olmasını istemektedir. Filmin sonunda uygun bir anne olmadığını düşünmekte ve **Resim 17**'de görüldüğü üzere kızından vazgeçerek kendini feda etmektedir. *Mildred Pierce* (1945) ve *Stella Dallas* (1937) filmlerinde şımarık kız çocukları üzerinden yapılan bir annelik eleştirisi göze çarpmaktadır. Haskell'e göre çocukların sürekli olarak daha fazlasını istemesi, ileride annelerinden utanmalarına neden olacak bir canavarın yaratılmasını sağlamaktadır (s. 171). Sonuç olarak her iki filmde de kız çocukları geride bırakılmaktadır. Veda, cinayet işlediği için tutuklanmış, Laurel ise arzuladığı üst sınıf hayatına kavuşmuştur. Mildred, kızı Veda'nın tüm

isteklerini yerine getirmesinin sonucunda kontrol altına alınamayan ve iyileştirilemeyen bir kadın karakterin gelişimine tanıklık etmektedir. Öte yandan Stella, kamuya açık alanlarda sarhoş olması ve uygunsuz giyinmesi gibi nedenlerden ötürü anneliğe uygun bir kadın olarak görülmemektedir. Film, Helen (*Barbara O'Neil*) ve Stella (*Barbara Stanwyck*) arasında annelik bağlamında bir karşıtlık kurarak Laurel'ın, daha iyi bir anne olduğu düşünülen Helen'in yanında kalmasını sağlamaktadır.

Resim 18 - *Now, Voyager* (1942) filminden ekran görüntüsü: Christine ve Charlotte
https://lk.tc/8vQwA Erişim tarihi: 07.01.2023

Now, Voyager (1942) filminde ise despot annesinin boyunduruğundan kurtulan Charlotte (*Bette Davis*) isimli bir kadının annesinin yerini alma süreci anlatılmaktadır. E. Ann Kaplan (1992) klasik anlatı yapısındaki çatışmaların öyküyü çözüme doğru götürdüğünü ve bu sırada yükselen çatışma kaynaklı kaygıların da dizginlenmesi gerektiğini belirtmektedir. Kadın karakterler bağlamında oluşan kaygıların kontrol altına alınması, güvenli bir ilişkinin varlığı ile gerçekleşmektedir. Kaplan'a göre kadın karakterler güvenli bir heteroseksüel ilişkiye yerleştirilerek kötü annelerinden kurtulmaktadır. Bu sayede, kötü annelerin yerine kurtarıcı erkeklerin gelmesi sağlanmaktadır (s. 122). Filmin ayırt edici niteliklerinden biri, despot annenin ölümünün ardından iyileşen Charlotte'un klasik anlatı sinemasında görülen *romantik aşk* birlikteliğini tümüyle kabul etmek yerine evlenmeyi düşünmediğini söylemesi; fakat yine de Jerry Durrance (*Paul Henreid*) ile ilişkisini sürdürmek istemesidir. Nitekim Charlotte'un bağımsızlığını kazanma durumu, **Resim 18**'de görüldüğü üzere Christine'in (*Janis Wilson*) annesi olmaya ve onunla aynı evde yaşamaya karar vermesi nedeniyle özel alana yöneliktir. Buradan hareketle *romantik aşk*ın var olmadığı ya da geleneksel

anlamda tümüyle kabul edilmediği durumlarda kadının farklı göstergeler aracılığıyla yeniden özel alana çekildiği anlaşılmaktadır.

Resim 19 - *Fatal Attraction* (1987) filminden ekran görüntüsü: Dan ve Alex tanışıyor
https://lk.tc/kv1QE Erişim tarihi: 08.01.2023

Susan Hayward (1996) sıklıkla, ana akım sinemanın temelinde cinsel kimliğin değil, heteroseksüellik ve ailenin yer aldığını vurgulamaktadır. Klasik anlatı sinemasının hegemonik değerlere (aile, toplumsal hareketlilik vb.) aracılık yapma görevini üstlendiğini ve sinemanın, baskın grupların çıkarlarına hizmet eden değerleri, olması gereken doğal ve arzu edilebilir değerler olarak ortaya koyduğunu belirtmektedir. Hayward'a göre hegemonik değerlerin ve imgelemlerin tehdit edilmesi durumunda, tehdidin ortadan kaldırılması gerekmektedir. *Fatal Attraction* (1987) filminde Alex Forrest (*Glenn Close*), Dan Gallagher (*Michael Douglas*) karakterinin aile düzenini tehdit eden sapkın bir iş kadınını temsil etmektedir. Bu nedenle bozulan aile düzeninin başa dönmesi için ortadan kaldırılması gerekmektedir (s. 94-172). **Resim 19**'da görülen *Fatal Attraction* (1987) filmine ait ekran görüntüsünde Alex'in ve aile babası Dan'in tanışması, aile düzeninin bozulacağının ve evin dağılacağının ilk işaretleridir. Klasik anlatı yapısı ve dolayısıyla Hollywood standartları, mutlak surette aile düzeninin kurulması, korunması amacını taşımaktadır. Olay örgüsünün akışı, düzenin geri getirilmesi yoluyla sonlanmaktadır; fakat düzen büyük anlamda aile birliğinin sağlanmasına bağlanmaktadır. Bunun için erkeğin evlilik fikrini kabul etmesi ya da aileye geri dönmesi beklenmektedir.

Resim 20 - *Camille* (1921) filminden ekran görüntüsü: Marguerite adlı fahişenin ölümü
https://lk.tc/wRVjr Erişim tarihi: 08.01.2023

Annette Kuhn (1994) klasik Hollywood sinemasında kadının, karakter ya da yapısal bağlamda olay örgüsünü harekete geçiren *sorun*lardan biri olarak görüldüğünü belirtmektedir. Kuhn'a göre klasik anlatı sinemasında kadın karakter, aşık olarak, sevdiği erkeğe kavuşarak veya evlenerek iyileştirilmekte ve böylece toplumsal normlara uygun bir kadın olarak aile kurumuna, yani özel alana yerleştirilmektedir. Kuhn'a göre iyileştirilemeyen kadınlar dışlanmak, yasa dışı ilan edilmek, ölümle cezalandırılmak gibi sonuçlara maruz kalmaktadır (s. 34-35). Klasik anlatı sinemasında kadınlar, özel alana karşılık gelen değerler birlikte kurgulanmaktadır. Hegemonik değerlere ulaşma çabasının doğal ve arzulanabilir olarak görülmesi, bu değerleri kapsamayan veya değerlere ait nitelikleri taşımayan karakterlerin ve olayların norm dışı olarak görülmesine neden olmaktadır. Bu durumda *düşmüş kadın* ya da *femme fatale* örneklerinin tehdit edici varlığına değinmek gerekmektedir. *Camille* (1921) filminde genç hukuk öğrencisi Armand (*Rudolph Valentino*), bir fahişe olan Marguerite (*Alla Nazimova*) ile evlenmek istemektedir. Marguerite, Armand ile tanışmadan önce nedeni bilinmeyen bir hastalığa yakalanmış olarak gösterilmekte ve Armand'ın aşkı sayesinde iyileşmektedir. Armand'ın babası (*William Orlamond*), ailenin adının bir skandala karışmasını istememesinden ötürü ikilinin evlenmesine karşı çıkmaktadır. Bunun üzerine Marguerite, bir mektup yazarak aşkı uğruna kendini feda etmekte ve filmin sonunda hastalığın nüksetmesinin ardından **Resim 20**'de görüldüğü gibi tek başına yaşadığı evde ölmektedir. *Letter from an Unknown Woman* (1948) filminde ise Lisa (*Joan Fontaine*) evlilik dışı bir çocuk dünyaya getirmektedir. Yaşadığı evlilik dışı

ilişkinin ve çocuğunun ölümünün ardından yapayalnız kalmakta ve *düşmüş kadın* olarak ölmektedir. Her iki filmde de kadınlar, geleneksel düzenin, özel alanın ve ailenin varlığını tehdit ettikleri gerekçesiyle cezalandırılmaktadır.

Sinemanın başlangıcından bu yana toplumsal cinsiyet rolleri, kadın ve erkek arasındaki ilişkilerden doğan öyküleri, öngörülebilir bir sisteme indirgemektedir. İlk örneklerinden birinin *The Lonely Villa* (1909) filminde görüldüğü üzere erkeğin, tehlikeli bir durumla karşı karşıya kalan kadını ve ailesini, kurtarmaya yönelik bir amacı bulunmaktadır. Klasik anlatı sineması, toplumsal cinsiyet kavramı ve rollerine uygun olarak düzenlediği ilişkileri, etkin (*erkek*) ve edilgin (*kadın*) karşıtlığını kullanarak korumayı sürdürmektedir. Annette Kuhn ve Susannah Radstone (1990) etkin ve edilgin rollerin değişmesi ile birlikte normatif eş ve annelik hedeflerinden sapan kadın anlamına gelen *kariyer kadını* gibi kültürel kalıpyargıların kullanılmaya başlandığını belirtmektedir. Kuhn ve Radstone'a göre bu kadınları merkeze alan filmlerde kariyer ve kadınlık arasında yaşanan çatışmalara yer verilmektedir (s. 64). Bahsi geçen kariyer ve kadınlık arasında yaşanan çatışmalar izleyiciye, erkek yönetmenler tarafından erkek bakış açısıyla aktarılmaktadır.

Molly Haskell (1974) erkeklerin dünyasında kadınların sahip olduğu hırsların küçümsendiğini ya da alay konusu edildiğini söylemektedir. Filmin doruk noktasında bir erkeğin kutsal aşkını seçerek ikinci sırada yer almayı kabul eden bir kadın karakter varsa, bir kadın ve erkeğin aynı güç ve kariyer dürtüleriyle hareket edebileceğini savunmaktadır. Aksi hâlde kadın karakterin, aşka sahip olma hakkını kaybedeceğini belirtmektedir. Kadının ve erkeğin çıkarları yalnızca farklı değil, aynı zamanda birbirine zıt özellikler taşımaktadır. Bir erkek en çok, bir hedefe doğru yol aldığında, yarattığında ve fethettiğinde kendi olmaktadır. Bir kadın ise çocukları ve erkeğe olan sevgisi karşısında tümüyle kendini yansıtmaktadır. En az *kadınlık* özelliğini ise bilgi ve başarı için mücadele ettiğinde göstermektedir. Haskell'e göre bu zıtlıklar, birer damgaya dönüşerek kendini gerçekleştiren kehanet hâlini almaktadır (s. 4). Erkek ve kadın arasındaki çatışmaların bir kısmını, özel ve kamusal alana ait seçimlerin gerçekleştirilememesinden doğan gerilimler oluşturmaktadır. İdeal erkek/ideal kadın bütünlüğünün korunması amacıyla kadın ve erkeğin ihtiyaçları arasındaki gerilimden doğan çatışmalara yer verilerek erkeğin duygusal birlikteliği ya da evlilik hayatını

seçmesi gerekmektedir. Kadının ise özel alanı ilgilendiren seçimler yaparak ehlileştirilmesi yoluna gidilmektedir. Bu ayrım, kadının kamusal alanda görüldüğü filmlerde belirgindir.

Resim 21 - *Baby Boom* (1987) filminden ekran görüntüsü: Elizabeth, J.C ve Doktor Cooper'dan oluşan mutlu aile tablosu
https://lk.tc/XtFOA Erişim tarihi: 08.01.2023

Baby Boom (Süper Anne, 1987) filminde, *kaplan kadın* lakaplı, başarılı bir iş kadını olan J.C Wiatt'ın (*Diane Keaton*) işiyle evli olduğu söylenmektedir. Filmin giriş sahnesinde, J.C'nin tıpkı kendisi gibi işiyle evli başka bir adamla uzun yıllardır birlikte olduğu bilgisi verilmektedir. İkilinin birlikteliği, Elizabeth (*Kristina Kennedy*) adındaki bir bebeğin J.C'ye vasiyet olarak bırakılmasının ardından sonlanmaktadır. Filme göre gerçek mutluluk aile düzeninin varlığına tabidir. Dolayısıyla **Resim 21**'de görüldüğü üzere kariyeriyle evli bir erkek yerine J.C'nin hayatını kurtaran Doktor Cooper (*Sam Shepard*), Elizabeth ve J.C'den oluşan yeni ve filmin anlatısına kıyasla geleneksel bir aile kurulmaktadır. J.C, işkolikliği, hırsları ve başarıları nedeniyle çalıştığı şirketin yöneticisi tarafından bir kadın olarak görülmemektedir. Elizabeth'in hayatına girmesiyle birlikte işinden istifa etmekte, hayatını kurtaran Doktor Cooper ile birlikteliğe ikna olmakta ve istifa ettiği şirketinin milyonlarca dolarlık teklifini kabul etmeyerek *Country Baby* adındaki bebek püresi markasını bir zincir hâline getirmektedir. Film, J.C Wiatt karakterinin bağımsızlığını, annelik ile doğrudan bağlantılı bir markanın yanı sıra çocuk ve aşk yoluyla denetleyerek onu özel alana doğru geri çekmektedir. Yeni aile, lüks gökdelenlerin bulunduğu merkezden uzak bir çiftlik evinde kurulmuş ve bebek

püresinin üretildiği mutfakta bir araya gelmiştir. Kariyer kadını, erkeğin ve bebeğin varlığı sayesinde nihayet güvende ve mutlu hissetmektedir.

Michael Ryan ve Douglas Kellner (2010) kadınların eylemlerinin, güvenli sınırlar dahilinde gerçekleştiğini belirtmektedir. Ryan ve Kellner'a göre aksi bir durumda kadınlar, meşruiyet sınırlarını ihlâl eden kural yıkıcılar şeklinde temsil edilmektedir (s. 219). Amerikalı sanat tarihçisi, akademisyen ve yazar Amelia Jones (1991) da kamusal alanda yükselmek isteyen ya da çalışan kadınların yükselişinin ve düşüşünün anlatıldığı filmlerin, kadın cinselliği ve kadının toplumsal rolleri etrafında şekillenen *kara film* ve *kadın filmi* gibi türlerde görülen uylaşımlardan faydalandığını belirtmektedir. Jones'a göre bu filmler, anlatı içinde gerçekleşen kötü olayların suçunu kadınlara yükleyerek kadınları cezalandırmakta ya da onları geleneksel aile yapısının içine yerleştirerek iyileştirmeye çalışmaktadır (s. 297). Klasik anlatı sinemasında bir kadının, erkeklik kümesinde yer alan nitelikleri üstlendiği veya özel alan ile özdeşleşen tavırları reddettiği durumlarda ortadan kaldırıldığı ya da kontrol altına alındığı görülmektedir.

Resim 22 - *Rain* (1932) filminden ekran görüntüsü: Din adamı, Sadie Thompson'ı iyileştirmeye çalışıyor
https://lk.tc/tiv0w Erişim tarihi: 08.01.2023

Rain (1932) filminde Sadie Thompson (*Joan Crawford*) toplum düzenini bozduğu için suçlanmakta ve **Resim 22**'de görüldüğü gibi misyoner bir din adamı tarafından iyileştirilmeye çalışılmaktadır. Filmde, bir fahişe ve kaçak bir suçlu olan Sadie Thompson karakteri, doktor, bir din adamı ve Handsome lakaplı bir deniz piyadesi tarafından kurtarılmaya çalışılmaktadır. Yalnız bir kadın olan Sadie Thompson filmin sonunda, Handsome (*William Gargan*) ile yeni bir hayata başlamak için Sydney'e

doğru yola çıkmaktadır. Filmde, kolera salgını nedeniyle bir otele yerleştirilen yolculardan biri olan Sadie Thompson, otelde kalan insanlar tarafından günahkar olmakla suçlanmakta ve otelden atılmakla tehdit edilmektedir. Film, *düşmüş kadın* rolündeki kadının, bir erkek tarafından kurtarılması şartıyla hayatta kaldığını göstermektedir.

Resim 23 - *Casablanca* (1942) filminden ekran görüntüsü: Rick ve Ilsa
https://lk.tc/HLBdR Erişim tarihi: 08.01.2023

Klasik anlatı sinemasında erkek karakterin tek başınayken içinde bulunduğu çatışmalar kamusal alana yönelik iken, kadın karakterin dahil edilmesiyle birlikte olaylar, kadının tek başına çözmekte başarısız olduğu sorunlara dönüşebilmektedir. Bir mekân içinde bulunan erkek ve kadın karakter arasında meydana gelen çatışma erkeğin bilen ve harekete geçen taraf olması sayesinde kontrol altına alınmaktadır. Kadın karakterler, kraliçe ya da fahişe olmaları fark etmeksizin onları içinde bulundukları tehlikeli durumdan kurtaracak bir erkeğin varlığına ihtiyaç duymaktadır (Mohanna, 1972, s. 10). *Casablanca* (1942) filminde Rick (*Humphrey Bogart*) ve Victor'un (*Paul Henreid*) savaş ortamındaki amaçlarının ve uğraşılarının belirginliğine kıyasla Ilsa (*Ingrid Bergman*) güzel, kafası karışık ve iki erkek arasında kalması nedeniyle seçim yapmakta zorlanan bir kadını temsil etmektedir. Ilsa, **Resim 23**'teki sahnede karar vermekte zorlandığını ve Rick'in, ikisini düşünmek zorunda olduğunu söylemektedir. Rick ve Victor'un kamusal alana yönelik eylemlerine ve sorun çözme amaçlarına kıyasla Ilsa, olay örgüsü içinde özel alana yönelik çatışmalar yaratmaktadır.

Kamusal alan kavramına atanan niteliklere uygun olarak klasik anlatı sinemasında da bakmak, aramak, keşfetmek, yolculuğa çıkmak, maceraya atılmak ve

benzeri edimler erkek karaktere verilen ayrıcalıklardır. Kadınlar, Alman film tarihçisi Thomas Elsaesser'in (1987) altını çizdiği üzere evde, pencere önünde bekleme ya da duyguları ve nesneler dünyası arasında bir ilişki kurarak edilgin konumlarını sürdüren tarafta bulunmaktadır (s. 62). Erkek, macera yaşama, kendini bulma, görevini tamamlama, kaderini değiştirme gibi amaçlarla bir yerden ayrılma iznine sahiptir ve motivasyonları doğrultusunda amacına ulaştığında heteroseksüel aşk ile ödüllendirilmektedir.

Susan Hayward (1996) klasik anlatı sineması evreninin beyaz, burjuva, heteroseksüel ve ataerkil olarak yansıtıldığını belirtmektedir. Hayward'a göre egemen ideoloji, doğal olduğu kabul edilen dünyayı filmler aracılığıyla yeniden sunmaktadır (s. 251). *The 39 Steps* (39 Basamak, 1935) filminde Richard Hannay (*Robert Donat*) bir akşam tanıştığı Annabella Smith'in (*Lucie Mannheim*) öldürülmesinden sonra polisler tarafından tüm ülkede aranmaya başlamaktadır. Bir ajan olduğu ve ülke adına son derece önemli bir sırrı sakladığı anlaşılan Annabella Smith'in ölümünün ardından Hannay, bir İskoçya haritası ile birlikte yola çıkmaktadır. Film, kadının yarattığı tehlikenin ve sorunların bir erkek tarafından çözülmesini ve Hannay'in suçsuzluğunun anlaşılmasıyla birlikte aşka kavuşmasını anlatmaktadır.

Resim 24 - *The Big Sleep* (1946) filminden ekran görüntüsü
https://lk.tc/8SyGS Erişim tarihi: 08.01.2023

Klasik anlatı filmlerinde erkeğin, yeniden düzeni sağlama eylemleri neticesinde olgunlaşması söz konusudur. Bu sırada kadın, anlatının öznesi değil, bir parçası olarak eril bakışın nesnesi görevi görmektedir. *Kara film* türüne ait *The Big Sleep* (1946) filminde dedektif Philip Marlowe (*Humphrey Bogart*) bir cinayeti çözmeye çalışırken

etrafındaki tüm kadınlar onunla yakınlaşmaya çalışmaktadır. Kadın karakterler, bir kitapçıda ya da takside ilk kez karşılaştıkları Marlowe'a karşı büyük ilgi duymaktadır; fakat kadınların anlatıdaki işlevi Marlowe'un bir mekândan diğerine geçerken gördüğü kişi olmalarıyla sınırlı kalmaktadır. Bir diğer anlamıyla filmde yer alan kadın karakterleri, Marlowe ile olan ilişkileri tanımlamaktadır. **Resim 24**'te ise kitapçıda çalışan ve Marlowe ile yakınlaşmak isteyen bir kadın karakter görülmektedir.

Michael Ryan ve Douglas Kellner (2010) kamusal ve özel alan meselesinin, klasik anlatı sinemasının bir uzantısı olarak görülen tür filmlerini de ideolojik bağlamda etkilediğini ifade etmektedir. Tür filmleri, ideolojik aygıtlardan biri olarak toplum ve devlet arasındaki bağı güçlü tutabilmek amacıyla, herhangi bir krizin baş göstermesi durumunda nesnel süreklilik duygusu yaratma işlevini üstlenmektedir. Özellikle, yetmişli yılların liberal başarısızlığının ardından meydana gelen karamsarlık havası, muhafazakar aile filmleri, yeni militarist savaş filmleri, müzikaller gibi iyimser ve olumlayıcı tür ve temaların ortaya çıkışını hızlandırmıştır. Bu sayede toplumun yeniden eski düzenine dönmesi amaçlanmaktadır (s. 129). Ryan ve Kellner'a göre türler, evrensel bir toplumsal gerçeklik inşa etmekte kullanılan geleneksel kod ve uylaşımları harekete geçirerek dünyayı yerli yerinde tutma görevini üstlenmektedir. Tür sineması, özel ve kamusal alanı içeren ve geleneksel olarak belirlenmiş davranış biçimlerini birbirinden ayırmaktadır. Ryan ve Kellner'a göre kamusal alanda erkek hakimiyetinin tasviri bağlamında geleneksel western sineması, kadınların özel alana uygunluğunu destekleyen toplumsal gerçekliğin inşası için de geleneksel melodramlar kullanılmaktadır (s. 130). Kamusal ve özel alan, kadın ve erkeğe atanan toplumsal cinsiyet rollerini, davranış biçimlerini, uylaşımları ve kültürel sınırları belirlemektedir. Türler yoluyla aktarılan tema, motif, imgelem, üslup ve karakterler, kamusal ve özel alana ait değerleri koruma altına alarak toplum ve devlet arasındaki anlaşmayı sürdürmektedir. Erkek yönetmenlerce kadınlara uygulanan ikili yapı da bahsi geçen anlaşmaya uygun olarak seçimler hakkındadır. Bu eksende kariyer ve aşk, kariyer ve evlilik temaları, yapılması gereken iki seçimi ve onların sonuçlarını temsil etmektedir. Seçim, zorlu bir kamusal hayat-erkek himayesi ya da iş-çocuklar arasındadır. İlki, ev içi emeğin ve çocuk büyütme işinin kadına tahsis edilmesine, ikincisi ise kamusal rekabet alanının kısmen erkeklerin tekelinde olması nedeniyle kadına yönelik erkek şiddetine

dayanmaktadır. Hollywood geleneği, neden-sonuçlardan birini seçimler üzerine ilişkilendirerek kadınların evcilleştirilmesinde rol oynamaktadır. Olay örgüsü ve anlatım biçimi kadın için uygun ve evsel alanlar yaratarak kapanım alanı dışında kadınların ilgilenmesi gereken bir şeyin bulunmadığını ima etmektedir (s. 220-221). *Mr. Mom* (1983) filminde kadın/anne (*Teri Garr*) ve erkeğin/baba (*Michael Keaton*) rolleri değişmektedir. Erkeğin işsiz kalmasıyla birlikte kadın kamusal alanda yükselmeye başlamakta; fakat daha sonra çocuklarından ve eşinden ayrı kaldığı gerekçesiyle yeniden evine dönmektedir. Kadının, kariyeri yerine ailesini seçmesiyle birlikte erkeğin, iş teklifi alarak kamusal alana geri dönmesi sağlanmaktadır. Klasik anlatı sinemasında sahnelerin neden-sonuç ilişkilerine göre sıralanması, yalnızca şeffaflık ve akıcılık için değil, karakterin eylemlerinin sonuçlarını gösterebilmek amacıyla da yapılmaktadır. Filme göre kadının, geleneksel rollere uygun bir şekilde davranırsa eylemlerinin sonucu olarak mutlu sonlara kavuşacağı ima edilmektedir. Kadının aileye, erkeğin ise kamusal alana geri dönmesi, mutlu sonlara geleneksel rollerin kabulü aracılığıyla ulaşıldığının bir göstergesidir.

Resim 25 - *Male and Female* (1919) filminden ekran görüntüsü: Erkek karakter, diğerleri için barınak inşa ediyor
https://lk.tc/Mdsg5 Erişim tarihi: 08.01.2023

Kamusal ve özel alanın yer belirleyiciliği bağlamında ilkel örneklerden biri olarak *Male and Female* (1919) filminde bu durum, bir teknenin batmasının ardından ıssız adaya düşen kadın ve erkeklerin hayatta kalmak için toplumsal cinsiyet rollerine uygun iş bölümü yapmaları biçiminde tezahür etmektedir. Filme göre erkek, ateş yakarak, **Resim 25**'te görüldüğü gibi barınak inşa ederek ve diğer insanlara önderlik

ederek kamusal alana geri dönmektedir. Kadınlar ise inşa edilen yeni evin mutfak bölümünde yer almakta ve topluluğun lideri olarak seçilen erkeğe özel yemekler hazırlamaktadır. Erkek, ıssız adaya düşen insanlar içinde bilgiye sahip olma, ustalık gibi etkin nitelikleri aracılığıyla sıyrılmakta ve ödül olarak kadınlar arasında bir eş seçimi yapma hakkını kazanmaktadır. Filme göre ıssız bir ada olarak seçilen mekân, toplumsal cinsiyet rollerine göre temalaştırılarak somut bir çerçevenin ötesine uzanmaktadır. Bir eylemin ve etkinliğin çerçeve içindeki konumlandırılma biçiminin çözümlenmesi ile anlatıya sızmış toplumsal cinsiyet ideolojisinin izi sürülebilmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ

Üçüncü bölümde çalışmanın amacı, önemi, kapsamı, sınırları, evreni, örneklem kümesi ve yöntemi açıklanmaktadır. Çalışmanın yöntemi ve amacına uygun olarak seçilen *Funny Girl* (Komik Kız, 1968), *Bir Demet Menekşe* (1973), *Kramer vs. Kramer* (Kramer Kramer'a Karşı, 1979), *Working Girl* (Çalışan Kız, 1988) ve *Disclosure* (Taciz, 1994) isimli filmler, özel ve kamusal alan bağlamında toplumsal cinsiyet kavramı kullanılarak feminist film eleştirisi yöntemiyle çözümlenmektedir.

3.1. ÇALIŞMANIN AMACI VE ÖNEMİ

Çalışmada klasik anlatı sinemasının, toplumsal değer yargılarının önemli taşıyıcılarından biri olduğu düşüncesine yoğunlaşılmaktadır. "Kişisel/Özel Olan Politiktir" düşüncesine karşılık gelen özel alanın yanı sıra kamusal alanın da kadınlara yönelik son derece kısıtlayıcı çizgileri bulunmaktadır. Bu çizgilerin neler olduğunu ifade etmek, çizilen sınırların kamusal alandaki karşılıklarını ortaya çıkarmak ve feminist çalışmaların yoğunlaştığı özel alanın yanı sıra kadınların kamusal alandaki görünümlerine de odaklanarak Kadın Çalışmaları alanına katkı sağlamak çalışmayı önemli kılan noktalardandır.

3.2. ÇALIŞMANIN KAPSAMI VE SINIRLARI

Klasik anlatı sineması, geleneksel anlatıların erkek egemen merkezli yapısını, davranış biçimleri ve geleneklere dönüştürerek toplumsal cinsiyet rollerini onaylamayı sürdürmektedir. Kadınlarda edilginlik, erkeklerde ise etkinlik olarak görülen bu roller, özel ve kamusal alan bağlamında toplumsal cinsiyet inşasının çözümlenmesini gerektirmektedir. Kate Millett (2018) eylem ve yararlılık açısından edilginlik ve etkinlik kavramlarını birbirinden ayırmaktadır. Toplumsal cinsiyet rollerinin edilginlik kümesi, ev işi, çocuk bakımı gibi özel alanı kapsayan biyolojik nitelikler ile sınırlanırken ilerleme, yükselme gibi kamusal alana özgü nitelikler erkeğe tanınan bir ayrıcalığa dönüşmektedir. Millett'a göre, toplum içindeki egemen grubun gereksinme ve değer ölçüleri bu alanlar arasında üstünlük kurmaktadır (s. 49). Özel ve kamusal alan kavramına dair toplumsal cinsiyet temelli sorunlar, gerçeğe benzer şeklinde tarif edilen

klasik anlatı sinemasında da yer bulmaktadır. Semire Ruken Öztürk (2000) toplumsal ilişkilerin, değerlerin ve savaşımların kamu alanlarında, kişinin ailesi, yakın çevresi ve özel işleri ve hayatının özel alanlarda gerçekleştiğini, bu nedenle özel alanın cinsiyetinin kadın olduğunu belirtmektedir (s. 62). Klasik anlatı sineması da mevcut değerlerin korunması amacıyla toplumsal normların devamını sağlamaktadır. Bu noktada klasik anlatı sinemasında kadın karakterlerin, kamusal alanda nasıl ve ne şekilde temsil edildikleri sorunu ortaya çıkmaktadır. Molly Haskell (1974), Michael Ryan ve Douglas Kellner'ın (2010) da belirttiği üzere klasik anlatı sineması, kamusal alandaki kadınların aile-kariyer, aşk-kariyer, çocuk-kariyer arasında bir seçim yapmasını isteyerek, kadınları evcilleştirme ya da cezalandırma yoluyla özel alana geri çekmeye çalışmaktadır. Dolayısıyla bu durum, özel alanın yanı sıra kamusal alandaki kadın temsillerini de irdelenmesi gereken bir araştırma konusuna dönüştürmektedir. Beş filmin örnek olarak seçildiği çalışma, kamusal alanda yer alan kadın temsillerine yoğunlaşan klasik anlatı filmlerini genellememektedir; fakat kamusal alandaki kadın temsillerine farklı bir açıdan bakılmasını sağlama yönünde bir adım atma amacını taşımaktadır.

3.3. ÇALIŞMANIN EVREN VE ÖRNEKLEMİ

Çalışmanın evrenini, tüm klasik anlatı filmleri, örneklemini ise tezin birinci ve ikinci bölümünde yer alan kuramsal kısma uygun olarak belirtilen çalışma evrenini temsil edecek biçimde amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilen, Funny Girl (Komik Kız, 1968), Bir Demet Menekşe (1973), Kramer vs. Kramer (Kramer Kramer'a Karşı, 1979), Working Girl (Çalışan Kız, 1988) ve Disclosure (Taciz, 1994) isimli beş film oluşturmakta ve seçilen filmler, feminist film eleştirisi yöntemiyle çözümlenmektedir. Yazar Michael Quinn Patton (2002) amaçlı örneklemenin mantığını ve gücünü, derinlemesine bir çalışma sürdürmeye imkan tanıyan zengin kaynaklar seçilmesi olarak açıklamaktadır. Bu yöntem sayesinde çalışmanın amacına uygun ve çalışma için önem arz eden konuların özüne inilebilmektedir. Amaçlı örnekleme yönteminin alt başlıklarından biri olan Maximum Variation Sampling (ing: *maksimum çeşitlilik örnekleme*) ile küçük gruplardaki ortak noktalar ve temalar, çalışmanın içeriğine göre belirlenen kriterler sayesinde tanımlanmaktadır (s. 231-235). Örneklem olarak, Funny

Girl (Komik Kız, 1968), Bir Demet Menekşe (1973), Kramer vs. Kramer (Kramer Kramer'a Karşı, 1979), Working Girl (Çalışan Kız, 1988) ve Disclosure (Taciz, 1994) isimli filmlerin seçilmesindeki gerekçe, klasik anlatı yapısına ait ögeleri kullanan bu filmlerde kamusal alanda yer alan, kamusal alanda yükselmek isteyen ya da özel alandan ayrılma suretiyle bağımsızlaşmayı hedefleyen kadın karakterlerin olumsuz bir biçimde temsil edilmelerinden ileri gelmektedir. Çalışmada, özel alanın dışına çıkan kadınlara uygulanan zorunlu ikilemler ve kamusal yaşamın erkeğe sunduğu özgürlükçü varoluş hedeflerine kıyasla kamusal alandaki kadınların cezalandırılmalarına ya da evcilleştirilmelerine yönelik ortak noktaları içeren temsil biçimlerini ortaya koymanın gerekli olduğu düşünülmüştür.

3.4. ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ

W. Lawrence Neuman (2006) toplumsal araştırmacıların, yaşamı anlama, algılama ve aktarma amacına uygun olarak hareket etttiğini belirtmektedir. Araştırmalarda kullanılan verilerin doğasına göre teknikler, ampirik verilerin toplanması, analiz edilmesi ve örüntülerin irdelenmesi bakımından farklılık gösterebilmektedir. İzlenimler, cümleler, fotoğraflar, kelimeler ve semboller gibi yumuşak olarak adlandırılan veriler, sayı biçimindeki katı olarak adlandırılan verilere kıyasla farklı araştırma yöntemleri ve veri toplama teknikleri uygulanmasını gerekli kılmaktadır. Bu bağlamda nitel araştırmacılar, yorumlayıcı ve eleştirel sosyal bilimlere güvenerek, olaylar ve bağlamların dilini konuşmakta, toplumsal yaşamın doğal akışı içinde meydana gelen olayların ayrıntılı incelemelerine yönelik vurgular yaparak toplumsal ve tarihsel bağlamlar ile ilintili yorumlar sunmaktadır. Neuman'a göre nitel araştırma, toplumsal yaşamın bir bütün olarak kavranması amacıyla insan perspektifinden, kişisel anlayıştan ve duygulardan faydalanmaktadır (s. 223-226). Michael Ryan ve Melissa Lenos (2014) filmlerin de toplumsal yaşamın bir parçası olarak tarihsel, politik, kültürel, psikolojik, toplumsal ve ekonomik anlamlar taşıma yoluyla üretildikleri dünyaya göndermede bulunduklarını belirtmektedir. Teknik ve anlam birlikteliğinden doğan filmler, yalnızca bir öykü anlatmaz, bir anlam da yaratırlar. Nitel araştırmaların yumuşak olarak adlandırılan veri kısmında belirtildiği üzere sinema için de göstergelerin ve diğer sinematografik araçların anlamlarını

açıklayan bir semboller sözlüğü mevcut değildir. Bu nedenle sinema sanatı, kendi eleştiri yöntemlerini üretmektedir (s. 7-15). Sinema, toplumsal yaşamla birlikte ilerleyen ve toplumsal değerleri yansıtan uylaşımlara sahip bir sanat olarak toplumsal cinsiyetin kültürel tarihini sunmaktadır. Özellikle klasik anlatı sinemasında kadın, toplum içinde ikincil rollerde temsil edilmektedir. Kadının geleneklere uygun bir biçimde temsil edilmesi, toplumsal hiyerarşi içindeki yerini bildiği anlamına gelmektedir. Öte yandan norm dışı olarak tanımlanan durumlar kadın için ahlaksızlık, kişisel güç ve bağımsızlık ekseninde ifade edilmektedir. Klasik anlatı sineması, toplumsal statünün korunmasını baz alarak kadının edilgin, erkeğin ise etkin nitelikler dışına çıkmaması gerektiğini öğütlemektedir. Buna göre erkeğin, güçlü ve bağımsız, kadının ise güçsüz ve bağımlı olması gerekmektedir (s. 231). Anneke Smelik (2016) ise klasik anlatı sinemasında toplumsal cinsiyet inşasını merkeze alan feminist film kuramının 1970'li yılların başında ortaya çıktığını ve sinemanın, kadınlar/kadınlık mitlerinin üreticisi olma işlevine dikkat çektiğini belirtmektedir. Feminist film kuramı, film okumanın ötesine geçerek bir anlamı inşa eden yapıları çözümlemeye yönelmektedir. Bu amaç doğrultusunda toplumsal cinsiyetin bir filmde anlam yaratmak için çok önemli bir yere sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Feminist film kuramına göre sinema, cinselliğin, cinsel farklılıkların ve toplumsal cinsiyetin inşasına neden olması nedeniyle toplumsal ilişkilerin bir yansımasından fazlası anlamına gelmektedir. Feminist film eleştirisi, klasik anlatı sinemasının üretim araçlarını gizleyerek kendi ideolojik inşasını yarattığını ortaya çıkarmakta ve filmlerde, doğal ya da gerçekçi olarak sunulan kadının, bir gösterge, geleneksel kod ve uylaşıma karşılık geldiğini savunmaktadır. Feminist film eleştirisi, toplumsal yaşamdaki ataerki ideolojisinin sinemadaki yansımalarının deşifre etme amacını taşımaktadır. Sinemadaki kadın göstergesinin olumsuz bir anlamda kullanılarak erkek olmayanı ya da erkek gözüyle kadını temsil ettiğini ifade etmektedir. Filmlerde, ataerkil ideolojiye uygun olarak temsil edilen kadınların varlığı, feminist film eleştirisi sayesinde anlam kazanmaktadır (s. 1-4). Klasik anlatı sinemasında özel ve kamusal alan bağlamındaki toplumsal cinsiyetin inşasına değinebilmek amacıyla çalışma, klasik anlatı yapısını meydana getiren temel ögelerden yola çıkmaktadır. Ataerki kültürünün kuramsal ve tarihsel çerçevesinin çizilmesi amacını takiben, klasik anlatı yapısı ve mekân (özel ve kamusal alan)

kavramlarının coğrafya, sosyoloji, edebiyat, tiyatro, sinema gibi çeşitli disiplinlerdeki karşılıkları ve ortak noktaları aktarılmaktadır. Özel ve kamusal alan kümesinde yer alan nitelikler, bu niteliklerin toplumsal cinsiyet kavramı ve klasik anlatı sineması ile aralarındaki ilişki ve kadınların tasarlanan alanlar içindeki temsillerine dair sorunlar çalışmanın temel noktalarını oluşturmaktadır.

3.5. Funny Girl (Komik Kız, 1968)

Resim 26 - *Funny Girl* (1968) filminin afişi

https://lk.tc/6vRXF Erişim tarihi: 29.01.2023

Yönetmen	William Wyler
Senaryo	Isobel Lennart (uyarlama eser)
Yapımcı	Ray Stark
Oyuncular	Barbra Streisand, Omar Sharif, Kay Medford, Anne Francis, Walter Pidgeon
Tür	Müzikal
Yapım Şirketi	Rastar
Yapım Yılı	1968
Ülke	ABD

3.5.1. Filmin Özeti

Broadway yıldızı ve komedyen Fanny Brice'ın (*Barbra Streisand*) gerçek hayat hikayesinden uyarlanan film, New York'un fakir bir Yahudi mahallesinde doğup büyüyen genç kadının şov dünyasındaki yükselişini anlatmaktadır. Komşuları ve yakınları tarafından sahne önü için yeterince güzel olmadığı söylenen Fanny Brice,

girdiği işlerden kovulsa da yeteneği ve azmi sayesinde kariyerinde zirveye çıkmaktadır. Film, Fanny Brice'ın kariyerinin yanı sıra kumarbaz ve bir suçlu olan ilk eşi Nick Arnstein (*Omar Sharif*) ile olan çalkantılı ilişkisine odaklanmaktadır. Karizmatik ve yakışıklı Nick Arnstein'i görür görmez ona aşık olan Fanny Brice zamanla özel hayatı ve kariyeri arasında sorunlar yaşamaya başlamaktadır.

3.5.2. Bir Yıldız Doğuyor

Resim 27 - *Funny Girl* filminden ekran görüntüsü: Fanny Brice
https://l24.im/tke2h1c Erişim tarihi: 31.01.2023

Film, Fanny Brice'ın (*Barbra Streisand*) kariyerinin zirvesinde olduğu gelecekten bir sahnenin gösterilmesiyle başlamakta ve *Güzeller Revüsü* adlı şovda başrol oyuncusu olarak yer aldığı bilgisinin verilmesiyle devam etmektedir. Fanny, şovdan önce tek başına tiyatro salonunu gezmektedir. **Resim 27**'de görüldüğü üzere bir aynada kendine bakarak "Merhaba güzel kadın!" demekte ve daha sonra salondaki bir koltuğa geçerek tiyatroda oturmadığı tek yerin koltuklar olduğunu belirtmektedir. Fanny, dönemin ünlü yapımcılarından Florenz Ziegfeld (*Walter Pidgeon*) tarafından odasına çağrıldığı zaman eskiden yaşadığı mahallenin sakinlerinden Bayan Strakosh'un (*Mae Questel*) adını anmaktadır. Fanny Brice bu sekans ile birlikte güzel bir kadın olmaması nedeniyle başarılı olamayacağını söyleyen kişiler karşısında *yıldız* olma hayalini gerçekleştirerek azmin ve yeteneğin güzellik karşısındaki önemine değinmektedir.

Feminist film kuramcısı Jackie Stacey (2003) ataerkil kültürün kadınlık inşasında kadın yıldızların önemli bir yer tuttuğunu ve bunun sonucunda klasik anlatı

yapısının bir uzantısı olan Hollywood sinemasının, idealleştirilen kadınlık imgeleri bağlamında temel kaynaklardan biri olarak görüldüğünü belirtmektedir. Yıldızlar, ideal dişiliğin (simetrik hatlar, zayıf, beyaz olmak v.b.) tanımını yaparak kendinden bir rol model yaratmaktadır. Stacey'e göre kadın güzelliği ve çekiciliğine dair kültürel idealleri temsil eden yıldızlar, bahsi geçen yıldız kimliğinin oluşum sürecinde büyük rol oynamaktadır. Yıldız imgesi olarak görülen kadın; kıyafet, bacak, saç ve göz gibi kadın bedeniyle ilgili bir söylemin içine yerleştirilme suretiyle tasvir edilmektedir. Bunun bir sonucu olarak da kadın yıldızın bedenine ait tüm bölümlerin birer meta işlevinde kullanılması sağlanmaktadır (s. 152-207). Geleceğe dönük ilk sahne ile birlikte Fanny Brice'ın bir yıldız olarak kariyerinin zirvesinde başarılı ve azimli bir kadın olduğu anlaşılmaktadır; fakat film ataerkiden beslenen yıldız imgesini iki biçimde sunarak bilindik kadın yıldız tanımını değiştirmektedir:

Resim 28 - *Funny Girl* filminden ekran görüntüsü: Fanny ünlü olmadan önce
https://l24.im/Oong Erişim tarihi: 31.01.2023

Filmin kadın yıldız imgesine yönelik sunumlarından ilki, güzellikle, dişilikle ya da ideal bir kadın olmakla özdeşleşmiş kalıpyargı yıldız temsillerinin yerine **Resim 28**'de çevredeki kadın komşularının bulunduğu bir kafede ona söylendiği gibi toplum tarafından güzel olmadığı kabul gören bir kadına ait ters yüz edilmiş yıldız temsilinin getirilmesidir. Fanny Brice bir yıldız olmadan önce sahnedeki diğer güzel kadınlara benzemediği gerekçesiyle tiyatrodaki işinden kovulmakta, bunun yanı sıra bacaklarının sıska ve burnunun büyük olduğu söylenmektedir. Film, kalıplaşmış güzellik yargılarının yerine kadınlar için yeteneğin ve azmin önemsendiği bir dünyayı tasvir etmektedir; fakat açılış sahnesinde (**Resim 27**) leopar desenli ceketi, şapkası, inci kolyesi, ojeleri,

taşlı yüzüğü ve makyajıyla aynaya bakan Fanny Brice'ın da tıpkı yıldız kadınlara uygulanan metalaştırma sürecinin bir parçası hâline geldiği görülmektedir. Ataerkinin yeniden inşası dış görünüşü açısından dezavantajlı olduğu söylenen kadın karakterden benzer bir dişil imge yaratmak bağlamında gerçekleşmektedir. Fanny Brice, diğer kadın yıldızlara öykünerek uylaşımları örtük bir biçimde devam ettirmektedir.

Resim 29 - *Funny Girl* filminden ekran görüntüsü: Fanny Brice sahnede tek başına
https://l24.im/5ZeRMW Erişim tarihi: 01.02.2023

Resim 30 - *Funny Girl* filminden ekran görüntüsü: Fanny Brice son şarkısını söylüyor
https://l24.im/BHze Erişim tarihi: 01.02.2023

Filmin kadın yıldız imgesine yönelik sunumlarından ikincisiyse, kariyerinde zirveye ulaşan karakterin yalnızlığı bağlamında gerçekleşmektedir. Bireysel olarak başarıya ulaşan Fanny Brice'ın filmin ilk ve son sahnelerinde hayallerine kavuştuğu vurgulanmaktadır; fakat başarı, azim ve yeteneğin ardından gelen kariyerin en üst noktasında yalnız ve üzgün bir kadın görünmektedir. **Resim 29**'da yer alan geleceğe dönük açılış sahnesinde, başarıya ulaşmış bir kadının yalnızlığı boş koltuklara eşlik eden alkış sesleriyle verilmektedir. **Resim 30**'da görülen kapanış sahnesinde ise

Fanny'nin siyah elbisesiyle birleşen aydınlatmanın etkisiyle kalabalığın içinde tek başına kalmış kadının dolu bir salon karşısında ağlayarak şarkı söylediği görülmektedir. Michael Ryan ve Douglas Kellner (2010) filmin müzik kariyeri içinde mutluluğu ve sevgiyi arama çabalarının sonuçsuzluğuna dair kötümser bir yapım olduğunu belirtmektedir (2010, s. 141). **Resim 29** ve **Resim 30**'da görülen sahneler müzikallerin yansıttığı *ütopya* havasını değiştirerek *romantik aşk* ile sonlanmayan bir öyküde kadın için başarının, yeteneğin ve azmin, yalnızlık ve mutsuzlukla sonuçlandığını anlatmaktadır.

3.5.3. Müzikal Bir Ütopya

Resim 31 - *Funny Girl* filminden ekran görüntüsü: Nick ve Fanny
https://l24.im/BdaCK Erişim tarihi: 05.02.2023

Klasik anlatı sinemasına dair uylaşımları kullanan tür filmleri, farklı seviyelerde ütopya vaadi içermektedir. Gündelik hayatın gerçekliği ile perdeye yansıyan hayal arasındaki temel çatışmalardan, bir filmin gerçekçi çatışmaları ile idealist çözümü arasındaki daha karmaşık çatışmalara dek tüm filmler, düzenli bir toplum yapısına ait ütopik bakış açılarını yansıtmaktadır. Müzikal film türünde bu durum *gerçeklikten ütopyaya* adı verilen bir olay örgüsünde kendini göstermektedir (Schatz, 1981, s. 188). Bu türde müziğin yanı sıra dans da ütopyacı bir bakış açısının içinde yer bularak mitleşen bir eğlence anlayışıyla bütünleşmektedir. Müzikal filmlerin fantastik evreni, ütopyalar ve hayaller üzerine kurulan anlatılara yer vermektedir. Müzikal filmlerde ikili ilişkiler önemli bir yer tutmakta, izleyicinin hoş vakit geçirmesi amacıyla toplumsal cinsiyet rollerinden ve romantik aşktan beslenen geleneksel öyküler anlatılmaktadır.

Kadın ve erkek ilişkilerinin büyük yer kapladığı müzikallerde yanlış anlaşılma, kıskançlık, aşık olduğunu geç anlama gibi dinamikler öykü içi çatışmaları meydana getirmektedir (Abisel, 1995, s. 211-215). *Funny Girl* filminde Fanny Brice'ın, tüm dünyanın onu izleyeceği biçiminde tarif ettiği hayallerine **Resim 31**'de Nick Arnstein (*Omar Sharif*) ile sahne arkasında karşılaşmasının ardından aşık olduğu erkekle bir yuva kurma fikri eklenmektedir. Filmin ütopyaya dair inşası, kamusal alanda yükselen kadının bireyselliğine engel olarak yerine romantik aşk hayallerine eşlik eden bir çekirdek aile yapısı koymak ve kadını, çekirdek aile ile birlikte topluma kazandırmak üzerine yapılanmaktadır.

Bir yıldız olma amacına yönelik çalışmaların işlendiği öyküye yuva kurma isteğinin eklenmesiyle birlikte kadının, özel alana geri dönme düşünceleri baskın gelmeye başlamakta ve sonuç olarak kamusal alandaki başarılar ikinci plana atılmaktadır. Filmde, bireysel anlamda yükselmek ya da bir yıldız olma amacıyla ilerlemek romantik aşk odaklı çatışmalarla engellenmektedir. Fanny Brice'ın, Nick Arnstein ile evlenmeye yönelik hayallerini ifade ederken kullandığı "Sadie gibi olmak" benzetmesinde içinde bulunduğu çevreden evli ve mutlu bir kadına öykündüğü anlaşılmaktadır. Bu benzetme, kadın ve erkek karakterin toplumla bütünleşmesini gerektiren bir anlayışa karşılık gelmektedir.

Resim 32 - *Funny Girl* filminden ekran görüntüsü: Fanny Brice'ın yaşadığı mahallenin sakinleri

Müzikal film türünde aynı mekânı paylaşan bir toplumsal çevrenin öne çıktığı ve benzer yaşam tarzlarına mensup insanların kucaklaştığı bir ütopyaya yer verilmektedir. Filmde, kadın ve erkeğin bir yuva kurarak aile hayatını seçmesi gerekmektedir (Abisel, 1995, s. 220). Bu bağlamda ütopya vaadinin cemaat geleneklerinin üstlenilmesi

aracılığıyla gerçekleşeceği ve ideal yapının cemaate uygun bir biçimde yaşamak olduğu sonucuna ulaşılmaktadır. **Resim 31** ve **Resim 32**'de yer alan sahneler, toplumsal yaşam ve bireysellik arasında bir karşılaştırmaya neden olarak kadın ile erkeği aile kurumunun içine davet etmektedir. Mahallede yaşayan insanlar ideal olanı ve kurulması gereken temel yapıyı temsil etmektedir. Fanny Brice ve Nick Arnstein ayrılığı ile birlikte filmde tasvir edilen ideal ve ütopik olan yapının bozulduğu görülmektedir. Zira ideal ve ütopik olan yapı, rollerdeki yeniliklere rağmen toplumsal cinsiyet kurallarına uygun bir romantik aşkın temelleri üzerine inşa edilmektedir.

3.5.4. Beklemek Ya Da Harekete Geçmek

Resim 33 - *Funny Girl* filminden ekran görüntüsü: Nick ile Fanny ayrılıyor

Kadın eylemlerinin veya edilginliğinin tetikleyicisi olarak romantik aşk, bir kadın için her şeyden vazgeçmek anlamına gelmektedir. Kadın ve erkeğin romantik aşka dair bakış açıları ve buna bağlı olarak eylemleri, mekân, ilişkiler ve toplumsal cinsiyet rollerine göre birbirinden farklıdır. Bu durum, hayatın bir taklidi olarak görülen sinema evrenine de yansımaktadır. Klasik anlatı sineması, ikili cinsiyet ile ilintili eylemlerin farklılığına rağmen romantik aşkın büyük bir öneme sahip olduğu bir ilişki biçimini kurgulamaktadır. Bu ilişki biçimine göre bir özne ve esas birey olarak erkek, aşkınlığa doğru bir yönelim içinde hareket etmektedir. Erkek, hırsları olan ve buna yönelik eylemlerde bulunan taraftadır (Beauvoir, 2001, s. 113-114). Kadın ise kamusal alandaki başarılarına karşın bir yuva kurma isteğini ön planda tutmaktadır (Abisel, 1995, s. 221). Nick Arnstein, Fanny Brice'ın şovundan sonra kulise gelerek onunla tanışmak istemektedir. Fanny'nin düzenli olarak sahneye çıkması karşılığında Keeney

(*Frank Faylen*) ile blöfe dayalı bir pazarlık yapan Nick'in eyleme geçmeye yönelik tek motivasyonu para kazanmaktır. Nick, kumar oynayarak para kazanabileceği yeni yerler bulma amacıyla sık sık yolculuğa çıkarak ortadan kaybolmaktadır. Filmde çapkın, özgürlüğüne düşkün, bu nedenle bağlanmak istemeyen, ona kısıtlanmış hissettirmesi nedeni öne sürülerek hiçbir zaman plan yapmayan bir erkek olarak tasvir edilmektedir. **Resim 33**'te görülen sahnede toplumsal cinsiyet kavramı bağlamında özel ve kamusal alan zıtlığı, erkeğin dış dünyaya dönük aşkın, kadının ise eve yönelik içkin amaçları doğrultusunda ortaya çıkmaktadır. Fanny'nin yaşadığı Henry Caddesi sakinlerinden Bayan Nadler (*Bunny Summers*) pencereden dışarı baktığı sırada yolda yürüyen Fanny ve Nick'i görmekte ve bebek yüzünden uyandığını söylemektedir. Bunun üzerine Fanny, yaşadığı yerde herkesin birbirini tanıdığını, kimsenin yalnız kalmadığını ve herkesin birbirini kolladığını belirtmektedir. Fanny bu cümlesiyle içinde bulunduğu toplumun normlarına geri dönmeye yönelik örtük bir istekte bulunduğunu göstermektedir.

Yuva kurmanın bir önceki adımı olan romantik aşk Fanny için bir gün geleceğini umut ettiği roman karakterini beklemek biçiminde ifade edilmektedir. Erkeğin kamusal alan kümesinde yer alan istekleri karşısında kadın, son derece hayalci bir romantizme sahip olmaktadır. Fanny, Nick'in onu arayacağını söyleyip ayrılmasından ardından söylediği şarkıda, eskiden yarım şimdiyse tam olduğunu belirtmektedir. Fanny için romantik aşk bir erkeğin varlığı ile tamamlanma anlamına karşılık gelmekte ve bu durum, Nick'i evlenmeye ikna etmekle sonuçlanan bir sürecin başlamasına neden olmaktadır.

Resim 34 - *Funny Girl* filminden ekran görüntüsü: Tren garı

Resim 35 - *Funny Girl* filminden ekran görüntüsü: Fanny, Nick'e yetişmeye çalışıyor

Kadınların aşka dair takıntıları erkeğe karşı bir çeşit bağımlılığa dönüşmektedir. Aşkın nesnesi, yani erkek, hakkında çok az şey bilinmesine rağmen aşık teşhisi koyulan kadının zihnini meşgul etmeye başlamaktadır. Kadın, aşık olunan kişi için yerine getirilmesi mümkün olmayan beklentiler yaratmaktadır. Aşkın mantığa uygun olmayan tavrı, kadının bir erkeğin aşkı için kariyerinden vazgeçmesi öykülerine yansımaktadır (Greer, 2001, s. 123-127). *Funny Girl* filminde bu durum kariyerinde yükselmeye başlayan Fanny Brice'ın dans ekibiyle Şikago'daki gösterisine gitmek yerine kariyerini tehlikeye atarak Nick Arnstein'ın kumar oynamak için bindiği gemiye yetişme çabasında görülmektedir. Fanny, tanışmalarının ardından bir yıl boyunca görmediği, kadınların gözdesi ve bağlanmak istemeyen bir erkek olarak tasvir edilen Nick'e olan aşkı için harekete geçmektedir.

Bir eylem alanı olarak hareketli mekân erkek için parayı, yolculuğa çıkmayı, keşfetmeyi ve dünyayı gezmeyi simgelerken kadının hareketli mekâna geçişi, erkeği aşka ve evliliğe ikna etme ile ilintili olmaktadır. **Resim 34** ve **Resim 35**'te görülen tren garı ve gemi, Fanny ve Nick'in dış dünyayla olan bağlarını ve aralarındaki uzaklığı temsil etmektedir. Bu mekânlar erkek ve kadın arasındaki özgürlük alanlarının toplumsal düzeni sağlamak amacıyla -erkeğin kuralları dahilinde- daraltıldığı yerlerdir. Fanny, aşkı için Nick'in bulunduğu noktaya ulaşarak toplumsal cinsiyet rollerinin değişmesine neden olmaktadır; fakat mutluluk için tek çözüm olarak görülen evliliğin gerçekleşmesi için erkeğin istek ve arzularına göre uygun olan koşulların yerine getirilmesi gerekmektedir.

3.5.5. Aşk Mı Yoksa Kariyer Mi?

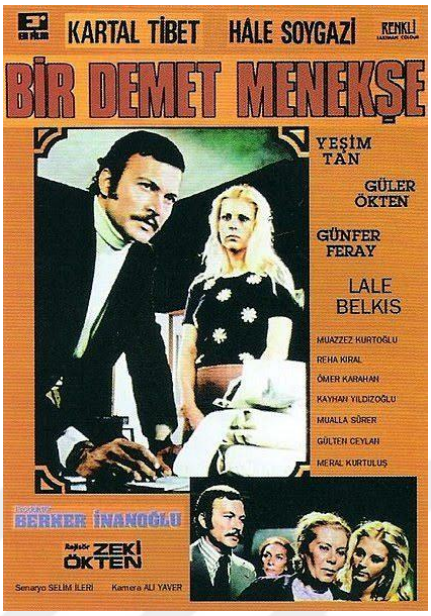
Resim 36 - *Funny Girl* filminden ekran görüntüsü: Fanny ve Nick'in evi

Resim 37 - *Funny Girl* filminden ekran görüntüsü: Fanny, geç saatlere kadar bekliyor

Film, birbiri içinde çatışma yaratan iki farklı anlatı ile ilerlemektedir. Bunlardan ilki, Fanny'nin kendine özgülüğüne ve benzersizliğine dayanan bir yıldız olma öyküsüne, ikincisi ise toplumsal normları ve aynılığı vurgulayan heteroseksüelleştirme sürecine karşılık gelmektedir. Yıldız olma öyküsü, evlilik pahasına elde edilmektedir. Heteroseksüelleştirme süreci ya da filmde görüldüğü gibi romantik aşk aracılığıyla çekirdek ailenin kurulması durumu başarısızlıkla sonuçlanmaktadır (Wolf, 2003, s. 252). Fanny'nin Nick'i evliliğe ikna etme sürecinin başarıya ulaşmasının ardından ikili, şehirden uzak bir yere taşınmaktadır. Nick'in kumar bağımlılığı nedeniyle borçlanması ailenin yıkılmasına neden olmakta, bu durum da mekânın (özel alan) aydınlıktan kasvetli bir yapıya geçişini anlatan bir mizansen ile sunulmaktadır. **Resim 36**'da görülen sahnede Fanny, evliliğin ilk zamanlarında Nick'in eve gelmesini pencere önünde beklemektedir. **Resim 37**'de ailenin dağılmasından önce sıcak bir yuva olarak görülen

evin peri masalını andıran renkleri, odaları ve tüm bunlara eşlik eden hareketli çekimleri, bekleme süresinin sıklaşmasıyla beraber giderek yavaşlamakta ve nihayet karanlığa boğulmaktadır. Ailenin dağılmasını önlemek amacıyla yapılan her eylem özel alanın mahrem sınırları içinde gerçekleşmektedir. Özel alan, Fanny karakteri ile özdeşleşerek beklemenin, fedakarlığın ve kendinden vazgeçmenin alanı olmaktadır. Filmde, kariyer/aile ya da kariyer/aşkın bir arada olamayacağı biçimde bir çatışma yaratılarak erkeğin anlatı dışı kaldığı bir öykünün kadın için mutsuzlukla sonuçlanacağı bilgisi verilmektedir. Kariyerinde zirveye ulaşan Fanny'nin, son sahnede seslendirdiği *My Man* (tr: erkeğim) isimli şarkıda geçen sözler, sonsuza kadar erkeğine ait olma ve içinde erkeğinin olmadığı bir dünyanın acı verdiği üzerinedir. Film, doğuştan gelen güzelliğin yerine azmin ve yeteneğin önemini ortaya koymaktadır; fakat kadın için romantik aşkın ve ailenin olmadığı bir evrende mutsuzluğun önüne geçmek mümkün görünmemektedir.

3.6. Bir Demet Menekşe (1973)



Resim 38 - *Bir Demet Menekşe* (1973) filminin afişi

https://l24.im/7WnvIm Erişim tarihi: 13.02.2023

Yönetmen	Zeki Ökten
Senaryo	Selim İleri
Yapımcı	Berker İnanoğlu
Oyuncular	Kartal Tibet, Hale Soygazi, Lale Belkıs, Yeşim Tan, Muazzez Kurdoğlu
Tür	Melodram
Yapım Şirketi	Er Film
Yapım Yılı	1973
Ülke	Türkiye

3.6.1. Filmin Özeti

Nesrin (*Hale Soygazi*), teyzesi (*Reha Kıral*) ve yatalak annesi (*Muazzaz Kurdoğlu*) ile birlikte mahalle baskısının yoğun olduğu bir yerde yaşayan bekar bir kadındır. Butik Candan isimli bir mağazada terzi olarak çalışmaktadır. Bekar olduğu

gerekçesiyle iş arkadaşları ve mahalleli tarafından hor görülmekte ve yalnız bırakılmaktadır. Babasının ölümünün ve nişanlısı tarafından aldatılmasının ardından, hayata küsmekte ve unutulmak istediği için Almanya'ya gitmeye karar vermektedir. Evli ve zengin iş adamı Kenan (*Kartal Tibet*) da tıpkı Nesrin gibi kendini yalnız ve dışlanmış hissetmektedir. İstemediği bir işte çalışmakta ve sosyeteden oluşan sosyal çevresine uyum sağlayamamaktadır. Kenan, eşi Banu'ya (*Lale Belkıs*) kıyasla hayatı gösterişte aramayan, sade bir insanın özlemini çekmektedir. Nesrin ve Kenan'ın hayatları, bir kuyumcu dükkanında kesişmektedir.

3.6.2. Kurtarıcı Erkek ve Kurtarılan Kadın

Resim 39 - *Bir Demet Menekşe* filminden ekran görüntüleri: Şehirden kareler
https://l24.im/v0h Erişim tarihi: 13.02.2023

Bir Demet Menekşe filmi, **Resim 39**'da görüldüğü gibi iş yerlerinin, özel şirketlerin, sıra bekleyen ya da bir yerlere koşuşturan insanların, telaşın, caddelerin, arabaların, trafiğin, toplu taşımanın ve kısaca İstanbul kalabalığını anlatan kamu alanlarına dair görüntülerin sıralanmasıyla başlamaktadır. Hannah Arendt (1994) kamusal alan kavramını, kamunun birlikteliğinden hareketle açıklamaktadır. Kamu, herkes için ortak olan bir dünyaya karşılık gelmekte ve bu alanların kapsadığı dünya, bilinen anlamıyla *dünya* ya da *doğa* ile aynı anlam ve işleve sahip olmamaktadır. Arendt'e göre, insanın ürettikleri ve insan yapımı eserler kamu alanına insanî bir vasıf yükleyerek bir ortaklık oluşturmaktadır. Bu ortaklık, insan topluluklarını birleştirme işlevine sahiptir. Arendt'e göre insanları bir araya getiren kamu alanları, ortak bir dünyanın temsilidir ve tıpkı bir masa gibi insanları birbirine bağlama ve onları birbirinden ayırma görevini üstlenmektedir (s. 77-78). Bir Demet Menekşe filmindeki kamusal alana ait bu görüntüler, şehir içi yoğunluğu ve olağan akışı temsil etmektedir.

İnsanlar, benzer amaçlar doğrultusunda bir araya gelerek birer kalabalığa dönüşmektedir. Şehrin kalabalığı, her şeye rağmen bir uyum ve canlılık içerisindedir.

Resim 40 - *Bir Demet Menekşe* filminden ekran görüntüsü: Nesrin, kamusal alanda tek başına
https://l24.im/v0h Erişim tarihi: 13.02.2023

Kamusal alana yoğunlaşan genel planın ardından kalabalıklar arasındaki Nesrin'e (*Hale Soygazi*) dikkat çekilmektedir. **Resim 40**'taki sahnede de görüldüğü üzere kamusal ve özel alan karşıtlığı ilk olarak kalabalıklar arasında tek başına yürüyen Nesrin'in *yalnızlığı* bağlamında ortaya çıkmaktadır. Amerikalı sinema yazarı ve akademisyen Jackie Byars (2005) melodram karakterlerinin aile kaybı ya da aile özlemi sonucu yaşadıkları aile düzenini yeniden kurarak kendilerine güvenli bir alan inşa etme hedeflerine değinmektedir. Melodramlarda, toplumsal düzenin devamının sağlanması için ailenin kurulması ve korunması gerekmektedir. Anlatıda bu düzenin varlığı kadının desteğine tabi olsa da erkeğin bağlılığı olmadan anlatı yapısının kurulması imkansızdır. Kadın, düzen bağlamında gereken zemini hazırlamaktadır; fakat Byars'a göre, düzeni inşa eden veya kalkındıran şey, erkeğin kendine özgü, bireysel ve bağımsız eylemleridir. Anlatıda meydana gelen engel ve çatışmalar, erkeğin kamusal kişiliği sayesinde çözebileceği toplumsal mekânlarda gerçekleşmektedir. Byars'a göre erkek tarafından çözülmesi sağlanan dışsal çatışma ve engeller, parçalanan aile yapısının iyileşmesine doğru yol alan bir anlatı biçimine dönüşmektedir (s. 92). Nesrin, kamusal alanın temsil ettiği amaç, ortaklık ve birliktelik işlevini yerine getirememektedir. Zira, yürüdüğü tüm yollarda, iş yerinde ve yaşadığı mahallede tek başına olarak görülmektedir. Filme göre kamusal alanda kabul görebilmek romantik aşka erişim, hane reisi bulunan bir ailenin varlığı ve evlilik yoluyla gerçekleşmektedir. Nesrin, yüzüğünü

satmak amacıyla bir kuyumcuya gitmekte ve kuyumcunun, yüzüğe değerinden oldukça az bir fiyat teklif etmesinin ardından ondan yüzüğü almayı teklif eden Kenan (*Kartal Tibet*) ile tanışmaktadır (**Resim 41**). Kuyumcu, Nesrin'in satmak istediği yüzüğünün eski tıraş ve modası geçmiş bir elmas olduğunu söylemektedir. Nesrin'in, kuyumcudan çıkmak üzereyken ondan yüzüğünü satın almak isteyen Kenan ile tanışması, Kenan'ın kurtarıcı erkek niteliklerini taşıdığı gösteren geleneksel kodların ilk izleridir.

Resim 41 - *Bir Demet Menekşe* filminden ekran görüntüsü: Kenan ve Nesrin tanışıyor
https://l24.im/v0h Erişim tarihi: 14.02.2023

Nesrin'in yüzüğünü satmak zorunda kaldığı için mutsuz olduğu ve kuyumcunun teklif ettiği düşük fiyatın ardından Kenan, Nesrin'in yüzüğünü ondan satın alarak kamusal alanın niteliklerinden biri olan sorun çözmek eylemini gerçekleştirmektedir. Sorun çözmek amacıyla eyleme geçmek, kamusal alan kümesinde yer alan ve dolayısıyla erkeğe atfedilen etkin niteliklerden biridir. Nesrin kuyumcudan çıkmak üzereyken Kenan, Nesrin'in yüzüğünü satın alarak Nesrin'in önüne çıkan bir engeli, onun yerine ortadan kaldırmış ve ikili arasında oluşması beklenen romantik aşk ve aile birlikteliğinin ilk adımlarını atmıştır. Nesrin'in parçalanmış ailesini temsil eden yüzüğün Kenan tarafından satın alınması, *Bir Demet Menekşe* filminin başlangıç noktasını oluşturmaktadır.

Yüzüğün o sırada kuyumcuda bulunan Kenan tarafından satın alması, Nesrin ve Kenan arasındaki sınıf farkına da işaret etmektedir. Nesrin'in Kenan'a kıyasla düşük olan sosyal statüsünün vurgulanması amacıyla Kenan'ın kamusal kişiliği kullanılarak iktidar hiyerarşisinden yararlanılmaktadır. Kamusal kişiliğin ve erkeğin eylemlerinin baskınlığı, iki taraf arasında etkin/erkek ve edilgin/kadın karşıtlığının doğmasına neden

olmaktadır. Nesrin, kalabalıklar içindeki yalnızlığının ve mutsuzluğunun yanı sıra satmak istediği yüzüğü de düşünüldüğünde ekonomik açıdan zor durumda olan, sessiz ve korunmaya muhtaç bir kadındır. Öte yandan Kenan, ekonomik durumu, eyleme geçmeye yönelik motivasyonu ve konuşma kabiliyeti ile etkin tarafta yer almaktadır. Kadınlık ve erkeklik tanımlarına ilişkin ölçütler, edilginlik ve etkinlik bağlamında yapılmakta ve bu sayede, toplumsal cinsiyet rollerine özgü iyi ve kötü davranışların sınırları belirlenmektedir. İstanbul sokaklarında tek başına yürüyen Nesrin'in, kuyumcu dükkanına girmesiyle birlikte yalnızlığının Kenan tarafından tamamlanması gereken bir eksiklik olarak görüldüğü fikri ortaya çıkmaktadır.

Thomas Schatz (1981) melodramlarda genellikle, son derece adaletsiz ve baskıcı toplumsal koşullar tarafından mağdur edilmiş erdemli bir birey (çoğunlukla kadın) ya da çiftin, evlilik ve çekirdek aileye dönüşen öykülerinin anlatıldığını belirtmektedir. Schatz'e göre melodramlar, toplumsal uylaşım ve ailenin temel alındığı katı kurallara uyum sağlamaktadır (s. 222). Melodram türüne ait filmlerde toplumsal koşulların mağdur ettiği karakterlerin yaşadığı üzüntü, ıstırap ve yalnızlık durumu, erdemli davranışların bir uzantısı olarak sunulmaktadır. Türün erdemli karakterleri, toplumsal koşulların yarattığı mağduriyetlere katlanmak zorundadır. Acı, zorluk, engel, ölüm, ayrılık gibi kötücül olaylara katlanmak ya da bu olayların üstesinden gelmek karakterlerin, heteroseksüel birliktelik ile ödüllendirilmesinin önünü açmaktadır. Üstesinden gelinen olaylar ise sevilen kişiye kavuşma amacıyla engelleri aşmak gibi toplum gözünde kabul görülebilirliği yüksek olan eylemlere karşılık gelmektedir. Bu noktada melodramlarda aile bütünlüğüne ulaşma arzusunun, karakterlerin amaçlarından biri olduğu görülmektedir.

Resim 42 - *Bir Demet Menekşe* filminden ekran görüntüsü: Nesrin, vitrindeki gelinliğe bakıyor
https://l24.im/v0h Erişim tarihi: 14.02.2023

Susan Hayward'ın (1996) da sıklıkla tekrarladığı üzere egemen sinemanın dili, heteroseksüel birliktelik ve evlilik söylemini destekleyen bir anlatı yapısı üzerine kurulmaktadır. Hayward'a göre egemen sinemanın söylem biçimi, evlilik ve heteroseksüellikten başlayarak egemen ideolojiyi yansıtmakta ve pekiştirmektedir (s. 70). Nesrin, kuyumcudan çıktıktan sonra yolda yürüdüğü sırada **Resim 42**'de yer alan mağazanın önünde durarak vitrindeki gelinliğe bakmaktadır. Yüzüğün satılmasının ardından vitrindeki gelinliğe bakmak, Nesrin'in mutsuzluğunun kaynağını ortaya koymaktadır. Bunlar; romantik aşk yoksunluğu, yuva ve aile özlemidir. Kadın karakterin evlilik isteği, eylemsizlik, eksiklik ve yalnızlığa dönüşerek onu şehrin yabancısına dönüştürmektedir. Nesrin, sergilediği edilgin tavırlarının bir sonucu olarak onu içinde bulunduğu kötü durumdan kurtaracak bir erkeğin varlığına ihtiyaç duymaktadır. Nesrin'i yalnız ve mutsuz bir hâlde gören Kenan, bir sokakta tek başına olarak gördüğü Nesrin'i gideceği yere kadar bırakmayı teklif etmektedir. Kenan'ın sorduğu sorulardan hareketle Nesrin, Almanya'ya gitmek istediğini ve bu amaçla annesinin yüz görümlüğünü sattığını belirtmektedir. Nesrin, Kenan'ın ona uzattığı sigarayı da sigara içmediğini söyleyerek geri çevirmektedir.

Nesrin, yaşadığı yerden, mahalle baskısından ve aldatılmış olmasının getirdiği mutsuzluktan ötürü ayrılmak ve yeni bir hayat kurmak istemektedir. Almanya'ya gitme suretiyle kapana kısıldığı özel ve kamusal alandan ayrılma düşüncesi, bağımsızlaşma ve aşkınlık isteğine işaret etse de anlatının, Ödipal yörüngeyi tamamlamak amacıyla bu isteği yerine getirmeyi engellediği görülmektedir. Filme göre yer değiştirme eylemi,

yalnızca başka bir aileye geçiş ile mümkün olmaktadır. Melodram türünde mutluluk veya mutlu sonlar, romantik aşk, evlilik ya da çekirdek ailenin varlığına tabi olmaktadır. Bu durum da bekarlık, boşanmak, ayrılmak, tek başınalık, aldatılmak ya da eşin ölümü nedeniyle yalnız kalmak gibi durumların mutsuzluk hissi ve eksikliğe yol açacağı, hatta ayıplanabileceği anlamına gelmektedir. Tür, klasik anlatı sineması ögelerinde de görülen iyi-kötü karşıtlığını sürdürmektedir. Bu karşıtlıklar, öykünün kolay anlaşılması amacını baz aldığından ötürü son derece keskin sınırlara sahiptir. İyinin olduğu yerde iyinin karşıtı bulunmakta, çatışmalar da bu zıtlıklar yardımıyla olay örgüsünün akışına eklenmektedir. Filme göre kamusal alanda tek başına olduğu görülen Nesrin'in evlilik yoluyla toplumsal normları yerine getirmesi ve dışında kaldığı topluma geri dönmesi gerekmektedir. Nesrin'in Almanya'ya gitmeye yönelik düşünceleri, özel alan kümesinde yer alan içkinlik, evlilik ve aile kavramlarına aykırıdır. Dolayısıyla Nesrin mutluluğu dışarıda değil, ev içinde aramak zorundadır. Bu sayede bozulan düzenin, çekirdek aile, aşk ve evlilik yoluyla geri getirilmesi sağlanmaktadır.

3.6.3. Kız Kardeşliğe Karşı Erkek Dostluğu

Resim 43 - *Bir Demet Menekşe* filminden ekran görüntüsü: Nesrin ve iş arkadaşları
https://l24.im/v0h Erişim tarihi: 14.02.2023

Nesrin, bir mağazada terzi olarak çalışmaktadır. **Resim 43**'te görülen ve Nesrin'in iş arkadaşı olan iki kadının dikilen gelinlik üzerine ettikleri sohbet, Nesrin'in evlilik üzerine yaşadığı bir soruna yöneliktir. İki kadından biri "Bak Nesrin'e, sesi çıkıyor mu hiç!" diyerek karakterin edilgin tavrına atıfta bulunmaktadır. Filme göre konuşma eylemi, kadınların mekân ve toplumsal yaşam içindeki yerini belirleyen bir

göstergedir. Yazar ve akademisyen Amy Lawrence (1991) klasik anlatı sineması özelinde kadınların seslerini duyurma ve konuşma biçimlerini irdeleyerek kadının konuşmasının bir sorun olarak görüldüğünü ifade etmektedir. Lawrence'a göre klasik anlatı sinemasında, bir kadının konuşması ataerkinin tehdidi ve erkek egemen düzenin bozulması demektir. Ataerkinin inşa ettiği kadınlık/kadınsılık nitelikleri, kadınların susmasını kabul eden nezaket kurallarını temel almaktadır. Lawrence'a göre klasik anlatı sinemasında kadınların konuşması, orta sınıf adabına ve ataerkiye bir hakaret olarak görülmektedir (s. 32). *Bir Demet Menekşe* filminde ise kadınların konuşma ve susma biçimleri iki farklı şekilde sunulmaktadır. Filmin konuşma eylemini gerçekleştiren kadınları; Nesrin'in iş arkadaşları, Kenan'ın eşi Banu (*Lale Belkıs*), Banu'nun arkadaşı Belkıs (*Yeşim Tan*) ve mahalledeki yaşlı kadınlardır. Konuşma eylemini gerçekleştiren kadınlar, konuşma biçimlerinin içeriği nedeniyle filmde görülen iyi ve kötü karşıtlıklarının kötü tarafında yer almakta ve öykü içi çatışmaları meydana getirmektedir.

Resim 44 - *Bir Demet Menekşe* filminden ekran görüntüsü: Mahalledeki yaşlı kadınlar
https://l24.im/v0h Erişim tarihi: 14.02.2023

Filme göre konuşan kadınların varlığı, kötü olayların ve sorunların gerçekleşeceğinin habercisidir. Etkin bir eylem olarak görülen ve erkeklik kümesinde bulunan konuşma eylemini gerçekleştiren kadınlar, olay örgüsünde sorun ve çatışma yaratma görevini üstlenmektedir. Örneğin, Nesrin'in iş arkadaşları Nesrin'in kıyafetlerini, bekarlığını ve Kenan ile olan ilişkisini öne sürerek onu dışlamakta **Resim 44**'te görülen mahalledeki yaşlı kadınlar ise Nesrin'in aldatılmış olması, mutsuzluğu ve yalnızlığına istinaden, "Elin oğluyla oynaşırken iyiydi", "Kim alır onu artık" ve

"Kısmeti kapandı" demektedir. Belkıs, Banu'nun zengin ve şımarık arkadaşlarından biri olması nedeniyle geveze ve sosyetik bir kadını temsil etmektedir. Banu ile aralarındaki arkadaşlık, ikilinin kuaförde geçirdikleri vakit ve konuşmaların maddiyat bağlamındaki içeriği düşünüldüğünde fazlasıyla yüzeyseldir ve samimiyetten yoksundur. Belkıs aynı zamanda, Banu'nun aldatıldığına şahit olan kişidir. Belkıs'ın konuşma eylemi - gördüklerini Banu'ya iletme biçiminin bir sonucu olarak- öykü içinde bir çatışmaya yol açmaktadır.

Resim 45 - *Bir Demet Menekşe* filminden görüntüsü: Banu, arkadaşları ile konken oynarken Kenan eve geliyor
https://l24.im/v0h Erişim tarihi: 14.02.2023

Banu, düzenlemiş olduğu konken partilerinde (**Resim 45**) yalnızca zengin arkadaşları ile konuşan, Kenan eve geldiğinde ona, "Sen dinlen hayatım, kazandıklarını ben tüketiyorum" diyerek oyununa geri dönen, sigara içen, pahalı ve dekolte kıyafetler giyen, çocuklardan nefret ettiğini söyleyen bir kadındır. Nesrin ise Kenan'ın deyimiyle, "Senin (Banu) hoşlanmayacağın insanlardan; sade, hayatı gösterişte, ihtişamda aramayan bir kız"dır. Kenan'ın Banu'yu yorumlama biçimi, Nesrin ve Banu arasındaki karşıtlığın Kenan gözünden aktarımıdır. Yazar ve akademisyen Hasan Akbulut (2012) Nesrin ve Banu karşıtlığının üzerinde durarak evlilik anlaşmazlığının suçunun Banu'ya yüklendiğini ve Banu'nun çocuklara ilişkin katı fikirlerinin, aileyi parçalayan temel ögelerden biri olduğunu belirtmektedir. Akbulut'a göre Banu'nun çocukları sevmemesi ve Kenan'ın çocuk yapma isteğini reddetmesi ataerki düzenine karşı bir tehdittir. Banu'nun, geleneksel aile düzenine karşı gelmesi onu, erdemli, namuslu ve *iyi* Nesrin'e nazaran filmin kötülerinden biri yapmaktadır. Akbulut'a göre iyi ve kötü karşıtlığının

melodramlardaki karşılığı, erdem, namus ve iffet gibi kavramlara uygun davranıp davranmamak ile ölçülmektedir (s. 22-23). Dolayısıyla bu değer yargılarına uyulmaması, Banu'nun izleyici gözündeki algılanma biçimini değiştirmektedir. Banu, yalnızca maddiyatı düşünmesi, kuaförden çıktıktan sonra dışarıda gördüğü satıcı çocuğa karşı aşağılayıcı tavırlarda bulunması, çocuk yetiştirmek yerine köpek bakmayı tercih etmesi ve köpekleri kastederek, "Çocuktan nefret ettiğimi bilirsin. Dokuz ay beni sömürecek bir et yığınından çok daha sevimli" gibi düşünce ve eylemlerinden ötürü, sessiz, fedakâr, anlayışlı, makul ve edilgin kadın kalıpyargılarına uymamaktadır. Bu nedenle, geleneksel kodların dışında kalan bir aileden çıkarılarak yerine, erkeği bir koruyucu olarak gören iffetli, sessiz ve erdemli Nesrin'in gelmesi sağlanmaktadır. Banu, filmin ideal kadın kalıpyargılarının karşı tarafında bulunmasının sonucunda, melodram türüne göre ulaşılması gereken en üst nokta olarak addedilen aile bütünlüğünden mahrum bırakılarak cezalandırılmaktadır.

Resim 46 - *Bir Demet Menekşe* filminden ekran görüntüleri: Kadın ve erkek dostluğu
https://l24.im/v0h Erişim tarihi: 14.02.2023

İngiliz sosyolog, feminist ve yazar Ann Oakley ve İngiliz psikanalist ve sosyalist feminist Juliet Mitchell (1976) ataerkil düzenin, erkek egemenliğini böl ve yönet politikasını kullanarak güvence altına aldığını ve kız kardeşlik kavramının hiyerarşinin katı kurallarına karşı bir tavır sergilediğini belirtmektedir. Kadınlar, cinsiyetçi çekirdek aile kurumunun içine yerleştirilerek kadın olmaları durumundan gelen eşitsizliklere karşı kolektif bir bilinç geliştirememektedir. Oakley ve Mitchell'a göre kız kardeşlik, kadın deneyimlerinin ve toplum içindeki diğer kadınlık rollerinin benzerliğine dair aktarımları ve bu benzerliklerin politik yönüne ulaşmayı gerektirmektedir (s. 10-11). Kız kardeşlik, kadınların ortak deneyimlerini görünür kılmak ve ataerkinin bağımlı

kılma yöntemiyle birbirinden uzaklaştırdığı kadınların buluşması anlamına gelmektedir. Kız kardeşlik birlikteliğine karşılık gelen konuşma eylemi Oakley ve Mitchell'a göre çekirdek ailenin yıkıcılığından uzak bir noktada birleşmektedir. Bu bağlamda bir araya gelen kadınların konuşma eylemi, düşmanlık, küçük düşürme, ötekileştirme gibi tavırlardan ziyade birleştirici bir niteliğe sahiptir. *Bir Demet Menekşe* filmindeki *konuşan kadın*ların söylem biçimleri ise dedikodu, kıskançlık, kötülük ve rekabet bağlamında kurulmaktadır. Filmdeki *kız kardeşlik* birlikteliği, ataerkil söylemi destekleyen son derece yıkıcı bir düşmanlık vurgusuna sahiptir. Kadın arkadaşlığı öykünün olay örgüsünde çatışmalara neden olurken erkek arkadaşlığı, kadın arkadaşlığının yol açtığı sorunları düzeltme rolünü üstlenmektedir. Mahalledeki yaşlı kadınların yaptığı dedikodular, Nesrin'in çalıştığı mağazadaki kadın çalışanların bir araya geldiğinde Nesrin'i hor görmeleri ve son olarak Banu ile Belkıs'ın maddiyata yönelik ilişkilerine kıyasla, kuyumcu Yakup *Amca* (*Nubar Terziyan*) ve Kenan'ın ilişkisi, diğer kadınların yüzeysel, sahte ve dışlayıcı arkadaşlıklarına göre samimi bir baba-oğul ilişkisine benzemektedir. Kuyumcu Yakup *Amca*, maddiyatın ve paranın kötülüğünden yakınmakta ve aslolanın sevilen kişiye sahip çıkmak olduğunun üzerinde durmaktadır. Kuyumcu, geçmiş deneyimlerinden hareketle Kenan'a öğütler vererek ona, yüreğinin sesini dinlemesi gerektiğini söylemektedir. Kadınların, bir araya gelip konuşarak etkin nitelikleri üstlenmeleri, onları filmin *kötü*lerine dönüştürürken, erkek dostluğu **Resim 46**'da görüldüğü gibi izleyiciye gerçek dostluğun ve aşkın tarifini vermektedir. Kamusal alan veya içinde bir araya gelen kadınların konuşma eylemi çatışmalara yol açarken erkek dostluğu iyileştirici ve sorun çözme yönüyle var olmaktadır.

Resim 47 - *Bir Demet Menekşe* filminden ekran görüntüsü: Aliye ve Nesrin
https://l24.im/v0h Erişim tarihi: 14.02.2023

Filmin *iyi* kadınları ise Nesrin, Nesrin'in bekar teyzesi Melahat (*Reha Kıral*) ve Nesrin'in yatalak annesi Aliye'den (*Muazzez Kurdoğlu*) oluşmaktadır (**Resim 47**). Filmin iyi kadınlarına, yaşadıkları mahalle baskısı, fakirlik ve ötekileştirilme durumlarına rağmen sessiz kalmaları öğütlenmektedir. Melahat, Nesrin'in yaşadığı zorluklara dayanamayıp ağladığını görünce ona, isyan etmemesi gerektiğini söylemektedir. Melahat'a göre Nesrin, yanındakileri düşünmeli ve başkaları için ayakta kalmalıdır. Filmin kadın olmaya yüklediği nitelikler, kadınların edilgin tavırlarını sürdürmeleri ve zorluklara karşı sessiz kalmaları gerektiği yönündedir. İsyan etmeme ve sessizlik eyleminin kadınlığa denk düşen bir erdem olarak görülmesi, kadın karakterler arası iyi ve kötü karşıtlığının, etkinlik-konuşmak ve edilginlik-susmak biçiminde kurulduğunu yinelemektedir. Bu ikilik, isyan etmeyen kadınlar için belirlenen güvenli alanları da izleyiciye sunmaktadır.

3.6.4. Çile Ocağı Olarak Özel Alan

Filmdeki iyi kadınların kapana kısılmışlığı ve çektikleri acılar, onları özel alana ve sığınak olarak gördükleri evlerine bağlamaktadır. Ev, üçlünün birlikteliğini simgeleyen ve hane reisinin ölümü nedeniyle tehlikelere karşı açık bir durumda bulunan ailenin elinde kalan yegâne güvenli alandır. Nesrin, yatalak annesine Kenan ile birlikteliklerini kastederek, "Artık, yalnız gecelerimizin korkuları bitecek. Bizi, koruyacak, esirgeyecek bir erkeğimiz olacak" demektedir. Nesrin, odasını dünyası ve sığınağı olarak tanımlamakta, yatalak anne ise evlerini, çile ocağına benzetmektedir.

Hasan Akbulut (2012) annenin çile ocağı benzetmesinden hareketle, çile ocağı tabirinin sufiliğe bağlandığını belirtmektedir. Akbulut'a göre filmin çile çekenleri, erkeksiz bırakılmaları gerekçesiyle kadınlardır. Kadınların mutluluğu, teslimiyet ve fedakârlık gerektirmektedir (s. 57). Filmde, iyi karakterlerin içinde bulunduğu dünya, onlara karşı cephe almış gibidir. Esas kadın Nesrin, kalabalıklar içindeki yalnızlığı vurgulanan, iş arkadaşları tarafından hor görülen, nişanlısı ve güvendiği iş arkadaşı tarafından aldatılan, babasının ani ölümünün ardından yatalak annesi ve teyzesiyle birlikte yaşamını sürdürmeye çalışan, mahalle baskısından ötürü kimseyle konuşmak istemeyen ve kamusal alanda erkeklerin sözlü tacizine uğrayan bir kadındır. Evinde, iş yerinde ve sokakta güvende olmaması nedeniyle yaşadığı ülkeden giderek yeni bir hayat kurmak istemektedir. Nesrin'in teyzesi Melahat, yatalak kardeşinin bakımını üstlenmekte ve evlenmemiş olması nedeniyle mahalle baskısına maruz kalmaktadır. Anne Aliye ise eşini kaybetmiştir ve bakıma muhtaçtır. Babanın kaybından önce Nesrin, ev dışında olup biten kötülük ve haksızlıklardan habersiz olduğunu belirtmektedir.

Acı çeken kadınlara, her ne olursa olsun fedakârlıktan, hoşgörüden ve sabretmekten vazgeçmemeleri gerektiği öğütlenmektedir. Kadınların çektiği çilenin ödülü, onları koruyacak bir erkeğin aileye girişiyle mümkün olmaktadır. Filmin çile çeken kadınları, koruyucu bir erkeğin varlığı ile mutluluklarını geri kazanmaktadır. Kenan'ın hayatlarına girmesinden önce *kişiliksiz* olarak görünmektedirler. Thomas Elsaesser (1987) melodramlarda kurgusal evrenin, oldukça sınırlı ve dışarıya kapalı bir dünyayı yansıttığını belirtmektedir. Melodram bu dünyanın içine sıkışmış karakterlere, çile, ıstırap ve acı aracılığıyla olumsuz bir kimlik yüklemektedir. Elsaesser'a göre karakterler, kendini kurban etme, hayal kırıklığı ve boyun eğme ile sonuçlanan bir olay örgüsünün içinde yer almaktadır (s. 55). *Bir Demet Menekşe* filmindeki erdemli karakterlerin adaletsizliğe uğrama biçimleri ise toplumsal cinsiyet rollerine göre birbirinden ayrılmaktadır. Melodram türü ve dolayısıyla *Bir Demet Menekşe* filminde sıklıkla tekrar edilen çile, ıstırap ve acı temalarının Kenan karakterindeki karşılığı, babasından kalan boya fabrikasını devralmasından ötürü ona başka bir meslek seçme hakkının tanınmamış olması ve mutsuz bir evlilik ile sınırlı kalmaktadır. Kenan'ın sosyoekonomik durumu ve ayrıcalıklara kıyasla, Nesrin, Aliye ve Melahat'in hayat mücadelesi, kadınların mutluluğa ulaşması için daha çok acıya katlanmaları ve çile

çekmeleri gerektiğinin bir göstergesidir. Kadınların ve erkeklerin tümü, mutlu bir evlilik ve aile birlikteliğine ulaşma arzusundadır; fakat kadınların isteklerine ulaşabilmeleri için erkeklere kıyasla daha çok zorluğun üstesinden gelmeleri gerekmektedir.

Filmin kadınlara yüklediği eksiklik duygusu, aile arayışına dönüşmektedir. Aile güvencesine olan zorunlu ihtiyaç, kadınların ve özellikle Nesrin'in evden ayrılarak kendini bulma hakkını elinden almaktadır. Film, Nesrin'in bağımsızlaşma yönündeki eyleme geçme isteğini engelleyerek ona, aile kurması yönünde yeni bir yol çizerek statükoyu koruma altına almaktadır. Bu bağlamda, Nesrin, Melahat ve Aliye'den oluşan aile, erkek figürünün bulunmayışı nedeniyle *eksik* bir ailedir. Hasan Akbulut (2012) da ataerki eksikliğinin üzerinde durarak filmin, hane reisinin bulunmadığı alandaki kadınları yalnız ve güçsüz konumda gösterdiğini belirtmektedir. Akbulut'a göre hane reisinin ölmesi, Nesrin'in nişanlısı tarafından aldatılması, annenin yatalak, teyzenin ise hiç evlenmemiş olması gibi durumlar, ataerki eksikliğinin özellikle üzerinde durulduğunu göstermektedir (s. 20). Ataerki eksikliğinin kadınlar üzerinde yarattığı baskının öyküdeki dönüşme biçimlerinden biri olan ıstırap, çekilen çilelerin ödüllendirileceğine dair bir habercidir. Filmde görülen ıstırap biçimi neredeyse mitsel boyutlara ulaşarak ıstırabı, erdem ile bütünleştirmektedir. Filme göre acı, romantik aşka ve mutlu sona ulaşma anlamında kutsal bir sınava benzemektedir.

David Bordwell (2005) klasik anlatı sinemasının karakter özelliklerinin toplumsal cinsiyet rollerinin dışına çıkılmayacak şekilde atandığının ve bu doğrultuda erkek ve kadın karakterlere toplum gözünde, *uygun* ve *geleneksel* rollerin verildiğinin altını çizmektedir. Bordwell'e göre bir kadının ya da erkeğin aşkını kazanmak, klasik filmlerdeki karakterlerin amaçlarından biri hâline gelmekte ve klasik anlatı sineması (özellikle Hollywood), şövalye romansı ve melodram gibi türlerden gelen geleneksel kodları beyazperdeye yansıtmaya devam etmektedir (s. 16). Ataerki ve arzu eksikliğinin giderilmesi amacıyla uylaşımlardan yararlanılarak *romantik aşk* temasının filmin geneline yayılması sağlanmaktadır. Nitekim romantik aşkın var olmadığı ya da arzulanmadığı durumlar, ayıplanmak, dışlanmak ve ötekileştirilmek gibi cezalandır(ıl)ma yöntemleriyle sonuçlanmaktadır. Örneğin, Nesrin'in teyzesi Melahat kendini bir *kız kurusu* olarak tanımlamakta ve Nesrin'in günün birinde ona dönüşmesinden korkmaktadır. Filme göre evlenmemiş bir kadın olmak, toplum gözünde

damgalanmak ve yalnız bırakılmak ile eş tutulmaktadır. Evlenme arzusunun bulunmayışı ise kişisel bir tercih olarak görülmemekte, yalnızca aldatılmak ve eşin ölümü gibi olayların sonucunda mümkün olmaktadır.

Filmin sonunda, Kenan'ın evli olduğunu öğrenen Nesrin, sığınak olarak gördüğü evine geri dönmekte ve orada yatalak annesinin başında bekleyen Kenan ile karşılaşmaktadır. Yatalak anne Nesrin'e, "Çile ocağına sığınanlar geri çevrilmez" diyerek, üstü kapalı bir biçimde Kenan'ı kabul ettiklerini belirtmektedir. Nesrin'in tebessümüyle son bulan filmde, somut bir evlilik sahnesi yerine sembolik bir anlatım tercih edilmektedir. İki aşığın kavuşması ile mutlu sonun tarifi yeniden yapılmaktadır. Filme göre düzeni geri getirmenin yolu, romantik aşka ulaşmak ve aile bütünlüğünü sağlamak ile mümkündür. Bekarlık, eşin ölümü, aldatılmak gibi bireysellik ile sonuçlanan tüm eylemler, toplum tarafından ayıplanmaktadır.

3.6.5. Korkulan Bir Yer Olarak Kamusal Alan

Bir Demet Menekşe filminin iyi kadınları, özel alan dışındaki dünyanın korkutucu ve tehlikeli olduğunu düşünmektedir. Kamusal alanda karşılaştıkları kadınların tehdit edici varlıklarının yanı sıra onları koruyacak bir ataerki figürünün bulunmamasının sonucunda, özel alana sıkışmış durumdadırlar. Dış dünya ile bağları kopmakta ve giderek özel alana doğru çekilmektedirler. Filme dair kurgusal evrenin dışa kapalı yapısı ve kısıtlayıcılığı yalnızca kadınları tedirgin etmektedir. İyi kadınların mutsuzluğu, erkek otoritesinin eksikliğine bağlanarak çaresizliğe dönüşmektedir. Kadınlar, özel alanda bile yeterince güvende hissedememektedir.

Resim 48 - *Bir Demet Menekşe* filminden ekran görüntüsü: Nesrin, Dudaktan Kalbe'yi okuyor
https://l24.im/v0h Erişim tarihi: 14.02.2023

Hane reisinin ölümü, Nesrin'in aldatılması ve Melahat'in, *evde kalması* gibi ataerki eksikliğini gösteren olaylar neticesinde kadınlar, kamusal alana çıkmaları durumunda tedirgin edildikleri baskıcı bir evrenin içine hapsedilmişlerdir. Yaşadıkları korku ve güvensizliğin nedenlerinden biri de *romantik aşkın* varlığına karşı duydukları bağımlılıktan ileri gelmektedir. Nesrin'in, romantik aşkı bulma umuduyla büyülendiğinin temsili olan anlardan biri **Resim 48**'de görüldüğü gibi Reşat Nuri Gültekin'in, *Dudaktan Kalbe* isimli romanını okuyarak hayallere dalmasıdır. Özel alan ile özdeşleşen romantik aşk arayışı kadınların, aşk dışında kalan kavramlardan tamamen uzak durmasına neden olmaktadır. Romantik aşk kavramının toplumsal olarak inşa edildiğine dayalı görüşler, özellikle ikinci dalga feminizm ile başlamaktadır. Romantik aşkın feministler tarafından ideolojik bağlamda ele alınması, kavramın toplumsal cinsiyet rollerine göre irdelenmesinin önünü açmaktadır. İngiliz feminist yazar ve akademisyen Stevi Jackson (2001) romantik aşk kavramının kültürel ve tarihsel bağlamda izini sürerek, romantik aşkın duygusal bir emek biçimi olduğunu ve kadınların, erkekleri mutlu edebilmek uğruna kendilerinden vazgeçtiklerini feminist bir bakış açısıyla yorumlamaktadır. Jackson'a göre romantik aşk söz konusu olduğunda feministlerin ortak görüşlerinden biri, romantik aşkın karşılıklı değil, tek taraflı ve son derece bireysel olduğu yönündedir. Romantik aşk ve tutku temalı anlatılar, erkeklerin cinsel dürtülerinden hareketle onların, keşfetmeye ve fethetmeye dayalı taraflarını ele alırken kadınları hayal ve fantezi dünyasına sıkıştırmaktadır (s. 254-261). Toplumsal cinsiyet rolleri açısından (heteroseksüel) romantik aşkın kadınlarda, erkeği iyileştirmeye yönelik *içkin*, erkeklerde ise sahip çıkmak, kurtarmak ve korumak gibi *aşkın* niteliklerinden söz etmek gerekmektedir.

Resim 49 - *Bir Demet Menekşe* filminden ekran görüntüsü: Banu, Kenan'ı bekliyor
https://l24.im/v0h Erişim tarihi: 14.02.2023

Bir Demet Menekşe filminde Kenan'ın üstlendiği koruyucu ve kurtarıcı rol, Kuyumcu Yakup'un da verdiği öğütlere uygun olarak Nesrin'e sahip çıkmak ve erkek otorite eksikliği bulunan aileye yardım etme bağlamında kurulmaktadır. Bu noktada Banu ve Nesrin'in ortak özelliği, özel alan (*hane*) içinde Kenan'ı bekleme (**Resim 49**) görevini üstlenmiş olmalarıdır. Banu, Kenan'ın uzayan iş saatlerinden rahatsızdır ve onu eskisi kadar göremediğinden yakınmaktadır. Kenan'a olan bütün görevlerini yerine getirdiğini söylemektedir; fakat iyi ve erdemli kadın niteliklerini taşımaması nedeniyle Kenan'ın gitmesine engel olamamaktadır. Filmde, Banu'nun soğukluğunu ve ilgisizliğini temsilen, onunla özdeşleşmeyi imkansız kılan uzak çekimler tercih edilmektedir. Öte yandan Nesrin'in yakın plan ile gösterilmesi izleyicinin duyması gereken yakınlık hissinin Nesrin'e doğru yönlendirildiği anlamına gelmektedir. Banu, uzak çekimler aracılığıyla aileden giderek kopmakta, Nesrin ise filmin doruk noktasının ardından arzuladığı aşka kavuşmaktadır. Filmin doruk noktası, Nesrin'in varlığını öğrenen Banu'nun, Nesrin ile Kenan arasındaki ilişkiyi bozmak amacıyla son bir hamlede bulunduğu Butik Candan'da gerçekleşmektedir. Banu, Nesrin ve Kenan arasında kurulmakta olan birlikteliği bozmaya çalışarak olay örgüsünde son bir çatışmaya neden olmaktadır. Banu'nun, *düzen bozan kadın* olarak yarattığı çatışmayla birlikte gelen doruk noktası, filmin iyi (*Nesrin*) ve kötü kadınını (*Banu*) karşılaştırarak toplumsal cinsiyet rollerine uygun bir sınır çizmektedir. Erkeklere atfedilen romantik aşk kavramı korumak, kollamak, fethetmek ve sahip çıkmak gibi etkin niteliklere, kadınlara atfedilen romantik aşk kavramı ise beklemek, anlayışlı olmak, sabretmek, fedakârlık yapmak gibi

edilgin niteliklere karşılık gelmektedir. Nesrin, bahsi geçen edilgin niteliklere uygun davranışlarda bulunarak kazanmış, Banu ise Kenan'ın ona bıraktığı maddi olanaklara rağmen kaybetmiştir.

Filmin romantik aşka ulaşma ödülü, kadınların daha çok çile çekmelerini gerektirmesinin yanı sıra kadınların ekonomik ve toplumsal açıdan kırılgan bir yapıda olmaları durumu düşünüldüğünde eşitlikçi bir yapıya sahip değildir. Kadınların, romantik aşka duydukları bağımlılık, yaşadıkları baskıcı ortamdan ev içine, sokağa ve iş yerlerine kadar taşmaktadır. Romantik aşka ulaşma arzusu bir tercih değil, zorunluluk olarak görülmekte, bir kadının romantik aşka ulaşamadığı durumlar, mutsuzluk, kamusal alandan dışlanma ve hane içinde tedirgin olma şeklinde onlara geri dönmektedir. Kadınların kamusal alanda maruz kaldığı sözlü taciz, dedikodu, dışlanma gibi kötücül olaylar yalnızca koruyucu bir erkeğin varlığı yoluyla ortadan kalkabilmektedir. Filme göre bir erkeğin sevgisi olmadığı durumlarda kadınlar mutsuz, tehlikelere karşı korunmasız ve tamamen yalnız kalmaktadır. Romantik aşk, Kenan'a göre hayatındaki bir mutsuzluğun onarılmasıyken, diğer kadınlar için zorunlu bir ihtiyaç ve hatta bir bağımlılık durumunu almaktadır.

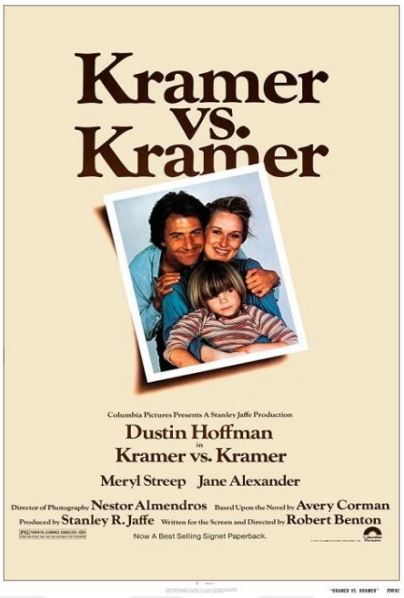
Susan Hayward (1996) Hollywood'un en büyük konusunun heteroseksüellik olduğunu ve heteroseksüelliğin, olay örgüsünün çözümü konusundaki önemini ifade etmektedir (s. 151). Kapanış, hangi biçimde olursa olsun, neredeyse istisnasız olarak egemen ideolojiye ait bir mesaj aktarmaktadır. Kapanışlar, Viktorya dönemi hayatı ve romanlarına göre evlilik ve evlilik kavramı ile ilişkilendirilen aile, üreme ve mülkiyet anlamlarını taşımaktadır. Ödipal yörüngenin başarıyla tamamlanması, klasik anlatı sinemanın merkezinde yer almaktadır. Romantik filmlerin büyük bir yüzdesi, egemen sinemanın ideolojik etkilerine ve onun mit yaratıcısı olma işlevine işaret etmektedir. Bununla birlikte, heteroseksüel bir çift olmanın ve aile kavramının sık sık vurgulanması, geri kalan her şeyin sapkınlık anlamına gelecek şekilde okunması alt metnini taşımaktadır (Hayward, 1996, s. 46-47). Hayward'a göre klasik anlatı sinemasının belirli bir *düzen*in ardından gelen, *düzenin bozulması* ve kapanışın egemen ideolojiyi destekleyen bir *düzenin geri kazanımı* biçiminde yapılması geleneği, melodram türünün olumsuzluk bağlamında inşa edilen evreni göz önünde bulundurulduğunda birtakım değişikler göstermektedir. *Bir Demet Menekşe* filminin olay örgüsü, hâli hazırda

bozulmuş bir düzenin, özel alanı içeren kavramlar (ev, evcimenlik, romantik aşk, aile, evlilik, bakım vb.) aracılığıyla yeniden inşa edilmesini baz almaktadır. Nesrin ve Kenan'ın hayatı, serim bölümünden itibaren düzensiz, mutsuz ve toplumdan kopuk olarak temsil edilmekte; fakat romantik aşk kavramı ve evlilik arzusunun eklenmesinin ardından engellerin aşıldığı görülmektedir.

Resim 50 - *Bir Demet Menekşe* filminden ekran görüntüsü: Kenan, Nesrin'e dönüyor
https://l24.im/v0h Erişim tarihi: 14.02.2023

Bir Demet Menekşe filminde kadınların, erkeklere atfedilen etkin niteliklerden biri olan konuşma eylemini üstlenmeleri, onları filmin en büyük *sorun*larından biri yapmaktadır. Kamusal alandaki kadın kimlikleri, içten pazarlıklı, rekabetçi, kıskanç ve dedikoducu olarak tasvir edilerek erkek dostluğunun samimi duygularına kıyasla kadın birlikteliğinin kötü yönlerine dikkat çekmektedir. Nesrin'in güvendiği tek iş arkadaşı olan Leyla da Nesrin'in nişanlısı Halil ile birlikte olarak, kamusal alanda bulunan kadınların aldatıcı ve tekinsiz tavırlarını yinelemektedir. Mahalledeki yaşlı kadınlar, "Çalışan kızlar bildiğiniz gibi değil" diyerek kamusal alanda çalışan kadınlara yönelik olumsuz algılarını sürdürmektedir. Kamusal alan imgesinin, filmdeki diğer kadınlar tarafından tehlikeli bulunmasının bir sonucu olarak kadınların özel alanın korunaklı tarafına doğru çekilme süreci doğallaştırılmaktadır.

3.7. Kramer vs. Kramer (Kramer Kramer'a Karşı, 1979)



Resim 51 - *Kramer vs. Kramer* (1979) filminin afişi
https://l24.im/Ua7VrD Erişim tarihi: 14.02.2023

Yönetmen	Robert Benton
Senaryo	Avery Corman (uyarlama eser), Robert Bento
Yapımcı	Richard Fischoff, Stanley R. Jaffe
Oyuncular	Dustin Hoffman, Meryl Streep, Jane Alexander, Justin Henry
Tür	Dram
Yapım Şirketi	Columbia Pictures
Yapım Yılı	1979
Ülke	ABD

3.7.1. Filmin Özeti

Ted Kramer (*Dustin Hoffman*), uzun yıllardır reklamcı olarak çalıştığı işinde terfi aldığını öğrenir. Ted'in terfi aldığı gece Joanna Kramer (*Meryl Streep*), eşini ve oğlunu (*Justin Henry*) terk etmek için hazırlanmaktadır. Joanna'nın gidişiyle birlikte

Ted, oğlunu okula bırakma, kahvaltı ve yemek hazırlama, alışveriş yapma gibi önceden Joanna'nın yaptığı işleri de üstlenerek evi ve işi arasında denge kurmaya çalışır. Ted, bir gece içinde yaşadıklarını anlamlandırmakta zorlanmakta ve Joanna'nın bir gün ailesine geri döneceğini düşünmektedir. Joanna, evi terk ettikten sonra bir işe girdiğini, terapiye başladığını ve kendini bulduğunu söyleyerek uzun süren yokluğunun ardından Ted ile buluşur. Oğlu Billy'nin velayetini almak için New York'a geri dönmüştür. Joanna, mahkeme sırasında baba-oğul arasındaki ilişkinin önemini anlar ve davayı kazanmasına rağmen oğlu Billy'i, Ted'e bırakmaya karar verir.

3.7.2. Meryem Ana, Yuvadan Ayrılır

Kramer vs. Kramer (Kramer Kramer'a Karşı) filmi, toplumsal cinsiyet ve mekân ilişkisini annelik ve babalık kıyası bağlamında kurmaktadır. Anne Joanna Kramer (*Meryl Streep*) bir gece eşyalarını toplayarak evini ve ailesini terk etmeye hazırlanmaktadır. Baba Ted Kramer (*Dustin Hoffman*) ise Joanna'nın evini terk etmek için hazırlandığı gece, iş yerinden eve dönmektedir. Joanna, ailesini terk etmesinin gerekçesi olarak sorunun kendisinde olduğunu, Ted'in yanlış insanla evlendiğini, oğlu Billy'e iyi gelmediğini, sabrının kalmadığını ve artık Ted'i sevmediğini söylemektedir. Joanna, eşi Ted'e evin içinde biraz daha kalmaya devam ederse pencereden atlayıp gideceğini belirterek ev içindeki sıkışmışlığını vurgulamaktadır. Ted ise eşi Joanna'nın evi terk etmek istemesine neden olan gerekçeleri dinlemekten kaçınmakta, çünkü ailesine para kazandırmakla meşgul olduğunu dile getirmektedir. Annenin ve babanın fedakârlığına yönelik oluşturulan algı, babanın gece geç saatlere kadar çalışıp her ne olursa olsun evine geri döndüğü, annenin ise zorluklardan kaçarak ailesini geride bıraktığı yönündedir. Kadının-annenin, kan bağının ve aile bağlarının yeri olan özel alan, Joanna'nın kaçmak istediği bir hapishaneye dönüşerek özel alanı ve evi, kısıtlayıcı bir boyutta ele almaktadır. Evden ayrılma eylemi, özgürleştirici bir tavra karşılık gelmek yerine Joanna'nın anneliğine olumsuz bir kimlik yüklemektedir. Joanna'nın anneliğine yönelik taşlamalar ve Ted'in sevgi dolu, koruyucu baba kimliğini yüceltmeye yönelik söylemler *Kramer vs. Kramer* filminin temelini oluşturmaktadır.

Resim 52 - *Kramer vs. Kramer* filminden ekran görüntüleri: Joanna, oğlu Billy'e veda ediyor

https://l24.im/jwL Erişim tarihi: 14.02.2023

Filmin ilk sahnesi, Joanna ve Ted Kramer'ın oğlu Billy'nin (*Justin Henry*) odasında geçmektedir. Joanna, Billy'i yatağına yatırdığı sırada onu sevdiğini söylemektedir. Bir vedalaşma sahnesi olarak görülen bu sözler, annenin oğlunu terk etmesi ile sonuçlanmaktadır. Filmin akışına göre Joanna, önce oğlunu ve daha sonra da eşini terk etmektedir. Dramatik etkinin arttırılması amacıyla Joanna'nın oğlunu terk etme eylemi gece yarısı ve ondan habersiz bir biçimde yapılmaktadır. Joanna'nın ev içindeki mutsuzluğu **Resim 52**'de de görüldüğü üzere parmağındaki yüzüğü ve yakın planda çekilen portresiyle bir bütün olarak tasvir edilmektedir. Karanlık ile yüzük arasında meydana gelen zıtlık, yaklaşan ayrılığın da bir habercisidir. Michael Ryan ve Douglas Kellner (2010) da ilk sahneye odaklanarak Joanna'nın, oğlu Billy'e doğru eğilmesinin pastel tonlar ve aydınlatma yardımıyla birleştirilerek *Meryem Ana* çağrışımı yaptığını belirtmektedir. Henüz ilk sahnede Joanna, ideal bir imgeyi/normu ihlâl etmektedir. Joanna'nın herhangi bir somut neden göstermeksizin çekip gitmesi onun sert, nevrotik ve irrasyonel görünmesine yol açmaktadır. Ryan ve Kellner'a göre görüntülerin, Ted'i işinin başında, Joanna'yı ise ne yaptığını bilemez bir durumda gösterir bir biçimde sıralanması, Joanna'nın mutsuzluğunun yanı sıra gerçekleşmekte olan ihanetini de vurgulamaktadır. Zira Ted'in, geç saatlere dek çalışmasına ve çabalamasına rağmen Joanna'nın onu terk etmesi, Ted'i filmin mağdur kişisi yaparak bu varsayımın film süresince korunmasına neden olmaktadır (s. 251). Bir kadın, anne, eş ya da birey olarak yaşadığı zorlukların öyküye/filme eklenmemesi nedeniyle Joanna'nın içinde bulunduğunu iddia ettiği durumlara hak vermek ve onunla özdeşleşmek zorlaşmaktadır. Joanna, ani bir kararla evini terk eden, oğlunu ve eşini nedensizce

yalnız bırakan bencil bir kadın olarak temsil edilmektedir. Joanna'nın evi terk edene kadar sergilediği tavırlar, ani duygu değişimlerinden oluşmakta ve mantıklı herhangi bir gerekçeye dayanmıyor gibi görünmektedir. Ted ise uzun yıllar çalıştığı reklam sektöründe bir terfi almıştır ve başarısının haberini verebilmek amacıyla geldiği evinde, eşinin onu terk etmesi durumuyla karşılaşmaktadır. Joanna, Michael Ryan ve Douglas Kellner'ın sözünü ettiği, *Meryem Ana* imgesinin yanı sıra her şeye rağmen eşinin yanında olan ve onun ihtiyaçlarını ilk sıraya koyan geleneksel kadın imgesini de ihlâl etmektedir. Bu nedenle Ted tarafından onun hayatının en iyi günlerinden birini mahvetmiş olmakla suçlanmaktadır.

Resim 53 - *Kramer vs. Kramer* filminden ekran görüntüsü: Ted, reklam şirketinde

https://l24.im/oa Erişim tarihi: 15.02.2023

Ted, iş yerindeyken kamusal alandaki erkeğin tipik özelliklerini sergilemektedir. Çalıştığı reklam şirketine altı ay süren bir çabanın ardından büyük bir müşteri kazandırmıştır. Hırslı, çalışkan, benmerkezci ve **Resim 53**'te görüldüğü üzere gece geç saatlere dek iş yerinde kalan işkolik bir erkektir. Özel alanı temsil eden Joanna ise filmin, ilişki odaklı, anaç ve (sonradan öğrenildiğine göre) ilişkinin bağımlı tarafını oluşturmaktadır. Ted'in eşine, evliliklerine ve oğullarına karşı ilgisizliğinin, kırılgan ve zayıf bir öz-imge ile birleşmesi sonucunda Joanna, evden ayrılması için gereken motivasyona ulaşmaktadır (McMullen, 1996, s. 37). Ted'in kamusal alandaki elle tutulur başarıları ve belirginliğine nazaran Joanna'nın özel alandaki temsili, kararsızlık, sıkışmışlık, yalnızlık ve mutsuzluk bağlamında kurulmaktadır. Joanna'yı evi terk etmeye iten nedenlerden biri olan başarısızlık ve tamamlanmamışlık hissi, kamusal alanda varlığını sürdüren Ted'in tamamen karşısında bulunmaktadır. Bu nedenle, annelik ve

babalığa yönelik alt metinler, hiyerarşik üstünlüğe göre kurulmaktadır. Joanna, evini terk eden başarısız, duygusal ve yetersiz bir anne/kadın, Ted ise kamusal alanın yanı sıra özel alanda da varlığını gösterebilen yetenekli, başarılı ve çok yönlü bir baba/erkektir.

3.7.3. Ya Roller Değişirse?

Resim 54 - *Kramer vs. Kramer* filminden ekran görüntüsü: Billy ve Ted mutfakta
https://l24.im/JCfX Erişim tarihi: 15.02.2023

Ted, kamusal alanda öne çıkardığı niteliklerini, özel alana da taşımaktadır. Anne figürünün gidişiyle birlikte, eve hem yemek getirmek hem de yemek pişirmek zorunda olduğunu belirtmektedir. Ted'in bir örneği **Resim 54**'te görüldüğü gibi mutfakta oğlu için kahvaltı hazırladığı sahnelerde kullanılan bel çekimler, ikilinin bağ kurması yönünde temellerin atıldığını ifade etmektedir. Baba-oğul arasındaki ilişkinin geliştiği bir yer olan mutfak, annenin yerine baba figürünü koymaktadır. Babanın, ailesine olan ilgisizliği ve uzaklığı, kamusal alanda üstlenilen rollerin özel alana geçişiyle birlikte baba-oğul öyküsüne dönüşmektedir. Bu eksende mutfak, Ted'in deneyim kazandığı ve bilgilerini oğluyla paylaşarak ilişkilerini güçlendirdiği bir alan olma işlevine sahiptir. Annenin evden ayrılmasının ardından kamusal alana geçişi ise olumsuz bir durum olarak tezahür etmektedir. Yazar ve akademisyen Anca Vlasopolos (1988) Joanna'ya atanan ve geleneksel olarak erkeklikle ilişkilendirilen uzun vadeli planlama yeteneği, kariyer ve başarı hırsı, bir amacı gerçekleştirmeye yönelik azim gibi niteliklerin, onun tarafında gereğinden fazla abartılı bir şekilde gösterildiğini belirtmektedir (s. 120). Joanna, filmin ilerleyen sahnelerinde evi neden terk ettiğini Billy'e gönderdiği

mektuplarda, Ted ile buluştuğu sırada ve mahkeme sahnesinde anlatmaktadır. Sekiz yıllık evliliğinin yalnızca ilk iki yılında mutlu olduğunu, evlenmeden önce çalıştığını ve tekrar çalışmak istediğini; fakat konuyu Ted'e her açtığında Ted'in onu dinlemeyi reddettiğini belirtmektedir. Joanna'nın oğluna gönderdiği mektupta yazan, "Dünyada yapacağım ilginç bir şey bulmak zorundayım. Evde annen olmayacağım; ama yüreğimde olacağım" sözü, annenin üstlendiği kamusal alan niteliklerinin ailenin yıkımı karşısında son derece benmerkezci bir gerekçe olarak görülmesine yol açmaktadır. Joanna'nın uzun süredir planladığı anlaşılan evi terk etme eyleminin ilk sahneden itibaren ani duygu yükselişlerinin bir sonucu olarak gösterilmesi, Anca Vlasopolos'un sözünü ettiği erkeklik niteliklerinin kadındaki karşılığının olumsuz yönlerini vurgulamaktadır. Ted'in kamusal alandaki belirgin niteliklerinin özel alana geçişiyle birlikte baba-oğul, ilk defa kaynaşma fırsatını yakalamakta ve bunun sonucunda aile yeniden kurulmaktadır. Joanna'nın kamusal alana geçişi ise onu ev içi emeklerinin kabulüne rağmen sorumluluktan kaçan, nevrotik, kaprisli ve dengesiz biri olarak görülmesine yol açmaktadır. Kamusal alan ile özdeşleşen erkeklik niteliklerinin kadına atanması durumunda kadın, ailenin yıkımına neden olan kişi kimliğini üstlenmiş, tam tersi durumda bulunan erkek ise ailenin yeniden kurulmasını sağlamıştır.

Toplumsal cinsiyet rollerinin değişimi, Joanna ve Ted arasında bir gerilim meydana getirmektedir. Joanna'nın evden ayrılmasından sonra terapiye başladığını söylemesi, yeniden çalışmaya başlaması ve kamusal alanda yükselmesi gibi hayatını olumlu yönde değiştiren olayların ardından New York'a gelip oğlu Billy'nin velayetini istemesi, onu filmin kötü karakterine dönüştürmektedir. Annenin yokluğu aracılığıyla inşa edilen baba-oğul ilişkisi, annenin öyküye geri dönmesiyle birlikte onu kötü bir imgeye dönüştürmektedir. Anne, yetersiz ebeveynliğini düzeltme gayesine ve iyileşmeye yönelik çabalarına rağmen yokluğunda kurulan güçlü baba-oğul ilişkisini bozmaya çalışan yegane kişi olarak gösterilmektedir. Filme göre ekonomik açıdan bağımlılık, sevgi ve ilgi eksikliği, mutsuzluk, depresyon, yalnızlık ve yabancılaşma hissinin yol açtığı kendini bulma arzusu her türlü tedavi girişimine rağmen yetersiz bulunmaktadır. Aile bütünlüğü ve kutsallığının karşısına yerleştirilen kendini bulma, Joanna'nın anne ve kadın kimliğinin geleneksel temellerine gölge düşürmektedir. E.Ann Kaplan (1992) konuyla ilgili olarak ataerkinin, kamusal alanda kadının başarılarının ve

erotik arzularının bir arada bulunmasına izin vermesinin zorluğuna değinmektedir. Kaplan'a göre ataerkinin, evlilik dışındaki annelik biçimlerine müsamaha göstermesi ise bundan daha zor bir ihtimaldir (s. 156). Yıllık kazancının Ted'e kıyasla fazla olmasına, kamusal alandaki gözle görülür başarılarına, sevdiği ve mutlu olduğu bir işte çalışmasına ve tedavi olmasına rağmen Joanna'nın ataerki ve toplum gözündeki karşılığı değişmemiştir. Ataerkiye göre anne kimliği, bir kadının kamusal alandaki başarılarından çok daha önemlidir. Bir kadının, anne kimliğinin önüne koyduğu her türden arzu, hedef veya amaç onu olumsuz bir kişiye dönüştürmek için kullanılmaktadır.

Joanna, elle tutulur başarılarına rağmen ailesini terk etmesi nedeniyle öykünün düzenini bozan kadını rolünü üstlenmesinin yanı sıra ataerkinin bir kadını konumlandırdığı en üst rol olan annelik kimliğinden de feragat etmektedir. Film, anne kimliğini korumak ve sürdürmek yerine ailesini terk etmeyi tercih eden Joanna'nın asla tam anlamıyla mutlu olamayacağını ima etmektedir. New York'a geri dönüp oğlunun velayeti için savaşmaya karar veren Joanna'nın pişman olduğunu belirtmesi, öykünün cezalandırıcı yönünü üstü kapalı bir biçimde göstermektedir. Baba-oğul ilişkisinin saflığı ve birleştirici etkisinin yanında Joanna'nın, yalnız ve eksik bir kadın olduğunun altı çizilmektedir. E.Ann Kaplan (1992) da Joanna'nın daha sonra yaşadığı pişmanlık hissine atıfta bulunmakta ve evden ayrılan kadın üzerinden yaratılan bu olumsuz arketipin, izleyiciyi babayla özdeşleştirmeye davet ettiğini belirtmektedir (s. 184). Annenin, hayallerini gerçekleştirme amacıyla evden ayrılması ve pişmanlık hissi akabinde evine ya da oğluna geri dönmek istemesi, aile bütünlüğünü destekleyen ataerki ve izleyici iş birliğinin kabul etmeyeceği bir olgudur. Bu nedenle Joanna'nın iyileşmeye yönelik çabaları ve olumlu yöndeki değişimleri, mahkemede oğlunun velayetini almasına rağmen ataerki ve izleyici engeliyle karşılaşmaktadır.

3.7.4. Fedakâr Baba, Zalim Anneye Karşı

Resim 55 - *Kramer vs. Kramer* filminden ekran görüntüsü: Joanna, oğlu Billy'i izliyor
https://l24.im/02HoW3t Erişim tarihi 15.02.2023

Filmin doruk noktasında mahkemenin, çocuğu Joanna'ya vermesine rağmen gerçek ebeveynin Ted olarak görülmesi nedeniyle Joanna, oğlunu Ted'e bırakmaktadır. Filmdeki baba-oğul ilişkilerine dair görüntüler, yakınlaşma duygusunun verilebilmesi amacıyla büyülü bir çekicilikle anlatılmaktadır. Anlatının baba-oğul ilişkisi bağlamında kurduğu duygusal yoğunluk, bir dizi kriz üzerinde yol almakta ve anlatının anneye ait olan bölümünü, baba-oğul ilişkisini kurmak için görüş alanından silmektedir (Ryan & Kellner, 2010, s. 248). Joanna'nın ilk sahneden itibaren oğlunu ve onlar için gecelere kadar çalıştığını söyleyen eşini aniden terk eden bir kadın/anne olarak temsil edilmesi, on sekiz ay süren yokluğunun anlatıya yayılmasıyla birlikte olaylara onun tarafından bakılmasını ve onunla özdeşleşilmesini imkansız bir hâle getirmektedir. Baba-oğul ilişkisinin inşa edildiği sırada yaşadıklarını mektup aracılığıyla aktarma girişimleri, New York'a yeniden taşınmasına rağmen **Resim 55**'teki sahnede olduğu gibi oğlunu yalnızca uzaktan izlemesi ve uzun zaman süren yokluğunun ardından oğlunu geri istediğini söylemesi gibi sahneler Joanna ile özdeşleşmek için oldukça yetersiz kalmaktadır. Zira bir tarafta, yeni terfi aldığı işinde en iyisi olmak yerine tüm hayatını oğluna adamayı seçen ve bunun sonucunda işini kaybeden bir *baba*, diğer tarafta ise gece oğlunu ansızın terk eden bir *anne* bulunmaktadır.

Resim 56 - *Kramer vs. Kramer* filminden ekran görüntüsü: Joanna, oğlu Billy'e sarılıyor (Central Park)

https://l24.im/UNTS31d Erişim tarihi: 15.02.2023

Rebecca A. Bailin (1980) *Jump Cut* adlı dergide yayımlanan incelemesinde, film öyküsünün Ted'in yaşadığı zorluklar üzerine kurulduğunu ve Joanna'nın boğucu evlilikten kaçışına destek verilse bile Joanna'nın insani anlamdaki gelişiminin öyküye eklenmediğini belirtmektedir. Bailin'e göre bunun yerine, Joanna'nın bir anne olarak en büyük suçu hatırlatılarak oğlunun ve eşinin yanında olmadığı söylenmektedir. Joanna'nın öyküdeki yokluğu, onun kişiliği hakkında bilgi veren temel noktalardan biridir. Dolayısıyla *kaçmak, orada olmamak, yalnız bırakmak, terk etmek* gibi eylemler süreci ifade etmekten daha çok bir kişilik özelliği olarak sunulmaktadır (s. 4). Ted'in kahvaltı hazırlama, ev alışverişi yapma gibi özel alana dair konulardaki ilgisizliğinin yerini zamanla, bekar bir baba olarak yetkinliğini arttırmaya bırakmaktadır. Ted, her bir sahnede oğlu ve evi hakkında yeni deneyimler kazanırken Joanna'nın yokluğu giderek artmakta; fakat bu durum, baba-oğul arasındaki uzaklığın azalmasına neden olmaktadır. Ted'in ebeveynlikteki yetkinliği zamanla artarken Joanna'nın oğluyla yeniden bağ kurmaya yönelik girişimleri başarısız kalmaktadır. Ted'in ebeveynlik bağlamında zamanla gösterdiği gelişime ve gayretine kıyasla Joanna, anlatıdaki yokluğu nedeniyle onun için çizilen yetersiz ebeveyn temsilini korumaktadır. Ted'in deneme yanılma, Billy ile birebir vakit geçirme ve öğrenmeye açık olma gibi son derece yumuşak geçişlere sahip ebeveynlik yöntemi oğlu ile arasında bağ kurmaya yardımcıdır. Nitekim Joanna'nın pişmanlığının ardından oğlunun velayetini almak amacıyla şehre geri dönme kararı Ted'in gayretlerine kıyasla sönük kalmaktadır. Bailin'e göre Joanna'nın, anne

kimliğini kullanarak oğluna temas ettiği tek sahne, Billy ile **Resim 56**'da görüldüğü üzere *Central Park*'ta buluştuğu sırada oğluna sarılmasıdır. Joanna'nın gerek ebeveyn gerek eş gerek bir arkadaş olarak yakınlık ve temastan son derece uzak durması Bailin'e göre bilinçli olarak izleyiciye sunulmaktadır. Joanna, geleneksel anne kalıpyargılarının aksine, her koşulda kusursuz giyinen, temas kurmayı ve sevilmeyi bilmeyen soğuk bir sarışın görünümündedir. Oğlunun yanına gidip onunla vakit geçirmek yerine onu uzaktan gizlice izlemesi, oğlunu bir yıldan uzun süredir görmemesi ve mektup göndermek dışında onunla bir iletişim kurmaya çalışmaması gibi gerekçeler, Joanna'nın hayatını olumlu yönde değiştirdiğine dair iddialarına rağmen ebeveynlik bağlamında çabadan yoksun görülmektedir. Filme göre Ted'in kişisel gelişimi ve insani yönü oğlunun varlığı sayesinde anlam kazanmaktadır. Buna karşın Joanna'nın kişisel gelişimine yönelik aldığı kararlar, ailesini terk etmesi ile sonuçlanması nedeniyle benmerkezci bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda film, oğlunu terk etmeyen baba Ted'in karakter gelişimini aile bütünlüğünü koruduğu gerekçesiyle desteklemekte, Joanna'ya ise karşı çıkmaktadır. Bailin'e göre *Kramer vs. Kramer* yani *Kramer Kramer'a Karşı* adından da anlaşılacağı üzere film, ortak velayet konusunu gündeme getirmek yerine annelik ve babalık kavramları arasında düşmanlık ilişkisi kurmayı amaçlamaktadır. Filmin adında geçen karşıtlık, bir tarafın kaybetmesi gerektiği anlamına gelmektedir. Davayı kazanan taraf Joanna'dır; fakat bu durum Ted'i, mevcut sistemin eşitsizliklerine göre kaybeden, aynı zamanda da izleyici gözünde kazanan taraf durumuna getirmektedir. Zira filmin öyküsüne göre Ted, kendini bulma ve kamusal alanda yer alma amacıyla ailesini terk eden Joanna'ya kıyasla işkolik kimliğini geride bırakarak ilgili ve duygusal bir babaya dönüşmektedir. Ted'in, samimi bir baba-oğul ilişkisinin kurulması yönündeki çabaları öykü içinde organik olarak işlenmektedir. Filmin ilk sahnesinden itibaren yokluğu hatırlatılan ve baba-oğul arasındaki yakınlığın kurulmasıyla birlikte düzeni bozan kişiye dönüşen Joanna'nın davayı kazanması, kimin daha iyi bir ebeveyn olduğu konusunda gerekli yanıtın da bizzat Joanna tarafından verilmesine yol açmaktadır. Bailin'e göre Joanna, melodram türünde sıklıkla görüldüğü üzere çocuğu için bir fedakârlık yaparak Ted'in daha iyi bir ebeveyn olduğunu öykü içinde kanıtlamaktadır. Bu sayede, izleyici tarafından çoktan kabul görmüş bir durumun anne tarafından da onaylanması sağlanmaktadır. Ortak velayet olasılığının reddi ve

çocuğun tamamen teslimi ile birlikte annenin öykü içindeki rolü tamamen dışlanmaktadır. Bailin'e göre film, geleneksel annelik rolünün dışına çıkan Joanna'nın oğluyla daha derin bir ilişki kurma olasılığını, çocuğun yeniden babaya bırakılması ile birlikte reddetmektedir. Geleneksel anne rolünün zorlukları neticesinde kapana kısılan, yalnız hisseden, farklı alanlara yönelmek ya da basitçe mola vermek isteyen kadınları, rollerinin dışına çıktıkları gerekçesiyle cezalandırmaktadır. Bir anne, çocuğu söz konusu olduğunda *ya hep ya hiç* düşüncesinden çıkmamalıdır (s. 5). Film, ebeveynlik bağlamında denge kurmak yerine cezalandırma yoluyla annelik kavramının sınırlarını belirlemektedir. Bir anne, özel alan ile özdeşleşen emeklerini sürdürmekte zorlanır ve onun için çizilen sınırların ötesine geçmek isterse ataerki tarafından katı bir biçimde engellenmektedir. Anne kimliği, bireysellik ve aşkınlık gibi *kendine özgülük* ile sonuçlanabilen niteliklerden farklıdır. Joanna, hayatı boyunca kendini birilerinin karısı, annesi ya da kızı gibi hissettiğini belirtmektedir. Zorunluluk alanının baskıladığı biyolojik ihtiyaç ve ilişkilerin ötesini görme ve deneyimleme arzusu Joanna'yı, öykünün duygusuz, bencil ve kötü annesi yapmaktadır. Ted'in, Billy ile olan ilişkisine ve karakterine dair olumlu anlamdaki değişimler, Margaret (*Jane Alexander*) ve patronu Jim (*George Coe*) tarafından görülmektedir; fakat Joanna'nın öyküde sıklıkla hatırlatılan yokluğu nedeniyle onun kazandığını iddia ettiği yetkinliklere şahit olan bir kişi bulunmamaktadır. Joanna'nın sonradan kazanmış olduğu yetkinliklerin yalnızca bahsinin geçmesi öyküye onun gözünden bakılmasını engellemektedir. Ted, baba ve erkek kimliğini hem kamusal hem de özel alana başarıyla taşımakta, zorlandığı noktalarda çözümler üretebilmektedir; fakat Joanna'nın anne ve kadın kimliğinde bu durum tam tersidir. Joanna'nın, oğlu Billy'i terk etmesinin ardından yaşadığı pişmanlık, iddia edilen tüm kazanımlarına rağmen Billy ile ilişkisini düzeltme konusunda yeterli bulunmamaktadır.

3.7.5. Öykünün İçinde ve Öykünün Dışında Kalanlar

Resim 57 - *Kramer vs. Kramer* filminden ekran görüntüsü: Ted Kramer ve Joanna Kramer

https://l24.im/StHke Erişim tarihi: 15.02.2023

Michael Ryan ve Douglas Kellner (2010) baba-oğul ilişkisine dair olumlu sunumun ve yaratılan büyüleyici öykünün, anneyi suçlamanın ve onu, aileyi terk ederek işlediği suç ile itham etmenin bir yolu olarak gösterildiğini belirtmektedir. Ted ve Joanna arasında kurulan ilişkinin bir hiyerarşi ilişkisi olduğuna değinen Ryan ve Kellner'a göre mizansenin Joanna'yı konumlandırma biçimi onun, silik ve soğuk tavırlara sahip bir kişi olarak görülmesini sağlamaktadır. Joanna'nın binaların *en alt* katında kapı ve camekanların ardında oğlunu izlerken ya da saklanırken görülmesi (**Resim 57** sağda), Ted'in ise binaların *üst kat*ına aktif bir figür olarak yerleştirilmesi (**Resim 57** solda), ikili arasındaki hiyerarşinin yanı sıra öyküde kime destek verildiğini kanıtlar niteliktedir. Ryan ve Kellner'ın da yinelediği üzere Joanna, öykünün bir karakteri olmaktan ziyade hareketsiz bir gözlemciye benzemektedir. Bu nedenle gerek öyküdeki varlığı gerek sahnelerdeki konumlandırılma biçimi açısından uzak ve sessiz durumdadır (s. 249). Joanna'nın gizlice oğlunu izlemesi, eril bakışın hak etme, kazanma gibi etkin edim ve niteliklerine göre oldukça pasif kalmaktadır. Zira Joanna, film boyunca etkin edim ve niteliklerini somut olarak gösterebildiği bir olay akışının içerisinde bulunmamaktadır. Joanna'nın bakma edimi sonradan, eşitsizliğe dönüştüğünü itiraf ettiği yeni bir terk etme ile sonuçlanmaktadır. Uzun süren yokluğunun ardından oğlunu görmek istediğinde çabalayan, aktif ve yetkin bir baba figürü ile karşılaşmaktadır. Dolayısıyla oğlu Billy'i aylarca uzaktan izlemesi, eril bakışın sergilediği hedefe yönelik baskın tavırlardan oldukça farklıdır. Film, bir annenin evden ayrılması durumunda çocuğuna bir daha geri dönemeyeceğini ima etmektedir.

Kramer Kramer'a Karşı filminde annenin, özel ve kamusal alanda yaşadığı zorlukların tümüyle anlatı dışı bırakılması, baba-oğul ilişkisine dair inşanın kurulmasını ve güçlenmesini sağlamaktadır. Babanın, anne rolünü üstlenmesiyle birlikte tecrübe ettiği ev içi zorlukların yanı sıra kamusal ve özel alan arasında kurmaya çalıştığı dengenin sarsılması gibi içsel ve dışsal mücadeleler herkesçe görünür bir biçimde öyküye taşınmaktadır. Özel alanda tecrübesiz olduğu görülen babanın insani yönü vurgulanarak ona destek olunurken, annenin yaşadıkları tıpkı filmdeki varlığı gibi, *orada bulunmamaktadır*.

3.8. Working Girl (Çalışan Kız, 1988)

Resim 58 - *Working Girl* (1988) filminin afişi
https://l24.im/nVc Erişim tarihi: 15.02.2023

Yönetmen	Mike Nichols
Senaryo	Kevin Wade
Yapımcı	Douglas Wick
Oyuncular	Melanie Griffith, Sigourney Weaver, Harrison Ford, Joan Cusack, Alec Baldwin, Philip Bosco, Kevin Spacey
Tür	Romantik Komedi
Yapım Şirketi	20th Century Fox
Yapım Yılı	1988
Ülke	ABD

3.8.1. Filmin Özeti

Tess McGill (*Melanie Griffith*), iş hayatında yükselme hedefleri olan otuz yaşında genç bir kadındır. Sayısız departman değişikliğinin ardından Katharine Parker'ın (*Sigourney Weaver*) asistanlığını yapmak üzere yeni bir işe başlar. Tess,

patronu Katharine Parker'ın yanına giderek ona satın alma konusundaki fikirlerinden bahseder. Katherine, Tess'in fikirlerini çok beğenerek fikirlerini şirkete ilettiğini, şirketten olumsuz bir dönüş aldığını; fakat yine de fikirlerini ona iletmeye devam etmesini söyler. Katharine'in kayak yaparken ayağını kırması sonucunda Tess, ofis işlerinin yanı sıra patronunun ev işlerine de bakmaya başlar. Bu sırada Katharine tarafından fikirlerinin çalındığını öğrenir ve kendini kanıtlamak için patronu ile rekabet etmesi gerektiğini anlar.

3.8.2. Arzunun Nesnesi Olarak Kadın

Çalışan kız Tess McGill (*Melanie Griffith*) gece derslerine katılarak aldığı işletme derecesinin yanı sıra sekreterlik yapan, diksiyon derslerine giden ve pazarlama üzerine seminerlere katılan azimli bir genç kadındır. Film, Tess'in kamusal alanda yükselebilmek amacıyla girdiği yoğun temponun üzerinde durmaktadır. Tess'in farklı ve parlak fikirlerinin varlığı, patronu Lutz (*Oliver Platt*) ve iş arkadaşları tarafından bilinmekte; fakat bu fikirler dikkate alınmamaktadır. Tess'in çalıştığı departmanı değiştirme isteği üzerine patronu, Tess'e iş görüşmeleri ayarlamaktadır. İş görüşmeleri, işinde yükselmek isteyen Tess'in, yalnızca ondan üst mevkide bir erkek ile birlikte olursa amacına ulaşabileceğinin anlaşılması biçiminde sonuçlanmaktadır. Filme göre Tess, kamusal alanda bir birey olarak kendini gösterememekte, bedenini fetişleştirilen ve arzulanan bir nesne olarak sergilemektedir.

Resim 59 - *Working Girl* filminden ekran görüntüsü: Bob Speck ve Tess McGill
https://l24.im/k2T Erişim tarihi: 15.02.2023

İtalyan yazar ve akademisyen Teresa de Lauretis (1984) özellikle klasik anlatı sinemasında kadının, bakılan bir *şey*, cinselliğin alanı ve arzunun nesnesi olarak yer bulduğunu, dolayısıyla bir gösteri amacına hizmet ettiğini belirtmektedir (s. 4). Tess'in fetişleştirilen bedeni, özel ve kamusal alanlar arasında benzer kesişim noktalarına sahiptir. Tess'in patronunun Bob Speck (*Kevin Spacey*) ile **Resim 59**'da görülen bir limuzinin içinde ayarladığı iş görüşmesi sonucunda Bob, yeni bir asistana ihtiyaç duymadığını; fakat her zaman taze bir kan aradığını belirtmektedir. Bob, otele gitmek ve birlikte olmak üzerine yapılan imaların sonucunda içkisini Tess'in üzerine dökmektedir. Bob'un tutum ve davranışları, Tess'in arzunun nesnesi (ing: *object of desire*) ve bir *şey* olarak görüldüğünün temsilidir. Karakterin, kamusal hayatın yanı sıra özel hayatında da fetişleştirildiği, erkek arkadaşı Mick'in (*Alec Baldwin*), otuzuncu yaş gününde hediye ettiği iç çamaşırının ardından Tess'in, iç çamaşırı yerine dışarıda giyebileceği bir kıyafet ya da bir takı beklentisi içinde olduğunu iletmesi bağlamında açıkça görülmektedir. Mick, aynanın karşısında iç çamaşırını deneyen Tess'i süzerek ondan yatağa gelmesini istemektedir. Jack Trainer (*Harrison Ford*) da Tess'e, katıldıkları davette bulunan insanlar arasında kadın gibi giyinen tek kadın olduğunu ve Tess'i gördüğü zaman kendine, onunla tanışacağına dair söz verdiğini söylemektedir.

Resim 60 - *Working Girl* filminden ekran görüntüleri: Eril bakışın gözünden Tess McGill
https://l24.im/1NtSC Erişim tarihi: 15.02.2023

Bob, Mick ve Jack adlı erkek karakterler, Tess'in azimli ve çalışkan olduğu yönünde sıklıkla tekrarlanan niteliklerine yoğunlaşmak yerine onun arzunun nesnesine dönüşümüne katkıda bulunmaktadır. Tess, çalıştığı şirket, katıldığı davet (**Resim 60** sağda) ya da yaşadığı ev fark etmeksizin **(Resim 60** solda) bir erkek karakter ile birlikte aynı sahnenin içinde yer aldığında eril bakışın nesnesine dönüşerek ikincilleştirilmektedir. Toplumsal yaşam içinde öne çıkmak ve hayallerini

gerçekleştirmek için yükselme dürtüsüyle hareket eden Tess'in karşısına çıkan erkek engelleri, olan ve olması gereken konusunda bir sınır çizmektedir.

3.8.3. Sade, Zarif ve Kusursuz

Filmdeki erkek karakterlere göre Tess, seyirlik bir nesne konumundadır; fakat daha sonra Tess'in bedenine yönelik oluşturulan cinsellik algısı değişmektedir. Fetişleştirilen bedenin kamusal hayatta amacına ulaşması için arzulanan ve seyredilen bir nesneye uygun olarak yalnızca erkekler ile birlikte olursa yükseleceği imasından hareketle anlatı, Tess'in sergilenen bedenini zamanla, *sade, zarif ve kusursuz* adı verilen güvenli sınırlar içine almaktadır. Tess, erkek karakterlerin seyir zevkine hizmet eden görünümünü değiştirme yoluyla ataerkiye uyum sağlamakta ve eylemlerinin bir ödülü olarak kamusal alanda başarıya ulaşmaktadır.

Filmin, kadın bedenine yönelik meta algısı, kamusal alan ve cinsellik bağlamında çağrışım yapılmasına olanak tanıyan, *Çalışan Kız* ifadesi ile başlangıç göstermektedir. İngiliz yazar ve akademisyen Yvonne Tasker'ın (2003) belirttiği üzere, *kadın* ve *iş* kelimeleri birleştirilerek bu kelimelerden cinselliği çağrıştıran yeni bir tamlama meydana getirilmektedir. Tasker'a göre bu tamlamanın cinsellik ile birlikte kullanılma sıklığı, kamusal alanda çalışan kadınlar hakkında yapılan Hollywood filmlerinin toplumsal cinsiyet (iş, kadın ve cinsellik) bağlamında yorumlanmasının önünü açmaktadır (s. 6). *Çalışan Kız* filmi, kamusal alanda yükselmek isteyen kadınların karşılarına çıkan engellerin cinsellik yoluyla aşılabileceğinin üzerinde durmaktadır. Tess'in azmine ve çalışkanlığına rağmen *erkek* ve *cinsellik* engelini aşamaması, kamusal alandaki kadınların yaşadığı zorluklar karşısında cinselliğin bir seçim olarak sunulduğunun göstergesidir.

Ataerkil dünyada bir kadın olarak yükselmeye çalışan Tess'in karşısına çıkan erkekler, Tess'e nazaran yüksek mevkilerde olmalarına rağmen onun çalışma etiği ve parlak fikirlerinden yoksun görünmektedir. İşbu durum bir kadının kamusal alanda yükselebilmesi için ataerkil kimliğini üstlenmesi ya da bedenini sergilemesi gibi çeşitli performansları gerçekleştirmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Katharine Parker (*Sigourney Weaver*) ve Tess McGill söz konusu olduğunda her iki durumun da kesiştiğini görmek mümkündür; fakat film, kamusal alanda yer alan iki kadın arasında

rekabet ilişkisi kurarak kadınlar için iş hayatının bir kazananı ve bir de kaybedeni olduğu yönündeki egemenlik biçimine dikkat çekmektedir.

Tess, altı ay içinde değiştirdiği üçüncü işinden sonra, daha önce ondan genç biri ya da bir kadın için çalışmadığını belirtmektedir. Katharine ile Tess'in doğum günü yakın tarihlerdedir. Tess'in feribot kullanarak işe gelen orta sınıf, patronu Katharine'in ise üst sınıfa mensup bir kadın olması, yönetici asistanı pozisyonunda işe giren Tess'in, patronunu bir rol model olarak görmesine yol açmaktadır. Katharine, onun da deyimiyle *sade, zarif ve kusursuz* bir görünüme sahiptir. Kamusal alanda, *erkek gibi olma* rolünü sürdürmesi, diğer rakiplerinden sıyrılmasını sağlamaktadır. Dolayısıyla Tess'in de yükselebilmek için tıpkı patronu gibi davranması gerekmektedir. Tess'in bir yıldız olan patronu Katharine'e öykünmesi, onun bir taklidine dönüşmesi ile sonuçlanmaktadır. İletişim profesörü Seçil Büker (1995) *Katharine Parker* ve *Tess McGill* arasında seyreden ve seyredilen bağlamında bir ilişki kurulduğunu ve Tess'in bir yıldız olan patronu Katharine'e öykündüğünü belirtmektedir (s. 24). Trask Endüstri'nin radyo istasyonunu satın alması konusundaki fikirlerini Katharine'e sunan Tess, patronunu bir akıl hocası olarak görmekte, bu nedenle erkek iş arkadaşları ile yaşadığı durumların tekrarlanmayacağını düşünmektedir. Tess'e göre Katharine, kadın olduğu ve dolayısıyla samimi bir biçimde yardım etmek istediği için onu ciddiye alan ilk kişidir. *Sade, zarif ve kusursuz*'un yanı sıra Katharine'in kamusal alandaki gücünü de vurgulayan, "Beni izle, benden öğren" cümlesi filmdeki öykünme inşasının oluşumuna dair örneklerden biridir.

3.8.4. Kadınlar Arası Rekabetin Alanı Olarak Kamusal Alan

Katharine'in kayak yaparken ayağını kırması akabinde Tess'in, patronunun yerini almaya başladığı görülmektedir. Tess, patronunun yokluğunda onun ev içi işlerinden de sorumludur. Burada, Katharine'in makyaj malzemelerini ve diğer eşyalarını kullanarak onun bir taklidine dönüşmektedir. Tess'in, Katharine'e öykünmesi, fikirlerinin onun tarafından çalındığını öğrenmesinin ardından rekabete ve kıskançlığa dönüşmektedir. Her iki taraf da diğerinin haberinin olmadığını düşünerek tamamı erkeklerden oluşan iş ortakları ve Trask Endüstri'nin yönetim kurulu arasına sızmaya çalışmaktadır. Tess, Katharine'in bilgisayarındaki gizli bilgilere erişerek iş ortaklarından Jack Trainer ile bir iş görüşmesi ayarlamaktadır. Tess, iş görüşmesi öncesinde iyi bir izlenim bırakmak

amacıyla saçlarını kestirir, Katharine'in kıyafetlerini giyer ve onun gibi bir yıldıza dönüşme yolunda adımlar atmayı sürdürür. Jack Trainer'ın da içinde bulunduğu bir görüşmeye, davetsiz misafir olarak katılır. Jack, Tess'i ilk gördüğü anda ondan etkilenir; fakat asıl adını ondan gizler. Jack, geceyi birlikte geçirmelerine ve birbirlerinden etkilenmelerine rağmen kimliğini gizlemeyi sürdürür, Tess ise kendini bir patron olarak tanıtır.

Resim 61 - *Working Girl* filminden ekran görüntüleri: Tess McGill'in kamusal alandaki dönüşümü
https://l24.im/Sw4oAcH Erişim tarihi: 15.02.2023

Tess, Trask Endüstri'nin sahibi Oren Trask'ı (*Philip Bosco*), bir radyo istasyonunu satın alması için ikna etmek istemekte; fakat yüz yüze bir görüşme ayarlama konusunda başarısız olmaktadır. Bu amaç doğrultusunda Jack ile birlikte davetsiz misafir olarak Oren Trask'ın kızının düğününe katılır. Jack, Tess'in planlarından habersiz bir şekilde üst sınıf bir partiye uyum sağlamaya çalışmaktadır. Tess'in, "Buraya aitmişsin gibi davran" cümlesi, onun film boyunca ait olmadığı bir çevreye uyum sağlama yönündeki çabalarını ifade etmektedir. Kamusal alanda var olmaya ve yükselmeye çalışan bir kadın olarak Tess, olmadığı biri gibi davranmaya çalışmakta ve patronu Katharine'in dolabından ödünç aldığı kıyafetler içinde varlığını görünür kılmaya çalışmaktadır. Tess, yükselmek için tüm kuralları çiğnemesi gerektiğini söyleyerek yalnızca düzenbazlık aracılığıyla başarıya ulaşabildiğini ima etmektedir. Süregelen düzenbazlık eylemleri, orta sınıftan gelen bir kadın olarak Tess'in, yönetim pozisyonuna geçmesini sağlamaktadır; fakat bu eylemlerin yükselmek için yapılması gereken bir zorunluluk olduğunu da hatırlatmaktadır (Tasker, 2003, s. 21). Tess'in bir yıldız olma ve ideale ulaşma arzusu yönündeki ileriye dönük atılımları,

Resim 61'de görüldüğü gibi kimliğinin tamamen değişmesiyle sonuçlanmaktadır. Tasker'e göre Tess'in kimliğindeki değişimler, Hollywood tarafından bir başarı öyküsü olarak sunulmaktadır; fakat başarı öyküsünün altındaki kimlik kaybının da göz önünde bulundurulması gerekmektedir.

Tess, birleşme ve devralma bölümünde işe başladığı ilk gün, patronunun ofisine yakın bir masaya geçmekte ve bir kutudan kişisel eşyalarını çıkarmaktadır. Bu eşyalar arasında iş hayatında yükselmenin adımlarını anlatan, seksenli yılların ünlü kitaplarından, "In Search of Excellence" (ing: *Mükemmeli Ararken*) da bulunmaktadır. Mükemmel ve ideal, Tess'in varış noktasını ve amacını, Katharine'in ise anlatıda bulunduğu noktayı temsil etmektedir.

Resim 62 - *Working Girl* filminden ekran görüntüsü: Tess McGill'in yeni iş yeri
https://l24.im/1OuYDg Erişim tarihi: 15.02.2023

Tess'in yeni iş yerindeki tüm çalışanlar **Resim 62**'de görüldüğü üzere kadınlardan oluşmaktadır. Bir kısım kadın çalışan, yeni evlendiği anlaşılan iş arkadaşlarının parmağındaki yüzüğe bakmakta, diğerleri ise yeni iş arkadaşları olan Tess'i süzmektedir. Bölümün yeni patronu olan Katharine'in iş yerine gelmesiyle birlikte gruplaşmış tüm kadınlar, çalışma masalarına geri dönmektedir. Katharine'in kendini tanıtmak için bölümde ufak bir parti vermek istemesi üzerine Tess, Ginny adındaki bir kadın çalışanın fikirlerine kıyasla özgün bir fikirle öne çıkmaktadır. Tess'in, ofis içinde gruplaştığı görülen diğer kadın çalışanlardan farklı olduğu ve yükselmeye yönelik motivasyonunun somut olarak görüldüğü ilk yer, partideki yiyecek seçimi üzerinedir. Tess, alışıldık yiyeceklerden farklı bir fikir ortaya koyarak partiyi eğlenceli

kılmayı amaçlamaktadır; fakat bu durum Ginny ve Tess arasında meydana gelen rekabetin ardından gerçekleşmektedir.

Resim 63 - *Working Girl* filminden ekran görüntüsü: Katharine Parker ve erkek iş arkadaşları
https://l24.im/4cnS Erişim tarihi: 15.02.2023

Katharine, onun adına düzenlenen partide **Resim 63**'te görüldüğü üzere şirketteki diğer erkeklerin arasında kalmaktadır. Bu durum üzerine erkek iş arkadaşlarından birine, ona bir iş ayarlamasının karşılığında içki ısmarlayacağını söylemektedir. Tess ve Katharine, özgün fikirlerin ve kamusal alanda yükselen kadınların kaybetmek zorunda kaldıkları kimliklerinin kesiştiği bir noktada bulunmaktadır. Başlangıçta, çift yönlü bir takım ilişkisi olarak görülen iki benzer kadının öyküsü Tess'in, Katharine'in yerine geçmesi ile sonuçlanmaktadır.

Resim 64 - *Working Girl* filminden ekran görüntüsü: Tess McGill, Katharine Parker'ın yerine geçmek için hazırlanıyor
https://l24.im/fIVlaT Erişim tarihi: 15.02.2023

Seçil Büker (1995) güçlüklerin üstesinden gelen bir kadın karakterin **Resim 64**'te olduğu gibi bir özne olarak yer değiştirdiğini; fakat etkin konuma geçişinin başka bir kadın yıldızın kayması yoluyla gerçekleştiğini ifade etmektedir (s. 25). Katharine ve Tess arasındaki ayrımın giderek kapanması bir denklik durumuna yol açmamakta, aksine diğerini kaybeden taraf olarak göstererek anlatı dışı bırakmaktadır. Anlatıdaki kadınların başarılı olma ya da yükselmeye yönelik motivasyonları, kamusal alanın kadınlar arasındaki olası rekabetçi ve zorlayıcı yönüne yoğunlaşarak bir çeşit gözdağı vermektedir. Filmin doruk noktasında kadınlar, toplantı odalarında bulunan erkek yöneticileri ve iş ortaklarını ikna etmeye çalışırken **Resim 65**'te olduğu gibi birbirleriyle rekabet etmek ve birbirlerini elemek zorundadır. Başlangıçta, çift yönlü olduğu ve her iki tarafa da katkı sağladığı iddia edilen öğrenci-öğretmen ilişkisi daha sonra kazanan ve kaybeden savaşına dönüşerek kadınlar arasında bir düşmanlığa yol açmaktadır.

Resim 65 - *Working Girl* filminden ekran görüntüleri: Tess McGill ve Katharine Parker arasındaki rekabet

https://l24.im/qYpyz Erişim tarihi: 15.02.2023

Kamusal alanda yer alan kadınların hangi sınır ve gerekçeler dahilinde desteklendiği ya da öyküden dışlandığı son derece geleneksel bir denetleme biçimine tabidir. Klasik anlatı sinemasına dair uylaşımlar, genel izleyici kitlesi ve ataerkil ideoloji ile ortak bir dayanışma içerisindedir. Buna göre tarih boyunca özel alan kavramı ve nitelikleri ile özdeşleşen bir kadının kamusal alandaki varlığının, güvenli sınırlara karşılık gelen bir çerçevenin dışına çıkmaması gerekmektedir. Katharine ve Tess, film döngüsü içinde ataerki tarafından denetlenmektedir. Katharine'in kaybeden, Tess'in ise kazanan tarafta olması, Katharine'in davranışlarının topluma göre uygunsuz bulunduğunu ve Tess'in iyileştirilerek topluma yeniden kazandırıldığını göstermektedir.

3.8.5. Bay ve Bayan İnanılmaz Mutlu

Resim 66 - *Working Girl* filminden ekran görüntüsü: Tess McGill ve Amerikan Rüyası
https://l24.im/4Vfmi Erişim tarihi: 15.02.2023

Tess'in, fetişleştirilen bedeninin sadeleştirilmesi sürecinin ardından yükselme önündeki kuralları çiğnemesi haklı bulunmaktadır. Tess'in başarı öyküsünün yeniden yazılması ve iyileştirilme sürecinin tamamlanması için onu arzunun nesnesi olarak gören Mick tarafından aldatılması, kamu hayatında bir özne olarak değil, fetişleştirilen bir nesne olarak görülmesi, fikirlerinin küçümsenmesi, fikirlerini duyurabilmek amacıyla yalan söylemesi ve önceden çalıştığı tüm işlerden kovulması gerekmektedir. *Çalışan Kız* Tess'e sempati duymak ve ona öykünmek Tess'in her şeyini kaybetmesinin yarattığı dramatik etki aracılığıyla gerçekleşmektedir. Tess'in her şeyini kaybetmesinin ardından **Resim 66**'da görülen kamusal alanda edindiği yeni kimliği *Amerikan Rüyası*'nın başarıya ulaşmış ve cisimleşmiş hâlidir.

Resim 67 - *Working Girl* filminden ekran görüntüsü: Özgürlük Heykeli
https://l24.im/qQshKl Erişim tarihi: 15.02.2023

Açılış sahnesi ve **Resim 67**'de görülen *Özgürlük Heykeli*'ne ait yakın çekim, çalışan, bağımsız ve güçlü kadın imgesini desteklemenin yanı sıra *Amerikan Rüyası*'nın varlığını ortaya koymaktadır. Film, kamu alanında yer alan ve özgürleşme arzusu içindeki bir kadının başarıya ulaşmak için yapması gerekenleri *Amerikan Rüyası*'na uygun bir biçimde anlatarak sonlanmaktadır. Susan Hayward (1996) klasik anlatı sinemasında olay örgüsünün ve karakterlerin amaca yönelik hareketinden bahsetmektedir. Hayward'a göre klasik anlatı sinemasını kapsayan bu mitsel-gerçekçi öyküler, *Amerikan Rüyası* adı verilen asıl hedef yolunda, yukarı doğru bir hareket ve başarı arzusu aşılamaktadır (s. 48). Hollywood sineması ve kapitalizmin iş birliği, evlilik kurumunun ve sürekli çalışmanın önemini vurgulayarak *Amerikan Rüyası*'nı inşa etmektedir. Anlatıdaki denetleme mekanizması, kamusal alandaki bağımsız kadının varlığını heteroseksüel ilişki döngüsüyle kırmayı amaçlamaktadır. Katharine, bir süredir Jack Trainer'ın ona evlenme teklifi etmesini beklemektedir. Kaza sonucu ayağını kırdıktan sonra Jack ile ilk defa baş başa kalan Katharine, Jack'e biyolojik saatinin çalışmakta olduğunu belirterek birlikte olmaları gerektiğini ima etmektedir. Bu birlikteliğe dair gönderme, ailenin önemine işaret etmektedir. Katharine, Jack ile birlikteliklerinin evliliğe dönüşmesi durumundan, *Bay ve Bayan İnanılmaz Mutlu* olarak bahsetmekte ve gerçek mutluluğun evlilik yoluyla sağlanacağına dair fikrini yinelemektedir. Katharine'in, kamusal alandaki iktidarını kaybetmesinin yanı sıra yalnızlaştırılması ve dışlanması, heteroseksüel birlikteliklerin bir ödül ya da ceza olarak kullanıldığını göstermektedir. Zira Tess, kamusal alanda hedeflediği noktaya ulaşmasının ardından anlatıdaki heteroseksüel romans boşluğunu Jack Trainer ile yaşadığı aşkla doldurmaktadır.

Klasik anlatı sineması ve *Amerikan Rüyası* iş birliği, bağımsız kadın imgesinin kontrol altına alındığı hedef odaklı, ileriye dönük bir olay örgüsü inşa etmekte ve iyileştirilme yoluyla denetlenen meslek kadınlarını, toplumsal değerlere uyum sağlamalarının bir sonucu olarak heteroseksüel birliktelik ile ödüllendirmektedir. Filmdeki bağımsız kadınlar, kamusal hayattaki başarılarını, sadeleşerek, evcilleşerek ve çekirdek aileye karışarak sürdürmek zorundadır. *Çalışan Kız* filminin, bağımsız kadın karakterler için çizdiği makul portre, döngünün heteroseksüel kavuşma ile kapanmasını mecbur kılmaktadır. Böylelikle kamusal alandaki kadınlar ile bütünleşen bağımsızlık

niteliğinin geleneksel sınırlar içinde kalması sağlanmaktadır. Aksi hâlde, yükselmek isteyen bir kadının kamusal alandaki baskın erkek engelini asla aşamayarak kamusal hayattan dışlanacağı ima edilmektedir.

3.9. Disclosure (Taciz, 1994)

Resim 68 - *Disclosure* (1994) filminin afişi
https://l24.im/yRUfEN Erişim tarihi: 15.02.2023

Yönetmen	Barry Levinson
Senaryo	Michael Crichton (uyarlama eser), Paul Attanasio
Yapımcı	Michael Crichton, Barry Levinson
Oyuncular	Michael Douglas, Demi Moore, Donald Sutherland, Caroline Goodall, Dennis Miller
Tür	Gerilim
Yapım Şirketi	Warner Bros.
Yapım Yılı	1994
Ülke	ABD

3.9.1. Filmin Özeti

Tom Sanders (*Michael Douglas*) uzun yıllardır bir bilgisayar şirketinde çalışan ve terfi almayı bekleyen evli ve iki çocuk babası bir adamdır. Çalıştığı şirketin kurucusu olan Bob Garvin (*Donald Sutherland*) emekli olmadan önce Tom'un uzun yıllardır beklediği terfiyi Meredith Johnson (*Demi Moore*) isimli genç, güzel ve seksi bir kadına verir. Meredith'in sonradan Tom Sanders'ın eski kız arkadaşı olduğu anlaşılır. Meredith terfi aldıktan sonra Tom'u ofisine çağırarak yeni başladığı görevi hakkında konuşmak istediğini söyler. Ofiste buluştukları zaman Meredith'in cinsel birliktelik teklifini kabul eden Tom, daha sonra evli olduğu gerekçesiyle ilişkiden vazgeçip apar topar ofisten ayrılır. Sabah olduğunda Meredith'in cinsel saldırı suçlamasıyla karşılaşır.

3.9.2. Mutlu Aile Tablosu Yıkılıyor

Resim 69 - *Disclosure* filminden ekran görüntüleri: Aile evi
https://l24.im/pnZ Erişim tarihi: 15.02.2023

Film, klasik anlatı sinemasının denge ve düzen durumunu aile ekseninde kurgulamaktadır. Özel alanı kapsayan değerlerin normali temsil etmesi, bu değerler dışında kalanları ortadan kaldırılması gereken bir tehdit olarak imlemektedir. Klasik anlatı yapısı tekniğiyle çekilen filmler, Ayşen Oluk Ersümer'in (2013) de üzerinde durduğu üzere bir cennet tasviri ile açılış yapabilmektedir. Dengenin ve düzenin bozulması ile birlikte karakter, motivasyonları doğrultusunda harekete geçerek eski düzeni geri getirmeye çalışmaktadır. Bu noktada cennet tasvirinin, filmin kurgusal evrenine göre istenen, arzulanan ve normal olarak görülen *şey* olduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Bahsi geçen cennet tasvirine uygun olarak Sanders ailesinin evi, şehrin kalabalığından uzakta bulunmakta; kuş cıvıltıları, yeşillik, deniz ve güneş ile çevrelenmektedir (**Resim 69** sağda). İlk sahneyle birlikte kamera, evin içinde gezmeye

başlamakta ve salona doğru yaklaştığında durmaktadır (**Resim 69** solda). Şöminenin üzerine yerleştirilmiş aile fotoğraflarına eşlik eden diyaloglar ile mutlu, huzurlu ve geleneksel bir ailenin tanımı yapılmaktadır.

Tom Sanders (*Michael Douglas*) iş yerine gitmek için feribota bindiği zaman işten çıkarılmış yaşlı bir adamla konuşmaktadır. Bu sırada telefonu çalmakta ve Tom, işten çıkarılan yaşlı adama, Cindy (*Jacqueline Kim*) adındaki asistanının kartvizitini uzatmaktadır. Yaşlı adam, eskiden kızlarla dalga geçtiklerini ve şimdi o kızların, sahip oldukları işleri ellerinden aldığını söylemektedir. Filmde, kamusal alanda çalışan kadınlara yönelik olumsuz düşünceler ve sonrasında Tom Sanders'ın yerini alan Meredith Johnson (*Demi Moore*) ile yaşadıkları, işbu söylemden yola çıkılarak meşrulaştırılmaktadır.

Resim 70 - *Disclosure* filminden ekran görüntüleri: Tom Sanders ile Meredith Johnson karşılaşıyor
t.ly/jXWn Erişim tarihi: 15.02.2023

Filmdeki kadın düşmanlığı yarı feminist bir retoriğin arkasına gizlenmektedir. Bu durum özellikle Meredith'in cinsel anlamda güçlü ve agresif bir kadın olarak temsil edildiği anlarda görülmektedir. Örneğin, Tom ve Meredith'in, Bob Garvin'in (*Donald Sutherland*) odasında karşılaştıkları sahnede Meredith'in siyah topuklu ayakkabılarına yakın çekim yapılmaktadır (**Resim 70** solda). Meredith, mekân içindeki duruşu, tavırları ve kıyafeti ile fetişleştirilmiş baskın bir kadını simgelemektedir (**Resim 70** sağda). Tom, sahne boyunca Bob ve Meredith arasındaki diyaloglardan dışlanmakta, Meredith'in oyunları karşısında mağlup olan ve alay edilen taraf şeklinde gösterilmektedir. Bu anlardan birinde Meredith, Tom'un diş macunu bulaşmış kravatıyla alay ederek ona yeni bir kravat alması gerektiğini söylemektedir. Tom'un bu sahnede yaşadığı mağlubiyetin ardından hissettiği hayal kırıklığı, cinsel gerilim akabinde gerçekleşen seks sahnesinin de ilk basamağı olarak sunulmaktadır. Film, kadın karakterin gücünü, cinselliğin yanı

sıra fiziksel, sosyal ve ekonomik anlamda üstünlük ile birleştirmektedir. Tom, Meredith'in baskın kimliğinin tamamen karşısında yer almakta, kendini eşine ve çocuklarına adayan baba kimliği de bir zayıflık ve güçsüzlük olarak görülmektedir. Meredith'in kamusal alanda başarıya ulaşmasını sağlayan baskın karakterine kıyasla dişileştirilmiş ve iğdiş edilmiş bir erkeği canlandırmaktadır. Bu nedenle Tom'un, Meredith'in gelişiyle birlikte yıkılmaya başlayan mutlu aile tablosunu eski düzenine getirmesi için geleneksel kodlara göre kadının itaatkar, erkeğin ise göre baskın olduğu ilişki biçimini yeniden kurması gerekmektedir (Finlay & Fenton, 2005, s. 53-54). Kamusal alanda erkeğin önüne geçerek yer edindiği görülen ve bir mekânın içinde erkeğe karşı üstünlük kuran kadın (*Meredith*) ile erkeğin (*Tom*) ilişkisi toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında dengelerin bozulduğuna işaret etmektedir.

Resim 71 - *Disclosure* filminden ekran görüntüsü: Tom Sanders dışlanıyor
https://t.ly/mvmT Erişim tarihi: 16.02.2023

Tom'un, şirketin üst düzey yöneticileri ve Meredith tarafından dışlanmaya başlaması, karakterin mizansen içine yerleştirilme biçiminde de kendini belli etmektedir. Tom'un terfi haberini öğrenmeden önce **Resim 71**'deki sahnede pencerenin arkasına gizlenmiş gibi görünmesi, başta Meredith ve sonrasında çalıştığı şirket kaynaklı olarak gücünü kaybettiğini, dışlandığını ve yalnızlaştırıldığını simgelemektedir. Tom Sanders'ın aile babası olarak yerine getirdiği görevi, kamusal alandaki baskın kimliği vurgulanan kadın karşısında yetersiz görülmekte ve erkeğin kamusal alandaki yerini geri kazanması gerektiği ima edilmektedir. Filme göre kariyer sahibi, ekonomik ve fiziksel açıdan güçlü bir kadın, mutlu aile tablosunu bozabilecek

denli tehdit edici bir unsurdur. Tom'un, baskın bir kadının varlığı karşısında kaybettiği erkekliğini yeniden kazanması gerekmektedir.

Meredith'in terfi aldıktan sonra Tom'u çağırdığı yeni ofisi, klasik *film noir* türüne ait mizansen yapısı ile benzerlik göstermektedir. Şirketin üst katında bulunan ofis, kapana kısılmışlık hissi yaratan bir yükseklik ve yarı karanlık bir aydınlatma ile çevrelenmektedir. Binanın iç mekânı ve merdivenler, Tom'un Meredith'ten kaçmaya başladığı anın ardından bir labirente dönüşmektedir (Nachbar, 1988, s. 67). Karakterlerin karanlık ile birleşmesi, mekânın gizemini yansıtmanın yanı sıra paniğe yol açacak bir olayın gerçekleşeceğinin de habercisidir.

Resim 72 - *Disclosure* filminden ekran görüntüsü: Meredith'in ofisi

Meredith'in karakteri ile birleştiği görülen **Resim 72**'deki ofis, tehditkâr, karanlık ve gizemlidir. Mekânın şüpheye ve tehlikeye yol açan kâbusvari manzarası, Tom'un aydınlık ve güven veren evine kıyasla norm dışında kalanı göstermektedir. Filmde mutlu aile tablosunun çizildiği ev ve Meredith'in ofisi arasındaki zıtlığa yer verilerek eski düzene geri dönülmesi gerektiği ima edilmektedir.

3.9.3. Kamusal Alanda Femme Fatale Tehlikesi

Disclosure, *film noir* türüne özgü heyecanlı ve etkileyici anlatı akışını, Meredith Johnson'ın baskın karakteri ile birleştirerek tehdit edici bir kadın imgesi yaratmaktadır. Meredith tıpkı *femme fatale* kadınlarında olduğu gibi filmin sonunda cezalandırılması yoluyla değil, güçlü, tehlikeli ve hepsinin ötesinde heyecan verici cinsel kimliğiyle hatırlanmaktadır. Bu türün kadınları, cinsel anlamda güçlü olmalarının yanında erkeğe olan bağımlılıkları kullanılarak tasvir edilmektedir. Meredith de Tom Sanders'ın eski kız

arkadaşı olarak erkeğin işini, başarısını ve ailesini elinden alan kişi olarak gösterilmektedir. Dolayısıyla fiziksel ve ekonomik anlamdaki gücünü yansıttığı sahneler eşzamanlı biçimde erkeğe olan bağımlılığını ortaya koymaktadır. Filme göre erkek, kadının cinsel gücü tarafından yok edilmek istemiyorsa, kadının cinselliğini kontrol etmek zorundadır. Zira Meredith gibi *femme fatale* kadınların cinsel güçlerine erişim konusunda sorun yaşamamaları ve bu cinsel güce erişimin ardından meydana gelen çatışmalar onları tehdit edici unsur(lar) yapmaktadır (Place, 2012, s. 48-49). Kamusal alanda bulunan kadının, *film noir* türüne özgü *femme fatale* tipi kadınlara benzer bir biçimde sunulması, erkek korkusunun bir yansımasıdır.

Meredith, Tom'dan aile fotoğraflarını göstermesini istemektedir. Bu sırada Tom'un eşi Susan ile kendi arasında bir karşılaştırma yaparak Susan'ın buzdolabı ağzına kadar dolu olan sıcak bir yuva kurduğunu ve onun buzdolabında ise yalnızca şampanya ve portakal olduğunu söylemektedir. Daha sonra ev hayatının kısıtlayıcılığına değinerek Tom ile yaşamış olduğu geçmiş cinsel deneyimlerini hatırlatmaktadır. Bu noktada Meredith, Tom'un kaybedecek çok şeyi olduğunu ve ona bu nedenle güvendiğini belirtmektedir. Meredith'in ofisi, bir mekân olarak avcının, avını çağırdığı bir yere benzemektedir. Tom'un, Meredith'in ofisine girmesiyle birlikte mekânsal üstünlüğün toplumsal cinsiyet rollerine aykırı bir biçimde kadının eline geçtiği görülmektedir. Bu durum, filmin işaret ettiği ve ortadan kaldırılması gereken tehdidin tanımını yapmaktadır; o da bekar, cinsel anlamda güçlü, baskın, kamusal alanda yükselen kadındır.

Resim 73 - *Disclosure* filminden ekran görüntüsü: Meredith ve Tom'un seks sahnesi
https://t.ly/jhJr Erişim tarihi: 16.02.2023

Meredith, Tom'un ofise gelmesinin ardından konuyu sürekli olarak sekse çevirerek ve Tom'dan ona masaj yapmasını isteyerek erkeğe karşı bir üstünlük kurmaktadır. Bu sahnelerde izleyiciye, alışkın oldukları etkin/erkek, edilgin/kadından ziyade toplumsal cinsiyet rollerinin tamamen değiştiği yırtıcı kadın, savunmasız erkek zıtlığı sunulmaktadır. Rollerin değişmesiyle birlikte Meredith, çaresiz olan tarafa geçmekte ve böylelikle Tom'un mutlu aile babası olarak yeterli görülmeyen erkekliğini geri kazanması yönünde ilk adım atılmaktadır. Geride kalan kadın, değerini kaybetmekte ve erkeğin cinsel iktidarı yeniden kazanılmaktadır. Meredith filmde erkekliğe, aileye, kariyere ve başarıya yönelik bir tehdit olarak inşa edilmektedir. Tom'un, Meredith'in bir örneği de **Resim 73**'te görülen tahrik edici eylemlerine karşı biyolojik açıdan kendine hakim olamayacağı yönünde bir gerekçe sunulmaktadır. Tom'un seks sahnesinde vicdanının ortaya çıkmasıyla birlikte, her şeye rağmen kontrollü ve iyi bir erkek olduğu gösterilmektedir; fakat Meredith için durum, gizlenen bir kadın düşmanlığına karşılık gelmektedir. Şirketin, Tom'un işine zarar vermek amacıyla Meredith'in cinselliğini kullanması, tüm suçu Meredith'in üstlenmesine neden olmaktadır (Finlay & Fenton, 2005, s. 55-56). Meredith, erkeklerin çoğunlukta olduğu şirket içi bir oyun karşısında cezalandırılan tek kişidir. Bu durum, ataerkinin desteklediği ve yeniden ürettiği normları tehdit eden bir kadın olmasından ileri gelmektedir.

3.9.4. Kaybedilen Erkeklik Yeniden Kazanılıyor

Resim 74 - *Disclosure* filminden ekran görüntüsü: Tom Sanders'ın rüyası

https://t.ly/wfxei Erişim tarihi: 16.02.2023

Resim 74'teki rüya sahnesinde Tom Sanders'ın, şık bir takım elbise ve jöleli saçlarıyla şirketin asansörüne bindiği görülmektedir. Mutlu bir aile babası olarak betimlenen Tom'un diş macunu bulaşmış kravatı ve sıradan bir takım elbise giymesi, dağınıklığına, düşük gelirine ve şirket yönetimine olan uzaklığına işaret etmektedir (Tasker, 2003, s. 133). Rüya sahnesinde ise patron Garvin, Sanders'ın takım elbisesinin kumaşını beğendiğini söylemektedir. Sanders, kendinden emin tavırları ve şık giyimi sayesinde kamusal alanda patronunun beğenisini kazanmayı başarmaktadır. Garvin, Meredith'in Tom'a söylediği cümlelerin aynısını tekrarlayarak, gücün artık onda olduğunu, onda istediği bir şey olduğunu söylemekte ve Tom'u öpmeye çalışmaktadır. Film, Tom'un erkekliğini bir kayıp olarak nitelendirmekte ve kaybedilen erkekliğin yeniden inşasına yönelik imalarda bulunmaktadır. Güç, Tom'un avukatı Catherine Alvarez'in (*Roma Maffia*) dediği gibi Tom'da değil, Meredith'de bulunmaktadır. Başka bir sahnede Tom'un eşi Susan'a söylediği "Cinsel taciz güç ile ilgilidir. Ben o güce ne zaman sahip oldum?" cümlesi ile erkek karakterdeki güç ve iktidar eksikliği yeniden vurgulanmaktadır. Filme göre bir kadının varlığı karşısında erkekliği kaybetmek toplum içinde sahip olunan tüm değerlerin ortadan kalkması anlamına gelmektedir. Bu nedenle Meredith ve Tom arasındaki dava galip gelinmesi gereken bir kadın-erkek savaşına dönüşmektedir.

Resim 75 - *Disclosure* filminden ekran görüntüsü: Erkek paranoyası
https://t.ly/tUQrh Erişim tarihi: 16.02.2023

Gördüğü rüyanın ardından Tom, iş toplantısına geç kalmakta, iş arkadaşının telesekreterine mesaj bıraktığını iddia etmekte ve **Resim 75**'te görülen sahnede Meredith'in onu oyuna getirdiğini söylemektedir. Böylelikle film, rüya sahnesi ile

birlikte *erkek paranoyası* adı verilen bir duruma geçiş yapmaktadır. Otoriter bir kadının sesi, erkek arzusu bağlamında ölümcül ya da cinsel açıdan heyecan verici olmak üzere iki temel etkiye sahiptir. Erkek paranoyası, bilgiye sahip olan bir kadın karşısında tüm sınırların ortadan kalkacağı ya da sınırların giderek daralacağı düşüncesi üzerine yaşanan korkuyu içermektedir (Jardine, 1987, s. 97-98). Disclosure, *film noir* türünden ve kadının işgücüne katılımı etrafında gelişen ataerkil söylemlerden destek alarak feminenleştirilen bir erkeğin karşısına saldırgan ve *femme fatale* bir iş kadınını koyarak toplumsal cinsiyet rollerini ters yüz etmektedir. Bu durum, kadınların mesleki anlamdaki başarılarını karikatürize etmek anlamına da gelmektedir. Erkek egemen dünyada kamusal alan iktidarının bir kadına geçmesi, doğal olarak görünen dengeyi bozmakta ve film, bu durumun sonucunda erkeklikten uzaklaşan karakterin başta iktidarı olmak üzere işini ve ailesini kaybedeceğini öngörmektedir. İktidarı önündeki en büyük engel olan kadının ortadan kalkmasıyla birlikte erkek, gücünü geri kazanmakta ve sonuç olarak mevcut ataerkil sisteme geri dönülmektedir.

3.9.5. Kamusal Alanda Makul Kadın Olmak

Resim 76 - *Disclosure* filminden ekran görüntüsü: Stephanie Kaplan
https://bit.ly/3Kb4PEl Erişim tarihi: 16.02.2023

Film, özel alandaki iyi, kamusal alandaki kötü kadın kalıpyargısını değiştirerek kamusal alanda yer alan iyi kadınlar ile Meredith'i karşılaştırmaktadır. İyi ve kötü kadın karakterler, özel alandan taşarak kamusal alana yayılmaktadır; fakat filmin iyi ve kötü kadın tanımını karşılayan temel kıstas, kamusal alandaki kadınların Tom'u destekliyor olup olmamalarından ileri gelmektedir. Kadınların, kamusal alandaki gücünü kaybeden

erkeğe yönelik eylemleri onların kaderlerini belirlemektedir. Meredith Johnson filmin doruk noktasında işten çıkarılmakta, onun yerine bir çocuk annesi ve Hollywoord standartlarına göre cinsiyetsiz bir figür olarak nitelendirilen Stephanie Kaplan (*Rosemary Forsyth*) getirilmektedir (Tasker, 2003, s. 132). Filmde, erkeğin yanındaki takım oyuncusu olma rolünü üstlenen kadınların **Resim 76**'da olduğu gibi kamusal alandaki varlıklarını sürdürebilmelerine izin verilirken Meredith Johnson'ın anlatı dışı bırakıldığı görülmektedir. Meredith, erkeklerin kurduğu bir oyunu oynadığını ve bunun için cezalandırıldığını söylemektedir. Bu durum, kadınların makul oldukları ve ataerkiyi destekleri müddetçe kamusal alanda var olabileceklerini göstermektedir.

SONUÇ

Klasik anlatı sinemasında toplumsal cinsiyet inşasını, özel ve kamusal alan kavramlarını kullanarak feminist eleştiri yöntemiyle irdeleyen tez çalışması, sosyoloji, coğrafya, edebiyat ve tiyatro gibi disiplinlerin de yardımıyla ataerkinin, klasik anlatı yapısı ve ardından klasik anlatı sinemasına olan etkisini ortaya çıkarmayı amaçlamıştır. Bu doğrultuda, klasik anlatı yapısını meydana getiren ögelerin alt başlıklar hâlinde sıralanmasının ardından klasik anlatı yapısının farklı disiplinlerdeki karşılıklarına ve değerlendirmelerine yer vermenin ortak noktaların görünür kılınması açısından önem taşıdığı anlaşılmıştır.

Çalışmada anlatı eylemi ve araçlarının, insanlık tarihi kadar eski olduğunun ve geleneksel anlatılar aracılığıyla hayatın her alanına sızdığı düşünülen ideolojik sızıntılara ulaşmanın da giderek zorlaştığının altı çizilmektedir. Anlatı kavramının her yerdeliğinin bir sonucu olarak görülen belirsizlik, anlatı kavramının anlamını, temsil ettiklerini, kullanım biçimlerini, nasıl sınıflandırıldığını ve aktarıldığını araştırmayı gerekli kılmaktadır. Günlük hayata sızan anlatıların büyük bir bölümü bilindik olayların, mantığa uygun ve uyumlu bir bütünlük oluşturarak birbiri ardına sıralanmasına karşılık gelmektedir. Kuşaktan kuşağa aktarılma yoluyla geçmişten bugüne kadar ulaşan doğal ve yapay anlatıların temel ögelerine bakıldığında da bu anlatı yapılarına ait olay örgülerinin ve bütüncül dizilimlerin birbirine benzediği görülmektedir. Bahsi geçen benzerlik nedeniyle bir klasik anlatı metnini anlamak, o metinden önce gelen türdeş metinleri de anlamayı ifade etmektedir. Bu tür bir kavrayış, klasik anlatı metinlerine maruz kalma aracılığıyla gerçekleşmektedir. Anlatılar aracılığıyla sıklıkla tekrarlanan tema, eylem, çatışma, simge/temsil, çağrışım ve iletiler zaman içinde okuyucu ve izleyicilerin aşina olduğu klasik metinlere dönüşmektedir. Sıklıkla tekrarlanan anlatı yapısı yoluyla iletilen mesajlar da toplumsal değerler hâlini almaktadır.

Anlatıların dizilimi, bir öykünün doğrudan okunmasını sağlamaktadır. Aristoteles, şiir sanatı ve kuramı üzerine görüşlerini bildirdiği *Poetika* adlı eserinde klasik anlatı yapısını başarıya götüren temel ögeleri sıralayan ve ortak noktalara değinen ilk kişidir. Bu bağlamda tez çalışmasının temel kaynağı olarak görülen *Poetika* adlı eser, olay örgüsü, karakter, tip, mizansen, neden-sonuç, özdeşleşme, katharsis, çatışma,

zıtlık ve kurgu gibi klasik anlatı yapısının ana iskeletine karşılık gelen ögelerin çatısını oluşturmaktadır.

Poetika adlı eser baz alınarak klasik anlatı yapısının bugüne değin aktarmayı sürdürdüğü toplumsal cinsiyet temelli kalıpyargıların özüne inmek mümkün olmaktadır. Klasik anlatı yapısının didaktik yönünün cinsiyet rollerine göre nasıl şekillendiği, olay örgüsünde dramatik etkiyi meydana getiren çatışma ve eylemlerin karakterlerin cinsiyetlerine göre nasıl bir dağılım gösterdiği, olayların gerçekleştiği mekânların nasıl kurgulandığı, özel ve kamusal alanın cinsiyetli bir yapısının olup olmadığı, hedefe yönelik ilerleyen bir olay örgüsü içindeki doğal akışı etkileyen önemli kararların nasıl, kim ya da kimler tarafından alındığı, film döngüsünün nasıl tamamlandığı ve özdeşleşme eyleminin kime karşı gerçekleştirildiği üzerine pek çok sorun, klasik anlatı yapısına dair toplumsal cinsiyet inşasının irdelenmesini gerekli kılmaktadır. Klasik anlatı yapısının bütününe bakmak yerine, bir nakletme geleneğine dönüşen biçimi meydana getiren temel ögeleri irdelemenin, toplumsal cinsiyet inşasının görünür kılınması bağlamında önemli bir adım olduğu düşünülmektedir.

Doğal ve yapay anlatılar, toplumsal cinsiyet rollerini klasik anlatı yapısına ait ögeleri kullanarak yeniden üretmektedir. Kolay tanınırlık, taklit, tek boyutluluk, genelleme ve benzeri nitelikler, insanların alışkın olduklarını tekrar sunmakta ve klasik anlatı yapısının, gelenek ve göreneklerden alıp öyküye sızdırdığı normları, toplumda kabul görülmeye uygun bir biçimde tekrar uyarlamaktadır. Alışkın olunanların yeniden sunumu, aradaki bağı güçlendirmenin yanı sıra klasik metin/eser ile alıcı arasındaki etkileşimi geleneksel bir boyuta ulaştırmaktadır.

Klasik anlatı yapısı yoluyla aktarılan uylaşımlar, anlatının verdiği haz ile mevcut ataerkinin korunması ve sürdürülmesine yönelik bir iş birliği içermektedir. Bu amaç doğrultusunda, anlatı aracı ve genel kitle arasında görünmez bir anlaşma yapıldığı söylenebilir. Doğal ve yapay anlatılar, okuyucu ve izleyici için haz verme işlevini yerine getirmektedir. Bahsi geçen görünmez anlaşma sayesinde ataerkil yapılanma da gücünü korumaktadır. Bu nedenle bir anlatı, hiçbir zaman *yalnızca bir anlatı* olarak görülmemelidir. Zira, klasik anlatı yapısının haz verme işlevi toplumsal cinsiyet algısının dolaylı olarak devam etmesine neden olmaktadır. Kişi, onu gündelik hayatın keşmekeşinden bir süreliğine alıkoyan kurgusal evrenin cazibesine kapılmaktadır. Bu

durum, binlerce yıldır aktarılan temsilleri ve anlatının didaktik yönünü vurgulayan *şiirsel adalet* değerlerini kabul etmek anlamına gelmektedir. Toplumsal değerler, klasik anlatı yapısı çatısı altında birleşerek alıcının zihnindeki *doğru* olduğu bilinenler dışında kalanları norm dışı kümesine aktarmaktadır.

Klasik anlatı yapısı kalıpları aracılığıyla, binlerce yıldır kullanılan formüller tekrar edilerek okuyucu ve izleyicinin kolaylıkla yakınlık kuracağı öyküler anlatılmaktadır. Bu öyküler, daha önceden duyulan, okunan ya da izlenen klasik bir yapıdan izler taşıması nedeniyle gidişatın kolaylıkla tahmin edilebildiği bir olay örgüsüne sahiptir. Dolayısıyla klasik anlatı yapısı kurallarına uygun öyküler, tanınırlık hissi nedeniyle kısa sürede yakınlık kurma niteliğinin yanı sıra güven ve rahatlık duygusuna hitap etme işlevini de yerine getirmektedir.

Anlatıların, nesiller boyunca yanında taşıdığı uylaşımlar, kitlelerin güven duygusunu perçinleyerek anlatıya karşı duyulan ilginin sabit kalmasını sağlamaktadır. Bahsi geçen uylaşımlar, toplum içinde normalin ya da doğrunun ne olduğunu gösteren bir çerçeve çizmektedir. İnsanlar tarafından üretilen anlatılar, bir toplumda olanı ya da olması gerekeni ikili cinsiyet rollerini kullanarak sunmaktadır. Korunması ve sürdürülmesi gereken doğruların neler olduğu ve bu doğruların dışında kalanların anlatı içindeki durumunu ortaya çıkarmak toplumsal cinsiyet algısına dair inşanın anlatıya nasıl ve hangi biçimlerde sızdığını ortaya koymak açısından önem taşımaktadır.

Anlatılarda cinsiyetlere biçilen roller, mekân ve türe göre kimi zaman değişiklik gösterse de ideolojik altyapıları nedeniyle özünde aynılığını korumaktadır. Geçmiş kültürlerden alınan anlatı yapıları ve geleneksel kodların tekrarı, toplumsal cinsiyet algısının devamına neden olmaktadır. Anlatılar, kadını bir birey olarak kendi deneyimlerini anlatmaktan alıkoymakta, bunun yerine eril bakışa uygun olarak kadının gizemli ve korkutucu yönünü yansıtmaktadır. Bu kalıpyargı, git gide evrensel bir hâl alarak kadınların kaderine ve görevlerine dönüşmektedir. Kadının doğası gereği bu özellikleri taşıdığı ve eğer doğasını kabul etmezse cezalandırılacağı yönünde dersler verilmektedir. Bir kadının görevleri, ev işleri ve ev işlerini kapsayan özel alan ile sınırlandırılmaktadır. Bakma, keşfetme, yola çıkma, maceraya atılma, konuşma gibi nitelikler, kadının varlığında karşılık bulamamaktadır. Bir kadının, erkeklik ile özdeşleştirilen niteliklere sahip olmak istediği durumlarda ise didaktik bir etkinin

sağlanması amacıyla bu niteliklerin aşırılaştırılmış ve kötücül bir hâlinin aktarıldığı görülmektedir.

Klasik anlatı yapılarına ait öykülerde vurgulanan katı didaktik biçem, kadının ve erkeğin bulunması gereken alanların yanı sıra ikili cinsiyet rollerine göre çizilen sınırları ve atanan nitelikleri, geleneksel kod ve uylaşımlara uygun bir biçimde sergilemektedir. Kadın, nesneleştirilen, düzeni bozan, sorunlara ve çatışmalara neden olan; toplum kurallarına uygun bir biçimde davranmadığı ve sorun çıkarmaya devam ettiği takdirde topluma yeniden kazandırılan ya da cezalandırılan bir varlığa karşılık gelmektedir.

Tez çalışmasında, mekân kavramının alt başlıkları olarak sıralanan özel ve kamusal alanın toplumsal cinsiyet inşasına olan etkisi ortaya koyulmaktadır. Klasik anlatı yapısının taşıdığı ve yeniden ürettiği geleneksel kodlar arasında özel ve kamusal alan meselesi büyük bir yer kaplamaktadır. Tez kapsamında ele alındığı boyutuyla özel ve kamusal alan kavramlarına dair yaşanan deneyimler, kültürel, tarihsel ve ekonomik açıdan kadın ve erkeğe göre farklılık göstermektedir. Anlatıların yer bildirici olma niteliği, özel ve kamusal alana karşılık gelen kavramların tarih içindeki durumuna uygun olarak düzenlenmektedir.

Klasik anlatı yapısı ve özel/kamusal alanın birbiriyle olan ilişkisi, kadın ile erkeğin tarih içindeki konumunu yansıtmakta ve doğrulamaktadır. Bu noktada, Antik Yunan'daki *Oikos* (hane/ev içi/özel alan) ve *Koinon* (kamusal alan) kavramlarının aydınlatılması amacıyla Hannah Arendt ve Jürgen Habermas'ın özel ve kamusal alana dair düşüncelerine başvurmanın gerekli olduğu düşünülmüştür. Oikos'un köleler ve kadınların yaşadığı siyaset öncesi bir zorunluluk alanı olduğu ifade edilerek bu alanda yer alan ve aşağı olarak görülen kişilerin söz hakkı ya da tek başına hareket etme gibi özgürlüklerinin bulunmadığı açıklanmıştır. Koinon'un ise kişinin kendisi gibi düşünen insanlarla örgütlenip eyleme geçebileceği, oy kullanabileceği, politika üzerine konuşabileceği ve kararlar alabileceği bir özgürlükler alanı olduğu ortaya koyulmuştur. Arendt'e göre Antik Yunan'da zorunluluk alanı olan Oikos, siyaset öncesi ilkel bir alandır. Kamusal alana geçilmeden önce hayatta kalabilmek amacıyla ailenin bir çatı altında birleştirilmesi gerekmektedir. Daha sonra Koinon adı verilen kamusal alana geçiş yapılmaktadır. Bu kavramlara karşılık gelen pratiklerin günümüze dek geçerliliğini koruyan bir toplumsal cinsiyet meselesine karşılık geldiği görülmüştür.

Tez çalışması çerçevesinde zorunlu ihtiyaçlar, aile-kan bağı, mahremiyet, evlilik ve *romantik aşk* kavramının üzerinde durulmuştur. Bu kavramlar arasından Oikos'un, bir diğer tanımıyla özel alan kavramının ideolojik yönüne değinilmiştir. Gizlenmesi gereken, siyaset dışı bırakılan tüm kavramlar ve dolayısıyla kadınlar da özel alana doğru itilmektedir. Antik Yunan döneminde Oikos'ta yer alan kadınların herhangi bir söz hakkı bulunmamakta, onlardan yalnızca neslin devamını sağlamaları beklenmektedir. Özgürlükler alanı Koinon'a ise yalnızca evin (hanenin) reisi girebilmektedir. Bu alan hane reisinin, aklını kullanabilmesi, yurttaş kimliğini öne çıkarabilmesi, konuşma ve eyleme geçme gibi cesaret gerektiren niteliklerini sergileyebilmesi nedeniyle soyluluk niteliği ile eş tutulmaktadır. Bir kadının Oikos'ta gerçekleştirdiği neslin devamına yönelik biyolojik eylemlerine kıyasla, erkeğin Koinon'daki varlığı çok daha üstündür. Aristoteles'in, *iyi yaşam* ve *sıradan yaşam* şeklinde ikiye ayırdığı nitelikler de erkeğin Koinon'daki varlığının üstünlüğünü vurgulamaktadır. Liberal feminizmin tohumlarını atmış olduğu özel ve kamusal alan kavramının özellikle 1960'lı yılların sonlarına doğru politik bir mesele olarak ele alınması, "Özel/Kişisel Olan Politiktir" düşüncesinin temellerinin atılmasını sağlamıştır.

Radikal feministler ise özel alana ait kavramlardan biri olan romantik aşkın ideolojik boyutu üzerinde durarak ataerkinin, kadınlar için güvenli alanlar yaratma çabasının bir fantezi dünyası yaratmakla sonuçlandığını savunmaktadır. Kadınlar için romantik aşka ulaşma arzusu bir zorunluluk olarak görülmektedir. Kadınlar, romantik aşka kavuşma arzusuyla beklemek, sabretmek, anlayışlı olmak, aşka ve erkeğe teslim olmak durumundadır. Erkeğin, keşfetme ve fethetme eylemlerini gerçekleştirme amacının sonucunda kamusal alanda yer edinme hakkı bulunurken kadın, erkeği bekleme görevini üstlenmektedir.

Klasik anlatı yapısı, bilinen, işitilen ve toplum tarafından doğruluğu benimsenen toplumsal cinsiyet algısının izlerini sürme bağlamında oldukça önemli bir noktada bulunmaktadır. Klasik yapı, klasik tanımının karşılığına uygun gelecek şekilde başı, ortası ve sonu belli olan bir öyküyü anlatmaktadır. Klasik bir Hollywood filmi ise klasik anlatı yapısının kullandığı geleneksel kod ve uylaşımları ölçüt alarak Hollywood standartlarını oluşturmaktadır. Filmler, kültürel ve toplumsal değerleri koruma altına alarak sonlanmaktadır. Din, aile ve okul gibi egemen ideolojiye ait aygıtlar film

süresince vurgulanmaktadır. Klasik anlatı yapısı ile özel ve kamusal alan kavramlarının birbiriyle olan bağını ortaya koymak, kadın ve erkeğe atanan rollerin ve toplumsal cinsiyet algısının anlatılar aracılığıyla gelenekselleştirildiğini ifade etmek anlamına gelmektedir. Klasik anlatı sineması niteliklerine uygun olarak seçilen filmler ile kalıpyargıların, geleneksel rollerin, özel ve kamusal alana karşılık gelen niteliklerin, anlatı yapısı ve ögeleri üzerindeki etkisi tez çalışmasının birinci ve ikinci bölümünde ana akım sinemadan verilen örnekler ile irdelenmiştir.

İnsanların duymaya alışkın olduğu klasik anlatı yapısı kalıplarına bağlı kalmak ticari anlamda kısa sürede başarıyı garantilemenin yollarından biridir. Hollywood standartları, klasik anlatı yapısından devraldığı ögeleri beyazperdeye taşıyarak ataerki ile birbirini etkilemeye ve beslemeye devam etmektedir. Yıldız Sistemi ve tür filmleri de dahil olmak üzere sinemanın başlangıcından bu yana belirli roller ve kalıplar sınırlandırılarak ikincilleştirilen kadın temsillerine yönelik klasik anlatı filmleri, kadınların kamusal alana geçişinin hızlanması ile birlikte değişen ideolojik iklime ayak uydurmaya çalışmıştır. Nitekim Semire Ruken Öztürk'ün (2000) de belirttiği üzere kadınların, kültür, devlet, dış dünya ve politikayı kapsayan kamusal alana girmelerinin çok zor olduğu, bunun yerine aile, ev içi, duygu ve yakın ilişkileri temsil eden özel alana hapsedildikleri görülmektedir. Öztürk'e göre kadınların kamusal alana girebilmesi için bedel ödemesi gerekmektedir (s. 223). Tez çalışmasının temel sorunlarından biri de kamusal alana bulunan ya da kamusal alana dair nitelikleri üstlenen kadınların ödediği bedeller üzerinedir. Egemen ideolojinin izdüşümü olan klasik anlatı sineması, özel alan ile bütünleşen kadının kamusal alana geçişinin ya da kamusal alana dair nitelikleri üstlenmesinin sonuçları konusunda oldukça kısıtlayıcıdır.

Çalışmada, farklı sosyo-ekonomik düzeylerine, medeni hallere ve karakter özelliklerine sahip beş kadının yer aldığı, Funny Girl (Komik Kız, 1968), Bir Demet Menekşe (1973), Kramer vs. Kramer (Kramer Kramer'a Karşı, 1979), Working Girl (Çalışan Kız, 1988) ve Disclosure (Taciz, 1994) isimli filmlerden yola çıkılarak kamusal alanda var olmaya, bağımsızlaşmaya çalışan kadınların anlatı süresince yaşadıkları irdelenmiş ve kamusal alandaki kadınlara dair ortak sorunların olduğu ortaya çıkarılmıştır:

Funny Girl (Komik Kız, 1968) filminde doğuştan gelen güzellik algısının yerine azmin, yeteneğin ve kendine özgülüğün geçtiği öykünün yön değiştirerek bir kadının romantik aşkı bulmadığı ve kurtarıcı niteliklerine sahip bir erkekle aile kurumunun devamını sağlamadığı müddetçe kamusal alanda mutsuzluğa mahkum edileceği düşüncesinin getirildiği görülmektedir. Müzikal türünün kendi içinde kurduğu ütopya, romantik aşkın da içinde bulunduğu toplumsal düzenin ve ailenin korunmasını önemsemektedir. Bu doğrultuda kadının ekonomik bağımsızlığını kazanması bir başarı öyküsü olarak sunulmamakta, aksine toplumsal normların dışında kalmak kalıcı bir mutsuzluk ve kötümserlik ile eş tutulmaktadır. Çocukluğundan bu yana çalışan ve şov dünyasında yükselmeyi hedefleyen Fanny'nin otantik kimliği Nick ile tanışmasının ardından tamamlanmaktadır. Fanny, yarım olduğunu düşündüğü varlığının aşık olduktan sonra tamamlandığını söylemekte, kariyeri ve aşkı arasında kalmasına neden olan seçimler yapmakta, aşkı için bekleyen ve fedakarlık eden taraf olmaktadır. Film, kariyer ve aşk arasında bir karşıtlık ilişkisi kurma suretiyle kamusal alandaki kadın mutsuzluğuna odaklanmaktadır.

Bir Demet Menekşe (1973) filminde, kamusal alanın bekar, düşük gelir düzeyine sahip bir kadın üzerindeki tedirgin edici sonuçları tartışılmıştır. Kamusal alan, çalışan ve bekar bir kadın olan Nesrin karakteri için korkutucudur. Filmde, özgürlüğünü kazanma hayaliyle Almanya'ya yerleşmek isteyen Nesrin'in, gerçek aşkı bulamadığı ve evlenmediği müddetçe asla mutlu olamayacağı ima edilmektedir. Nesrin ile birlikte yaşayan teyzesi, evlenmediği için eksik olduğunu düşünmekte ve Nesrin'in ona benzemesini istememektedir. Yatalak anne ise çekilen tüm acılarının kurtarıcı bir erkeğin varlığı yoluyla ortadan kalkabileceğini düşünmektedir. Nesrin, yaşadığı mahallede ve sokakta rahatça yürüyememektedir. Çalıştığı dükkanda ise kadın iş arkadaşlarının baskısına maruz kalmaktadır. Filme göre Nesrin ve Nesrin'in ailesi dışında kalan tüm kadınlar kötü, dedikoducu ve çıkarcıdır. Öte yandan erkekler arasında samimi bir dostluk hakimdir. Konuşan kadınlar sorun çıkararak düzeni bozmakta, çatışma yaratmakta, erkekler ise bozulan düzeni geri getirmeye çalışmaktadır. Ailesinden ve yaşadığı ülkeden ayrılmak isteyen Nesrin'in, özel ve kamusal alanda yaşadığı zorluklar, kurtarıcı bir erkeğin varlığı sayesinde son bulmaktadır. Nesrin'in

bağımsızlaşmaya yönelik girişimlerine engel olunarak karakterin romantik aşk aracılığıyla özel alana geri dönmesi sağlanmaktadır.

Kramer vs. Kramer (Kramer Kramer'a Karşı, 1979) filminde annenin, kamusal yaşama atılma ve evden ayrılmaya yönelik isteklerinin bir sonucu olarak ebeveynler arasında seçim yapılması istenmekte ve babanın tarafının tutulması sağlanmaktadır. Film, benmerkezci olarak görülen kadın karakter ile özdeşleşmeyi imkansız hâle getirmek amacıyla hırslı kadının (*annenin*) karşısına, hassas, evcilleştirilmiş ve çocuğuna önem veren babayı koymaktadır (Segal, 1990, s. 29). Annenin özel alan içindeki yalnızlığı ve mutsuzluğu, onun bencil ve soğuk bir karakter olarak temsil edilmesine ve öyküden çıkarılmasına neden olmaktadır. Baba, kamusal alandaki azmini özel alanda da sürdürmeye devam etmektedir. Mutsuz olduğunu ve yeniden çalışmaya başladığını belirten Joanna'nın iyileşme yönündeki eylemleri ise bütünüyle anlatı dışı bırakılmakta ve bir anne olarak öykü-izleyici gözünde cezalandırılması ile son bulmaktadır.

Working Girl (Çalışan Kız, 1988) filminde, kamusal alanda yükselmek isteyen ve orta sınıftan bir kadın olan Tess'in, kamu yaşamındaki erkek egemenliğini aşması yönünde yaşadığı zorluklar anlatılmaktadır. Tess'in, özel ve kamusal alanda arzunun nesnesi olarak görülmesi ve yöneticisi Katharine ile girdiği rekabetin ardından başarıya ulaşması, bir kadının kazanması için diğer kadının kaybetmesi gerektiğini göstermektedir. Tess ve Katharine arasında yaratılan rekabet, bir kadının kamusal alanda potansiyeline ulaşmak için kendi kimliğinden vazgeçmesi ya da erkek engeli karşısında bedenini bir nesneye çevirmesi gerektiğini ima etmektedir. Tess, taciz, kovulma, aldatılma, yalan söyleme, dolandırma ve içten pazarlıklı bir ortama ayak uydurmanın ardından sadeleştirilme ve romantik aşka ulaşma yoluyla evcilleştirilmektedir. Tess amacına ulaşmakta; fakat bu amaç doğrultusunda kimliğini yitirmek zorunda kalmaktadır.

Disclosure (Taciz, 1994) filminde bir şirkette üst düzey yönetici olarak çalışmaya başlayan Meredith, baş karakter Tom'un aile düzenini bozduğu ve cinsel kimliğini öne çıkararak edilgin niteliklere uygun davranışlarda bulunmayı reddettiği gerekçesiyle cezalandırılmaktadır. Kamusal alandaki kadının (Meredith) erkeğe (Tom) karşı kurduğu üstünlük, toplumsal cinsiyet rollerinin değişmesi biçiminde

sunulmaktadır. Buna göre kalıpyargılardan uzak bir kadının varlığı, erkeğin, ailenin, şirketin ve dolayısıyla toplumsal düzenin geleceği açısından son derece tehlikeli bir durum arz etmektedir.

Özel ve kamusal alan kavramları, yalnızca gözle görülür tasarımlara karşılık gelmemekte, ikili cinsiyetlere yönelik tutum ve davranışlar konusunda da bir sınır çizmektedir. Özel ve kamusal alanın tıpkı kadın ve erkekte olduğu gibi toplumsal cinsiyet kavramına uygun bir biçimde düzenlendiği, tarihsel ve kültürel anlamda bir hiyerarşiyi simgelediği ve klasik anlatı yapılarının, mekânın cinsiyetli yapısını ataerki ile birlikte inşa ettiği anlaşılmaktadır. Kadınların, erkeklik ve kamusal alan ile özdeşleşen nitelikleri üstlenmeleri, onları cezalandırılmaları ya da iyileştirilmeleri/evcilleştirilmeleri gereken bir ötekiye dönüştürmektedir. *Disclosure* filminde Meredith, kamusal alandaki erkeklerin yerini alması nedeniyle cezalandırılmaktadır. *Working Girl* filminde Tess, bedeninin örtünmesi-sadeleşmesi ve gerçek aşkı bulması şartlarına uyması nedeniyle kamusal alandaki hayallerine kavuşurken Katharine, cezalandırılarak anlatı dışı bırakılmaktadır. *Kramer vs. Kramer* filminde ise ataerki ile görünmez bir bağı bulunan izleyiciye, davayı kazanmasına rağmen oğlunu Ted'e bırakan Joanna karşısında *şiirsel adalet* kavramının ve geleneklerin önemi hatırlatılmaktadır. Joanna, bağımsızlaşma ve kamusal alana atılma arzusunun sonucunda hayallerine kavuşmakta; fakat ailesini terk eden zalim, duygusuz ve soğuk bir anne olduğu hatırlatılarak yalnız bırakılmaktadır. Öykünün dışında kalması nedeniyle öykünmesi imkansız bir karaktere dönüşerek, baba-oğul arasında kurulan ilişkiyi bozmakla suçlanmaktadır. Bu nedenle, evden ayrılan Joanna'nın bağımsızlaşmasının karşılığında susturulduğu görülmektedir. *Bir Demet Menekşe* filmi, kamusal alanın kadınlar için olumsuz yönlerine odaklanarak Nesrin'in mutsuzluğunun yalnızca kurtarıcı bir erkeğin varlığı yoluyla ortadan kalkacağını anlatmaktadır. Almanya'ya giderek yeni bir hayat kurmak isteyen Nesrin'in yaşamındaki zorluklar, çilenin kutsallığı olarak görülerek yüceltilmektedir. Kadınların güçlenmesi yönündeki engeller romantik aşk ile birlikte gelen hayalcilik, bağımlılık, kendini feda etme ve benliğinden vazgeçme biçiminde görülmektedir. Kadının birey olarak yükselmesi için bir erkeğin yardımına ihtiyaç duyması gerekmektedir. Romantik aşk birlikteliğinin ortadan kalktığı durumlarda kadınların deneyimleri mutsuzlukla sonuçlanmaktadır.

Funny Girl filminde Fanny, erkeğin varlığı olmadan azimli, çalışkan ve yetenekli bir kadın olarak kamusal alanda yükselmiştir; fakat film döngüsü Fanny'nin mutsuzluğunu izleyiciye açık bir şekilde sunarak tek başına yükselen bir kadına dair öykünün nasıl sonlandığını göstermektedir.

Kramer vs. Kramer filminde özel alan kümesinde yer alan annenin evden ayrılması onu filmin kötü karakterine dönüştürürken, *Working Girl* ve *Bir Demet Menekşe* filmlerinde meslek kadınlarının rekabetçi ve kıskanç yönlerine değinilmektedir. Bir çerçevenin içinde bulunan kadınların, birbirine düşman olması sağlanırken erkek birlikteliğinin samimi yönleri ortaya çıkarılmaktadır. *Working Girl* filminde Katharine ve Tess arasındaki ilişki, erkek yöneticileri ve son olarak Jack Trainer'ı kazanmak için birbirleriyle rekabet etmeleri üzerine inşa edilmektedir. *Bir Demet Menekşe* filminde Kenan ve Kuyumcu Yakup arasındaki erkek dostluğunun karşısında bulunan kadın çalışanlar, erkeklerin sorun çözme odaklı konuşma eylemlerine kıyasla öykünün çatışmalarını meydana getirmektedir. Kadınların ve erkeklerin konuşma eylemleri, yapıcı ve yıkıcı olma bağlamında farklılık göstermektedir. *Disclosure* filminde kamusal alanda yer alan kadınlar, Tom'un yanında oldukları ve bir takım oyuncusu olduklarını gösterdikleri müddetçe öyküde yer almaya devam etmekte veya ödüllendirilmektedir. Stephanie, cinsel kimliğini ön planda tutmayan bir anne ve makul bir kadın olarak Meredith'in yerini almaktadır. Böylelikle kamusal alandaki kadının, statüsünü kaybetmemesi için sahip olması gereken niteliklerin de altı çizilmektedir.

Çalışmada ele alındığı üzere sinema, standartlaşan formülleriyle mevcut değer yargılarını değişen zamana ve yıllara rağmen onaylamayı sürdürmektedir. Toplumsal cinsiyet rollerinin edilginlik kümesi, ev işi, çocuk bakımı gibi özel alanı kapsayan biyolojik nitelikler ile sınırlanırken ilerleme, yükselme gibi kamusal alana özgü nitelikler erkeğe tanınan bir ayrıcalığa dönüşmektedir. Erkeğe tanınan ayrıcalıkların kadınlar tarafından kullanılması ataerki açısından bir tehdit olarak görülmekte ve bu durumun sonuçları örtük olarak klasik anlatı sinemasında yer bulmaktadır. Ataerki kültürünün geçmişten bugüne dek sürdürdüğü sızıntıların gelenek ve görenek biçimini alarak toplumsal, siyasal ve kültürel bağlamda sarsılmaz bir mertebeye eriştiği görülmektedir. Bütüne yayılan sızıntıların görünür hâle getirilmesi ile kadınların ataerki

gözündeki temsilinin kadın deneyimleri üzerindeki kaderci, gerçekdışı ve yanılsamacı yönlerine eğilmenin önü açılmaktadır. Toplum içindeki egemen grubun gereksinme ve değer ölçüleri, özel ve kamusal alan arasında üstünlük kurmaktadır. Kadınların kamusal alan dışında bırakılmasının altında, gerek bilinçaltı gerek bilinçdışı formlarda oluşan bir otorite hissi yatmakta ve bu otoritenin kaybından korkulduğu için ekonomik bağımsızlık kazanma yolları bilerek kapatılmaktadır (Millett, 2018, s. 49-147). Kadının aşka olan bağımlılığı, fedakarlığı, kariyeri ve aşkı arasında bir seçim yapmaya zorlanması gibi sonuçlar ortak deneyimlere dönüşmektedir. Klasik anlatı yapısı aracılığıyla taşınan uylaşımlar sinemaya sızarak kadın deneyimlerini ataerki gözünden anlatmaya devam etmektedir. Dönemden döneme değişen ideolojik iklime rağmen mevcut ataerkil düzenin toplumsal cinsiyet rejimi ile iş birliğini devam ettirdiği ve kadınların, ataerkinin izin verdiği ölçüde bağımsızlaştığı görülmektedir. Ana akım sinemanın dönem dönem değiştirmeye çalıştığı çağrışım ve kodları dikkatlice takip etmek ve çözümlemek kadınların ataerki tarafından engellenme biçimlerini ortaya çıkarmak açısından önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler.* İstanbul: Alan Yayıncılık.

Abrams, M. H. (1999). *A Glossary of Literary Terms.* Boston: Earl McPeek.

Adler, A. (2017). *Cinsiyetler Arasında İşbirliği: Kadın-Erkek Aşk-Evlilik ve Cinsellik Üzerine Yazılar.* (S. Selvi, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.

Akbulut, H. (2012). *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem* . İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Altman, R. (1992). Dickens, Griffith and Film Theory Today. J. Gaines (Ed.), *Classical Hollywood Narrative* (s. 9-47). Durham and London: Duke University Press.

Amorós, M. (2016). Kentsel Mücadeleler ve Sınıf Mücadelesi. A. Çakan (Ed.), *Mekân Meselesi* (S. Torlak, & Ö. Kulak, Çev., s. 129). İstanbul: Tekin Yayınevi.

Arendt, H. (1994). *İnsanlık Durumu.* (B. S. Şener, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Aristoteles. (1987). *Poetika.* (İ. Tunalı, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.

Aslanyürek, S. (2004). *Senaryo Kuramı.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

Bailin, R. A. (1980). Kramer vs. Kramer vs. Mother-Right. *Jump Cut* (23), 4-5.

Bal, M. (1994). *Narratology Introduction to the Theory of Narrative.* Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.

Barsam, R. (2004). *Looking at Movies: An Introduction to Film.* New York: W. W. Norton & Company.

Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel Serüven.* (M. Rifat, & S. Rifat, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Basinger, J. (1993). *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women, 1930–1960.* New York: Alfred A. Knopf.

Beauvoir, S. d. (2001). The Second Sex (1949). S. O. Weisser (Ed.), *Women and Romance: A Reader* (s. 113-118). New York: New York University Press.

Benshoff, H. M., & Griffin, S. (2004). *America on Film: Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies.* Malden: Blackwell Publishing.

Besant, W., & James, H. (1885). *The Art of Fiction.* Boston: De Wolfe & Fiske Co.

Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film.* Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Bordwell, D., & Thompson, K. (2009). *Film Art: An Introduction.* New York: McGraw-Hill.

Bordwell, D., Staiger, J., & Thompson, K. (2005). *The Classical Hollywood Cinema : Film Style and Mode of Production to 1960.* London: Routledge.

Brooks, C., & Warren, R. P. (1959). *Understanding Fiction.* New York: Appleton-Century-Crofts.

Büker, S. (1995). Çalışan Kız Yıldız'a Öykünüyor. *25. Kare* (10), 24-25.

Byars, J. (2005). *All That Hollywood Allows: Re-reading Gender in 1950s Melodrama.* London : Routledge.

Chatman, S. (1980). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film.* New York: Cornell University Press.

Chion, M. (1987). *Bir Senaryo Yazmak.* (N. Tanyolaç, Çev.) Afa Yayınları.

Connell, R. (2005). *Gender.* Cambridge and Malden: Polity Press.

Derman, D. (1994). *Jean-Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yenidensunumu.* Ankara: Değişim Yayınları.

Duncan, N. (2005). Renegotiating Gender and Sexuality in Public and Private Spaces. N. Duncan (Ed.), *BodySpace: Destabilising Geographies of Gender and Sexuality* (s. 127-144). London and New York: Routledge.

Dyer, R. (2004). *Stars.* London: bfi publishing.

Eco, U. (1995). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti.* (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.

Elsaesser, T. (1987). Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama. C. Gledhill (Ed.), *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* (s. 43-69). BFI Publishing.

Field, S. (2005). *Screenplay: The Foundations of Screenwriting.* New York: Bantam Dell.

Finlay, S.-J., & Fenton, N. (2005). ‘If You’ve Got a Vagina and an Attitude, that’s a Deadly Combination’: Sex and Heterosexuality in Basic Instinct, Body of Evidence and Disclosure. *Sexualities , 8* (1), 49-74.

Firestone, S. (1970). *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution.* New York: William Morrow and Company.

Forster, E. M. (1955). *Aspects of the Novel.* New York: Harcourt, Brace & World.

Fraser, N. (1990). Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. *Social Text* (25/26), 55-80.

Friedan, B. (1979). *The Feminine Mystique* . New York: Dell Publishing Co., Inc.

Genette, G. (1980). *Narrative Discourse.* (J. E. Lewin, Çev.) New York: Cornell University Press.

Giannetti, L. (2001). *Understanding Movies.* New Jersey: Prentice Hall.

Göktürk, A. (1997). *Okuma Uğraşı.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Gönen, M. (2007). *Hollywood Sineması.* İstanbul: Es Yayınları.

Greer, G. (2001). The Female Eunuch (1971). S. O. Weisser (Ed.), *Women and Romance: A Reader* (s. 123-129). New York: New York University Press.

Habermas, J. (2017). *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü.* (T. Bora, & M. Sancar, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Hanisch, C. (1970). The Personal is Political. (S. Firestone, & A. Koedt, Ed) *Notes From the Second Year: Women's Liberation: Major Writings of the Radical Feminists* , 76.

Haskell, M. (1974). *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies.* New York: Penguin Books.

Hays, H. (1964). *The Dangerous Sex: The Myth of Feminine Evil* . New York: G. P. Putnam's Sons.

Hayward, S. (1996). *Key Concepts in Cinema Studies.* New York: Routledge.

Holland, J. (2016). *Mizojini: Dünyanın En Eski Önyargısı - Kadından Nefretin Evrensel Tarihi.* (E. Okyay, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Irigaray, L. (2012). *Meryem'in Esrarı.* (F. Yıldırım, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Jackson, S. (2001). Love and Romance as Objects of Feminist Knowledge. S. O. Weisser (Ed.), *Women and romance : a reader* (s. 254-264). New York; London: New York University Press.

Jardine, A. A. (1987). *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity.* New York: Cornell University Press.

Jones, A. (1991). “She Was Bad News”: Male Paranoia and the Contemporary New Woman. *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies* (9), 297-320.

Kaplan, E. A. (1992). *Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama.* London; New York: Routledge.

Kaplan, E. A. (1983). *Women & Film: Both Sides of the Camera.* London: Methuen & Co.

Kolker, R. P. (1988). Woman as Genre. J. Todd (Ed.), *Women and Film* (s. 130-152). New York: Holmes & Meier.

Kolodny, A. (1975). Some Notes on Defining a "Feminist Literary Criticism". *Critical Inquiry* (2), 88-89.

Kuhn, A. (1994). *Women's Pictures: Feminism and Cinema.* New York: Verso.

Kuhn, A., & Radstone, S. (1990). *Women in Film: An International Guide.* New York: Ballantine Books.

Lanser, S. S. (2002). Toward a Feminist Narratology. M. Mcquillan (Ed.), *The Narrative Reader* (s. 198-201). New York: Routledge.

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

Lawrence, A. (1991). *Echo and Narcissus: Women's Voices in Classical Hollywood Cinema.* Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of California Press.

Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi.* (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.

McDowell, L. (1999). *Gender, Identity and Place: Understanding Feminist Geographies.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

McMullen, W. J. (1996). Gender and the American Dream in Kramer vs. Kramer. *Women's Studies in Communication* (19:1), 29-54.

Merchant, C. (1980). *The Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution.* New York: Harper & Row.

Metz, C. (1982). *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema.* (C. Britton, A. Williams, B. Brewster, & A. Guzzetti, Çev.) Bloomington: Indiana University Press.

Miller, W. (1990). *Screenwriting for Narrative Film and Television.* New York: Hastings House.

Millett, K. (2018). *Cinsel Politika.* İstanbul: Payel Yayınevi.

Mitchell, J., & Oakley, A. (1976). *The Rights and Wrongs of Women.* Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.

Modleski, T. (2008). *Loving with a Vengeance: Mass Produced Fantasies for Women.* New York: Routledge.

Mohanna, C. (1972). A One-sided Story: Women in the Movies. *Women&Film* (1), 10.

Mulvey, L. (1992). Pandora: Topographies of the Mask and Curiosity. B. Colomina (Ed.), *Sexuality & Space* (s. 53-72). New York: Princeton Architectural Press.

Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen , 16* (3), 6-18.

Nachbar, J. (1988). Film Noir. W. D. Gehring (Ed.), *Handbook of American Film Genres* (s. 65-84). New York: Greenwood Press.

Nead, L. (1988). *Myths of Sexuality: Representations of Women in Victorian Britain.* Oxford: Basil Blackwell.

Neuman, W. L. (2006). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri: Nicel ve Nitel Yaklaşımlar I.* (S. Özge, Çev.) Ankara: Yayın Odası.

Nutku, Ö. (2001). *Dram Sanatı Tiyatroya Giriş.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Oakley, A. (1985). *Sex, Gender and Society (Towards a New Society).* Aldershot: Gower Publishing.

O'Brien, M. (1983). *The Politics of Reproduction.* Boston: Routledge & Kegan Paul.

Oluk Ersümer, A. (2013). *Klasik Anlatı Sineması.* İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak.* İstanbul: Alan Yayıncılık.

Pateman, C. (1989). *The Disorder of Women: Democracy, Feminism and Political Theory.* Stanford, California: Stanford University Press.

Patton, M. Q. (2002). *Qualitative Research & Evaluation Methods.* California: Sage Publications.

Pearson, R. E., & Simpson, P. (2005). *Critical Dictionary of Film and Television Theory.* London: Routledge.

Pekerman, S. (2012). *Film Dilinde Mahrem: Ulusötesi Sinemada Kadın ve Mekân ve Temsili.* İstanbul: Metis Yayınları.

Pitkin, H. F. (1981). JUSTICE: On Relating Private and Public. *Political Theory , 9* (3), 327–352.

Place, J. (2012). Women in Film Noir. E. A. Kaplan (Ed.), *Women in Film Noir* (s. 47-68). London: Palgrave Macmillan.

Prince, G. (1987). *A Dictionary of Narratology.* Nebraska, United States of America: The University of Nebraska Press.

Propp, V. (1979). *Morphology of the Folktale.* Austin and London: University of Texas Press.

Ricoeur, P. (2005). *Zaman ve Anlatı: 1. Zaman-Olayörgüsü-Üçlü Mimesis.* (M. Rifat, & S. Rifat, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Roof, J. (2002). Come As You Are: Sexuality and Narrative. M. McQuillan (Ed.), *The Narrative Reader* (s. 212-219). New York: Routledge.

Rose, G. (1993). *Feminism and Geography: The Limits of Geographical Knowledge.* Cambridge: Polity Press .

Rowbotham, S. (1987). *Kadın Bilinci Erkek Dünyası.* (Ş. Alpagut, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.

Russ, J. (1978). What Can a Heroine Do? - or Why Women Can't Write. J. L. Webber, & J. Grumman (Ed), *Woman as Writer* (s. 157-163). Boston.

Ryan, M., & Kellner, D. (2010). *Politik Kamera : Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası* . (E. Özsayar, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Ryan, M., & Lenos, M. (2014). *Film Çözümlemesine Giriş - Anlatı Sinemasında Teknik ve Anlam.* (E. S. Onat, Çev.) Ankara: De Ki.

Schatz, T. (1981). *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and The Studio System.* New York: Random House.

Segal, L. (1990). *Slow Motion: Changing Masculinities Changing Men.* London: Virago.

Sezer, M. Ö. (2019). *Masallar ve Toplumsal Cinsiyet.* İstanbul: Kor Kitap.

Smelik, A. (2016). Feminist Film Theory. N. A. Naples (Ed.) *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies* (s. 1-4). Chicester: JohnWiley & Sons, Ltd.

Smith, S. (1972). The Image of Women in Film: Some Suggestions for Future Research. *Women & Film* (1), 13-15.

Sobchack, T., & Sobchack, V. C. (1987). *An Introduction to Film.* Boston: Little, Brown and Company.

Stacey, J. (2003). *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship.* London: Routledge.

Tasker, Y. (2003). *Working Girls: Gender and Sexuality in Popular Cinema.* London; New York: Routledge.

Todorov, T. (2014). *Poetikaya Giriş.* (K. Şahin, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.

Vlasopolos, A. (1988). The "Woman's Film" Genre and One Modern Transmutation: Kramer vs. Kramer. J. Todd (Ed.), *Women and Film* (s. 114-129). New York : Holmes & Meier.

White, H. (1987). *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism.* Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Williams, L. (1992). When the Woman Looks. G. Mast, M. Cohen, & L. Braudy (Ed), *Film Theory and Criticism* (s. 561). New York: Oxford University Press.

Wolf, S. (2003). Barbra's "Funny Girl" Body. D. Boyarin, D. Itzkovitz, & A. Pellegrini (Ed), *Queer Theory and the Jewish Question* (s. 246-265). New York: Columbia University Press.

Wollstonecraft, M. (2012). *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Wood, R. (1992). Ideology, Genre, Auteur. G. Mast, M. Cohen, & L. Braudy (Ed), *Film Theory and Criticism* (s. 475-485). New York: Oxford University Press.

Zoran, G. (1984). Towards a Theory of Space in Narrative . *Poetics Today , 5* (2), 309-335.

FİLM LİSTESİ

Aldrich, R. (Prodüktör), & Aldrich, R. (Yöneten). (1955). *Kiss Me Deadly* [Sinema Filmi]. United States.

Fischoff, R., Jaffe, S. R. (Prodüktörler), & Benton, R. (Yöneten). (1979). *Kramer vs. Kramer* [Sinema Filmi]. United States.

Capra, F. (Prodüktör), & Capra, F. (Yöneten). (1946). *It's a Wonderful Life* [Sinema Filmi]. United States.

Capra, F. (Prodüktör), & Capra, F. (Yöneten). (1939). *Mr. Smith Goes to Washington* [Sinema Filmi]. United States.

Berman, P. S. (Prodüktör), & Cromwell, J. (Yöneten). (1934). *Of Human Bondage* [Sinema Filmi]. United States.

Berman, P. S. (Prodüktör), & Cukor, G. (Yöneten). (1935). *Sylvia Scarlett* [Sinema Filmi]. United States.

Wallis, H. B. (Prodüktör), & Curtiz, M. (Yöneten). (1942). *Casablanca* [Sinema Filmi]. United States.

Wald, J. (Prodüktör), & Curtiz, M. (Yöneten). (1945). *Mildred Pierce* [Sinema Filmi]. United States.

DeMille, C. B., Lasky, J. L. (Prodüktörler), & DeMille, C. B. (Yöneten). (1919). *Male and Female* [Sinema Filmi]. United States.

Cummings, J. (Prodüktör), & Donen, S. (Yöneten). (1954). *Seven Brides for Seven Brothers* [Sinema Filmi]. United States.

Loring, L., Shuler, L. (Prodüktörler), & Dragoti, S. (Yöneten). (1983). *Mr. Mom* [Sinema Filmi]. United States.

LeRoy, M. (Prodüktör), & Fleming, V. (Yöneten). (1939). *The Wizard of Oz* [Sinema Filmi]. United States.

Cooper, M. C., Ford, J. (Prodüktörler), & Ford, J. (Yöneten). (1948). *Fort Apache* [Sinema Filmi]. United States.

Lewis, D. (Prodüktör), & Goulding, E. (Yöneten). (1939). *Dark Victory* [Sinema Filmi]. United States.

Brown, H. J., Wallis, H. B. (Prodüktörler), & Green, A. E. (Yöneten). (1935). *Dangerous* [Sinema Filmi]. United States.

Griffith, D. W., Aitken, H. (Prodüktörler), & Griffith, D. W. (Yöneten). (1915). *The Birth of a Nation* [Sinema Filmi]. United States.

Griffith, D. W. (Yöneten). (1909). *The Lonely Villa* [Sinema Filmi]. United States: Biograph Company.

Griffith, D. W. (Yöneten). (1911). *The Making of a Man* [Sinema Filmi]. United States.

Griffith, D. W. (Yöneten). (1913). *The Mothering Heart* [Sinema Filmi]. United States.

Griffith, D. W. (Yöneten). (1912). *The Painted Lady* [Sinema Filmi]. United States: Biograph Company.

Hawks, H. (Prodüktör), & Hawks, H. (Yöneten). (1946). *The Big Sleep* [Sinema Filmi]. United States.

Foreman, J. (Prodüktör), & Hill, G. R. (Yöneten). (1969). *Butch Cassidy and the Sundance Kid* [Sinema Filmi]. United States.

Hitchcock, A. (Prodüktör), & Hitchcock, A. (Yöneten). (1954). *Rear Window* [Sinema Filmi]. United States.

Balcon, M. (Prodüktör), & Hitchcock, A. (Yöneten). (1935). *The 39 Steps* [Sinema Filmi]. United Kingdom.

Black, E. (Prodüktör), & Hitchcock, A. (Yöneten). (1938). *The Lady Vanishes* [Sinema Filmi]. United Kingdom.

Fonda, P. (Prodüktör), & Hopper, D. (Yöneten). (1969). *Easy Rider* [Sinema Filmi]. United States.

Crichton, M., Levinson, B. (Prodüktörler), & Levinson, B. (Yöneten). (1994). *Disclosure* [Sinema Filmi]. United States.

Jaffe, S. R., Lansing, S. (Prodüktörler), & Lyne, A. (Yöneten). (1987). *Fatal Attraction* [Sinema Filmi]. United States.

Milestone, L. (Prodüktör), & Milestone, L. (Yöneten). (1932). *Rain* [Sinema Filmi]. United States.

Wick, D. (Prodüktör), & Nichols, M. (Yöneten). (1988). *Working Girl* [Sinema Filmi]. United States.

Houseman, J. (Prodüktör), & Ophüls, M. (Yöneten). (1948). *Letter from an Unknown Woman* [Sinema Filmi]. United States.

İnanoğlu, B. (Prodüktör), & Ökten, Z. (Yöneten). (1973). *Bir Demet Menekşe* [Sinema Filmi]. Türkiye.

Fox, W. (Prodüktör), & Powell, F. (Yöneten). (1915). *A Fool There Was* [Sinema Filmi]. United States: Box Office Attractions Company; Fox Film Corporation.

Powell, M. (Prodüktör), & Powell, M. (Yöneten). (1960). *Peeping Tom* [Sinema Filmi]. United Kingdom.

Preminger, O. (Prodüktör), & Preminger, O. (Yöneten). (1944). *Laura* [Sinema Filmi]. United States: 20th Century Fox.

Wallis, H. B. (Prodüktör), & Rapper, I. (Yöneten). (1942). *Now, Voyager* [Sinema Filmi]. United States: Warner Bros.

Yates, H. J. (Prodüktör), & Ray, N. (Yöneten). (1954). *Johnny Guitar* [Sinema Filmi]. United States.

Sherman, R. M. (Prodüktör), & Schatzberg, J. (Yöneten). (1973). *Scarecrow* [Sinema Filmi]. United States.

Epstein, J. J., Epstein, P. G. (Prodüktörler), & Sherman, V. (Yöneten). (1944). *Mr. Skeffington* [Sinema Filmi]. United States.

Meyers, N., Block, B. A. (Prodüktörler), & Shyer, C. (Yöneten). (1987). *Baby Boom* [Sinema Filmi]. United States.

Nazimova, A. (Prodüktör), & Smallwood, R. C. (Yöneten). (1921). *Camille* [Sinema Filmi]. United States.

Turnbull, H. (Prodüktör), & Sternberg, J. v. (Yöneten). (1930). *Morocco* [Sinema Filmi]. United States.

Stevens, G., Ginsberg, H. (Prodüktörler), & Stevens, G. (Yöneten). (1956). *Giant* [Sinema Filmi]. United States.

Zukor, A. (Prodüktör), & Tourneur, M. (Yöneten). (1917). *The Poor Little Rich Girl* [Sinema Filmi]. United States: Artcraft Pictures Corporation.

Goldwyn, S. (Prodüktör), & Vidor, K. (Yöneten). (1937). *Stella Dallas* [Sinema Filmi]. United States.

Weingarten, L. (Prodüktör), & Walters, C. (Yöneten). (1955). *The Tender Trap* [Sinema Filmi]. United States.

Feldman, C. K., Wilder, B. (Prodüktörler), & Wilder, B. (Yöneten). (1955). *The Seven Year Itch* [Sinema Filmi]. United States.

Zimbalist, S. (Prodüktör), & Wyler, W. (Yöneten). (1959). *Ben-Hur* [Sinema Filmi]. United States.

Wyler, W. (Prodüktör), & Wyler, W. (Yöneten). (1956). *Friendly Persuasion* [Sinema Filmi]. United States.

Stark, R. (Prodüktör), & Wyler, W. (Yöneten). (1968). *Funny Girl* [Sinema Filmi]. United States.

Wyler, W. (Prodüktör), & Wyler, W. (Yöneten). (1938). *Jezebel* [Sinema Filmi]. United States.

Goldwyn, S. (Prodüktör), & Wyler, W. (Yöneten). (1941). *The Little Foxes* [Sinema Filmi]. United States.

TEŞEKKÜR

Tez sürecimde desteklerini esirgemeyen, değerli yorumları, fikirleri ve yol göstericiliği sayesinde tezimin bugünkü hâlini almasını sağlayan sevgili danışman hocam Prof. Dr. Alev Fatoş PARSA'ya çok teşekkür ederim.

Tez konumu belirleme sürecim ve araştırmalarımda bana ilham kaynağı olan değerli hocalarım, Prof. Dr. Semire Ruken ÖZTÜRK, Doç. Dr. Berceste Gülçin ÖZDEMİR ve Dr. Ayşen Oluk ERSÜMER'e çok teşekkür ederim.

Bu süreç boyunca desteklerini esirgemeyen aileme, patileriyle bana mutluluk kaynağı olan kedilerime, canım arkadaşım Berkhan CANİTEZ'e, sevgili kız kardeşlerim, Ahsen DEMİRCİOĞLU, Bahar SARAL ÇİLOĞLU ve Ecem PAYÇU'ya her zaman yanımda oldukları için çok teşekkür ederim.

ÖZGEÇMİŞ

Ceren ZEYTİN, 2015 yılında Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV bölümünden mezun olmuştur. 2019 yılında Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Kadın Çalışmaları programında yüksek lisans eğitimine başlamıştır. Reklam ajanslarında ve serbest zamanlı olarak metin yazarlığı yapmaktadır.