



**T.C.**

**EGE ÜNİVERSİTESİ**

**Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**2010 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA FEMİNİST  
BELLEĞİN OLUŞUMU VE KADIN İMGESİ**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Özlem Simay ÇALIŞKAN**

**Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı**

**İZMİR**

**2023**

**T.C.**  
**EGE ÜNİVERSİTESİ**  
**Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**2010 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA FEMİNİST  
BELLEĞİN OLUŞUMU VE KADIN İMGESİ**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Özlem Simay ÇALIŞKAN**

**Tez Danışmanı: Prof.Dr. Dilek TAKIMCI**

**Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı**  
**Kadın Çalışmaları Yüksek Lisans Programı**

## **ETİK KURALLARA UYGUNLUK BEYANI**

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum 2010 Sonrası Türk Sinemasında Feminist Belleğin Oluşumu ve Kadın İmgesi adlı yüksek lisans tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

Özlem Simay ÇALIŞKAN

## ÖNSÖZ

Feminist bellek kavramıyla ilk kez yüksek lisansta aldığım Karşılaştırmalı Kadın Edebiyatı dersinde karşılaştım. Geçmişî hatırlama ve algılama şekillerimizin değışebilir olduğunu, neyi neden hatırladığımızın ve neyi neden unuttuğumuzun toplumsal olabileceğini öğrenmek beni feminist bellek üzerine daha derin okumalar yapmaya yönlendirdi. Özellikle kadınlar gibi yüzyıllar boyunca ötekileştirilmeye maruz bırakılan, travmalar yaşayan grupların bu travmalardan iyileşebilmesinin yolunun geçmişten hesap sorabilmekten geçtiğini öğrendim. Geçmişle yüzleşme ve onu eleştirebilme feminist bellek gibi karşı- bellekler oluşturarak mümkün olmakta. Lisansta aldığım Radyo, Televizyon ve Sinema eğitimimle feminist bellek çalışma isteğimi birleştirerek 2010 sonrasında Türkiye’de üretilmiş filmlerde feminist belleğin nasıl oluştuğunu ve bunda kadınların etkisinin ne olduğunu araştırmaya karar verdim.

Tez çalışmam sırasında Covid 19 Pandemisi ve 30 Ekim 2020 tarihinde İzmir’de meydana gelen 117 kişiyi kaybettiğimiz deprem gerçekleşti. Feminist bellek, travmalar ve iyileşme kavramlarıyla çalışırken salgın ve deprem gibi üzerimizde travmalar yaratan ancak bir şekilde sürekli unuttuğumuz acıların yaşanması hesap sormanın neden önemli olduğunu hatırlamamı sağladı.

Bu çalışmayla ötekileştirilen, acıları görmezden gelinen, sahip olduğu kimlik gerekçe gösterilerek nefret suçlarına maruz bırakılan, varoluşu baskılanan herkese geçmişle yüzleşmenin, failerin hesap vermesinin ve iyileşebilmenin mümkün olduğunu hatırlatabilmeyi umuyorum.

İzmir, Ocak 2023

Özlem Simay ÇALIŞKAN

## ÖZET

Toplumun sahip olduğu hegemonik kolektif bellek toplumdaki her bireyin geçmişi nasıl hatırlayacağı ve algılayacağı üzerinde tahakküm kurmaktadır. Bu durum toplumda ‘öteki’ olarak kabul edilen kişilerin geçmişe dair algılarının, toplum tarafından maruz bırakıldığı şiddet biçimlerinin resmi anlatılarda ve toplumun belleğinde yer almamasına sebep olmaktadır. Bu bağlamda hegemonik kolektif bellekte yer verilmeyen deneyimlerin, düşüncelerin ve hikâyelerin feminist belleğin oluşumuyla ortaya çıkması olanaklı hale gelmektedir. Feminist belleğin oluşumu bireysel bellekten hareketle geçmişe yönelik eleştirilerde bulunmak, süregiden algıları ve kalıpları sorgulamak şeklinde gerçekleşmektedir. Toplum tarafından ayrımcılığa maruz bırakılan gruplardan biri olan kadınların feminist belleğin oluşumunda önemli bir rolü bulunmaktadır. Bu bağlamda çalışma kapsamında seçilen *Aşk, Büyü, vs* (2019), *Kaygı* (2017) ve *Unutursam Fısılda* (2014) örneklem filmlerinde feminist belleğin oluşumu incelenmektedir. Örneklem filmler incelenirken filmlerdeki karakterlerin özellikle de kadınların nasıl bir konumda bulunduğu ve feminist belleğin kurulumuna katkı sağlayıp sağlamadıkları elde edilen verilerden yola çıkılarak değerlendirilmektedir.

## ABSTRACT

The hegemonic collective memory of the society dominates how each individual in the society will remember and perceive the past. This situation causes that the perceptions of the people who are accepted as the "other" in the society and the forms of violence they are exposed to by the society do not take place in the official narratives and in the memory of the society. In this context, it is possible for the experiences, thoughts and stories that are not included in the hegemonic collective memory to emerge with the formation of the feminist memory. The formation of feminist memory takes place in the form of criticizing the past based on individual memory and questioning ongoing perceptions and patterns. Women, one of the groups exposed to discrimination by society, have an important role in the formation of feminist memory. In this context, the formation of feminist memory in the sample films *Aşk, Büyü vs.* (2019), *Kaygı* (2017) and *Unutursam Fısılda* (2014) selected within the scope of the study is examined. While examining the sample films, the position of the characters, especially the women, and whether they contribute to the establishment of feminist memory are evaluated based on the data obtained.

## İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
TABLolar LİSTESİ.....	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	ix
KISALTMALAR.....	x
GİRİŞ.....	1

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### KOLEKTİF BELLEK ÇALIŞMALARI VE FEMİNİST BELLEĞİN

#### OLUŞUMU

1.1. Kolektif Bellek Kavramının Tanımları.....	4
1.1.1. Tanıklık Yoluyla Kolektif Belleğin Kurulumu.....	10
1.1.2. Dil Yoluyla Kolektif Belleğin Kurulumu.....	14
1.1.3. Mekân Yoluyla Kolektif Belleğin Kurulumu.....	17
1.2. Kolektif Bellek ve İktidar İlişkisi.....	19
1.3. Kolektif Bellek ve Cinsiyet İlişkisi.....	21
1.4. Feminist Bellek Kavramının Tanımları ve Feminist Tarihyazımı.....	24
1.4.1. Feminist Bellek Perspektifinden Tanıklık.....	29
1.4.2. Feminist Bellek Perspektifinden Dil.....	32
1.4.3. Feminist Bellek Perspektifinden Mekân.....	34

### İKİNCİ BÖLÜM

#### FEMİNİST FİLM KURAMI BAĞLAMINDA 2010 SONRASI TÜRK

#### SİNEMASINDA FEMİNİST BELLEK VE KADIN İMGESİ

2.1. Genel Olarak Sinemada Kadın İmgesi.....	43
2.2. Türk sinemasında Kadın İmgesi.....	46
2.3. Kolektif Bellek ve Sinema İlişkisi.....	50
2.4. Sinemada Feminist Bellek.....	56
2.5. Türk Sineması ve Feminist Bellek.....	61

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 2010 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA FEMİNİST BELLEĞİN OLUŞUMU VE KADIN İMGELERİNE YÖNELİK FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ

3.1. Araştırmanın Önemi.....	65
3.1. Araştırmanın Amacı.....	66
3.2. Araştırmanın Problemi.....	66
3.3. Araştırmanın Yöntemi.....	68
3.4. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi.....	79
3.5. Araştırmanın Sınırlılıkları.....	80
3.6. Film Çözümlenmeleri.....	81
3.6.1. Aşk, Büyü vs. Filminde Feminist Belleğin Oluşumu ve Kadın İmgesi.....	81
3.6.1.1. Aşk, Büyü vs. Filminin Özeti.....	81
3.6.1.2. Aşk, Büyü vs. Filminin Kodlama Tablosundaki Temalara Göre Çözümlenmesi.....	83
3.6.1.2.1. Aşk, Büyü vs. Filmindeki Karakterlerin Demografik Özellikleri.....	83
3.6.1.2.2. Aşk, Büyü vs. Filminde Yer Alan Hegemonik Kolektif Bellek Temsilleri.....	85
3.6.1.2.2.1. Tanıklık.....	88



3.6.1.2.2.2. Mekân.....	88
3.6.1.2.2.3. Dil.....	89
3.6.1.2.3. Aşk, Büyü vs. Filmindeki Feminist Bellek Üretim Biçimleri.....	90
3.6.1.2.3.1. Otobiyografik Eylemler.....	93
3.6.1.2.3.2. Anma.....	93
3.6.1.2.3.3. Alıntı Pratikleri.....	94
3.6.1.3. Aşk, Büyü vs. Filminin Genel Değerlendirmesi.....	95
3.6.2. Kaygı Filminde Feminist Belleğin Oluşumu ve Kadın İmgesi.....	96
3.6.2.1. Kaygı Filminin Özeti.....	96
3.6.2.2. Kaygı Filminin Kodlama Tablosundaki Temalara Göre Çözümlemesi..	100
3.6.2.2.1. Kaygı Filmindeki Karakterlerin Demografik Özellikleri.....	100
3.6.2.2.2. Kaygı Filminde Yer Alan Hegemonik Kolektif Bellek Temsilleri.....	102
3.6.2.2.2.1. Tanıklık.....	105
3.6.2.2.2.2. Mekân.....	106
3.6.2.2.2.3. Dil.....	106
3.6.2.2.3. Kaygı Filmindeki Feminist Bellek Üretim Biçimleri.....	108
3.6.2.2.3.1. Otobiyografik Eylemler.....	111
3.6.2.2.3.2. Anma.....	112
3.6.2.2.3.3. Alıntı Pratikleri.....	112
3.6.2.3. Kaygı Filminin Genel Değerlendirmesi.....	113
3.6.3. Unutursam Fısılda Filminde Feminist Belleğin Oluşumu ve Kadın İmgesi.....	114
3.6.3.1. Unutursam Fısılda Filminin Özeti.....	114

<b>3.6.3.2. Unutursam Fısılda Filminin Kodlama Tablosundaki Temalara Göre Çözümlenmesi.....</b>	<b>119</b>
<b>3.6.3.2.1. Unutursam Fısılda Filmindeki Karakterlerin Demografik Özellikleri.....</b>	<b>119</b>
<b>3.6.3.2.2. Unutursam Fısılda Filminde Yer Alan Hegemonik Kolektif Bellek Temsilleri .....</b>	<b>121</b>
<b>3.6.3.2.2.1. Tanıklık.....</b>	<b>124</b>
<b>3.6.3.2.2.2. Mekân.....</b>	<b>125</b>
<b>3.6.3.2.2.3. Dil.....</b>	<b>126</b>
<b>3.6.3.2.3. Unutursam Fısılda Filmindeki Feminist Bellek Üretim Biçimleri.....</b>	<b>127</b>
<b>3.6.3.2.3.1. Otobiyografik Eylemler.....</b>	<b>130</b>
<b>3.6.3.2.3.2. Anma.....</b>	<b>130</b>
<b>3.6.3.2.3.3. Alıntı Pratikleri.....</b>	<b>131</b>
<b>3.6.3.3. Unutursam Fısılda Filminin Genel Değerlendirmesi.....</b>	<b>132</b>
<b>SONUÇ VE ÖNERİLER.....</b>	<b>133</b>
<b>KAYNAKLAR DİZİNİ.....</b>	<b>140</b>
<b>TEŞEKKÜRLER.....</b>	<b>151</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>152</b>

## TABLULAR LİSTESİ

<b>Tablo 1.</b> Çalışmada Kullanılan Kodlama Tablosu.....	69
<b>Tablo 2.</b> <i>Aşk, Büyü vs.</i> Filmindeki Karakterlerin Demografik Özellikleri Tablosu.....	83
<b>Tablo 3.</b> <i>Aşk, Büyü vs.</i> Filminde Yer Alan Hegemonik Kolektif Bellek Temsilleri Tablosu.....	85
<b>Tablo 4.</b> <i>Aşk, Büyü vs.</i> Filmindeki Feminist Bellek Üretim Biçimleri Tablosu..	90
<b>Tablo 5.</b> <i>Kaygı</i> Filmindeki Karakterlerin Demografik Özellikleri Tablosu.....	100
<b>Tablo 6.</b> <i>Kaygı</i> Filminde Yer Alan Hegemonik Kolektif Bellek Temsilleri Tablosu.....	102
<b>Tablo 7.</b> <i>Kaygı</i> Filmindeki Feminist Bellek Üretim Biçimleri Tablosu.....	108
<b>Tablo 8.</b> <i>Unutursam Fısılda</i> Filmdeki Karakterlerin Demografik Özellikleri Tablosu.....	119
<b>Tablo 9.</b> <i>Unutursam Fısılda</i> Filminde Yer Alan Hegemonik Kolektif Bellek Temsilleri Tablosu.....	121
<b>Tablo 10.</b> <i>Unutursam Fısılda</i> Filmindeki Feminist Bellek Üretim Biçimleri Tablosu.....	127

## ŞEKİLLER LİSTESİ

- Şekil 1.** *Mavi En Sıcak Renktir* filminden alınmış bir kare.....41
- Şekil 2.** *Ben, Sen, O* filminden alınmış bir kare.....41
- Şekil 3.** *Anıldaki Film* filminden alınmış bir kare.....54



## KISALTMALAR

<b>IAWM</b>	<b>:</b>	<b>International Association of Women's Museums</b>
<b>IKM</b>	<b>:</b>	<b>İstanbul Kadın Müzesi</b>
<b>MOSD</b>	<b>:</b>	<b>Merkez Ordu Sinema Dairesi</b>
<b>yön.</b>	<b>:</b>	<b>Yönetmen</b>
<b>s.</b>	<b>:</b>	<b>Sayfa</b>
<b>vs.</b>	<b>:</b>	<b>Vesaire</b>



## GİRİŞ

Feminist bellek geçmişe bugünden bakarak hegemonik kolektif belleği sorgulamaktadır. Söz konusu sorgulama toplum tarafından dezavantajlı konuma getirilen kadınlar, Lgbti+'lar, çeşitli etnik ve dini azınlıklar gibi grupların travmalarını, yaşam deneyimlerini, geçmişini algılama biçimlerini açığa çıkarmaktadır. Kolektif belleklerin sürekli olarak değişen ve yeniden inşa edilen bir yapısı bulunduğundan geçmişe yönelik eleştirilerde bulunmak geçmişini algılama şekillerinin değişmesini olanaklı hale getirmektedir. Bu bağlamda toplum tarafından dezavantajlı konuma getirilen bireylerin geçmişte ne yaşadığını, maruz bırakıldığı ayrımcılığı ifade etmesi, kaydetmesi, deneyimlerini başkalarıyla paylaşması feminist bellek için önemli olmaktadır.

Feminist belleğin ortaya çıktığı alanlardan biri de sinemadır. Bu bağlamda söz konusu belleğin filmlerde nasıl inşa edildiğini ve buna kadınların etkisini anlamanın dikkate değer olduğu görülmektedir. Türk Sineması'na bakıldığında 2010 sonrası dönemde geçmişini sorgulayan kadın karakterlerin arttığı saptanmaktadır. Buradan hareketle çalışma kapsamında 2010 sonrası Türk Sineması'nda feminist belleğin oluşumu ve feminist belleğin kurulumuna kadın karakterlerin nasıl bir etkisi bulunduğu tespit edilmektedir.

Çalışmanın ilk bölümünde bellek çalışmalarında yer alan kolektif bellek ve feminist bellek kavramları ve nasıl inşa edildikleri tanımlanmaktadır. Bu kavramlarla ilişkili olan hegemonik kolektif bellek, resmi tarih, bireysel bellek, feminist tarihyazımı, karşı- bellek kavramlarına yer verilerek kolektif ve feminist bellek detaylı şekilde açıklanmaktadır. Toplumlar çeşitli kimliklere sahip gruplardan oluşmaktadır. Bu grupların her birinin kendine ait kolektif bellekleri bulunmaktadır. Ancak bu kolektif belleklerden bazıları iktidar söylemleri, devlet politikaları gibi yollarla diğer grupların belleği üzerinde tahakküm kurmaktadır. Toplumda egemen hale gelen ve dayatılan kolektif bellekler hegemonik kolektif bellek olarak adlandırılmaktadır. Diğer kolektif bellekler ise kendilerine yer verilmediği için yok sayılmakta ve toplumun belleğinden silinmektedir. Ancak görünür olmamaları bu belleklerin yok olmasına neden olmamaktadır. Bellekleri yok sayılan gruplar yaşadıkları travmaları ve uğradıkları ayrımcılıkları duyuramamakta ve failerin hesap vermesi için adımlar atılmamaktadır.

Bu noktada hegemonik kolektif belleğe eleştirel bir yaklaşımla bakmak karşı- bellekleri meydana getirmektedir. Bu karşı- belleklerden biri de feminist bellektir. Feminist bellek geçmişini feminist bakışla incelemekte, kadınlar başta olmak üzere hegemonik kolektif belleğin ve resmi tarihin yok saydığı grupları görünür hale getirmektedir. Böylelikle ötekileştirilen grupların yaşam deneyimleri, travmaları ve geçmişini algılama biçimleri ortaya çıkmaktadır. Feminist belleğin oluşumunda bireysel bellek değerli görülmektedir. Hegemonik kolektif bellek tarafından varlığı kabul görmeyen bireysel bellek ve anılar aynı olayların her birey için farklı şekilde algılanabileceğini ve hatırlanabileceğini ortaya koymaktadır.

Çalışmanın ikinci bölümünde kolektif ve feminist belleklerin filmlerde nasıl ortaya çıkabileceği açıklanmaktadır. Aynı zamanda bu bölümde feminist film kuramları ve sinemadaki kadın imgeleri yer almaktadır. Sinema toplumda yer alan belleklerin aktarılması için bir araç işlevi görmektedir. Belirli ideolojilerin etkisiyle yapılan propaganda filmleri gibi anlatılar hegemonik kolektif belleği yaygınlaştırırken feminist bakışla çekilen filmler feminist belleğin aktarılmasını olanaklı kılmaktadır. Feminist bakışla oluşturulan anlatılarda kadın karakterler ve toplumun dezavantajlı konuma getirdiği çeşitli gruplar kendi düşünceleri, geçmişini ve algılama biçimleri olan özneler olarak yer almaktadır. Filmlerde geçmişini feminist bir bakışla sorgulanması feminist belleğin oluşumuna işaret etmektedir. Çeşitli kimliklerden karakterlerin yaşadığı travmaları ve deneyimleri aktarması, kaydetmesi ve hegemonik kolektif bellek tarafından görmezden gelinen diğer karakterlere tanıklık etmesi feminist belleğin filmlerde oluşumunu sağlamaktadır.

Çalışmanın son bölümünde örneklem filmler oluşturulan kodlama tablosuna göre incelenmekte ve elde edilen bulgular değerlendirilmektedir. 2010 sonrası dönemde çekilen, başrollerde kadın karakterlerin olduğu ve geçmişle yüzleşme konusunun işlendiği filmler arasından seçilen örneklemde kadın karakterler tarafından feminist bellek oluşturuluyor mu sorusuna cevap aranmaktadır. Bu problemin yanıtlanabilmesi için filmlerde hegemonik kolektif belleğin temsili, toplumun ötekileştirerek dezavantajlı konuma getirdiği karakterlerin geçmişle olan ilişkisi, dezavantajlı öznelerin kendi deneyimlerini anlatması ve kaydetmesi, karakterlerin başka kimliklerden karakterlerin deneyimlerine tanık etmesi konuları filmler kapsamında araştırılmıştır. Karakterlerin

demografik özelliklerinin detaylı şekilde açıklanmasıyla hegemonik kolektif bellek temsilleri ve feminist belleğin üretim biçimleri üzerinde hangi karakterlerin etkili olduğu tespit edilmektedir.

Bu çalışma ile 2010 sonrasında Türk Sineması'nda üretilen başrolünde kadın karakterlerin yer aldığı filmlerde feminist belleğin oluşup oluşmadığı ve eğer oluşuyorsa bunda kadın karakterlerin nasıl bir etkisi olduğu incelenmektedir. Örneklem filmlerin analiz edilmesiyle elde edilen bulgular sonucunda 2010 sonrası dönemde Türk Sineması'nda feminist belleğin oluşumuna katkı sağlayan filmlerin bulunup bulunmadığı saptanmaktadır.

## **BİRİNCİ BÖLÜM**

### **KOLEKTİF BELLEK ÇALIŞMALARI VE FEMİNİST BELLEĞİN OLUŞUMU**

Bellek, fen bilimlerinde özellikle biyoloji, fizik, tıp; sosyal bilimlerde ise daha çok felsefe, psikoloji, edebiyat, tarih ve sosyoloji alanlarında çalışılan disiplinlerarası bir kavram olarak bilinmektedir. Fen bilimlerinde bellek, nörolojik bir unsur olarak ele alınmaktadır. Sosyal bilimlerde bellek üzerine yapılan ilk çalışmalar insan beyninin kısa ve uzun süreli hatırlamayı ve unutmayı nasıl gerçekleştirdiğine odaklanmaktadır. Sosyolojideki bellek çalışmaları ise diğer alanların aksine birey ile aile ve arkadaşlar gibi sosyal gruplar arasındaki ilişkiye dayalı biçimde çıkan kolektif bellek kavramına yoğunlaşmaktadır. Böylelikle kolektif bellek kavramı bellek çalışmalarının sadece bireyin belleği ile sınırlı olmadığına işaret etmektedir. Geline nokta ise çeşitli disiplinlerdeki bellek çalışmalarının birbirinden beslendiği ve iç içe geçtiği görülmektedir.

Farklı alanlarda çalışılması bellek kavramının birden fazla perspektiften incelenmesini sağlamaktadır. Dolayısıyla çok sayıda bellek tanımı ortaya çıkmaktadır. Bunun yanı sıra Türkçede *bellek* ve *hafıza* şeklinde eş anlamlı iki kelime ile karşılaşılmaktadır. Nişanyan Sözlük'teki etimolojik incelemeye göre bellek "bilmek, sanmak" anlamına gelen *belle* kelimesinden türemekte "işaretli, belirlenmiş ve öğrenme kabiliyeti"ni ifade etmektedir (Bellek, t.y.). Arapçada "saklayan, muhafaza eden" anlamındaki *hıfz* kökünden türeyen hafıza kelimesi ise bir



şeyin muhafaza edilmesini anlatmak amacıyla kullanılmaktadır (Hafıza, t.y.). Dolayısıyla kökenleri itibariyle farklı nüanslara sahip bellek ve hafıza kavramları anlamsal olarak farklılaşmaktadır.

Kolektif bellek üzerine düşünen ilk sosyologlardan biri olan Maurice Halbwachs, 1925 yılında basılan *Hafızanın Toplumsal Çerçevesi* kitabında bellek ve kolektif bellek kavramları üzerine tartışmaktadır. Halbwachs'a göre anılar, geçmişin şu ana göre yeniden inşa edilmesi ile oluşmaktadır (2019, s. 18). Dolayısıyla yaşadığı anla aynı kalan, muhafaza edilen, sabit bir bellekten bahsetmek mümkün görünmemektedir. Bellek, şimdiki zamandan izler taşıyarak, sürekli devinim halinde bulunmaktadır. Buradan hareketle bu çalışmada hafıza kelimesi yerine bellek kavramının kullanılması tercih edilmektedir.

Kolektif bellek çalışmalarına dair metinlerin Türkçe çevirilerinde *toplumsal bellek*, *toplumsal hafıza*, *kolektif bellek*, *kolektif hafıza* gibi aynı anlama gelen farklı kullanımlar görülmektedir. Türkçede ortak bir kavramsallaştırma bulunmaması tanımlar arasında karışıklık yaratabilmektedir. Herhangi bir anlam karmaşasına sebep olmamak için bu çalışmada Halbwachs'ın kitaplarının orijinal dilinde yer alan *collective* kelimesinin Türkçedeki tam karşılığı olan *kolektif* kavramı kullanılmaktadır.

Feminist hareketlerin gelişmesiyle birlikte kolektif bellek üzerine yapılan çalışmalar feminist bir yaklaşımla eleştirilmeye başlanmıştır. Araştırmacılar kolektif belleğin cinsiyetten ayrı düşünülmemeyeceğini ortaya koyarak kolektif belleğin cinsiyetlendirilmiş olduğunu öne sürmektedir. Feminist bellek kavramı kolektif belleğin dışarıda bıraktığı grupların özellikle kadınların belleklerini ve geçmişlerini inşa eden bir alan olarak ortaya çıkmıştır. Feminist belleğin ne olduğunu ve nasıl şekillendiğini, hangi ihtiyaçlardan doğduğunu anlamak için önce kolektif belleğin ne olduğunu anlamak gerekmektedir.

### **1.1. Kolektif Bellek Kavramının Tanımları**

Sosyal bilimler alanında kolektif bellek üzerine yapılan çalışmaların on dokuzuncu yüzyılın sonlarında başladığı görülmektedir. Aynı dönemde milliyetçi akımlar yükselmiş ve ulus-devletler kurulmuştur. Jeffrey K. Olick ulus- devletlerin ortaya çıkışı sırasında milliyetçi duyguları güçlendirmek için devletlerin geçmişe

yöneldiğini ve belleği kendi 'hizmetkârı' olarak kullandığını öne sürmektedir (2003, s. 1). Dolayısıyla kolektif belleğin gündeme gelişiyle milliyetçilik ve modern devletler arasında doğrudan bir ilişki olduğu gözlenmektedir. Olick, on dokuzuncu yüzyılın ortalarından yirminci yüzyıla kadar kolektif bellek çalışmalarının kesintiye uğradığının altını çizmektedir. Araştırmacılar son yıllarda artışa geçen kolektif bellek çalışmalarını farklı şekillerde yorumlamaktadır. Pierre Nora bu durumu milliyetçiliğin etkisini kaybetmesi olarak açıklamaktadır (1989, s. 7- 24). Jan Assmann ise bu artışın en önemli nedenini yirminci yüzyılda yaşanan tüm savaflara ve soykırımlara tanıklık etmiş kuşağın ölüyor olması şeklinde belirtmektedir (2001, s. 17). Yazar, bir olay yaşandıktan kırk yıl sonra olaya tanıklık etmiş belleğin kaybolmaya başladığını vurgulamaktadır. Dolayısıyla kolektif bellek yaşayan ve birbirleriyle iletişim halinde olan sosyal grupların belleği olarak tanımlanabilmektedir. Sosyal grup ile kastedilen, gündelik hayat içerisinde karşılaşılan aile ve arkadaşlar gibi küçük topluluklardan ulus- devletler gibi toplumlara kadar genişlemektedir (Connerton, 2014, s. 8). Halbwachs'ın kolektif belleği, insanların tüm anılarının içinde yaşadıkları topluma göre şekillendiğini öne sürmektedir. Bireyin neyi nasıl hatırladığı ve unuttuğu yer aldığı grubun bakış açısına göre biçimlenmektedir. Ait olunan toplumun düşüncelerinin bireyler tarafından içselleştirildiği ifade edilmektedir. Dolayısıyla insanın tek başına yaşadığı olaylar dahi grubun bakışıyla bellekte iz bırakmaktadır. Halbwachs bu durumu "içimizde farklı bir grup insan taşırız" diyerek özetlemektedir (2018, s. 30). Halbwachs, toplumun belirli çerçeveler ile hatırlamayı gerçekleştirdiğini vurgulayarak *çerçeve* kavramı üzerinden analogi kurmaktadır. Söz konusu çerçevelerden *elek* olarak bahsetmek mümkündür. Sosyal gruplar bir çeşit elek görevi yaparak bireyin yaşadığı olayları süzgeçten geçirmektedir. Süzgeçten geçmeyi başaranlar bireyler tarafından hatırlanmakta, süzgeçten geçemeyenler ise unutulmaktadır. Ancak unutilan hatıralar tamamen kaybolmamakta, dönüşen zamana ve günün ihtiyaçlarına göre yeniden ortaya çıkma ihtimali taşımaktadır. Halbwachs sonsuza dek unutulduğu zannedilen geçmişin yeniden kurulması için ihtiyaç duyulan bilginin toplumun içinde olduğunu söylemektedir (2018, s. 93). Aynı zamanda elek, süzme işlemi sırasında anıları oldukları gibi bırakmamakta ve kendine göre şekillendirmektedir. Elek, grupların şu an ilgi gösterdiği fikirlere, bugünü anlamak ve varlığını sürdürebilmek için gereksinim duyduklarına işaret

etmektedir. Assmann'a göre Halbwachs geçmişin "kültürel bir varlık" olduğunu vurgulamaktadır (2001, s. 51). Buradan insanların hatıralarının, geçmişlerinin ve dolayısıyla bugünlerinin var olabilmesi için sosyal gruplara ihtiyaç duyduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca Assmann "kısacası bellek yeniden kurma işlemine dayanır" diyerek geçmişin şimdiki zamana uygun olarak tekrar inşa edildiğine dikkat çekmektedir (2001, s. 45). İnsanların bir şeyi hatırlamasında ve unutmamasında sosyal grupların rolünün vurgulanması bireysel belleğin olup olmadığı sorusunu gündeme getirmektedir.

Bireysel bellek konusu kolektif bellek üzerine çalışan araştırmacıları fikir ayrılığına düşürmektedir. Toplumların geçmişi hatırlama üzerinde etkili olabileceğini fakat bir belleğe sahip olamayacağını düşünenlerin yanında, bireysel belleğin var olamayacağını düşünen araştırmacılar bulunmaktadır. Toplumların belleği olamayacağını ifade eden araştırmacıların bir kısmı, kolektif bellek yerine *kolektif hatırlama* tanımını önermektedir (Wertsch, 2015, s. 152). Ancak kolektif hatırlama kavramı Halbwachs'ın geliştirdiği kolektif bellekten tamamen farklılaşmamaktadır. Dolayısıyla araştırmacıların bireysel bellek konusunda kesin yargılara varmadan tartışmaya devam ettikleri görülmektedir.

Halbwachs *Hafızanın Toplumsal Çerçevesi* kitabının ilk bölümlerinde bireysel belleğin mümkün olup olmadığını sorgulamaktadır. Yazar toplumun dâhil olmasının beklenmediği alanlar olan rüyalardan ve ilk çocukluk anlarından yola çıkmaktadır. İnsanlar uykudayken tüm sosyal gruplar ile iletişimi kesilmektedir. Ancak iletişim kesilmiş olsa bile rüyalarda görülen her şeyi, Halbwachs'ın ifadesiyle, "uyanıklık deneyimlerimizden ödünç alırız" (2019, s. 89). Yazar uyandıktan sonra kimi rüyaların hatırlanmama sebebini uykudayken toplumun içinde olunmamasına bağlamaktadır. Ayrıca ilk çocukluk yıllarında yaşanan olayların ilerleyen yıllarda hatırlanmaması aynı sebepten kaynaklanmaktadır. Çevresini merak eden ve anlamlandırmaya çalışan çocuğun ancak yetişkinlerin ona söylediklerini anlamaya başladıktan sonra hatıralarını anımsayabilecektir. Başka bir deyişle Halbwachs çocukların toplumu anlama kapasitesi olmadığı için çocukluk hatıralarının bellekte iz bırakmadığını söylemektedir ve bu durum bireysel belleğin olmadığını kanıtlamaktadır.

Bireysel belleğin var olmaması toplumun ve insanların lehine görülmektedir. Böylece birey toplumun ona sunduğu fırsatlardan ve kazanımlardan yararlanabilmektedir. Michael Schudson bu durumu şöyle örneklemektedir:

*“Bireyin, belleğin toplumsal ve kültürel uygulamalarının depolandığı geçmişi içeren kumbaralardan yararlanma kapasitesi vardır. Bir uçağı havada tutan şeyin ne olduğunu bilmeye gerek duymadan, saatte 600 mil hızla çok uzun mesafeleri aşabilirim. Büyük bölümünü kendi zihnimde tutmak zorunda olmadığım bilginin depolandığı kültürel ambarı faydalanırım”* (2007, s.190).

Ayrıca Halbwachs, bireylerin toplum uygulamalarının dışına çıkması durumunda kafa karışıklıkları yaşayacağına dikkat çekmektedir. Toplumun insanları kendi pratiklerine göre yaşamaya iterek, hayatlarını bireysel isteklerine göre düzenleyemez hale getirdiği ifade edilmektedir (Halbwachs, 2018, s. 111). Buradan bireylere ait bir belleğin olmadığı ve bu yokluğun olumlandığı sonucu çıkarılmaktadır.

Kolektif bellek çalışan araştırmacıların bireysel bellekten sonra üzerine tartıştığı bir başka konu kolektif bellek ve tarih arasında nasıl bir ilişki olduğudur. Belleğin, özellikle sosyoloji alanında çalışılmaya başlanmadan önce, tarihi besleyebilecek sınırlı ve öznel bir kaynak olduğu düşünülmektedir (Traverso, 2019, s. 25). Kolektif bellek çalışmalarının hız kazanması tarihçilerin bellek üzerine düşünmesine alan açmaktadır. Bunun öncesinde tarih, yalnızca iktidara ait ve yazılı kayıtlardan ibaret olarak görülmektedir (Traverso, 2019, s. 26). Bu noktadan hareketle iktidarda yer almayan ‘öteki’lerin tarihlerinin olamayacağına işaret edildiği görülmektedir. Bellek çalışmalarının sözlü tarih çalışmalarını beraberinde getirmesi ile tarihin yazılı kaynaklardan ibaret olduğu düşüncesi tartışılmaya başlanmıştır. Ayrıca kolektif bellek toplumdaki tüm grupların belleği olduğu fikrini ortaya çıkarmıştır. Böylelikle ‘öteki’ olarak kabul edilenlerin tarihte özne olarak yer almasının yolu açılmıştır.

Kolektif bellek ve tarih yapısal olarak birbiri ile zıt iki kavram olarak tartışılmaktadır. Halbwachs “tarih aslında, yeni mezarlar için her an yer bulmak gereken kalabalık bir mezarlığı andırır” diyerek tarihin ölü ve değişmez olduğunu ifade etmektedir (2018, s. 66). Kolektif belleğin ise yaşayan ve sürekli olarak şimdiye göre şekillenen bir yapısı olduğu vurgulanmaktadır. Bu bağlamda Halbwachs tarihin gruplara ve olaylara dışarıdan bakarak onları sınıflandırdığını öne sürmektedir (2018, s. 106). Tarihi bir bütün olarak görürken kolektif belleğin parçalı bir yapısı olduğunu

düşünmektedir. Kolektif belleğin aksine tarih şimdiki zamana göre şekillenmeyen ve sonradan dışarıdan bir bakışla anlamlandırılmaya çalışılan durağan bir süreçtir. Dolayısıyla gruba ait bellek grubun içeriden bakışı ile oluşmaktadır. Kolektif bellek ait olduğu grubun sınırları içerisinde yaşamaktadır ve geçmişte geriye gidebildiği en uzak nokta gruba göre belirlenmektedir (Halbwachs, 2018, s. 131). Tarihyazımı grupların belleklerinin ulaşamadığı noktada başlamaktadır. Gruplar ve kolektif bellekte yer alan anılar varlıklarını sürdürdükçe tarihlerinin olamayacağı anlaşılmaktadır. Halbwachs, hatırlanan anıların sabitlenmeye ihtiyacı olmadığını altını çizmektedir.

Nuri Bilgin ise tarihi, resmi bellek olarak isimlendirmekte ve kolektif belleğin bir parçası olduğunu öne sürmektedir. Bilgin'e göre kolektif bellek, canlı bellek ve resmi bellek olarak ikiye ayrılmaktadır. Bilgin resmi belleği "bir toplulukta hâkim gruplarca üretilen, yazılan tarih" olarak tanımlamaktadır (2013, s. 15). Burada resmi bellek ile kastedilen ulus gibi geniş çaplı toplumların belleğidir. Canlı belleğin gruptaki bireylerin birbiriyle kurduğu iletişime dayandığı görülmektedir. Canlı bellek kavramı, kolektif belleğin sürekli olarak dönüşen bir yanı olduğuna dikkat çekmektedir. Burada olayları yaşayan kişiler hayattadır ve yaşananlar bireyler arasında aktarılmaktadır. Söz konusu aktarımların içinde grubun kendisini kötü hissetmesine neden olabilecek hatırlar da bulunabilmektedir. Bu hatıralar grup tarafından korunmaya devam edildiği için canlı bellek Bilgin tarafından "maruz kalınan" bellek olarak açıklanmaktadır (2013, s. 15). Dolayısıyla resmi belleğin olaylar içinden ayıklama yapılarak oluşturulduğu görülmektedir. Ayrıca grupların yaşadıkları kötü olaylar ve travmatik anılar grup belleğinde taşınmaya devam edildikçe grubun kendisine duyduğu güven olumsuz etkilenmektedir. Bilgin'e göre resmi bellek, kendisini sarsıntıya uğratabilecek olayların hatırasına yer vermemektedir. Dolayısıyla kimi grupların belleğinin resmi belleğin dışında kaldığı görülmektedir. Enzo Traverso bu durumu, tarihyazımı grupların belleğine yer vermediğinde "geçmiş anlatısı galiplerin hikâyesine indirgenmişti" diyerek özetlemektedir (2019, s. 37). Bunun yanı sıra Bilgin olayların tarafsız olarak incelendiği ve belgelerin toparlandığı tarih anlayışını canlı ve resmi bellekten ayrı görmektedir. Grupların yaşayan belleği evrildiğinden söz konusu belleğin değiştirilmeden saklanması mümkün olmamaktadır. Yazara göre bilim dalı olan ve belgelere dayanan tarih, olayların yaşandığı şekliyle korunmasını ve aktarılmasını

amaçlamaktadır (Bilgin, 2013, s. 16). Bu noktada Bilgin'in bilim insanı olan tarihçinin çalışmalarını bellekten net olarak ayırdığı görülmektedir. Ancak bu görüş araştırmacılar arasında tarihçilerin gruplar içinde yaşaması ve kendi bellekleri olması nedeniyle tarafız olup olamayacağı hakkında tartışma yaratmaktadır.

Kolektif bellek ve tarih üzerine yapılan tartışmalara Assmann kültürel bellek kavramını öne çıkararak dahil olmuştur. Assmann kolektif belleği iletişimsel bellek ve kültürel bellek olarak ikiye ayırmaktadır. İletişimsel bellek yaşanan zamana ait olan anılardan oluşmaktadır. Söz konusu kavram yakın geçmişi kapsamakta ve olaylara tanıklık etmiş bireylerin varlığı ile sınırlanmaktadır. Kültürel bellek ise Assmann'ın ifadesiyle "kökene ilişkin anlatılar"ı içermektedir (2001, s. 55). Köken ile toplumun hatırladığı en eski anılar, mitolojik hikayeler ve soylar kastedilmektedir. Assmann'ın çalışmalarında yakın geçmiş ile köken bir başka deyişle iletişimsel bellek ile kültürel bellek arasında kalanların toplumun kolektif belleğinde yer etmediği üzerinde durulmaktadır. Assmann bu durumu Etnolog Jan Vansina'dan aldığı *kayan boşluk* kavramıyla açıklamaktadır. Kayan boşluk farklı toplumsal yapıların zamanı algılama biçimlerine bakılarak açıklanmaktadır (Vansina, 1985, s. 24). Vansina kayan boşluk kavramını toplumların- nesiller geçtikçe- zaman algısının değişmesi ve bu değişimle birlikte kronolojinin karışacağı düşüncesi üzerinden temellendirmektedir. Yazar, yaptığı soy ağacı çalışmalarında, toplumların şimdiki zaman ile kökenlerine ait efsaneler arasındaki zamanı birbirine yakın olarak gördüğünü ifade etmektedir (Vansina, 2021, s. 51). Şimdiki zaman ile köken arasında kalan ve toplumun soy ağacında yer vermediği zaman ise Vansina'nın kayan boşluğudur. Bir olay yaşandıktan sonra tanıkların hayatta olduğu dönemin yaklaşık seksen yılı kapsadığı düşünülmektedir. Assmann'a göre iletişimsel bellek bu seksen yıldan geriye gidememektedir (2001, s. 55). Yazar, iletişimsel belleğin ardından gelen dönemin toplum tarafından hatırlanmadığını öne sürmekte ve hatırlanmayan dönem için kayan boşluk tanımlamasını yapmaktadır. Bellekte iz bırakmayan dönemin ardından ise uzak geçmişte yaşanmış anılar gelmektedir. Bu noktada araştırmacılar, uzak geçmişteki anıların ne zaman yaşandığı konusunda hemfikir olamamaktadır. Ancak söz konusu anıların kültürel bellekte yer ettikleri için toplum tarafından hatırlandığı ve kuşaktan kuşağa aktarıldığı ifade edilmektedir.

Kültürel bellek hatırlanabilmesi için taşıyıcılara ve hatırlama figürlerine ihtiyaç duymaktadır. Taşıyıcılar, iletişimsel belleğin tersine kültürel bellek üzerine uzmanlaşmış kişilerden oluşmaktadır (Sancar, 2008, s. 46). Taşıyıcılar grupların varlığını sürdürmesinde etken rol oynamaktadır. İletişimsel bellekte gruptaki herkes taşıyıcı/ tanık olabilirken kültürel bellekte taşıyıcılar yetkilendirilmiş bireylerden oluşmaktadır. Assmann bu taşıyıcılara öğretmenler, yazarlar, din insanları, şamanlar, ozanlar gibi kültürel bilgiyi çeşitli yöntemlerle aktarabilecek kişileri örnek vermektedir. Kültürel belleğin devamını sağlayan diğer etmen olan hatırlama figürlerinden, geçmiş olayların sembolleştirildiği ifadeler olarak bahsedilmektedir (Assmann, 2001, s. 55). Assmann hatırlama figürlerini topluma ait anıtlar, danslar, törenler, mekânlar, hikâyeler, sanat eserleri, ders kitapları, efsaneler ve bunlara benzeyen unsurlar olarak örneklendirmektedir. Bu noktada Assmann efsanenin üzerinde ayrıca durmaktadır. Ona göre, kültürel bellekteki hatıraların gerçek olması gerekmemektedir. Assmann kültürel bellek yoluyla gerçekte yaşananlardan oluşan tarihin, önce hatırlanan tarihe sonrasında efsaneye evrildiğini düşünmektedir. Assmann'ın düşüncesine göre, taşıyıcılar ve hatırlama figürlerinin yanı sıra, gruplar bayramlar ve ritüeller yoluyla kültürel belleğe katılabilmektedir. Böylelikle toplumun belleği kuşaktan kuşağa aktarılmakta ve grup varlığını sürdürmektedir.

Halbwachs'ın kolektif belleği araştırmacılar tarafından çeşitli eleştiriler getirilerek ve üzerine yeni kavramlar türetilerek bellek çalışmaları alanında kendine yer bulmuştur. Kolektif belleğin tanımlarının yanında onu oluşturan çerçevelerden bahsetmek gerekmektedir. Halbwachs yaptığı çalışmalarda kolektif belleğin dil, tanıklık, mekân gibi unsurlar aracılığıyla inşa edildiğini ve aktarıldığını ortaya koymaktadır.

### **1.1.1. Tanıklık Yoluyla Kolektif Belleğin Kurulumu**

Sözlü tarih çalışmalarının etkisiyle tanıklıkların tarihyazımına dâhil olduğu, özne ve deneyim aktarımı kavramlarının ön plana çıktığı bilinmektedir. Vansina tanıklığın sadece olayları gözlemlemek değil aynı zamanda onlara katılmak olduğunu öne sürmektedir (2021, s. 27). Vansina'nın bu söylemi Halbwachs ile benzerlik taşır. Halbwachs'a göre "her daim başvurabileceğimiz ilk tanık kendimizdir" (2018, s. 29).

Yazar, tanık kavramını olayları birebir yaşayan kişileri anlatmak amacıyla kullanmaktadır. Yaşanılanların tüm detaylarını hatırlayabilmek için tanıklıklardan yardım alınması gerektiği ifade edilmektedir (Halbwachs, 2018, s. 29). Bireylerin kendi geçmişlerini inşa edebilmek için tanıklıklara ihtiyaç duyduğu düşünülmekte dolayısıyla olayların bellekte yer edebilmesinin sosyal gruplar ve tanıklar ile mümkün olduğu anlaşılmaktadır. Böylelikle tanıkları bulunmayan olayların belleklerden ve tarihten silindiği açığa çıkmaktadır. Buradan hareketle kolektif belleğin kurulumu için tanıklara, eğer bu tanıklar artık yaşamıyorsa, onları hatırlamaya ihtiyaç duyulduğu tespit edilmektedir. Tanık ya da Beatriz Sarlo'nun ifadesiyle “anlatan özne”nin konuşmaya başlaması bireyleri “parçalar halinde bildiği bir hakikate yaklaştırır” (2012, s. 50). Buradan geçmişi hatırlamak ve anlamlandırmak için anlatıcıya yani tanığa ihtiyaç duyulduğu sonucu çıkarılmaktadır.

Halbwachs'ın kullandığı tanıklık kavramı bireylerin yanında sosyal grupları işaret etmektedir. Aileler, arkadaşlar, dini topluluklar, ulus-devletler gibi gruplar tanıklıklar aracılığıyla varlığını sürdürmektedir. Bu noktada Halbwachs grup üyelerinin devamlı olarak iletişim halinde olması gerekmediğini grubun düşünüş biçimini içselleştirmenin yeterli olduğunu ifade etmektedir. Yazara göre birey tanıklıklar yoluyla gruba ait bakış açısını özümsemekte böylelikle dünyaya içinde yer aldığı grubun gözüyle bakmaktadır (Halbwachs, 2018, s. 53). Bireylerin birden fazla grup içerisinde yer alabildiği bilinmektedir. Yazar gruplardan aldığı fikirleri zihninde bir araya getiren bireyin grupların bakışını benimsediğini öne sürmektedir. Halbwachs'a göre kişilerin grup içerisinde geliştirdiği ortak duygu ve düşüncelerle kurdukları bağ, grup üyelerinin ölümü ya da birbirinden uzaklaşması ile son bulmamaktadır (2018, s. 148). Dolayısıyla grup üyeleri artık hayatta olmasalar bile özündeki düşünce korunduğu sürece grubun var olmaya devam edeceği anlaşılmaktadır.

Halbwachs sosyal gruplar içinde aileye ayrı bir önem atfetmektedir. Yazar çoğu insan için ailenin dâhil olunan ilk grup olduğunu vurgulamakta ve aile ile geçirilen zamanın diğer gruplardan daha uzun olduğunu varsaymaktadır. Böylelikle ailenin bireye ait düşüncelerin oluşmasında en etkili gruplardan biri olduğu öne sürülmektedir. Ancak Halbwachs ailenin iki sorun ile karşı karşıya olduğuna dikkat çeker.



*“...harici gruplarla herhangi bir ilişkiyi korumak onu yıkıma mahkûm eder çünkü ancak toplum esasıyla yaşayabilir ve zaten bunun için daima kendi üyelerinin çemberinden çıkmayı ve yayılmayı arzular. Ancak diğer risk de fazla yayılmak, ailenin dışındaki bir grup ya da kendi merkezinden fazlasıyla uzak herhangi bir meşguliyetin içine çekilmeye izin vermektir” (Halbwachs, 2018, s. 151).*

Yazar ailenin toplumdaki diğer gruplarla fazla temas etmesinin ailenin varlığını tehdit ettiğini ancak diğer gruplara düşüncelerini aktarmadan kendi varlığını sürdürmeyeceğini ifade etmektedir. Söz konusu iki durumdan birinin gerçekleşmesi halinde aile üyelerinin ölümüyle birlikte ailenin varlığının son bulacağı düşünülmektedir. Ailenin diğer gruplarla temasını arttıran etkenlerden biri çocuk sahibi olunması şeklinde açıklanmaktadır. Halbwachs’a göre çocukların öncelikli olarak ailenin tanıklığı ile oluşturduğu bellekleri zamanla ailenin dışına doğru genişlemektedir. Böylelikle çocukların düşünceleri değişebilmekte ve içselleştirdikleri bakış açıları çoğalmaktadır. Buradan hareketle grup üyeleri aynı kişiler olsa bile zaman içinde ailenin değişim geçirdiği anlaşılmaktadır. Yazar ayrıca çocukların büyükanne ve büyükbabaları ile kurdukları iletişime dikkat çeker. Halbwachs’a göre büyükanne ve büyükbabaların fikirleri belli bir zaman boyunca toplumda etkili olmuş ancak şimdi yerlerini yeni gruplara bırakmıştır (2018, s.80). Fakat yeni grupların ortaya çıkışıyla önceki neslin düşüncelerinin yok olmadığı anlaşılmakta ve yeni grupların söz konusu düşünceler üzerine kurulduğu vurgulanmaktadır. Yazara göre büyükanne ve büyükbabalar ile torunların kurduğu iletişim sonucunda grubun fikirleri kuşaklar boyunca aktarılmaya devam edilmektedir.

Grup içinde kurulan iletişimin kişiler arasındaki duygusal yakınlığı beraberinde getirdiği düşünülmekte ve bireysel hislerin kolektif olabileceğinin altı çizilmektedir. Birey deneyimlerine önem verilmesinin toplumdaki azınlıkların ve travma yaşayan grupların geçmişlerini yeniden inşa etmesinde rol oynadığı bilinmektedir. Bilgin’e göre kendi kolektif belleğine sahip olan gruplar yaşadıkları travmaların resmi bellek tarafından kabul edilmesini istemektedir (2013, s. 19). Buna sorunlarını paylaşmak için bir araya gelen kadınların benzer deneyimlere sahip olduklarını fark etmeleri örnek olarak verilebilmektedir. Carol Hanisch söz konusu buluşmalarda konuşulan sorunların sadece kişisel değil aynı zamanda kolektif olduğunu ifade etmekte ve feminist

mücadeleye katkı sunduğunun altını çizmektedir (2013, s. 51- 60). Dolayısıyla travma yaşayan grupların resmi bellek içinde yer alabilmesinin yolu açılmaktadır.

Travmatik deneyimlerin aktarımı söz konusu olduğunda çalışmaların Holokost ve Birinci Dünya Savaşı gibi *felaket* olarak nitelendirilen olaylar üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir. Holokost tanıklarından biri olan Primo Levi otobiyografik çalışmasında felaketlere *tam tanıklık* edebilmenin mümkün olup olmadığını sorgulamaktadır (2020). Levi'ye göre felaketler ölümü beraberinde getirdiği için tam tanıklar artık hayatta değildir. Giorgio Agamben, Levi'nin tam tanık kavramı üzerinden tartışma yürütmektedir. Yazar, Levi'ye benzer şekilde felaketlerin tanıkları var mıdır sorusuna cevap aramaktadır. Agamben'e göre hayatta kalanlar felaketin tam tanıklarına tanıklık etmekte böylelikle felaketin kendisine tanıklık edebilmek mümkün olmaktadır (1999, s. 164). Sarlo ise tanıklığın başka bir yanı üzerinde durur. Yazar “deneyim ancak mağdur tanıklık ettiği zaman var oluyor” diyerek söz konusu deneyimin aktarıldığı andan itibaren kalıcı olacağını vurgulamaktadır (2012, s. 22). Böylelikle deneyimlerin nesiller boyunca anlatılabilmesinin yolu açılmaktadır.

Travmatik deneyimlerin kuşaklar arası aktarımı akla post-bellek kavramını getirmektedir. Marianne Hirsch post-bellek ile “bir sonraki neslin daha öncekilerin yaşadığı kişisel, kolektif ve kültürel travmalarıyla olan ilişkisini tanımlar” (2012, s. 5). Post-bellek kavramı ikinci neslin doğrudan tanığı olmadığı olayları kendi yaşamışçasına içselleştirmesine dikkat çekmektedir. Hirsch bu durumu torunlar “önceki neslin geçmişe ilişkin hatıralarına o kadar derinden bağlanır ki, bu bağlantıyı bellek olarak tanımlarlar” şeklinde açıklamaktadır (2008, s. 105- 106). Yazar, söz konusu bağlantının izini Holokost sonrasında üretilen yazılı ve görsel kültürel çalışmaları inceleyerek sürmektedir. Hirsch'e göre ikinci neslin üretimlerinde 'sorumluluk' duygusu yer almakta ve çocuklar ebeveynlerinin acılarını onarmaya yönelik bir istek duymaktadır (2008, s. 10). Hirsch'ün çalışmaları ile tanıklık aktarımlarının kuşaklar arasında nasıl bir etki bıraktığı ortaya çıkmaktadır.

Olaylara doğrudan tanıklık etmemiş neslin yaşananlara dair anılara ulaşmasının diğer yolunu arşivler oluşturmaktadır. Tanıklıkların gazete, fotoğraf, televizyon gibi çeşitli medya kanalları yoluyla aktarıldığı ve arşivlendiği bilinmektedir. Aleida Assmann arşivi “şimdiki zaman geçmiş haline geldiğinde onun hakkında gelecekte

söylenebilecek olanların temelidir” biçiminde tanımlamaktadır (2020, s. 285). Bu yolla deneyimlerin kalıcılığının sağlandığı düşünülmektedir. Ancak Halbwachs buralardan edinilen bilgilerin artık tanığın kendisi olmadığı için ikincil planda kaldığına ve tanığın fikirlerini yansıtmadığına işaret etmektedir (2018, s. 131). Yazar şimdiki zamana göre değişmeyen, sabit bir belleğin olamayacağını altını çizmekte arşivin doğası gereği ortaya çıktığı ana sabitlendiğini iddia etmektedir. Zelizer gazete örneğinden yola çıkarak medyanın kolektif belleği nasıl şekillendirebileceği üzerine çalışmaktadır. Yazar medyadaki söylemleri üreten kişiler için ‘bellek failleri’ ifadesini kullanmaktadır (2020, s. 304). Buradan hareketle medyada kendine yer bulabilen tanıklıkların bellek faillerinin seçtikleri olduğu anlaşılmaktadır. Sarlo, bir süre sonra kişinin kendi deneyimleri ile medyadan aldığı bilgilerin birbirinden ayır edilemeyeceğini ileri sürmektedir (2012, s. 53). Dolayısıyla medyanın ve arşivin kolektif belleğin oluşumundaki etkisi ortaya çıkmaktadır.

### **1.1.2. Dil Yoluyla Kolektif Belleğin Kurulumu**

Dilbilim alanında çalışan sosyal bilimciler dilin toplum içinde öğrenilen yapay bir sistem olduğunu vurgulamaktadır. “Dil (Langue) terimiyle herhangi bir toplumun, ulusun bireyleri arasında anlaşma sağlayan yerleşik dizge anlatılır” (Aksan, 1979, s. 51). Dilin söz, yazı, bedensel hareketler gibi yollarla bireyler arasındaki iletişimi gerçekleştirdiği bilinmektedir. Aynı zamanda dilin tanımlanmasında “insan toplumunun dışında insan dili olamaz” görüşünün altı çizilmektedir (Hançerlioğlu, 1979, s. 78). Böylelikle dilin toplumsal ortamda var olduğu anlaşılmaktadır.

Lacan, yeni doğmuş bir bebeğin toplumsal alana girişinin dil yoluyla mümkün olabileceğini öne sürmektedir. Dil aracılığıyla özne ile nesneyi anlamlandıran birey kendisinin farkına varmaktadır (Tura, 2010, s. 171). Böylelikle *ben* ile *seni* yani annesi ile kendisini ayıran bebek aile ve toplum içindeki konumuna yerleşmektedir. Fakat “...iki kişiden oluşmuş bir dünyada Ben ve Sen'e ihtiyaç yoktur. Bu ihtiyaç ancak bir üçüncünün, O'nun devreye girmesi ile oluşur. O, Babanın Adı'dır, yani Babanın Simgesi'dir” (Tura, 2010, s. 177). Buradan hareketle Lacan'ın toplumsal bir varlık olan öznenin ortaya çıkışını çocuğun dili öğrenmesi sonucu sembolik düzene geçişiyle açıkladığı anlaşılmaktadır. Dolayısıyla dili öğrenmek ve toplumsal düzeninin parçası

olmak aynı anda gerçekleşmektedir. Dil ve toplum arasındaki bu bağlantıdan yola çıkan Žižek, Lacan'ın sembolik düzenini konuşurken uyulması gereken dilsel kurallara benzetmektedir (2007, s. 8- 12). Yazara göre eğer dilin gerektiği kurallara uymadan konuşulursa karşılıklı iletişim kurulamayacaktır. Yazar bireylerin konuşurken kuralların ne olduğunu düşünmediğini, o kuralları alışkanlıktan gelen bilgi ile uyguladıklarının altını çizmektedir. Bireylerin bunu ancak kurallar üzerine düşündüğünde fark edeceği vurgulanmaktadır. Žižek, bu durumun tüm toplumsal düzen için geçerli olduğunu ifade etmektedir. Yazar bu noktada dilin de tıpkı toplumsal kurallar gibi bireylere dayatıldığı sonucuna varmaktadır.

Bireyselden ziyade toplumsal bir unsur olarak ortaya çıkan dilin kolektif belleğin kurulumunda rol oynadığı düşünülmektedir. Jakub Mlynář kolektif bellek ve dil arasındaki ilişkiyi üç şekilde açıklamaktadır. Yazara göre “kolektif bellek dilden doğar”, “kolektif bellekler dilsel olarak yapılandırılmıştır” ve “kolektif bellek kalıpları dili etkiler” (2014, s.218). Buradan dilin yalnızca kolektif belleği kuran bir etken olarak kalmadığı aynı zamanda dil ve belleğin birbirlerini dönüştürdüğü ortaya çıkmaktadır. Mlynář kolektif belleğin dil aracılığıyla oluşmasını deneyim aktarımına dayandırmaktadır. Yazar, tanıkların anılarını dil yoluyla iletmesini kolektif bellek ile dilin birbirine içkinliğine bir kanıt olarak görmektedir. “Söze dökmek suskun deneyimi azat eder, doğrudanlıktan ya da unutulmaktan kurtarır ve onu iletilebilir, yani herkesin yapar” (Sarlo, 2012, s. 21). Herkese ait olan anıların kültürün ve grup aidiyetinin inşasında rol oynadığı düşünülmektedir. Dolayısıyla anlatılan hatıraların aktaran kişiyi ve dinleyini etkilemesinin yanında bütün toplumu ve kültürü etkilediği anlaşılmaktadır. Halbwachs kelimeler olmadan belleğin etkin hale gelemeyeceğini vurgulamaktadır (2018, s.64). Yazar bu durumu insanların kelimeler ile düşünebilen varlıklar olması ile açıklamaktadır. Buradan hareketle Halbwachs'a göre belleğin işlemeye devam edebilmesi için kelimelere dolayısıyla akla ihtiyaç duyduğu anlaşılmaktadır. Yazar hatırlamanın gerçekleşebilmesi için hatırayı düşünmenin ve kelimelerle anlatmanın bir gereklilik olarak açığa çıktığına işaret etmektedir. Halbwachs ile benzer şekilde Olick, hatırlayabilmek için dil, anlatı ve diyalogun zorunlu olduğunu ifade etmektedir (2014, s. 195). Yazar bireyler arasında kurulan diyalog ile insanların birbirlerinin belleklerini ve anılarını etkilediğini düşünmektedir. Bu etkileşimin nedeni olarak diyalogun kültürel ve

toplumsal değerlerden ayrı olamayacağı görüşünü öne sürmektedir. Mlynář “insanlar hatırladıkları her şey hakkında konuşmazlar” diyerek bireylerin anlatmaya ‘değer’ gördükleri anıları aktardıklarını vurgulamaktadır (2014, s. 227). Yazara göre bu anılar çoğunlukla diğer insanların önemseyeceği varsayılan anılardan oluşmaktadır. Buradan hareketle paylaşılan anıların hangileri olacağının toplumdan ayrı düşünülemeyeceği sonucuna varılmaktadır.

Bakhtin ise anlatının toplumsalın yanında tarihsel bir boyutu olduğunu öne sürmektedir. Yazara göre “her sözce onu derinden derine belirleyen toplumsal ve tarihsel bir bağlamda köklenmiştir” (Aktulum, 2000, s. 26). Bakhtin burada söylenen her sözün yazılan her metnin önceden söylenmiş olduğunu vurgulamaktadır. “Bakhtin’e göre sözler, önceki kullanımlarının ‘belleğinden izler’ taşır” (Olick, 2014, s. 195). Buradan hareketle Bakhtin’in tüm diyalogların yeniden kurulduğunu ve tarihsel arka planını vurguladığı açığa çıkmaktadır. Dolayısıyla dilin bir yandan kolektif belleği kurarken diğer yandan kolektif bellekten etkilendiği görülmektedir. Söz konusu bu karşılıklı ilişki Jan Assmann’ın çalışmalarından hareketle örneklendirilmektedir. Assmann yazılı kültürler hakkında yaptığı çalışmalarda belleğin mitler, şarkılar, deyimler, atasözleri, kutsal metinler gibi öğeler yoluyla aktarılabilirdiğini ortaya koymaktadır (2001). Böylelikle kuşaktan kuşağa devredilen yazılı metinlerle anlatının ve kolektif belleğin izi sürülebilmektedir. Paul Ricœur’e göre hatıralar anlatılmaya başlandığında bellek dilin alanına girmektedir (2012, s. 148). Cohn, Mehi, ve Pennebaker yaptıkları araştırmada 11 Eylül olayının ardından blog sitelerindeki kullanıcı yorumlarını incelemiştir:

*“11 Eylül saldırılarının duyulmasıyla "ben" ve "biz" sözcüklerinin kullanımı yer değiştirmişti. Saldırlardan sonra "ben" ile ilişkili sözcüklerin kullanımı yüzde 15 azalmış ve daha sonra yavaş yavaş artarak, iki ay içinde yüzde 5 olan başlangıç değerlerine geri dönmüştü. ... İlginç olan, "biz" kullanımının artmasının, milli duyguların kabarmasına değil, aile ve yakın arkadaşlara yönelik dikkatin artmasına bağlı olmasıydı” (Pennebaker ve Gonzales, 2015, s. 230).*

Yapılan araştırmanın sonucuna bakıldığında toplumsal travmatik olayların ardından bireyler yakın çevresinin ve ailesinin yaşadığı deneyimi kapsayacak şekilde kendini ifade etmektedir. Dolayısıyla toplumsal boyutta yaşanan travmatik olayların bireyler

tarafından ifade edilmesinin *biz* zamiri ile olması belleğin dilin alanına girişine örnek olmaktadır.

### **1.1.3. Mekân Yoluyla Kolektif Belleğin Kurulumu**

Mekân kavramı temel anlamda içinde bulunulabilen ve uzayda yer kaplayan fiziksel bir alanı çağrıştırmaktadır. Mekân “insanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan boşluk” dış mekân ise “insan yapıtlarının arasında kalan ve bunlarla sınırlanan mekân” şeklinde tanımlanmaktadır (Hasol, 1979, s. 344). İnsanın fiziksel konumu üzerinden şekillenen mekân tanımlarının yanında insanların sosyal konumlarının mekân üzerinde etkili olduğunu öne süren tanımlamalar yer almaktadır. Mekân ile o mekânda yaşayan bireylerin karşılıklı etkileşim halinde bulunduğu bilinmektedir. Halbwachs bu etkileşim sonucunda insanların zaman geçirdikleri mekânları başkalarının anlayamayacağı şekilde anlamlandırıldığını ortaya koymaktadır (2018, s. 162). Dolayısıyla söz konusu mekânlardaki değişimler insanların düşüncelerini, yaşayış biçimlerini değiştirmekte ve aynı zamanda mekânın kendisi insanların düşüncelerine göre şekillenmektedir. Bilgin bu durumu “bireyler... çeşitli mekânları, özellikleri bakımından farklılaştırarak bir ‘yer kimliği’ne büründürme eğilimi gösterir” şeklinde ifade etmektedir (2013, s. 99). Böylelikle mekân içinde kendini diğerlerinden ayıran grup kimliğini inşa etmekte ve sürdürmektedir. Buradan hareketle mekânların sosyal olarak inşa edildiği anlaşılmaktadır. Kent yaşamındaki ekonomik sınıflara ve meslek gruplarına göre ayrılan mahalle ve sokaklar söz konusu sosyal inşalardan bazılarıdır. Örneğin kentin bazı sokakları seks işçiliği yapan insanların sıklıkla uğradığı bir mekân olarak bilinirken yine aynı semtte başka bir sokak gelir düzeyi yüksek insanların gittiği kafelerden oluşan bir mekân olabilmektedir. Ayrıca Bilgin “bu yer dışına itilme, sürgün, soygun, taşınma gibi olaylar insanın kimliğine bir saldırı gibi hissedilir” diyerek yer kimliğinin ve bir yere ait hissetmenin bireyler üzerindeki etkisini açıklamaktadır (2013, s. 134).

Araştırmacılar insanların tüm yaşantısının belirli mekânlarda geçtiğini ortaya koymaktadır. Dolayısıyla her anı mekân ile ilişkilendirilebilmekte ve hatırlama mekândan bağımsız gerçekleşmemektedir (Halbwachs, 2018, s. 103). Mekânların hatırlama üzerindeki etkisi mekânın durağan olmasıyla açıklanmaktadır. Halbwachs

“sabitlik özelliği sayesinde bize zaman içinde değişmeme ve şimdinin içinde geçmiş bulma yanılsamasını sunan, ancak ve ancak mekânın imgesidir” diyerek mekânın kolektif belleğin inşasındaki önemini vurgulamaktadır (2018, s. 194). Söz konusu mekânlar binalardan ya da kentteki sokaklardan ibaret değildir. Halbwachs’a göre kolektif bellek kendini sürdürebilmek için anıları somutlaştırarak hatırlama mekânlarına dönüştürmeye ihtiyaç duymaktadır (Assmann, 2001, s. 63). Kolektif bellek ve mekân arasındaki ilişkide mekânın fizikselin yanında metaforik anlamlarına rastlanmaktadır. Grubun anlam yüklediği her şey bellek mekânı olabilmektedir. Bellek üzerine çalışan araştırmacılar belleği tanımlamak ve açıklamak için mekânsal çağrışımları bulunan pek çok metafor kullanmaktadır. “Bellek, arşiv, kütüphane, kitap, mahzen, kasa, kuşhane, ormanlar, labirentler, mağaralar gibi bir çok metafor ile ifade edilmiştir” (Draaisma, 2014, s. 20). Dolayısıyla kolektif belleği açıklamada en sık başvurulan öğelerin mekânlar olması bellek ve mekân arasındaki karşılıklı ilişkiyi gösteren bir başka etmendir. Pierre Nora belleğin her zaman mekân ile ilişkili olduğunu altını çizmektedir. Çünkü “hatırlanması imkânsız hale gelen şeylerin sonsuz stoku”nu yapabilmenin mümkün olmadığı düşünülmektedir (Yelsalı Parmaksız, 2019, s. 13). Nora’ya göre bellek mekânları belleğin olmadığı fikrinden kaynaklanmaktadır. Yazar bellek mekânlarının toplumsal ritüelleri devam ettirebilmek ve yaşanılanları arşivleyebilmek için ortaya çıktığını ifade etmektedir (Nora, 2006, s. 23). Buradan hareketle belleğin korunmasını ve aktarılmasını sağlayan her unsurun bellek mekânı olduğu anlaşılmaktadır.

Bilgin kolektif belleğin mekânsallaştığı öğelerden biri olarak eşyaları işaret etmektedir. Aile içinde kuşaktan kuşağa aktarılan eşyalar ailenin kolektif belleğini sürdürmede önemli bir yer tutmaktadır (2013, s. 99- 128). Yazara göre yaşanılan yeri çevreleyen, miras yoluyla aktarılan eşyalar grubun kolektif belleğini taşımaktadır. Böylelikle kuşaklar arasındaki iletişim devam etmekte ve grup varlığını sürdürmektedir. Bunun yanı sıra Bilgin toplumsal anmaların ya da kutlamaların yapıldığı mekânlara dikkat çekmektedir. Yazar söz konusu mekânların toplumun belleğinde sembolik anlamlara sahip olduğunu ve bu mekândaki değişimlerin kolektif belleği etkileyeceğini ifade etmektedir (2013, s. 139). Toplumsal anmalar akla toplumun yaşadığı travmaları getirmektedir.

Patrizia Violi müzeler, anıtlar, kabirler, savaş alanları gibi toplumsal travmalar sonucunda ortaya çıkan mekânları ‘travma mekânı’ olarak tanımlamaktadır (2017). Violi bu mekânların kimin için inşa edildiğinin ve hangi toplumsal travmaların mekânsallaştırıldığıнын siyaset alanı dışında düşünölemeyeceğini vurgular. Yazara göre travmaların yaşandığı alanların ne şekilde korunduğı, dönüştüröldüğü veya anıtlaştırıldığı toplumdaki bellek politikalarını ortaya koymaktadır (Violi, 2012, s. 37). Bu durum Nora’nın bellek mekânlarının ‘gösterge’ olduğunu vurgulaması ile benzerlik göstermektedir. Yazar mekânı “kendi kendine gönderme yapan gösterge” olarak tanımlamaktadır (Nora, 2006, s. 37). Böylelikle mekânın sadece varlığı ile bir mesaj ilettiğı anlaşılmaktadır. Söz konusu mesaj toplumun kolektif belleğinde yer etmekte ve nesiller boyunca aktarılmaktadır. Dolayısıyla kolektif bellek ile siyasi iktidar ve bellek politikaları arasında doğrudan bir bağlantı olduğı ortaya çıkmaktadır.

## **1.2. Kolektif Bellek ve İktidar İlişkisi**

Devletlerin ve toplumdaki egemen ideolojilerin kolektif belleğı söylemlerini aktarma ve meşrulaştırma aracı olarak kullandığı bilinmektedir. Bu durum akla *bellek politikası* kavramını getirmektedir. Mithat Sancar bellek politikasını “bir devletin belli bir dönemde geçmişle ilişki konusundaki genel karar ve somut uygulamaları” şeklinde tanımlamaktadır (2008, s. 29). Yazar özellikle ulus devletlerin ortaya çıkış sürecinde iktidarların ulusal kimlikleri kurabilmek için kolektif bellekten yararlandığını ifade etmektedir. Sancar devletlerin ulus kimliğinin inşası sırasında milli duyguları yükseltmek için geçmiş hikâyelere yöneldiğinin altını çizmektedir. Söz konusu hikâyeler “geçmişteki kahramanlık efsaneleri”ne ya da “kurban/ mağdur mitosları”na dayanmaktadır (Sancar, 2008, s. 17- 18). Böylelikle milliyete yönelik olumlu duygular toplumda yaygınlık kazanmakta ve ulus kimliğinin inşası mümkün olmaktadır. Kolektif bellek aracılığıyla “İktidar kendisine geriye yönelik meşruluk ve ileriye yönelik ebedilik kazandırmakta”dır (Assmann, 2001, s. 73). Buradan hareketle iktidarların sadece ulus kimliğinin inşası sırasında değil kendilerine meşruluk kazandırmak istedikleri her alanda kolektif belleğı bir araç olarak kullandığı anlaşılmaktadır. Dolayısıyla iktidarların görüşlerini temsil etmeyen grupların ötekileştirildiğı ve hikâyelerine kolektif bellekte yer verilmediğı açığa çıkmaktadır. İktidarların söz konusu söylemleri



yaygınlaştırmak için resmi ders kitapları ve anaakım kitle iletişim araçları gibi bellek mekânlarını kullandığı bilinmektedir.

İktidar ve kolektif bellek ilişkisi üzerine çalışan araştırmacılar bellek politikalarının çeşitlilik gösterdiğini vurgulamaktadır. Devletlerin geçmiş ile olan ilişkisi hatırlama ve unutma üzerinden kurulabilmektir (Sancar, 2008, s. 34). Sancar, unutma üzerinden ilerleyen bellek politikalarını geçmişin belirli bir kısmını bastırmaya yönelik bir çaba olarak görmektedir. Assmann söz konusu ilişkiyi “iktidarın rolünden söz edilecekse öncelikle iktidarla unutma arasındaki ittifaktan söz edilmelidir” şeklinde vurgulamaktadır (2001, s. 75). Devletlerin unutturma politikaları toplum içinde bastırılan ve ötekileştirilen grupları akla getirmektedir. Devlet ve toplumun geneli tarafından geçmişleri bastırılan grupların şiddete ve travmatik olaylara maruz kaldıkları düşünülmektedir. Dolayısıyla unutturma politikalarının ötekileştirilen grupların travmalarını iyileştirmeye ve failleri cezalandırmaya yönelik bir tavırdan uzak olduğu anlaşılmaktadır. Bu noktada Sancar’ın *geçmişle hesaplaşma* olarak Türkçeleştirdiği kavram öne çıkmaktadır. Geçmişle hesaplaşma mağdurların iyileşmesine ve faillerin hesap vermesine yönelik adımları içermektedir (Sancar, 2008, s. 34). Sancar geçmişle hesaplaşmanın devletlerin benimsediği bir politika olması gerektiğinin altını çizmektedir. Yazar iktidarların unutturma ve bastırma politikalarını bırakıp hatırlama politikalarını gündeme almaları gerektiğini vurgulamaktadır. Böylelikle toplumsal travmaların iyileşmesinin mümkün olabileceği ortaya çıkmaktadır. Sancar aynı zamanda iktidarlardan geçmişle hesaplaşmalarını talep etmenin gerekli olduğunu ifade etmektedir.

Bu noktada özneyi ön plana çıkaran *karşı- bellek* kavramı dikkat çekmektedir. Michel Foucault’nun çalışmalarından temellenen karşı- bellek “kuralları bozmak için, ters yönde kullanmak için ve bunları dayatanlara karşı çevirmek için” bir araç olarak görülmektedir (Foucault, 2011, s. 241). Ancak yazar karşı- belleğin hegemonik kolektif bellek ile diyalektik bir ilişki kurmadığını öne sürmektedir. Karşı- bellek “tarihsel anıları diyalektik olmadan yönlendirme yeteneğine sahip bir toplumsal direniş dinamiği sağlayan hatırlama ve yaşama aracıdır” (Tello, 2022, s. 399). Buradan hareketle iktidarlar tarafından üzerlerinde bastırma ve unutturma politikaları izlenmiş kolektif belleklerin bir karşı- bellek kurarak kendi seslerini duyurduğu anlaşılmaktadır.

Böylelikle karşı- bellekten geçmişle hesaplaşmanın aksine bir devlet politikası olarak değil öznelere meydana getirdiği bir hatırlama eylemi olarak bahsedilebilmektedir. Foucault hegemonik kolektif belleğin tarih boyunca ritüellerde ve çeşitli prosedürlerde sabitlenmiş bir tahakküm ilişkisi oluşturduğuna işaret etmektedir (Foucault, 1996, s. 150). Dolayısıyla geçmişe dönük olarak toplumsal geleneklerin, ritüellerin ve geçmişe ilişkin fikirlerin sorgulanmasının tahakküm ilişkilerini açığa çıkardığı tespit edilmektedir. Böylelikle karşı- bellek iktidarların kendi ihtiyaçlarına uygun olarak şekillendirdiği fikirlerin ve söylemlerin neler olduğunu ortaya koymaktadır (Misztal, 2003, s. 65). Bu bağlamda karşı- belleğin egemen ideolojinin eleştirisini sunduğu görülmektedir.

Karşı- bellekte temel mesele resmi tarih anlatısıyla çelişen somutlaşmış deneyimlerin, boyun eğdirilmiş grupların ve tehdit altındaki kültürlerin varlığına dair sosyal ve politik alanda olumlu dönüşümler sağlamak için çalışmaktır (Demos, 2012). Buradan hareketle karşı belleğin baskın söyleme alternatif bir anlatı oluşturduğu ve bunun politik sonuçları olabileceği anlaşılmaktadır. Bu noktada karşı- belleğin feminist politikalar ile uyum içinde olduğunun ve söz konusu feminist politikalar tarafından yönetilebileceğinin altı çizilmektedir (Tello, 2022, s. 400). Feminizm aracılığıyla ortaya çıkan karşı- bellek ile egemen ideoloji içinde kendine yer bulamayan kimi grupların kendi geçmişlerini ve anlatılarını duyurabileceği açığa çıkmaktadır. Karşı- bellek uzun süre sessiz kalmış seslerin iyileşme süreci olarak tanımlanmaktadır (Bouchard, 1996, s. 18). Bu bağlamda geçmişle hesaplaşmanın taşıdığı faileri hesap vermeye ve toplumsal travmaları iyileştirmeye yönelik potansiyel karşı- bellek için de söz konusu olmaktadır.

### **1.3. Kolektif Bellek ve Cinsiyet İlişkisi**

Feminist ve queer kuramcılarının çalışmalarına bakıldığında cinsiyet ile ilgili olarak toplumsal cinsiyet, biyolojik cinsiyet, atanmış cinsiyet gibi birçok kavram ile karşılaşmaktadır. Joan Wallach Scott'a göre "toplumsal cinsiyet, kadınlara ve erkeklere ilişkin uygun roller hakkındaki fikirlerin tamamen toplumsal olarak yaratıldığını ifade eden 'kültürel inşalar'a işaret etmenin bir yoludur" (2013, s. 67). Buradan hareketle toplumsal cinsiyet ile kastedilenin bireylerin doğumda atanan cinsiyetlerine 'uygun' olarak inşa edilmiş toplumsal normlarla şekillenen bir kategori

olduğu anlaşılmaktadır. Cinsiyetin toplumsal ve biyolojik olarak keskin bir biçimde ikiye ayrılabilmesinin varsayıldığı görülmektedir. Bu noktada Judith Butler cinsiyetin zaten toplumsal bir veri olduğunu, bunu biyolojik ve toplumsal şeklinde ikiye ayırmanın mümkün olmayacağını öne sürmektedir. “Cinsiyet bedenin siyasi ve kültürel bir yorumudur, dolayısıyla geleneksel cinsiyet- toplumsal cinsiyet ayrımı geçersizdir, toplumsal cinsiyet cinsiyetin ayrılmaz bir parçasıdır ve cinsiyetin aslında zaten başından beri toplumsal cinsiyet olmuş olduğu ortaya çıkar” (Butler, 2014, s. 193). Bu bağlamda cinsiyetin bedensel ve toplumsal olarak bir bütün olduğu açığa çıkmaktadır. Butler’a göre cinsiyeti biyolojik ve toplumsal şeklinde ayırmak bedenün penis ve vulva gibi erojen bölgelere indirgenerek parçalanmasına neden olmaktadır (2014, s. 195). Dolayısıyla bu çalışmada cinsiyet kavramı, Butler’ın görüşünden yola çıkılarak, toplumsal ve biyolojik ayrımı işaret etmeyen bir ifade olarak kullanılmaktadır.

Kolektif belleğin kimi grupların anılarını kuşaklar boyunca aktarırken kimi grupların anılarını unuttuğu bilinmektedir. Unutulan ve hatırlanan deneyimlerin kimlere ait olduğu sorusu cinsiyet çalışmalarının konularından birini oluşturmaktadır. Feminist araştırmacıların kadınların deneyimlerine odaklanarak geçmişe bakmasıyla tarihe yönelik eleştirel görüşler yaygınlık kazanmıştır (Yelsalı Parmaksız, 2011, s. 572). Araştırmacıların feminist bir perspektiften geçmişe bakması kadınların anılarına kolektif bellekte ve resmi tarihte yer verilmediğini göstermektedir. Dolayısıyla kolektif bellek üzerine yapılan incelemelerin cinsiyetten ayrı düşünülemediği sonucuna varılmaktadır (Leydesdorff, 2017, s. viii). Ancak feminist çalışmalar bellek konusuna eğilmeden önce bellek çalışan araştırmacıların kolektif bellek ve cinsiyet ilişkisine odaklanmadığı bilinmektedir. Araştırmacıların cinsiyete olan ilgisizliği kolektif belleğin şu ana kadar yapılmış tanımlarının yetersiz olabileceği görüşlerine yol açmaktadır. Bu eksikliğin giderilmesi ve kolektif belleğin cinsiyetlere göre farklılaşmasının belirlenmesi *cinsiyetlendirilmiş bellek* kavramını ortaya çıkarmıştır. “Cinsiyetlendirilmiş bellek insanların geçmişe geleneksel ataerkil erkeklik ve kadınlık ikililikleriyle uyumlu olacak şekilde yaklaşma biçimleriyle bağlantılıdır” (Baaqeel, 2019, s. 110). Bu durum kadınların deneyimlerinin göz ardı edilmesinin yanı sıra kolektif bellekteki anıların cinsiyetlere göre çeşitli şekillerde hatırlandığına dikkat çekmektedir. Anna Reading’e göre cinsiyetlendirilmiş bellek aynı hikâyenin erkekler ve kadınlar için nasıl farklı

anlamlar taşıdığıının kabulünü içermektedir (2010, s. 12). Buradaki farklı anlamların açığa çıkmaması erkeklerin deneyimlerini kolektif bellek içinde tutarken kadınların deneyimlerini görünmez hale getirmektedir. Dolayısıyla kolektif belleği tümüyle anlayabilmek için kadınların yaşam deneyimlerine ve anılarına odaklanmanın gerekli olduğu ortaya konmaktadır.

Yaşanan olayların cinsiyetlere bağlı olarak farklı biçimlerde deneyimlendiği bilinmektedir. Bu noktada cinsiyetlendirilmiş belleği daha iyi kavrayabilmek için kadınların ve erkeklerin geçmişlerine ilişkin anılarını nasıl başka şekillerde sunduklarına odaklanılması gerekmektedir (Baaqeel, 2019, s. 108). Örneğin yapılan sözlü tarih çalışmalarında savaş gibi toplumsal bir travmanın erkekler ve kadınlar tarafından farklı algılanmakta ve yaşanmakta olduğu görülmektedir. Söz konusu çalışmalarda kadınlar için savaşın çocukların kaybı, az erzakla aileyi hayatta tutabilme, tecavüz, kız çocuklarının düşman askerler tarafından alı konulması gibi deneyimleri içerdiği erkekler için ise cephede olma, düşman askerler ile doğrudan çarpışma, esir alınma gibi deneyimleri içerdiği tespit edilmektedir. Bu noktada resmi tarih anlatılarına bakılması cinsiyetlendirilmiş anıların tarih yazımına nasıl müdahale ettiğini açıklamaktadır (Lei, 2021, s. 1). Kadınların savaşa dair anılarına resmi tarihte ve kolektif bellekte yer verilmemesi savaşın ne olduğuna ve nasıl yaşandığına dair bilgi ve deneyimin erkeklerin anlatısına göre oluşturulduğunu göstermektedir. Reading cinsiyet yankılarının anlatıların gizemli veya eksik bırakılmış yerlerinde olduğuna işaret etmektedir (2002, s. 27). Böylelikle kadın deneyimlerinin yokluğunun kolektif belleği yetersiz bıraktığı sonucuna varılmaktadır.

Ataerkil bir yapıya sahip olan kolektif bellek ve resmi tarih kuşaklar boyunca iletilerek varlığını sürdürmektedir. Reading cinsiyet ve bellek arasındaki ilişkinin cinsiyetlendirilmiş çeşitli kültürel dolayimler yoluyla miras alındığını vurgulamaktadır (2002, s. 2). Kolektif bellek araştırmacıları belleğin toplumsal gelenekler, ritüeller, kitle iletişim araçları ve resmi ders kitapları gibi araçlar yoluyla aktarıldığını ortaya koymaktadır. Kolektif belleğin cinsiyetlendirilmiş bir bellek olduğunun açığa çıkışıyla birlikte bu kültürel araçlar erkek deneyimlerine odaklanarak onları aktarmaktadır. Bu durum kadınların kimi yaşam deneyimlerinin 'olağan dışı' ve 'uygunsuz' görülmesine neden olmaktadır (Lei, 2021, s. 3). Kadınların kendi hikâyelerini anlatamadığı ve

paylaşmadığı bir toplumsal yapının sonucu olarak kadın deneyimlerinin değersizleştirildiği görülmektedir. Geçmişte yaşamış kadınların hikâyelerine ulaşabilmek için araştırmacılar sözlü tarih çalışmalarının yanında otobiyografik eserler, günlükler ve mektuplar gibi metinleri incelemektedir. Bu eserlerin gün yüzüne çıkarılması ve kaydının tutulması kadınların deneyimlerinin kuşaktan kuşağa aktarılmasının önünü açmaktadır. Ancak kolektif belleğin şimdinin ihtiyaçlarına göre geçmişin yeniden inşası olduğu göz önünde bulundurulduğunda günümüzde yaşamlarını sürdüren kadınların deneyimlerinin kayıt altına alınmasının gerekli olduğu anlaşılmaktadır.

Kolektif belleğin cinsiyetlendirilmiş olmasından yola çıkıldığında kadınların ve erkeklerin toplum içindeki konumlarının, kendilerini anlatma biçimlerinin, mekân kullanımlarının farklılaştığı saptanmaktadır. Hatıraların ve belleğin cinsiyete dayalı olması sosyal alanların ve ifade biçimlerinin şekillenmesi üzerinde güçlü bir etki yaratmaktadır (Leydesdorff, Passerini ve Thompson, 2017, s. 14). Bu bağlamda kolektif belleği kuran unsurlardan olan tanıklıklar, dil ve mekânın cinsiyetlendirilmiş öğeler olduğu sonucuna varılmaktadır. Bu öğelerin feminist bellek perspektifinden incelenmesi kolektif belleğin cinsiyete dayalı olarak nasıl şekillendiğini ortaya koymaktadır. Feminist bellek üzerine çalışan araştırmacılar kolektif belleği kuran unsurlardan birinin de cinsiyet olduğunu öne sürmektedir.

#### **1.4. Feminist Bellek Kavramının Tanımları ve Feminist Tarihyazımı**

Feminist bellek ve feminist tarihyazımı tıpkı kolektif bellek ve tarih kavramsallaştırmasında olduğu gibi birbirini besleyen ancak farklı anlamlara sahip alanlardır. Fakat Türkçe literatürde feminist tarih, kadın tarihi ve feminist bellek eş anlamlı kullanılabilir. Söz konusu kavramların ortak yönü toplumsal olarak kabul görmüş hegemonik kolektif bellek ve tarihe karşı-bellek ve karşı-tarih oluşturmalarıdır. Feminist bellek ve feminist tarih çalışmaları feminist politik hareketlerin unutturulmasına ve çarpıtılmasına yönelik bir çabanın var olduğu bilinciyle yürütülmektedir (Chidgey, 2013, s. 659). Bu bağlamda kolektif belleğin ve tarihin kadınlara ait gündelik yaşam deneyimlerine ve tarihsel kazanımlarına yer vermeyerek kadınları görünmez hale getirdiği anlaşılmaktadır. Araştırmacılar kadınların anılarının

yok sayılmasının yanında feminist hareketin kazanımlarının ve bu kazanımların nasıl elde edildiğinin unutturulmasına yönelik bellek politikaları izlendiğini belirlemektedir. Elaine Showalter kadın yazarlar üzerinden yaptığı analiz sonucunda kadınların her kuşakta geçmişi ve tarihi yeniden keşfetmeye, cinsiyetlerinin bilincini yeniden şekillendirmeye zorlandıklarını ifade etmektedir (1977, s. 11). Dolayısıyla söz konusu unutturma politikalarıyla kadınların kendi belleklerini oluşturmalarının ve tarihsel olarak elde ettikleri kazanımlara sahip çıkmalarının engellenmeye çalışıldığı ortaya konmaktadır. Buradan hareketle kadınların kendi hikâyelerini ve deneyimlerini anlatabilmesi için ‘erkek’ anlatılarına karşı durması gerektiği açığa çıkmaktadır. Bu noktada kimi feminist araştırmacılar geleneksel tarihin erk merkezli oluşuna dikkat çekmek için *history* kavramı yerine kendi türettikleri *herstory*’i kullanmıştır. Herstory “kadınların bakış açısıyla yazılan, deneyimlerine ve faaliyetlerine önem veren tarih” anlamını taşımaktadır (Herstory, t.y.).

Feminist tarihçiler kadınlığı tarihsel bir kategori olarak ele almakta ve incelemektedir. Serpil Çakır (2011) kitabında Antik Çağ’dan modern döneme kadar erkek düşünürlerin eserlerinde yer alan kadın düşmanı ve kadınlara yer vermeyen metinlerin tarih yazımını ve kadına bakışı nasıl etkilediğini anlatmaktadır. Yazara göre tarih boyunca kadınların yok sayıldığı ataerkil bakış kadınlara ait olduğu varsayılan her şeyin tarih dışı kabul edilmesiyle sonuçlanmıştır (Çakır, 2011, s. 509). Yalnızca erkekler üzerinden şekillenen tarih anlayışı kadınların geçmişini karanlıkta bırakmaktadır. Bu noktada feminist tarihçiler “tarihteki patriarkal ilişkileri açığa çıkarmayı ve tarihi yeniden inşa etmeyi hedefler” (Çakır, 2011, s. 505). Feminist tarih çalışmaları ilk olarak arşiv ve belgeleri inceleyerek geçmişte yaşamış kadınları ortaya çıkarmayı amaçlamıştır. Ayşegül Yaraman geleneksel tarih anlayışında skandallar ve entrikalar haricinde kadınların sessiz bırakıldığını vurgulamaktadır (2001, s. 13). Araştırmacılar kadınların kaydının tutulmasının ancak tarihi yazan erkeklerin onlara yer vermesiyle mümkün olabileceğini öne sürmektedir. Bu bağlamda feminist tarih yazımı erkek tarihçiler tarafından ‘değerli’ bulunmayan kadınların hikâyelerine odaklanmayı önemli görmektedir.

Feminist tarihçilerin ilk önce ismini duydukları kadınlara dair daha fazla bilgi elde etmeyi amaçladığı anlaşılmaktadır. “Kadınları görünür kılma hedefi, başlangıçta,

ister istemez ünlü, istisnai kadınlar üzerinde yoğunlaşılmasını, onların katkılarının gün ışığına çıkarılmasını getirdi” (Berkday, 2001, s. 278). Ancak araştırmacılar ünlü kadınlara duyulan ilginin ‘kadınlar’ kategorisini belirli kadınlara göre sınırlandırdığını ortaya koymaktadır. Wallach Scott feminist tarih araştırmalarının beyaz, batılı, heteroseksüel ‘kadınlar’ üzerine eğildiğini ancak feminist tarih için bunun yeterince kapsayıcı olmadığını vurgulamaktadır (2013, s. 217). Böylelikle feminist hareket kadınların din, etnik köken, cinsel yönelim gibi çeşitli kimliklere sahip olduğunu ve söz konusu kimlikleri içeren bir feminist politika ve tarih anlayışı geliştirilmesi gerektiğini göstermektedir. Bununla birlikte feminist araştırmacılar tarih anlayışına yönelik herhangi bir eleştiride bulunmadan var olan tarihe kadınları dâhil etmeye çalışmanın feminist tarihyazımı için yeterli olmadığını saptamaktadır. “Feminist tarih salt kadınların tarihinin erkeklerin tarihine eklenmesini gerektirmiyor, kadınların ve erkeklerin yaşam alanlarını ve bunların birbirleriyle ilişkilerini yeniden anlamayı ve başka kavramlarla anlamayı gerektiriyor” (Durakbaşı, 1996, s. 217). Buradan hareketle feminist tarihin yalnızca tarih içindeki boşluklara kadın hikâyelerinin yerleştirilmesini değil tarihin bütününe feminist perspektiften bakmayı gerektirdiği anlaşılmaktadır. Gerda Lerner kadınların tarihe eklenmesi şeklindeki feminist tarihçiliği “geçiş dönemi kadın tarihi” şeklinde tanımlamaktadır (1975, s. 7). Geçiş döneminden sonra araştırmacılar söz konusu kadınların kimler olduğunu ve feminist tarihçiliğin yalnızca kadın cinsiyetine özgü bir alan olup olmadığını tartışmıştır.

Feminist tarih çalışmaları kadın tarihini odak noktasına almakla birlikte sadece kadınların tarihinden ibaret görülmemektedir. Feminist tarihçilik aynı zamanda “tarih yazımında ezilenlerin, ötekilerin tarihini gündeme getir” (Durakbaşı, 2008, s. 20). Böylelikle feminist tarihin arka plana itilen tüm öznelere ortaya çıkardığı ve var olan tarih anlayışına karşı durduğu görülmektedir. Serpil Durğun feminist tarihyazımının doğal olduğu varsayılan kategoriler ile iktidar arasındaki ilişkiyi sorgulayarak bu kategorilerin nasıl oluşturulduğunu belirleyeceğini ifade etmektedir (2020, s. 88). Dolayısıyla feminist tarihin kadınların yanında toplum ve iktidar tarafından ötekileştirilen grupların tarihlerine yoğunlaştığı öne sürülebilmektedir. Buradan hareketle feminist tarihçilik için geçmişte yaşamış kadınların hikâyelerini görünür hale

getirerek yeni kuşaklara aktarmanın ve geleneksel tarih anlayışını sorgulatarak tarih yazımı için yeterli olmadığını tespit etmenin önemli olduğu anlaşılmaktadır.

Feminist bellek ise geçmişteki kadınların yanında şu an yaşamakta olan kadınların hikâyelerine odaklanmakta ve geçmişin şimdide nasıl kendini gösterdiğini ele almaktadır. Aynı zamanda feminist bellek, kadın anlatılarının nasıl unutulduğu ve erkek tanımlı bir kolektif belleğin nasıl şekillendiği sorularını sormaktadır (Leydesdorff, Passerini ve Thompson, 2017, s. 6). Kolektif bellek çalışmaları bireysel belleğe önem vermezken feminist bellek bireylerin yaşantı, düşünce ve duygularını önemsemektedir. Bu noktada Julie Stephens bireysel belleği değersizleştiren kolektif bellek kuramsallaştırmalarına yönelik eleştirilerden yola çıkarak sözlü tarih çalışmalarına dikkat çekmektedir. Stephens'a göre duyguların aktarıldığı sözlü tarih çalışmaları bireysel belleğin fark edilmesine yol açmıştır (2010, s. 87). Bu nedenle kolektif bellekte yer verilmemiş anıların ve feminist belleklerin ortaya çıkması mümkün olmuştur. Kadınların anılarını aktarması ile kurulan feminist bellek onaylanmış kolektif belleğe ve tarihe karşı durabileceği bir alan açar. Feminist bellek tarihin birçok versiyonu olduğunu göstermekte ve bunları çoğul olarak belgelemektedir (Jolly, 2019, s. 8). Buradan hareketle tarihte yer alan hikâyelerin her birey için farklı anlamlara gelebileceği sonucuna varılmaktadır. Hegemonik kolektif bellek ve tarih olayların nasıl yaşandığını ve etkilerini belirli bir grubun bakışından yansıtırken feminist bellek birden fazla deneyimi içermektedir. Red Chidgey (2018) feminist belleği tanımlarken *assemblage/ toplama* kavramını kullanarak feminist belleğin bir araya gelen birçok belleği kapsayarak kesişimsel bir belleğe dönüştüğüne işaret etmektedir. Bunun sonucunda kolektif bellek ve tarihin dışarıda bıraktığı ve unutturmaya çalıştığı deneyimler ve hikâyeler feminist bellek aracılığıyla görünür hale gelmektedir.

Feminist bellek çalışmalarının odaklandığı başka bir konu feminist hareketlerin nasıl farklı şekillerde hatırlanabildiğini ve bunun sonuçlarının neler olduğunu araştırmaktır. Feminizmin erkek düşmanlığı olarak görülmesi ya da kadın haklarını savunurken özellikle feminist değilim diye belirtme ihtiyacı duyulması feminizme karşı duyulan önyargılara örnek olabilmektedir. Bu söylemlerin feminist bellek çalışmaları tarafından açığa çıkarılması feminizmin algılanış biçimlerini ortaya koymaktadır. Stephens "bir bellek, bazıları baskın kültürel senaryoların dışında kalan çok sayıda



tepkiyi harekete geçirebilir" diyerek feminist belleklerin baskın kolektif belleğin göz ardı ettiği görüşleri ve deneyimleri ön plana çıkarabileceğini vurgulamaktadır (2010, s. 83). Böylelikle feminist hareketlere ve kadınlara yönelik önyargıların nasıl şekillendiğinin tespit edilmesi mümkün olmaktadır.

Maria Grever makalesinde (1997) kültürel belleği feminist perspektiften ele alarak feminist belleğe dair bir tipoloji geliştirmiştir. Grever feminist belleği üçe ayırmaktadır; ritüelleştirilmiş bellek, donmuş bellek ve sürekli bellek. Yazar söz konusu ayırımın peşinden gidildiğinde feminist belleğin nasıl inşa edildiğinin anlaşılabilirliğini öne sürmektedir. Grever için ritüelleşmiş bellek kadınların oy hakkı kazandığı yılın kutlanması gibi anma törenleri ve yıl dönümleri; 8 Mart Dünya Kadınlar Günü gibi gelenekler ve feminist ikonografiler anlamına gelmektedir (1997, s. 370). Böylelikle anma eylemleri ve gelenekler feminist geçmiş ile şimdi arasında bağlantı oluşturmaktadır. Bu eylemlerin tekrarlanması ile feminist belleğin sürekli hale geldiği anlaşılmaktadır. Yazar donmuş bellek ile anıtlar, heykeller, sokak isimleri gibi somutlaştırmaları ve sembolleri; sürekli bellek ile Virginia Woolf'un Kendine Ait Bir Oda'sı gibi kanonlaşmış metinleri, Kadın Tarihi Müzesi gibi kurum- kuruluşları ve feminist bellekte yer etmiş kişileri ifade etmektedir (1997, s. 370). Buradan hareketle feminist belleğin feminist yaklaşımla geçmişle yüzleşme üzerine kurulu olduğu belli olmaktadır. Grever'ın tipolojisi feminist belleğin mekânlarda, kişilerde, metinlerde nasıl ortaya çıktığını açıklamaktadır. Kimi araştırmacılar Grever'ın feminist bellek tanımlamasını yetersiz görmekte ve 'donmuş' gibi belleğin şimdiye göre sürekli değişen yapısına uygun olmayan isimlendirmeler kullandığı için eleştirmektedir.

Feminist bellek aynı zamanda feminist hareketlerin nasıl algılandığını ve geliştiğini saptamaktadır. Chidgey (2018) kitabında İngiltere'deki *Black Lives Matter*<sup>1</sup> eylemleri sırasında kadınların süfajetlere benzer şekilde giyinip 'farklı yüzyıl aynı saçmalık' yazılı pankartlar açarak geçmişle ilişki kurduğuna dikkat çeker. Yazar söz konusu ilişkiyle feminist belleğin izlerinin ortaya çıktığına işaret etmektedir (Chidgey, 2018, s. 27). Buradan hareketle feminist belleğin feminist tarihten farklı olarak bireyin duygularında, söylemlerinde, eylemlerinde meydana geldiği anlaşılmaktadır. Feminist

---

<sup>1</sup> Amerika'da yaşayan siyah bireylerin kimliklerinden dolayı ayrımcılığa uğramamayı ve haklarını talep ettiği eylemler *Black Lives Matter/ Siyah Yaşamlar Değerlidir* sloganıyla anılmaktadır.

bellek kadınlara kendilerini kökensel anlamda güçlü hissedebileceği bir alan açmaktadır. Chidgey'ye göre kadınların kendi seslerini duyurabildiği alanlarda feminist bellek kişinin kendi inançlarını ve umutlarını kaybetmemesi için hayatta kalma stratejisi haline gelmektedir (2013, s. 667). Örneğin Türkiye'deki bir feminist gece yürüyüşünde açılan *umutsuzluğa kapılırsan bu kalabalığı hatırla* yazılı pankartın feminist bellekte yer edinmesi kadınların feminist mücadeleye devam etmelerini ve yalnız olmadıklarını hatırlamalarını sağlayacak bir unsur olabilmektedir. Dolayısıyla feminist bellek geçmişten güç alarak 'sıradan' kadınların hayatlarında kendini göstermekte ve bugün yaşanılanları kayıt altına alarak geleceğe aktarmaktadır.

#### 1.4.1. Feminist Bellek Perspektifinden Tanıklık

Feminist bellek çalışmalarında tanıklıkların cinsiyete göre farklı şekillerde değerlendirildiği ortaya konmaktadır. "Kamusal kültürlerde ve dünya inançlarında şahit olma ve tanıklık etme konusunda cinsiyete dayalı eşit olmayan bir miras bulunmaktadır" (Reading, 2010, s. 12). Söz konusu miras kadınların tanıklığının değersizleştirildiğine dair öğeler barındırmaktadır. Işık Önel kadınların tanıklığının başka deliller ya da ifadeler olmadan ciddiye alınmadığını, kadınların beyanlarının önemsenmediğini *bozuk kamera* üzerinden analogi kurarak ifade etmektedir:

*"Düzgün çalışan bir kameraya denk olabilmek için kaç kişinin tanıklık etmesi gerekir? Madem sözlerim "gerçekleri" kanıtlamak için yeterli değil, biri beni yaşadıklarımı hatırlamaktan alıkoyabilir mi?... Annenin 'tanıklık etme' eylemini inatla sürdürmesi de en güçlü direniş biçimi. Onun tanıklık etme eylemine kıyasla, onun tanıkları olan bizler nerede duruyoruz peki? Tanıkları dinlemediğimiz, onlara tanıklık etmediğimiz, tanık olmanın ağır yükünü paylaşmadığımız takdirde, hepimiz birlikte, devasa bir bozuk kamera haline mi geliriz?" (Önel, 2014, s. 12)*

Önel burada annenin tanıklığı ile *Cumartesi Anneleri/ İnsanları<sup>2</sup>*'nin eylemlerinden bahsetmektedir. Yazar söz konusu eylemlerin tanıklığı 'ciddiye' alınmayan grupların karşı duruşu olduğunu öne sürmektedir. Böylelikle travma yaşayan grupların ve kadınların tanıklığı bir direniş alanına dönüşmektedir. Aynı zamanda bu direniş alanı travmalardan hayatta kalan kadınların tanık oldukları ve deneyimledikleri

---

<sup>2</sup> Cumartesi Anneleri/ İnsanları 1995 yılından beri her cumartesi günü gözaltında kaybettirilen yakınlarının başlarına ne geldiğini öğrenmek ve faillerin cezalandırılmasını talep etmek için eylem yapan kayıp yakınlarından oluşmaktadır. Konuyla ilgili daha detaylı bilgi <https://feministbellek.org/cumartesi-anneleri-insanlari/> web sitesinde yer almaktadır.

hikâyeleri aktarmasını içermektedir. “Söylem ve pratik olarak feminizm, kadınların hayatta kalma tanıklıklarıyla yakından ilgilendi” (Hamilton, 2009, a. 88). Örneğin feminist bilinç yükseltme grupları kadınların tanıklıklarını paylaştıkları bir alan olarak görülebilmektedir. Bilinç yükseltme 1960’larda ilk ortaya çıktığında kadınlar arası deneyim paylaşımı ile “kadınların kendileri için politika yapmaları anlayışını birleştiren feminist bir yöntem” olarak görülmüştür (Zorlu, 2021). Bu noktada kadınların tanıklıklarını aktardıkları bir alanın aynı zamanda politik olarak örgütlenebildikleri bir alan olması dikkat çekmektedir. Günümüze gelindiğinde ise bilinç yükseltme grupları gibi kadınların deneyimlerini ve tanıklıklarını aktarabildikleri alanların internet ortamına taşındığı görülmektedir. “Kadınların tanıklığının uzun ve tartışmalı tarihi ve kadınların acı çekmesine ve istismarına tanıklık etme konusundaki feminist iddia, bloglar ve diğer internet siteleri aracılığıyla yeni yaratıcılık, topluluk oluşturma ve ifade biçimleri bulmuştur” (Hamilton, 2009, s. 98). İnternet aracılığı ile fiziksel olarak birbirinden uzakta olan kadınların deneyimlerine ulaşılabilen ve paylaşılan kadınlık deneyimleri çeşitlilik kazanmaktadır.

Söz konusu deneyimler ve tanıklıklar internette kalıcı hale gelmektedir. Böylelikle kadınların tanıklıklarının sonraki nesillere iletilmesi kolaylaşmaktadır. Çakır “kadınların kendi tanıklıkları, kadın dayanışmasını ortak bir belleğe dönüştürmeyi sağlamada hayati bir rol oynayabilir” diyerek feminist belleğin oluşumunda tanıklığın önemini ifade etmektedir (2011, s. 524). Feminist tanıklıklar bir yandan feminist belleğin inşasında rol oynarken diğer yandan bu belleğin aktarımını sağlamaktadır. Tanıklıkların aktarılmaya devam edebilmesi içinse arşivlenmesinin önemli olduğu anlaşılmaktadır. Kadınlar gibi tanıklıkları değersizleştirilen grupların hikâyelerinin hatırlanması için belgeler dikkate değer görülmektedir. Hirsch ve Smith haklarından mahrum bırakılanların tanıklıklarını bulmak için görsel imgeler, müzik, ritüel ve performans, maddi ve popüler kültür, sözlü tarih ve sessizlik gibi alternatif arşivlere yöneldiklerini; unutulmuş metinleri kurtardıklarını ifade etmektedir (2002, s. 12). Buradan hareketle geçmişte yaşamış kadınların deneyimlerini açığa çıkarabilmenin yolunun arşivlerden geçtiği belli olmaktadır. Ancak hegemonik kolektif bellek içinde kadınların tanıklığının ve hikâyelerinin kendine yer bulamadığı bilinmektedir. Tuba Demirci yazdığı makalede anneanne ve babaannesinin okul kitaplarında karşısına çıkan

masallardan çok daha farklı hikâyeler anlattığını vurgulamaktadır (2006, s. 119). Yazar bu hikâyelerin ninelerinin çocukluk maceralarına dayandığını; köylerindeki yaşantının, yabani hayvanların izlerini taşıdığını anlatır. Buradan hareketle kadınların tanıklıklarını çocuklarına ve torunlarına masallaştırarak sözlü şekilde anlatabildiği belli olmaktadır. Yazarın okul kitapları ile ninelerinin hikâyeleri arasındaki farklılığı vurgulaması toplumda baskın olan kolektif bellek ile feminist bellek arasındaki ayrımı ortaya koymaktadır. Kadınların yaşantılarına dayanan hikâyeler sözlü olarak paylaşılırken ders kitapları gibi resmi anlatılarda kendine yer bulamamaktadır. Söz konusu hikâyelerin korunabilmesi feminist hareketin gündemlerinden birini oluşturmaktadır. Aslı Davaz'ın ifadesiyle “kadınların ve kadın hareketinin gelecek nesillere tanıklık etmesi için geçmişteki yaşamları ve mücadeleleriyle ilgili belge ve arşivleri, kadınların kendilerinin gözetmesi, edinmesi ve saklaması gerektiğine dair yeni bir farkındalık oluşmaya başladı” (2016, s. 7). Buradan hareketle feminist tanıklığın korunabilmesi için feminist mücadelenin gerekli olduğu anlaşılmaktadır. Bu mücadelenin olmaması halinde feminist tanıklıkların kendilerine yer bulamayarak kolektif belleklerden silinebileceği açığa çıkmaktadır.

Feminist tanıklık aynı zamanda feminist bir dayanışma alanı yaratmaktadır. Hirsch ve Howard feminist tanıklığın işbirliği ve sorumluluk almayı beraberinde getirdiğini ifade etmektedir (2014, s. 9). Bu noktada MeToo Hareketi'nin ortaya çıkışı feminist tanıklığın neler yapabileceğine dair bir örnek oluşturmaktadır. Tarana Burke gençlik kampına katılan kız çocuklarından birinin ona üvey babası tarafından maruz bırakıldığı cinsel şiddeti anlatmasını dinler. Burke bu küçük kız ona hikâyesini anlatırken hissettiklerini şöyle aktarmaktadır:

*“Onu ne kadar sevsem de, anladığımı, bağ kurduğumu, acısını hissedebildiğimi söylemek için enerjimi toplayamıyordum. Utancını atmasına yardım edemedim ya da hiçbirinin onun hatası olmadığını ona söyleyemedim. Ama hepsinden önemlisi, kafamda tekrar tekrar çınlayan kelimeleri yüksek sesle söyleyecek gücü kendimde bulamıyorum. ...orada dururken, zihnimi ve ruhumu saran şu kelimeleri fısıldamaya bile cesaret edemedim: ‘Ben de’” (Burke, t.y.).*

Böylelikle MeToo Hareketi Burke'un feminist bir tanıklıkla harekete geçmesinden doğmuştur. Buradan hareketle feminist tanıklığın kadınlar arasındaki bağları güçlendirdiği ortaya çıkmaktadır. Aynı zamanda bu tanıklık ile ne yapılacağı

sorusunun cevabını feminist hareket kendi içinde vermektedir. Feminist tanıklık feminist mücadele ve feminist belleğin kurulumu için itici bir güç oluşturmaktadır.

#### **1.4.2. Feminist Bellek Perspektifinden Dil**

Kolektif belleğin inşasını sağlayan unsurlardan biri olan dil feminist çalışmaların üzerine eğildiği konular arasında bulunmaktadır. *Dil Yoluyla Kolektif Belleğin Kurulumu* bölümünde detaylı olarak bahsedildiği üzere Lacan çocukların dil aracılığıyla sembolik düzene girdiğini öne sürmektedir. Erkek çocuklarının sembolik düzene girmesinde *fallusu* kaybetme korkusu etken olurken kız çocukları fallus yokluğunu doldurmak için sembolik düzene girmektedir (Tura, 2010, s. 81- 86). Buradan hareketle yazarın çalışmalarında kadınların fallusa sahip olmasını gerekçe göstererek kadın ve erkek üzerinden ikili bir zıtlık kurduğu anlaşılmaktadır. Böylelikle söz konusu çalışmalarda kadınlar fallusun yokluğu üzerinden tanımlanmakta ve dışlanmaktadır. Bu nedenle sembolik düzen ve dil kadınların ait olmadıkları alanlar olarak görülmektedir. Sibel Irzık ve Jale Parla “feminizmin en temel saptamalarından biri, kadınların erkekler tarafından yapılmış bir dil içinde yaşamak zorunda olduklarıydı” diyerek dilin cinsiyetlendirilmiş olduğuna dikkat çekmektedir (2011, s. 8). Buradan hareketle kadınların kendi sözünü söyleyemediği cinsiyetlendirilmiş dil içerisinde erkek hikâyelerinin ön plana çıktığı görülmektedir. Richard Ely ve Allyssa McCabe yaptıkları çalışmada (2017) kadınların ve erkeklerin geçmişi anlatma biçimlerini incelemiştir. Çalışma sonucunda kadınların hikâyelerinde diğer insanların söylediklerine alıntı biçiminde yer verdiği erkeklerin ise hikâyeyi özet şeklinde anlattığı ortaya çıkmıştır. Araştırmacılar bu durumu “kadınların kişisel anlatılarında erkeklerden çok daha fazla doğrudan anlatım yaptığını veya diyalog kullandığını bulduk” diyerek ifade etmektedir (2017, s. 17). Kadınların başka insanların sözlerini aktarmaya daha eğilimli olması onların konuşma sırasında kendi cümlelerini daha az kurduğuna işaret etmektedir. Buradan hareketle cinsiyetlendirilmiş dil sonucunda kadınların ve erkeklerin kendini açıklama biçimlerinin nasıl farklılaştığı anlaşılmaktadır.

Kadınların kendilerini ifade edebilecekleri bir dile sahip olmamaları onların tarihte ve bellekte görünmez hale gelebileceklerine işaret etmektedir. Bu noktada Gülmelek Doğanay “...herkes adına konuşan erkeğin bu dilini yapıbozumuna

uğratmanın yolu ancak kadınların sözlerine yer vermekle olacaktır” saptamasını yapmaktadır (2016, s. 315). Kadınların kendi dilini oluşturabilmesi için öne sürülen pek çok yöntem bulunmaktadır. Örneğin H  l  ne Cixous kadınların kendi bedenlerini keşfetmeleriyle birlikte kendi dillerini oluşturabileceklerini   ne sürmektedir. Cixous bu durumu “kadının bedeniyle yazması gerek, bölünmeleri, sınıfları ve retorikleri, düzenlemeleri ve kodları parçalayan ele geçirilmez dili icat etmeli” şeklinde açıklamaktadır (2011, s. 153). Cixous’un çalışmalarında   ne çıkan beden kavramı kadınların bedenleri ile kurduğu ilişkinin toplum tarafından sınırlandırılmasına dayanmaktadır. Sembolik düzen ve dolayısıyla dil, erkek ve kadın bedeni arasında bir hiyerarşı kurmakta ve kadın bedenini dışarıda bırakmaktadır. Bu noktada Cixous’un kadınların bedenlerini sahiplenmesi ile kendi dillerini oluşturmaları arasında bir paralellik kurduğu anlaşılmaktadır. Ancak bedene dönüşü bir zorunluluk olarak dayatan bu düşünce kadın bedeninin tek tip bir formu olduğunu varsaydığı için özcü bulunmakta ve eleştirilmektedir (Barry, 1995, s. 128). Doğrudan feminist bellek çalışan araştırmacılar ise kadınların sözlerini ön plana çıkarabilmenin sözlü tarih çalışmalarıyla mümkün olduğunu ifade etmektedir. Aynı zamanda sözlü tarih yoluyla ortaya çıkan hikâyeler “feministlerin tanımlayabileceği bir geçmiş” kurmalarını sağlamaktadır (Leydesdorff, Passerini ve Thompson, 2017, s. 6). Buradan hareketle kadınların kendi sözlerini söyleyebilmesi ile feminist belleğin kurulumu arasındaki karşılıklı ilişki açığa çıkmaktadır.

Sözlü tarih çalışmaları resmi tarihte kendisine yer verilmemiş kadın hikâyelerinin tarihteki konumunu kazanması için önemli görülmektedir. Doğanay bu durumu “sözlü tarih bir anlamda da tarihin dışarıda bıraktıkları (kadınlar mesela) için tarihe dâhil olmanın yollarını a  makta” diyerek ortaya koymaktadır (Doğanay, 2016, s. 316). Örneğin Holokost sırasında yaşananları erkeklerin deneyimleri temel alınarak hatırlamanın önüne geçen etmenlerden biri kadınların hikâyelerini dinlemektir. Reading çalışmasında erkek deneyimlerinin   ncelenmesine dair şöyle bir örnek paylaşmaktadır:

*“Holokost’tan sonra bazı kamu bellek kurumları ve müzeler, başlangıçta erkek mahk  mların çizgili üstlerini ve pantolonlarını hem erkeklerin hem de kadınların deneyimlerinin temsilcisi olarak sergilediler ve kadın mahk  mların ince elbiseler giydiklerini ve sıfırın altındaki orta Avrupa kışında bile çoğu zaman i     amaşırlarından mahrum bırakıldıklarını kamuoyu önünde unuttular” (Reading, 2010, s. 12).*

Bu örnekten yola çıkılarak kadınların deneyimlerinin yok sayılmaması için kendi dilleriyle hikâyelerini anlatmalarının ve bu hikâyelerin feminist bellek aracılığıyla korunmasının önemli olduğu saptanmaktadır. Reading belleğin kadınların ve erkeklerin hikâyelerinin güvence altına alındığı, çok sesli bir diyalog olması gerektiğini vurgulamaktadır (2010, s. 12). Ancak cinsiyetlendirilmiş dil aracılığıyla diyalog yerine erkeklerin monologlarından oluşan anlatıların ön plana çıktığı anlaşılmaktadır.

Sözlü tarihin yanında kadınların yazdığı metinler kendi dillerini oluşturabildikleri alanlar olarak görülmektedir. Parla Türkiye’deki kadın yazarların metinlerinde kadın karakterlerin çocukluktan yetişkinliğe kadar sürdürdüğü içsel yolculuğa yer verdiğini ifade etmektedir. Yazar bu metinler aracılığıyla kadınların geçmişleriyle yüzleştiğini ve bu hikâyelerin “otobiyografik yansımalar taşıyan, kişisel tarihler” olduğunu öne sürmektedir (Parla, 2011, s. 181). Kişisel hikâyelerin yazıya geçirilmesi kadın deneyimlerinin yok sayılmamasını sağlayan unsurlar olarak feminist bellekte yerini almaktadır. Reading kadınların ve hayatta kalanların “belleğin konuşulmayan alanları”nda olduğunu düşünmektedir (2002, s. 184). Yazar bu konuşulmayan alanlarda neler olduğunu bilmenin önemli olduğuna dikkat çekmektedir. Sessiz alanların dile getirilmesinin ve tanınmasının toplum için iyileştirici olabileceği vurgulanmaktadır (Reading, 2002, s. 184). Dolayısıyla kadınların kendi dilleriyle konuşması ve yazması gerektiğine dair feminist çalışmaların kolektif bellekleri ve resmi tarihi dönüştürebileceği anlaşılmaktadır.

#### **1.4.3. Feminist Bellek Perspektifinden Mekân**

Feminist bellek çalışmalarının eğildiği konulardan biri kolektif belleğin kurulumunda rol oynayan mekân ile cinsiyet arasındaki bağlantıdır. Selda Tuncer “mekânın cinsiyetle ilişkili olarak toplumsal kuruluşuna bakmak, kadın ve erkeklerin mekânları farklı şekillerde nasıl deneyimleyip anlamlandırdıklarını görmemize yardımcı olur” diyerek mekân ve cinsiyet arasındaki bağın önemini vurgulamaktadır (2015, s. 40). Tarihsel bağlamda kadın ve erkeğin birbirinin karşıtı olarak kurgulandığı ortaya konmaktadır. Kadın ve erkek, iç- dış, özel- kamusal, doğa- kültür gibi birbirinin zıttı olduğu varsayılan unsurlar ile özdeşleştirilmekte ve söz konusu ikililikler arasında hiyerarşik bir yapı kurulmaktadır (Sancar, s. 2009, 189- 193). Bu hiyerarşide kadınların

erkeklerden daha alttta konumlandırıldığı feminist çalışmalar tarafından açığa çıkarılmıştır. Bu bağlamda kadınların özel alanda bulunan ev ile erkeklerin ise kamusal mekânlarla bağdaştırılması kadınların ev ii ile kısıtlandığı anlamına gelebilmektedir. Dooren Massey “mekânlar üzerinden çizilen sınırların toplumsal cinsiyeti şekillendirmek ve kontrol etmek adına önemli bir yerde durduğu”nu ifade etmektedir (akt. Arık, 2017, s.180). Buradan hareketle kadınların i mekânlarla özdeşleştirilmesi sonucunda kamusal alandaki varlıklarının görünmez hale gelebileceği anlaşılmaktadır.

Parla yaptığı çalışmada (2011) cinsiyetlere göre düzenlenen kamusal ve özel alanların kadınlar tarafından nasıl deneyimlendiğine dair çıkarımlarda bulunmaktadır. Yazar “ev, oda, yatak gibi mekânların kadın yazarların romanlarında hep engellenmeyi, hapsolmayı, tutsaklığı simgelediklerini, buna karşın çatılardan kaan, duvarları yıkan yazının bu romancılardan kişisel tarihleriyle hesaplaşmalarının bir ürünü olduğunu” açıklamaktadır (Parla, 2011, s. 192). Mekânların cinsiyetlendirilmiş yapısına dair kendi tanıklıklarına yazdıkları metinlerinde yer veren kadınlar böylelikle belleklerini kayıt altına almaktadır. Buradan hareketle özel alan ile sınırlanan ve denetim altına alınmaya çalışılan kadınların kamusal alanda var olmasının geçmişle yüzleşme ve özgürleşme anlamı taşıdığı açığa çıkmaktadır. “Yüzyıllar boyunca kadın ve sokak ikiliği olumsuz çağrışımlarla çevrelenmiş ve dışarıya çıkan kadın toplumun düzenine karşı önemli bir tehdit olarak algılanmıştır” (Tuncer, 2015, s. 31). Bu bağlamda kadınların kamusal mekânlarda görünür olmasının tarihsel ve toplumsal bir başkaldırıyı beraberinde getirdiği anlaşılmaktadır.

Tarihsel olarak kayda geçirilenlerin ve hegemonik kolektif bellekte yer alanların kamusal alanda gerçekleşen erkek hikâyeleri olması kadınların deneyimlerine kolektif bellekte yer verilmemesi ile sonuçlanmaktadır. Yelsalı Parmaksız “mekânsal belleğin cinsiyet belleği aracılığıyla var olabildiğini” ifade etmekte böylelikle toplumsal hatırlama ve unutma pratiklerinin mekân ve cinsiyet ile doğrudan ilişkili olduğu çıkarımı yapılmaktadır (2011, s. 584). Bu noktada kadınların kamusal alanda görünür olmak için verdikleri mücadelenin aynı zamanda feminist belleğin kurulumuna yönelik bir çaba içerdiği anlaşılmaktadır. Leydesdorff ve diğerleri (2017) kadınların anılarını toplumun boşluklarından, kamusal ve özel arasındaki sınırlardan aktarabileceğini ne sürmektedir (2017, s. 8). Buradan hareketle toplumsal normların aksine kamusal ile özel



alanın birbirine geçebilen ve aralarında keskin bir ayrım bulunmayan alanlar olduğu açığa çıkmaktadır.

Kadınların kendi belleklerini kurabilmek için yeni mekânlar inşa etmesinin ya da var olan mekânları kendi belleklerini aktarabilecek şekilde yeniden kurmalarının mümkün olduğu ortaya konmaktadır. Meral Akkent kadınların kendi bellek mekânlarını oluşturmasını bir *mecburiyet* olarak görmekte ve “kadının özne olacağı bir mekânın yaratılması”nın gerekli olduğunu öne sürmektedir (2017, s. 35). Müzeler, anıtlar, tören alanları, kütüphaneler gibi mekânların kolektif belleğin aktarımını sağlayan unsurlar arasında bulunduğu bilinmektedir. Kadınların kamusal mekânlardan dışlanmış olması adı geçen bellek mekânlarında kendi deneyimlerini bulamadıkları anlamına gelmektedir. Bu noktada *kadın müzeleri* ve *kadın eserleri kütüphaneleri* gibi kamusal mekânlar geleneksel yapıların aksine kadınların anılarına yer vermeyi amaçlamaktadır. *Uluslararası Kadın Müzeleri Birliği/ International Association of Women's Museums (IAWM)* yaptığı çalışmada (2022) dünya genelinde 148 tane kadın müzesi olduğunu listelemektedir. Söz konusu müzelerin bazıları fiziksel mekânlarda bazıları ise internet üzerinden sanal mekânlarda varlığını sürdürmektedir. *İstanbul Kadın Müzesi (IKM)*'nin web sitesindeki açıklamada kadın müzelerinin “kadın tarihini gündemde tutmak ve kadın belleği oluşturmak için bir onurlandırma ve bilgilendirme mekânı yaratmak” amacı taşıdığı vurgulanmaktadır (Akkent, t.y.). Kadın müzeleri örneğinde olduğu gibi kadınlar anılarını ve deneyimlerini aktarabilmek için kendi alternatif mekânlarını oluşturarak feminist belleği kurmaktadır.

Alternatif mekânların yanında var olan cinsiyetlendirilmiş mekânlarda bir araya gelen kadınların birbirleriyle hikâyelerini paylaştığı ortaya konmaktadır. Yelsalı Parmaksız “kadınlar arası karşılaşmaların en fazla yaşandığı mekânlardan biri olan ‘ev’i kadınlık deneyiminin bellek mekânı” şeklinde tanımlayarak kadınların deneyimlerini aktarabilmek için bir araya gelebildikleri her mekânı değerlendirdiklerini vurgulamaktadır (2011, s. 584). Böylelikle kadınların kamusal alandaki sosyal varlıklarının engellenmesinin kadınlar arasındaki iletişime ket vurmadığı öne sürülmektedir. Benzer şekilde Sanem Kulak Gökçe kadın cezaevlerine odaklandığı çalışmasında (2016) kamusal kavramının ne olduğunu sorgulayarak kadınlar arasındaki deneyim paylaşımının sınırlandırılmış her mekânda olabileceğini tespit

etmektedir. Yazar “burada ilginç olan, ceza olarak kamusal alandan dışlanıp hapis edilenlerin, hapsedildikleri mekânı bir kamusal haline dönüştürebilmeleridir” diyerek kamusal ve özel alanın sınırlarının muğlak olabileceğine ve yeniden şekillendirilebileceğine dair bir çıkarımı mümkün kılmaktadır (Kulak Gökçe, 2016, s. 47). Buradan hareketle kamusal ve özel alanların cinsiyetlendirilmiş, sınırlandırılmış ve cinsiyetleri denetim altında tutmaya çalışan yapısına karşın kadınların belleklerini kurmak ve aktarmak için kendi yollarını bulabileceği açığa çıkmaktadır. Feminist belleğin aşındırmaları yoluyla söz konusu yapıların değişiminin mümkün olduğu ortaya konmaktadır.

Toplumsal birer kavram olan kolektif ve feminist bellek sinemada da görülmektedir. Filmler bir yandan toplumda var olan belleklerin taşınması için aracı olurken diğer yandan film evreni içerisinde yeni bellekler inşa edilmektedir. Toplumun dezavantajlı konuma getirdiği bireylerin hegemonik kolektif bellekte yer almayan deneyimlerinin filmlerde görülmesi sinemada feminist belleğin oluşabileceğine işaret etmektedir. Bu bağlamda ikinci bölümde sinemada feminist belleğin nasıl ortaya çıktığı ve filmlerdeki kadın imgeleri feminist film kuramları çerçevesinden tartışılmaktadır.

## **İKİNCİ BÖLÜM**

### **FEMİNİST FİLM KURAMI BAĞLAMINDA 2010 SONRASI TÜRK**

#### **SİNEMASINDA FEMİNİST BELLEK VE KADIN İMGESİ**

Feminist sinema kuramcılarının çoğu kadınların tarihsel bir özne olmayışı ile sinemadaki cinsiyetçi dil ve kadınların nesneleştirilmesi arasında bir bağlantı kurmaktadır. “1970'lerin başında Kadın Hareketi'nin etkisiyle kadınlar, filmlere ve sinema tarihine farklı gözlerle bakmaya başladılar. Bu 'revizyoncu' yaklaşım, bir bakıma 'kadın tarihi'nin (her-story) sinemadaki yansımasıydı. Buna alternatif bir tarihyazımı çabası da diyebiliriz” (Smelik, 2008, s. 2). Feminist araştırmacılar geçmişte yaşamış kadınların hikâyelerine odaklandıkları gibi sinemacı kadınları ortaya çıkarmak için geçmişe yoğunlaşmaktadır. Feminist bir perspektiften sinema filmlerine bakmak feminist film kuramlarının ve eleştirisinin temellerini atmıştır. Feminist eleştirmenler sinemada kadın imgesi dendiğinde genellikle Hollywood gibi anaakım filmlerin üretildiği alanlara bakmaktadır. Ruken Öztürk (2000) filmlerdeki kadın imgelerini

incelediği kitabının sonuç bölümünde eril bakışa sahip olan filmlerin geleneksel ya da sanat filmi olarak ayırlamayacağını ifade etmektedir. Öztürk'e göre "ticari sinemanın 'kadın imgesini' 'sanat sineması'ndan daha çok manipüle ettiği görüşüne her şeyden önce sinema karşı çıkar" (2000, s. 94). Kadınların hikâyelerine ve dertlerine odaklanmak için feminist bir bakış gerekmektedir. Feminist bakışa sahip olmayan tüm filmler kadınlara, queerlere, etnik veya dini azınlıklar gibi toplumun dezavantajlı konuma getirdiklerine yönelik yargıları taşımakta ve yeniden üretmektedir. Böylelikle toplumun belleğinde yer ederek kadınlığa, erkekliğe, queer olmaya ya da herhangi bir dine ve ırka sahip olmaya dair yargıların toplum tarafından benimsenmesine zemin hazırlamaktadır. "Dişil, eşcinsel ve etnik bakış, beyaz eril gözünden, nesnellik ve rasyonellik normları tarafından yönlendirilen gözden kaçan şeyleri duyar ve görür" (Denzin, 1995, s. 217). Feminist nitelik taşımayan tüm filmlerde cinsiyetçi, homofobik, transfobik, ırkçı, türcü gibi ayrımcı bakışlara rastlanmaktadır. Buradan hareketle bu çalışmada filmler geleneksel/ anaakım/ ticari ya da sanat/ anaakım dışı gibi ayrımlara gitmeden feminist nitelik taşıyan ya da taşımayan şeklinde ifade edilmektedir.

Susan Hayward feminist sinema kuramlarını üç döneme ayırmaktadır. Kuramlar ön plana çıkardıkları konulara göre "1970'lerin başı; 1970'lerin ortasından 1980'lerin başına kadar; 1980'lerin ortasından günümüze" şeklinde bölümlendirilmektedir (Hayward, 2001, s. 112). Araştırmacılar 1970'lerin ortalarına dek özellikle Hollywood sinemasına odaklanmakta ve Hollywood'un film yapım tekniklerini, yönetmenlerini ve oyuncularını eleştirmektedir. Bu eleştiriler sırasında tüm kadın yönetmenlerin feminist filmler yapacağına dair varsayımlarda bulunulmuştur. Bu durum özcü bulunarak eleştirilmekte ve her kadın film yapımcısının feminist olmayacağı vurgulanmaktadır. Hande Ögüt makalesinde "feminist sinema derken, toplumsal cinsiyet farklılığını kadın bakış açısıyla sunan ve cinsiyetler arasındaki asimetric iktidar ilişkisine dair eleştirel bir farkındalık sergileyen filmlerden söz ediyorum, yoksa kadınlar tarafından çekilen filmlerden değil" diyerek cinsiyetin feminist olmaya dair bir işaret olamayacağına dikkat çekmektedir (2009, s. 203). Bu özcü tartışmalara katılan eleştirmenlerden biri olan Claire Johnston feminist film yapabilmek için cinsiyeti kadın olan yönetmenlerden daha fazla şeye ihtiyaç duyulduğunu dile getirmektedir. Kadınlar tarafından üretilen filmlerin ataerkil normları ve cinsiyetçi bakışı içselleştirmiş bir yapıda olması mümkün

görülmektedir. Barbara Białowas ve Tomasz Mandes tarafından yönetilen *365 Gün/ 365 Dni* (2020) filmi bir kadının kaçırılmasının ardından onu kaçıran ve şiddete maruz bırakan bir erkeğe âşık olmasını anlatmaktadır. Film boyunca kadın karakter erkek karakter tarafından manipüle edilmekte, cinsel bir nesne olarak görülmekte, psikolojik ve cinsel şiddete maruz bırakılmaktadır. Filmin yönetmenlerinden biri kadın olsa da kadın karakterin cinsel obje olarak kullanılması ve kendi kararlarını alamayan bir karakter olarak inşa edilmesi filmin feminist bakışa sahip olmadığını ortaya koymaktadır. Kathryn Bigelow tarafından yönetilen *Ölümcül Tuzak/ The Hurt Locker* (2008) filmi Irak Savaşı sırasındaki özel bir bomba imha ekibinin yaşadıklarını konu almaktadır. Filmde kadın karakterler bulunmamakta ve erkeklik ya da kadınlıkla ilgili herhangi bir eleştirel söylem yer almamaktadır. Buradan hareketle kadın yönetmenlerin filmlerinde cinsiyetçiliğe yönelik eleştirel bakışın bulunmayabileceği anlaşılmaktadır. *Ölümcül Tuzak/ The Hurt Locker* filmi ile Kathryn Bigelow Akademi Ödülleri'nde en iyi yönetmen Oscar'ını kazanan ilk kadın olmuştur. Kathryn Bigelow'un söz konusu ödülü erkeklik ve güç temalı bir film ile alması sinema sektöründe film yapmaya çalışan kadınların ürettikleri filmlerin içeriğinin 'erkek' yönetmenlerden farksız olması gerektiğine işaret etmektedir.

Johnston sinema sektöründe kullanılmakta olan sistemin nasıl çalıştığını anlayarak ve bu sistemi dönüştürerek feminist film yapmanın mümkün olduğuna işaret etmektedir. Johnston'a göre "...film hem bir politik silah hem de bir eğlence aracı olarak kucaklayabilmemizi sağlayacak bir strateji bulunmalıdır" (2008, s. 292). Sinemanın ideolojileri yaymak için egemen gücün elinde olan bir araç olduğunu unutmamak ve bu sistemin içine girmek onu değiştirmenin bir yolu olarak görülmektedir. Johnston'ın odaklandığı bir başka konu *karşı- sinema* kavramıdır. Karşı-sinema filmlerin üretimindeki teknik koşullara işaret etmektedir. Sinemadaki ideolojileri çözmek için film üretimin yapısökümü önerilmektedir. "Ancak o zaman muhalif bir karşı- sinema olasılık haline gelebilir" (Hayward, 2001, s. 116). Feminist sinema bir karşı- sinema biçimi olarak açıklanmaktadır. Çünkü Johnston'a göre "erkek egemen sinemayı ve onun erkek egemenliğinin esasını sorgulayan sinema pratiği karşı-sinemadır" (Saygılıgil, 2013, s. 150). Feminist sinema ayrımcı bir dile sahip filmlerin nasıl işlediğini ortaya çıkararak kurallarını değiştirmektedir.

Johnston ile aynı dönemde çalışmaları ön plana çıkan bir başka feminist sinema kuramcısı Laura Mulvey'dir. Mulvey psikanaliz ile sinema arasında ilişki kurmaktadır. Psikanalize dayalı feminist film kuramları Freud ve Lacan'ın kavramsallaştırmalarına dayanmaktadır. Bu noktada Mulvey *skopofili* ve *narsisizm* üzerinde durmaktadır. “Bunlardan birincisi olan skopofili, başka bir kişiyi bakma aracılığıyla bir cinsel tahrik nesnesi olarak kullanmaktan alınan zevkten kaynaklanır. Narsisizm ve egonun inşasıyla gelişmiş olan ikinci yön ise, görülen imgeyle özdeşleşmekten doğar” (Mulvey, 2014, s. 284). Skopofiliye sinemada *eril bakış/ male gaze* biçiminde rastlanmaktadır. Sinemadaki erkek karakterlerin bakışı kadın karakterleri arzunun ve bakışın nesnesi konumuna getirmektedir. Kadınlar bakılan, edilgen, arzulanan iken erkek karakterler bakan, etken, arzulayandır. Buradan hareketle feminist nitelik taşımayan sinemada kadınların özne olmadığı ve erkekler üzerinden tanımlandıkları anlaşılmaktadır. Filmlerdeki erkek ve kadın karakterler arasındaki bakan- bakılan ilişkisine Mulvey'in *görünmez konuk* olarak tanımladığı izleyici dâhil olmaktadır. “Sinemayla ilintili üç farklı bakış var: film öncesi olayları kaydeden kameranın bakışı, nihai ürünü izleyen seyircinin bakışı ve perdedeki yarılsama içinde karakterlerin birbirine bakışı” (Mulvey, 2014, s. 296). İzleyici feminist bakışa sahip olmayan filmlerde başroldeki erkek karakter ile özdeşleşerek erkeğin bakışından kadına bakmaktadır. Filmdeki kamera açıları, mizansen, kurgu ve senaryo gibi filmi oluşturan etmenler söz konusu özdeşleşmenin sağlanması için özel olarak tasarlanmaktadır. Mulvey kameranın ve izleyicinin bakışının değiştirilmesiyle alternatif bir sinemanın mümkün olduğunu ifade etmektedir. Sinemada kameranın konumu ile eril bakış arasındaki ilişki *parçalanmış beden* kavramı ile açıklanmaktadır. Bernard F. Dick parçalanmış bedeni şöyle tanımlar; “...göğüs, bacaklar, ağız, kalça gibi anatomik kısımlar kadının görülecek kısımlarına karşılık gelmektedir ve yakın ve ayrıntı çekimlerle, bu bölümler bölünmüş şekilde sunulur” (akt. Kabadayı, 2018, s. 98). Böylelikle eril bakış kadını beden parçaları üzerinden nesneleştirmekte ve izleyiciyi nereye bakması gerektiğiyle ilgili bilgilendirmektedir. Sinemada kameranın eril bakış ve feminist bakışla nasıl konumlandığına yönetmenliği Abdellatif Kechiche tarafından yapılan *Mavi En Sıcak Renktir/ La Vie d'Adèle* (2013) ile Chantal Akerman'ın yönettiği *Ben, Sen, O/ Je, Tu, Il, Elle* (1974) filmleri örnek olmaktadır. Şekil 1'de birlikte olan iki kadın yakın çekimde verilmektedir. Bu yakın

plan kadınların bedenlerini parçalamakta ve izleyiciyi kadınların dudaklarına bakması için yönlendirmektedir.



Şekil 1. *Mavi En Sıcak Renktir*



Şekil 2. *Ben, Sen, O*

Böylelikle kameranın bakışı eril bir yere konumlanarak kadınları arzusunun nesnesi haline getirmektedir. Şekil 2'deki *Ben, Sen, O* filminde ise birlikte olan kadınlar bedenleri yakın çekimlerle parçalanmadan gösterilmektedir. Buradan hareketle filmde kameranın feminist bakışla konumlandırıldığı ve kadınlara birer özne olarak yer verdiği anlaşılmaktadır. Kadınların bedenlerini parçalayan yapımlara başka bir örnek *Amerikan Pastası: Bando Kampı/ American Pie: Band Camp* (yön. Steve Rash, 2005) filmidir. Filmin başrolü Matt bando kampına önceden satın aldığı gizli kameralarla gider. Matt film boyunca bu kameralarla kamptaki kızların belirli beden parçalarını kaydetmeye çalışır. Örneğin robot kameralardan biriyle etek giyen kızların kalçalarını ya da duştaki kızların cinsel bölgelerini görüntülemeye çalışır. Matt'in elde ettiği bu görüntüler film evreni içerisinde yer alır ve seyirciye gösterilir. Kadınların bedenlerini yakın plan çekimlerle parçalayarak nesneleştiren filmlerden bazılarında *365 Gün Daha/ The Next 365 Day* (yön. Tomasz Mandes ve Barbara Białowas, 2022), *Grinin Elli Tonu/ Fifty Shades of Grey* (yön. Sam Taylor-Johnson, 2015), *Blue Valentine / Aşk ve Küller* (yön. Derek Cianfrance, 2010) örnek verilmektedir.

Psikanaliz, feminist film kuramlarının sıklıkla başvurduğu bir alan olmaya devam ederken feminizmin gündeminde olan çeşitli kavramlar film kuramlarında yer bulmaya başlamaktadır. “Kadınlar arasındaki sınıf ve iktidar ilişkileri, izleyici kadın özneler arasındaki farklılıklar, film endüstrisini ideolojik bir kurum ve aygıttan fazlası olarak görmek ve bunları tarihsel boyutları ile incelemek” feminizm ve feminist film kuramlarının tartıştığı konular arasındadır (Hayward, 2001, s. 122). Kadınlar arasındaki farklılıklara odaklanmak ırk, din, cinsel kimlik, cinsel yönelim, queer gibi kavramları

feminist film kuramlarına dâhil etmiştir. Bu bağlamda “Jane Gaines psikanaliz temelli cinsel farklılık anlayışı üzerine kurulu teorilerin ırkı yok saydıklarına işaret eden ilk feminist film eleştirmenlerindendir”(Smelik, 2008, s. 19). Gaines özellikle Amerika sineması üzerine yaptığı çalışmalarda feminist film teorisi ile siyah feminist teorinin birlikte ele alınması gerektiğini vurgulamaktadır. Benzer şekilde Bell Hooks (1992) çalışmasında feminist film teorilerinin beyaz kadınlar üzerinden ilerliyor olmasını eleştirmektedir. Sophia Rose Arjana film teorileri bağlamında feminizm, din ve sinema çalışmalarına odaklanmaktadır. Arjana (2019) kitabında sinemada ve popüler kültürde Müslüman kadınlara yönelik algıları feminist bir perspektiften incelemektedir. Yael Shenker (2018) İran ve İsrail sinemasında Yahudilik ve İslam üzerine feminist okumalarda bulunmaktadır. Gaye Williams Ortiz’in (2009) sinema üzerine yaptığı çalışmaların arasında feminist teoloji ve feminist film kuramlarını bir araya getirdiği yayınlar mevcuttur. B. Ruby Rich (1998), Richard Dyer (1990) ve Jackie Stacey (2007) ise sinemada queer kimlikler üzerine çalışan ve feminist film kuramları ile queer sinemayı birleştiren akademisyenlerdendir. Bu çalışmalar psikanalize dayalı feminist film kuramının kadınlar arasındaki çeşitliliği görmezden geldiğine dair eleştirileri vurgulamaktadır. Anneke Smelik’in psikanalitik feminist film kuramına yönelik “...çok sert eleştirdiği Hollywood sinemasından pek de farklı olmayan bir şekilde heteroseksüellik dışındaki temsilleri kavramakta yetersiz görünüyordu” şeklindeki tespiti bu durumu örnelemektedir (1998, s. 17). Smelik feminist film teorisinin ırk ve cinsel yönelim çeşitlilikleri ile ilgili uzun süre yetersiz kaldığını ifade etmektedir. Söz konusu çeşitliliklerin sinemada görünür olması gelişen teknolojiyle birlikte film yapım olanaklarının artmasıyla mümkün olmaktadır. “Cinsel azınlıkların sinemada temsili açısından 1980’ler değişimin filizlendiği yıllar olurken 1990’lar değişimin köklendiği yıllar oldu. Bu noktada bağımsız film yapımcılığının gelişmesi ve sinema festivallerinin katkısı tartışılmazdır” (Arcan, 2011, s. 226). Bağımsız filmlerin ortaya çıkışı sinemada özne olan ve erkekler üzerinden tanımlanmayan kadın karakterlere yer verilen filmlerin sayısını arttırırken feminist filmlerin festivallerde yer alması bu filmlerin görünürlüğünü arttırmaktadır. Örneğin *Paris Yanyor/ Paris is Burning* (yön. Jennie Livingston, 1990), *Thelma ve Louise* (yön. Ridley Scott, 1991), *The Piano* (yön. Jane Campion, 1993)

filmleri çıktıkları yıllarda birçok festivalde yer alarak farklı kadın temsillerinin görünür olmasını sağlamaktadır.

Görüldüğü üzere feminist film kuramları dönemlere ve feminizmin tartıştığı kavramlara göre çeşitlilik kazanmaktadır. Feminist nitelik taşımayan sinemaya yönelik eleştiriler filmlerin hangi ideolojik anlamlara sahip olduğunu ortaya çıkarmaktadır. Bunun yanı sıra söz konusu eleştiriler feminist sinemanın ne olduğunu ve nasıl yapılabileceğini tartışmakta ve yol haritaları çizmeye çalışmaktadır. “Feminist filmlerde önemli olan, kadınların yok sayıldıkları alanlarda var olduklarının söylenmesi ve erkeklerle belirli başlıklar altında eşitlenmesi değil, söz konusu cinsiyetçi yapının, filmin söylemsel yapısının içinde istikrarsızlaştırılmasıdır” (Öğüt, 2009, s. 203). Buradan hareketle kadınların birkaç filmde erkeklerle benzer şekilde görünür olmasının yeterli olmadığı, genel olarak sinemanın anlatım dilinin değişmesi ve cinsiyetçi yapının bozulması gerektiği anlaşılmaktadır. Sinemanın anlatım dilini değiştirmek için kadın temsillerinin ‘nasıl’ını ve kadın konumlandırmasının anlam inşa etme sürecindeki ‘etkisini’ belirlemek önemli görülmektedir (Hayward, 2001, s. 115- 116). Bu noktada feminist bakışa sahip olmayan sinemadaki kadın imgesinin nasıl işlediğini ve inşa edildiğini anlamak feminist film kuramlarının ve eleştirisinin ne olduğunu anlamayı sağlayacaktır.

### **2.1. Genel Olarak Sinemada Kadın İmgesi**

Sinemada eril bakış üzerinden tanımlanan kadın imgesi aslında var olmayan bir kadına işaret etmektedir. “Kadın fallus gücünden yoksun görüldüğü için, toplumda olduğu gibi filmlerde de yoktur. Bu nedenle filmlerde “kadın olarak kadın”, “bulunmayan”dır, “yok”tur” (Kabadayı, 2018, s. 98). Dolayısıyla feminist nitelik taşımayan sinemada kadın imgeleri eril bakışa hizmet edecek biçimde şekillendirildikleri için gündelik hayattaki kadınlardan oldukça farklıdır. Teresa de Lauretis’e göre feminist olmayan sinemada kadın “toplumsal ve tarihsel koşullar altında yaşayan asıl 'kadınlar'dan tamamen ayrılır” (akt. Smelik, 1998, s.12). Bu durumda kadınların varlığı filmin akışı için herhangi bir öneme sahip değildir. Kadınlar adeta *konu mankeni* olarak kullanılmaktadır. “Geçmiş bir olayın gelişmesini ve sonucunu aynı biçimde yansıtmak üzere canlandıran kimse” olarak tanımlanan konu mankeni yaşanan



olayın öznesi değildir (Konu mankeni, t.y.). Kim olduğu, ne düşündüğü, ne hissettiği önemsenmemektedir. Bu durum feminist bakışa sahip olmayan filmlerdeki kadın imgeleri ile benzerlik taşımaktadır. Sadece fiziksel olarak film evreni içerisinde bulunan kadınlar erkeklere bağımlı olarak gösterilmektedir. “Kadın karakterler yalnızca zevk vermek, gergin olmak, kurtarılmak ve kimi zaman da kahramanın heteroseksüelliğinin kanıtı olmak için oradadır” (Butler, 2011, s. 87). Dolayısıyla filmdeki erkeklerin hikâyelerini anlatabilmek için araç olarak kullanılan kadınlar erkekler olmadan herhangi bir anlam ifade etmemektedir.

Feminist film kuramcıları kadınlara birer özne olarak yer vermekten kaçınan eril zihniyeti açığa çıkarmayı ve sorgulamayı amaçlamaktadır. Mulvey sinemada kadınlara yönelik cinsiyetçi bakışın kaynağını şöyle ifade eder “kadının anlamı cinsel farklılık, görsel olarak saptanabilen penis yokluğudur” (2014, s. 289). Penis/ fallus yokluğu fallus sahibi erkek tarafından bir tehdit olarak algılanmaktadır. Fallusu olmayan bir beden ve cinsellik deneyimi anlaşılmasız ve korkutucu bulunmaktadır. Buradan hareketle Mulvey söz konusu tehdidin ortadan kaldırılması için kadın imgesinin kontrol altında tutulmaya çalışıldığını vurgulamaktadır. Bu noktada Mulvey fallusu kaybetme korkusunun iki şekilde sona ereceğini öne sürmektedir: Kadını cezalandırarak veya kurtararak denetlemek ya da bir fetiş nesnesine dönüştürerek tehlikesiz hale getirmek (2014, s. 290). Dolayısıyla sinemada kadın imgesinin ve hikâyelerinin belirli kalıplardan oluştuğu anlaşılmaktadır.

Sinemada kadınların nasıl konumlandığı üzerine çalışan araştırmacılar çeşitli stereotipleri ortaya çıkarmaktadır. Andrew Butler filmlerde görülen kadın tiplerinin oldukça az olduğunu vurgulayarak örnekler; “...meleksi anneler, iğdiş edilmiş anneler, yaşlı kadınlar, kurbanlar, sevgililer, fahişeler ve baştan çıkarıcı kadınlar” (2011, s. 88). Feride Çiçekoğlu sinemada yer alan az sayıdaki kadın imgesini *Metropolis* (yön. Fritz Lang, 1927) filmindeki Maria karakteri üzerinden açıklamaktadır. “Metropolis anne /bakire ve vamp/fahişe olarak bölünmüş kadın kimliğinin bilinçaltına işlemiş ikili imgesini, o zamana kadar görselleştirilmesi imkânsız bir biçimde, sinemanın bütün olanaklarını kullanarak bilinçüstüne çıkarır...” (Çiçekoğlu, 2007, s. 42). Filmde bakire Maria insanken vamp Maria kötücül bir robot olarak gösterilmektedir. Mulvey’in fallusu kaybetme korkusundan kurtulmak için kadını cezalandırma/ kurtarma yolu

izlendiğine dair savı Metropolis filminde kendini göstermektedir. Vamp Maria yakılarak cezalandırılırken bakire Maria kurtarılır. Sınırlı sayıdaki kadın imgesi kadının film içindeki konumuna göre değişiklik göstermemektedir. Kadınlar filmde başrolde yer alsalar bile onların hikâyesi ön plana çıkarılmamaktadır. “Kaderine boyun eğen, elindekiyle yetinen, sabreden, beyaz atlı prensini hayal eden esas kadın karakterin iç çatışmalarına, karmaşık duygularına, kararsızlıklarına, yoldan çıkışlarına, kendisiyle hesaplaşmalarına çoğunlukla yer verilmez” (Saygılıgil, 2013, s. 144). Dolayısıyla kadın karakter üç boyutlu değildir ve kendisine ait bir geçmişi yoktur. Bunun yanı sıra feminist nitelik taşımayan filmlerdeki kadınlar erkekler tarafından kurtarılmayı, arzulanmayı ya da cezalandırılmayı istiyormuş gibi yansıtılmaktadır. Hatta kadın karakterler erkekler tarafından arzulanmak için dönüşüm geçirmektedir. Örneğin Türkay Şoray ve Ediz Hun’un başrolünde olduğu yönetmenliğini Mehmet Dinler’in yaptığı *Tatlı Meleşim* (1970) filmi ‘çirkin’ olduğu için âşık olduğu erkek tarafından arzulanmayan bir kadının fiziksel dönüşümünü konu almaktadır. Filmde kadın karakter erkek tarafından arzulanabilmek için ‘güzel’ olmaya çalışmaktadır. En sonunda ‘güzel’ olduğu için erkek arzusunun nesnesi konumuna gelerek ‘ödül’lendirilir.

Eril bir bakışa sahip filmler izleyicilere kadınlığın nasıl olması gerektiğini öğretmek için söylemler üretmektedir. “Sinema tarihinde kadın, toplumun onu görmeyi istediği şekilde, olduğu gibi değil olması istendiği, beklendiği gibi, üçüncü bir kişinin gözünden nesneleşmiş biçimde sunulur” (Saygılıgil, 2013, s. 144). Örneğin lezbiyen kadınlara yer veren sinema filmlerinde uzun yıllar boyunca lezbiyen kadınların girdikleri cinsel ilişkiler dışında bir hayatları yoktur. Çünkü lezbiyen kadınlar erkek arzusunun nesnesi olarak görüldüğünden cinsellik dışında akla gelmemektedir. Bu durumun nedenlerinden biri olarak Hollywood yapımcılarının cinsiyetçi ve Lgbti+ fobik tutumları gösterilmektedir. “1930’dan 1966 yılına kadar yürürlükte olan Hollywood Üretim Kodu (Hay’s Code) sansür kılavuzu film stüdyolarının ürünlerinde queer imajının herhangi bir şekilde sempatik gösterilmesini yasaklamış ve ancak eşcinselliğin her hangi bir faciaya yol açması halinde sinemada temsil edilmesini mümkün kılmıştır” (Arcan, 2011, s. 224). Hollywood’un Lgbti+ temsillerini tamamen yasaklamak yerine sadece ‘kötü’ karakterlerin Lgbti+ olmasına izin vermesi sinemada eril bakışın nasıl işlediğini açıklamaktadır. Sansür 1966 yılında kalkmış olsa bile “açık lezbiyen temalı,

sempatik lezbiyen karakterlere sahip, lezbiyenlerin başrollerde olduğu filmler ancak 1990'lardan itibaren çekilmeye başlanır” (Öğüt, 2009, 215). 1990'lara kadar lezbiyen karakterlerin sinemadaki varlığı ‘erkek fantezisine’ hizmet etmekte ve lezbiyen kadınlar cinsel birer nesne olarak görülmektedir. Lgbt+ kadınların birer fantezi unsuru olduğu filmlere *Vampir Âşıklar/ The Vampire Lovers* (yön. Roy Ward Baker, 1970), *Kırmızı Dudaklar/ Daughters of Darkness* (yön. Harry Kümel, 1971), *Açlık/ The Hunger* (yön. Tony Scott, 1983) örnek olmaktadırken *Âşık İki Kızın İnanılmaz Gerçek Macerası/ The Incredibly True Adventure of Two Girls in Love* (yön. Maria Maggenti, 1995), *Ama Ben Ponpon Kızım/ But I'm A Cheerleader* (yön. Jamie Babbit, 1999), *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi/ Portrait De La Jeune Fille En Feu* (yön. Céline Sciamma, 2019) kadın karakterlerin hayatlarına ve sorunlarına odaklanan filmlere örnek olmaktadır. Kadınların film anlatıları içinde nasıl yer aldığını ve temsil edildiğini tespit etmek filmlerin ideolojilerini açığa çıkarmaktadır. İdeolojilerin sorgulanması ve eleştirilmesi feminist çalışmalarla mümkün olmaktadır. Böylece sinemada kadın imgeleri ‘gerçek’ kadınlara yaklaşmakta ve konu mankenliğinden kendi hikâyesini yaşayan kadınlara evrilmektedir.

## 2.2. Türk Sinemasında Kadın İmgesi

Türk Sineması tıpkı Dünya Sineması’nda olduğu gibi çeşitli dönemlere ayrılmaktadır. Dönemler birçok sinema kuramcısı tarafından farklı şekillerde ele alınmaktadır. Bu çalışmada Türk Sineması’ndaki kadın imgelerine odaklanıldığı için kadın temsillerine göre yapılan bölümlenmeler takip edilmektedir. Türkiye’de kadın hareketi ve feminizm 1980’lerden itibaren güçlenmeye başladığı için Çiçek Coşkun 1980 yılını kadın imgelerindeki değişimin başlangıcı olarak kabul etmektedir. “Türk sinemasında kadın temsillerini Yeşilçam dönemi ve 1980 sonrası olarak iki ayrı dönem halinde incelememiz mümkündür” (Coşkun, 2021, s. 31). Coşkun’un kadın imgelerini keskin bir şekilde ikiye ayırmasının yanında Övgü Gökçe Türk Sineması’nı dört döneme ayırmaktadır. Gökçe bu ayrımı *Adı Vasfiye* (yön. Atıf Yılmaz, 1985) filmindeki erkek karakterlerin Vasfiye’ye olan bakışlarına göre yapmaktadır:

*“Emin'in hikâyesi izleyiciyi Yeşilçam sinemasında sayısız örneklerini gördüğümüz kavuşamayan âşıkları anlatan filmlere; Rüstem'in hikâyesi 1970'lerin ikinci yansından 1980'lere uzanan erotik filmler dönemine; Hamza'nın hikâyesi 1970 ve 80'lerin arabesk filmleri dönemine; Fuat'ın*

*hikâyesi ise bizzat Atıf Yılmaz'ın öncülüğünü yaptığı 'kadın filmleri' türüne götürmektedir" (akt. Suner, 2006, s. 301).*

Gökçe'nin Türk Sineması'nı dönemlere ayırırken 'olmayan' bir kadına erkekler tarafından yazılan hikâyeleri baz alması Türk Sineması'ndaki kadın imgelerine dair bilgi vermektedir.

Yeşilçam dönemi kadın imgeleri belirli stereotipiler, hikâyeler ve kadın oyuncular çevresinde gelişmektedir. Bu dönemde özellikle melodram filmleri ön plana çıkmaktadır. Hasan Akbulut melodram filmleri üzerinden yaptığı incelemede Türk Sineması'nda kadınlara yönelik söylemleri ortaya koymaktadır. Akbulut oluşturduğu tabloda söz konusu söylemleri şu şekilde sıralar; "fedakarlık, kadının yeri evidir, aşk ya da kariyer, şımarık kadından uysal kadına, kadın erkek olmayandır, kadın erkeğin kurduğudur, kadın 'biz' ve 'öteki'nin eğretilmesidir, kamusal alana girmek yasaktır, kadın cumhuriyetin ideallerinin eğretilmesidir, kadınlar sahip çıkılması gereken varlıklardır" (2008, s. 347). Dolayısıyla Yeşilçam Sineması'nda kadın imgelerinin eril bir bakışla yazıldığı anlaşılmaktadır. *Sevmek Zamanı* (yön. Metin Erksan, 1965) filminde boşroldeki erkek karakter Halil, boyamaya girdiği bir evin duvarında asılı olan kadın fotoğrafına aşık olur. Daha sonra fotoğraftaki kadın Meral ile tanışır. Ancak Halil, Meral'e değil fotoğrafa aşık olduğu konusunda ısrar etmekte ve Meral'i tanımaya çalışmamaktadır. Halil'in bir özne olarak kadına değil bir nesne olarak kadının fotoğrafına aşık olması Türk Sineması'nda arzulanan kadının 'gerçek' değil bir suretten ibaret olduğunun itirafı gibidir.

Hollwood Sineması'na benzer şekilde kadınların varlığının koşulu erkekler tarafından arzulanan cinsel objeler olmalarıdır. Yeşilçam Sineması'nda arzulanan kadın evlenmeyi isterse ve evlenirse 'iyi' kadın olarak yansıtılırken evlenmemiş kadınlar 'kötücül' gösterilmektedir. Evlenmiş ve evlenmemiş kadın arasındaki iyi- kötü ayrımı oldukça keskindir. "Sonuçta 'yanlış' bir şey yapan kadın evlenmeyerek, çocuğundan, aşkından, sevdiklerinden ayrı kalarak cezasını bulur; 'doğru' davranan kadınların ödülü ise, erkeğin arzusunu kazanma ve evliliğidir" (Akbulut, 2008, s. 356). Dolayısıyla Yeşilçam'da evlenmemiş kadın karakterlerin evlenmeyi ve bir erkeğin arzusunu 'hak edecek' kadar 'iyi', 'güzel' ya da 'fedakâr' görülmediği anlaşılmaktadır. Yeşilçam Dönemi'nde kadın imgeleri ile toplumdaki 'sıradan' ve 'gerçek' kadınlara nasıl

davranması gerektiği öğretilmeye çalışılmaktadır. Yeşilçam Sineması'nın Fatma Girik, Filiz Akın, Hülya Koçyiğit ve Türkan Şoray'dan oluşan yıldız kadın oyuncularının başrolünde yer aldığı pek çok film bulunmaktadır. Kadın izleyiciler yıldız kadın oyuncular aracılığıyla filmlerdeki söylemleri içselleştirmektedir. Gönül Dönmez- Colin bu dönemde yönetmenlerin kadın yıldızlara ve karakterlere yer vermesinin nedenini kadın izleyicilerden elde edilecek ekonomik değer olarak açıklamaktadır (2010, s. 93). Eril bakışla inşa edilen filmler bir yandan kadınlara dair cinsiyetçi söylemleri yaygınlaştırırken diğer yandan kadın izleyici üzerinden gelir elde etmektedir.

1980'lere gelindiğinde Türk Sineması'nda kadınların hayat hikayelerine, uğradıkları toplumsal baskılara ve içsel yolculuklarına dair filmler yapılmaya başlanmaktadır. Bu dönemde kadınlara odaklanan filmler 'kadın filmleri' şeklinde adlandırılmaktadır. Yeşilçam'ın aksine filmlerde çeşitli kadın karakterlere yer verilmektedir. "Kadın sorunlarına eğilen, kadının yerini saptamaya, kimliğini araştırmaya çalışan hatta kadına daha yakından ya da içten bakmaya çalışan bu filmlerdeki kadınlar benzer ortamları yaşamakla beraber artık aynı kadınlar ve aynı öyküler yoktur" (Künüçen, 2001, s. 59). Bu dönemde kadın temsilleri çeşitlenmekte ve farklı kesimlerden kadınların hikâyelerine yer verilmektedir. "1980 öncesi çekilen filmlerin çoğunda kadının temsili, mağdur ve çaresiz iken, 1980 sonrası çekilen filmlerde bu temsiller ayakları üzerinde duran, toplumsal baskılara direnen ve başkaldıran kadınlardan oluşmaktadır" (Saygılıgil, 2013, s. 163). Buradan hareketle Türkiye'deki feminist hareketlerin sinema üzerinde etkili olduğu ifade edilmektedir. Öztürk kitabının (2004) '*Kadın Sineması'nın Kadın Yönetmenleri*' bölümünde 1980 ve 1990 yılları arasında yönetmenlik yapan iki kadın olduğundan bahsetmektedir; Nisan Akman, Mahinur Ergun. Yönetmenliğe Yeşilçam döneminde başlayan Bilge Olgaç ise 1980'lerde aktif olarak film çekmeye devam eden bir başka kadın yönetmendir. Ancak 1980'lerde 'kadın filmleri' denildiğinde Atıf Yılmaz ve Halit Refiğ gibi 'erkek' yönetmenler hatırlanmaktadır. Bu noktada Suner 1980'lerde erkek yönetmenler tarafından çekilen filmlerin merkezinde kadınlar yer alsa bile kadınlara "dışarıdan, gözetleyici, nesneleştirici bir gözle (erkek gözüyle)" bakıldığı için bu filmleri sorunlu bulmaktadır (2006, s. 295). Dolayısıyla 80'li yıllarda 'kadın filmleri' olarak etiketlenen çoğu filmin eril bir bakışla ve cinsiyetçi söylemlerle çekildiği sonucuna varılmaktadır.

Yeşilçam'dan farklı olarak 80'lerde kadın temsilleri çeşitlenmiş olsa bile kadınlar arzulanan nesnelere olarak filmlerde gösterilmeye devam edilmiştir.

1990'lara gelindiğinde ise erkek başrollerin olduğu filmlerin arttığı saptanmaktadır. Nejat Ulusay makalesinde bu durumun sebebini şöyle açıklar: “Türkiye’deki kadın hareketine ve sinemada 1980’li yıllarda görülen kadın filmlerine bir tepki olarak, 1990’ların ikinci yarısından itibaren filmlerde erkekler arası dostluk teması sıkça kullanılmaya başlanmıştır” (akt. Öz ve Seçen, 2019, s. 473). Ulusay’ın bu yorumu feminist hareketlerin ‘erkeklik’ üzerinde bir tedirginlik yarattığına işaret etmektedir. Bu tedirginlik sinemada kadınlara yer vermeyen filmlerin artışıyla kendini göstermektedir. Akbulut’un melodram filmlerindeki kadınları “erkek bilinçaltındaki kadın” şeklinde yorumlaması 1990’ların filmlerindeki kadın yokluğu için de geçerli bir yorum olmaktadır (2008, s. 356). ‘Erkek’ yönetmenlerin bilinçaltındaki feminizm tedirginliği filmlerinde kadınları susturarak ortaya çıkmaktadır. Suner 1990’ların Türk Sineması’ndaki kadınların sessizliğine dikkat çekmekte ve bu dönemdeki kadın karakterlerin birer gölge olduğunu öne sürmektedir. “Filmlerin merkezinde tekrar tekrar susturulmuş, sesi kesilmiş, dilsiz kadınlarla karşılaşırız... Filmlerin konu edindiği erkekler dünyasında birer gölge, hayalet gibi sessizce gezinen bu kadınlar ne yaşar, ne düşünür, ne hisseder bilemeyiz hiçbir zaman.” (Suner, 2006, s. 309- 311). Örneğin *C Blok* (yön. Zeki Demirkubuz, 1994), *Eşkuya* (yön. Yavuz Turgul, 1996) *Gemide* (yön. Serdar Akar, 1998), *Laleli’de Bir Azize* (yön. Kudret Sabancı, 1999) filmlerinde kadın karakterler bulunmasına rağmen kadınların çoğu konuda sessiz kaldığı görülmektedir. Suner özellikle *Gemide* filmine dikkat çeker. Filmde kadın karakter hikâyenin merkezinde bulunsa bile Türkçe bilmediği için kendini anlatamamakta ve filmdeki erkekler tarafından yönlendirilmektedir. “‘Bir memleket gibidir gemi’ yazısıyla açılan film, gemi figürünü bir metafor olarak kullanarak giriştiği toplumsal çözümlemeyi susturulmuş bir kadın üzerinden aktarır” (Suner, 2006, s. 310). Bu bağlamda kadın karakter erkek hikâyelerinin anlatılabilmesi için aracı işlevi görmektedir. Türk Sineması’nda küçük bütçeli ve bağımsız filmler 1990’lı yıllarla birlikte gelişmektedir. Bu dönemde erkek yönetmenlerin ‘erkeklik’ temalı filmleri ön plana çıksa da bağımsız film yapım olanaklarının gelişmesi kadın yönetmenlerin ve feminist filmler yapmak isteyenlerin önünü açmaktadır.

Türk Sineması'nda 2000'li yıllarla birlikte feminist bir bakışla kadınlara yer veren filmlerin üretildiği tespit edilmektedir. Bu dönemde Yalamaç'ın ifadesiyle “yüzeysel kadın- erkek rekabetinin” işlendiği popüler filmlere rastlanmakla birlikte özellikle bağımsız filmlerde çeşitli kadın temsillerine ve hikâyelerine yer verilmektedir (2011, s. 118). Söz konusu popüler filmlere *İncir Reçeli* (yön. Aytaç Ağırlar, 2014), *Romantik Komedi* (yön. Hakan Kırvavaç, 2010), *Aşk Geliyorum Demez* (yön. Murat Şeker, 2009), *Çılgın Dersane* (yön. Faruk Aksoy, 2006) örnek verilmektedir. 2000'lerle birlikte kadın temsillerindeki çeşitlilik özellikle film çeken kadınların sayısındaki artış ile paralellik göstermektedir. Ahu Öztürk, Azra Deniz Okyay, Belma Baş, Ceylan Özgün Özçelik, Çiğdem Vitrinel, Deniz Gamze Ergüven, Emine Emel Balcı, Esra Saydam, Melisa Önel, Merve Kayan, Nisan Dağ, Pelin Esmer, Senem Tüzen, Zeynep Dadak 2000'lerle birlikte film çekmeye başlayan yönetmenlerdendir. 2010 sonrasında ise başrolünde çeşitli kimliklerden kadınların yer aldığı filmlerde artış görülmektedir. *Hayaletler* (yön. Azra Deniz Okyay, 2020), *Aşk*, *Büyü vs.* (yön. Ümit Ünal, 2019), *Tereddüt* (yön. Yeşim Ustaoglu, 2016), *Toz Bezi* (yön. Ahu Öztürk, 2015), *Kurtuluş Son Durak* (yön. Yusuf Pirhasan, 2012) birbirinden farklı sınıflardan, cinsel yönelimlerden ve etnik kökenlerden kadın karakterlere yer veren filmlerdendir.

Sinemadaki kadın temsillerine ve sinemaya feminist bir perspektiften bakmak egemen ideolojilerin sinema aracılığıyla nasıl üretildiğini anlamayı sağlamaktadır. Egemen ideolojiler varlıklarını sinemayı kullanarak yaygınlaştırmakta ve toplumların kolektif belleğinde kalıcı hale gelmektedir. Bu noktada sinemada feminist belleğin nasıl kurulduğunu açıklayabilmek için sinema ile kolektif belleğin nasıl ilişkilendiğini anlamak önem taşımaktadır.

### **2.3. Kolektif Bellek ve Sinema İlişkisi**

Kolektif bellek ve sinema ilişkisi kayıt tutabilen araçların gelişimine kadar uzanmaktadır. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte görüntülerin kayıt altına alınabilmesi mümkün olmuş ve video araçlarının ortaya çıkmasıyla durağan görüntüden hareketli görüntüye geçilerek anların arşivlenmesi sağlanmıştır. Arşivler önce belge niteliği taşıyan görüntülerden oluşmaktayken sinemadaki anlatım tekniklerinin ilerlemesiyle kurmaca filmler ortaya çıkmıştır. 21. Yüzyıla gelindiğinde ise kitle iletişim araçları ve

medya günlük yaşamın bir parçası haline gelmiştir. Dolayısıyla insanlar sürekli görsel imgelerle temas etmektedir. Söz konusu imgeler aracılığıyla görsel bellekler oluşmaktadır. “Görsel bellek, imgeler ve görsel materyallerle donanmış bir çevrede kişilerin belleklerindeki, hayata, olaylara, kültüre, topluma dair birikimlerdir” (Sönmez, 2012, s. 47). Bu birikimler insanların hayatı algılayış biçimlerini etkilemektedir. Böylelikle insanlar anılarını zihinlerinde oluşan görsel imgelerle hatırlamaktadır. Hirsch ve Smith (2002) medyadan *bellek teknolojisi* olarak bahsetmektedir. Bu isimlendirme doğrudan medya ile bellek arasındaki ilişkiye işaret etmektedir. Hatırlamanın bellek teknolojileriyle gerçekleşiyor olması medyanın kolektif bellek için önemini ortaya çıkarmaktadır. Bellek teknolojileri kolektif belleğin taşınması için aracı işlevi görmektedir. Aracı işlevinin yanı sıra “televizyon, film, fotoğraf, radyo ve giderek artan bir şekilde internet biçimindeki medya kamusal ve özel tarihlerin kaydedilmesi, oluşturulması, arşivlenmesi ve yayılması için ana kaynak” haline gelmiştir (Garde-Hansen, 2011, s. 1). Bu bağlamda medyanın kendisi tarih ve kolektif belleğin inşa edilmesinde rol oynamaktadır.

Medyanın aracılık ettiği inşa süreci *medya tanıklığı* kavramını ön plana çıkarmaktadır. Medyanın tanıklığı üç şekilde gerçekleşmektedir. Medya bir olayın tanıklarına yer verebilir, bir olaya kendisi tanıklık edebilir ve/ veya izleyicileri olayın tanıklarına dönüştürebilir (Frosh ve Pinchevski, 2009, s. 1). Bunun sonucunda tanıklık kavramının sınırları genişlemekte ve uzaklıkların önemi kalmamaktadır. Tanık olmak kitlesel bir eylem haline gelmektedir. Aynı şekilde sinema izleyicilere yaşamadıkları ancak kimliklerini şekillendirecek ve onları etkileyecek yerlerin ve deneyimlerin anılarını sunmaktadır (Garde-Hansen, 2011, s. 62). Buradan hareketle izleyicilerin yaşamadığı ve bizzat tanıklık etmediği anılara sahip olduğu anlaşılmaktadır. Araştırmacılar dolaylı yoldan elde edilen anılar ile yaşanan anılar arasındaki ayrımın zamanla birbirine karıştığını öne sürmektedir. Benzer bir etki film izleyicisi için geçerli olmaktadır. “Geçmiş olaylara ilişkin insanların akıllarında var olan çoğu görüntü filmler tarafından sağlanmaktadır” (Sönmez, 2012, s. 70). Böylelikle geçmişe dair anılar ve geçmişi algılayış biçimleri ile filmler arasında bağlantılar kurulmaktadır. Sinema ve kolektif bellek ilişkisi üzerine düşünüldüğünde öne çıkan bir başka konu tür filmleridir. Sevcan Sönmez (2012) sinemada tarihi ve belleği ele alan film türlerini şöyle



sıralamaktadır; tarihsel film, dönem filmleri, tarihsel kostüme filmler, savaş filmleri, nostalji sineması, politik film. Söz konusu film türleri tarihi olayları ele almanın yanında günümüzde geçen ancak geçmişe öykünen içeriklere yer vermektedir.

Sönmez'in sıraladığı türler içinde biçimsel olarak kolektif belleğin oluşumuna en yakın olan nostalji sinemasıdır. Nostalji sineması "geçmiş şimdiki bakış açısıyla yeniden kurmanın sanatsal bir yaratımı" olarak tanımlanmaktadır (Hung, 2002, s. 267). Araştırmacılar nostaljinin sinemada kullanımını farklı şekillerde yorumlamaktadır. Nostaljinin bir meta olarak kullanıldığını öne sürenlerin yanında geçmişle yüzleşmede bir araç olduğunu ifade edenler de bulunmaktadır. Nostalji sineması kavramını geliştiren Fredric Jameson (2011) nostalji filmlerinin geçmişe yönelik estetik imajları bugüne getirerek ticari başarı elde etmeyi amaçlayan bir yanı bulunduğunu anlatmaktadır. Bunun için filmin geçmiş bir dönemi konu alıyor olması gerekmez. "Güncel bir dönemin temsili de geçmişin referansları üzerinden gerçekleştiriliyorsa nostalji filmleri kategorisinde ele alınmaktadır" (Gündüz Özdemirci, 2012, s. 198). Aynı zamanda bu filmler geçmişe yönelik bir öykünmeyi içermektedir. Nostalji filmlerinin ortak noktası "'masumiyet çağı' olarak tasavvur edilen 'geçmiş'le, kötülükle özdeşleştirilen 'bugün' arasında bir karşıtlık yaratmalarıdır" şeklinde açıklanmaktadır (Suner, 2006, s. 73). Buradan hareketle nostalji sinemasının geçmişle yüzleşme ve hesaplaşma için yeterli olmadığı görülmektedir. Geçmişe övgü dışlanan grupların belleklerinde yer alan travmaların ortaya çıkışını engellemekte ve unutturma amacı güden bellek politikalarını desteklemektedir. Türkiye'deki nostalji sineması üzerine çalışan Suner bu filmlerde 'biz' anlatısı kurulduğunu ifade etmektedir. "Bu 'biz' anlatısı bir yandan toplumu şirin, afacan bir çocuk olarak tasavvur ederken, bir yandan da hesap verebilir olma sorumluluğundan arındırır. Nostalji filmleri böylece toplumu tarihin yükünü taşımaktan kurtarmış olur" (Suner, 2006, s. 98). Ancak nostalji sineması geçmişe bugünden bir bakışı içerdiğinden geçmişe yönelik eleştirel fikirleri ortaya çıkarma potansiyelini taşımaktadır. Hung bu durumu "nostalji sineması, resmi tarihin karşı- belleği ve karşı- söylemi olarak farklı bir hikâye oluşturmaktadır" şeklinde ifade eder (2002, s. 266). Buradan hareketle nostalji sineması denildiğinde belirli bir tanımlama yapılamayacağı anlaşılmaktadır. Geçmiş ve bugünü ele alış biçimlerine göre filmlerin kolektif belleği nasıl etkilediği değişmektedir. Ancak sinemada belleğin

varlığını tespit etmek için filmlerin tarihi olayları konu alması ya da geçmişe öykünmesi gerekmemektedir. Çünkü kolektif bellek salt geçmişle ilgili değil şimdinin koşullarına göre geçmişin yeniden inşası ve nasıl anıldığı ile ilgilidir. Geçmiş yaşandığı andaki gibi kalmamakta bugün algılandığı şekliyle var olmaktadır. Dolayısıyla konusu günümüzde geçen filmler de kolektif belleğin inşasında rol oynar. Aynı zamanda filmler arşiv niteliği taşıdığından gelecek kuşaklar için geçmiş yaşantılara dair fikir verecek bir bellek taşıyıcısı haline gelmektedir.

Sinema ve bellek ilişkisi üzerine çalışan Alison Landsberg *protez bellek* kavramını geliştirmiştir. Protez bellek bireylerin izledikleri filmlerden elde ettiği anıları ifade etmek için kullanılmaktadır. Bu anılar bireylerin kendisi tarafından yaşanmadığı halde belleklerinde yer almaktadır. “Protez anılar insanların kişisel deneyim arşivinin bir parçası haline gelerek kişinin şimdiki ve gelecek zamanla olan ilişkisinin yanı sıra öznelliğini de etkiler” (Landsberg, 2004, s. 26). Landsberg söz konusu anıların film izleyicisi tarafından bedensel ve duygusal olarak algılandığını öne sürmektedir. Bu bağlamda izleyicinin yaşayarak edindiği anıları ile protez anıları arasında bir fark bulunmamaktadır. Filmlerin özellikle izleyicilerle kurduğu duygusal bağlantılar anıları “gerçekler kadar canlı” hale getirmektedir (Münsterberg, 2002, s. 154). Buradan hareketle kolektif belleğin oluşması için grup aidiyetine ihtiyaç duyulduğu fikri protez belleğin varlığıyla geçersiz hale gelmektedir. Protez anılar tıpkı kolektif bellekte olduğu gibi kitleler tarafından paylaşmakta ve içselleştirilmektedir. Ancak “protez bellek belirli grupların mülkü değildir. Herkese açık ve herkese eşit uzaklıktadır. Bu sebeple demokratik ve kapsayıcı bir potansiyele sahiptir” (Landsberg, 2004, s. 34). Landsberg’in protez belleğe alternatif deneyimlerin aktarımını sağlayabilecek bir araç olarak yaklaşması kimi araştırmacılar tarafından gerçeği yansıtmadığı düşünülerek eleştirilmektedir. “Protez belleği kapsayıcı olmayı arzulayanlar kadar propagandacılar eşit derecede hizmet edebilecek genel bir süreç olarak görmek hedefe daha yakındır” (Keene, 2010, s. 11). Çünkü film yapım sürecine dahil olan ideolojik söylemler protez bellekte yer alacak anıları etkilemektedir. Isabelle Tollenaere tarafından yönetilen *Anılardaki Film/ The Remembered Film* (2018) kısa filmi protez belleğin nasıl oluştuğuna örnek olmaktadır. Tollenaere çekimlere başlamadan önce filmdeki oyuncuların en sevdikleri savaş filmindeki bir sahneyi sanki kendileri yaşamış gibi

anlatmalarını ister. Oyuncular kendileri yaşamış gibi izledikleri filmlerdeki sahneleri kamera karşısında anlatmaya başlar. Tollenaere filmini ve çekim anını şöyle anlatmaktadır:

*“Kameranın önünde duruyorlar ve Er Ryan’ı Kurtarmak, Apocalypse Now, Black Hawk Down ve diğer Amerikan savaş filmlerini hatırlıyorlar. Oyuncuların tanıklık ettikleri ama deneyimlemedikleri ancak gerçek hayattaki diğer anıların ortasında zihinlerine bir anıyı damgalayan kurgu, hayal gücü ve gerçeklik arasında bir sürtüşme doğar. Böylece hikâye anlatımı, bellek ve tarih arasındaki içsel ilişki ortaya çıkar” (Tollenaere, 2020).*

Tollenaere filminde içselleştirilen anıların gerçekliğini sorgulayarak sinema aracılığıyla ortaya çıkan protez belleğe işaret etmektedir. Bu sorgulama filmlerde belli bir ideoloji ile harmanlanarak sunulan savaş gibi kavramlara yönelik bakışın inşa edilerek kolektif bellekte yer aldığını ortaya çıkarmaktadır. Filmde ergenlik çağındaki oğlan çocuklarının canlandığı karakterler birbirilerinden farklı anlamlarıyla aynı ormanın içinde dolaşmaktadır. Çocukların Şekil 3’teki gibi ağaçlara bakınarak dolaşmaları ve anlattıkları anılar absürt bir atmosfer yaratır. Buradan hareketle filmin savaşa dair kolektif bellekteki yargılar üzerine eleştiride bulunduğu anlaşılmaktadır.



Şekil 3. Anılardaki Film

Filmler tüm kitle iletişim araçlarında olduğu gibi kimi zaman belirli ideolojileri yaymak için kullanılmaktadır. Sinema tarihine bakıldığında Hollywood filmlerinin kapitalist bir ideoloji yaydığı Rusya gibi ülkelerin ise sosyalizmi benimseyen filmler ürettiği görülmektedir. Bu noktada özellikle propaganda filmleri ön plana çıkmaktadır. “Daha çok savaş yıllarında ve faşizm, nazizm gibi baskıcı yönetimler döneminde” devlet desteğiyle çekilen propaganda filmleri belleklerde yer etmiştir (Teksoy, 2012, s. 192). Örneğin *İradenin Zaferi/ Der Sieg Des Glaubens* (yön. Leni Riefenstahl, 1933) ve *Olympia* (yön. Leni Riefenstahl, 1938) gibi filmler Nazi dönemi Almanya’sını överken Amerikan İç Savaşı dönemini anlatan *Bir Ulusun Doğuşu/ Birth of a Nation* (yön.

David Wark Griffith, 1915) filmi ise birçok ırkçı unsur barındırmaktadır. Propaganda amacıyla üretilen ve gösterimi yapılan filmlere dünyanın her yerinde rastlanmaktadır. Özellikle Osmanlı'nın son dönemi ve cumhuriyetin ilk yıllarında Türkiye'de benzer propaganda filmleri bulunmaktadır. Enver Paşa'nın Almanya ziyaretinde Alman ordusunun yaptığı filmleri görüp etkilenmesi üzerine 1915 yılında Merkez Ordu Sinema Dairesi (MOSD) kurulmuştur (Aydın, 2008, s. 62). Bu dönemde MOSD savaşlara dair belge görüntüler toplamakta ve bunlardan belgesel filmler oluşturmaktadır. Bu belgesel filmlerden bazıları *Anafartalar Muharebesi'nde İtilaf Ordularının Püskürtülmesi* (yön. Fuat Uzkınay, 1915), *Çanakkale Muharebeleri* (yön. Fuat Uzkınay, 1916), *Alman İmparatorunun Çanakkale'yi Ziyareti* (yön. Fuat Uzkınay, 1917), *Sultan Vahdettin'in Kılıç Alayı* (yön. Fuat Uzkınay, 1918) filmleridir (Odabaş, 2006, s. 207). MOSD 1918 yılında kapatılmasının ardından cumhuriyetin ilk yıllarına dek film yapımına ara verildiği görülmektedir. Cumhuriyet döneminde ise özellikle milli mücadeleyi anlatan ve milli duygulara yönelik filmler yapılmaya başlanmıştır. Bu filmler bazıları şu şekilde sıralanmaktadır; *Ateşten Gömlek* (yön. Muhsin Ertuğrul, 1923), *Bir Millet Uyanıyor* (yön. Muhsin Ertuğrul, 1932), *Türk İnkılabında Terakki Hamleleri* (yön. Halil Kamil, 1934).

Devletlerin ve belirli ideolojilerin isteklerine göre şekillenen medya alternatif fikirlerin yer bulamadığı alanlara dönüşmektedir. “Kitle iletişim araçlarının gündeminde yer almayan çerçevenin içine girmeyen, konular, gruplar ve gerçeklerse marjinalleşip gündem ve bellek dışı kalmakta”dır (Susam, 2015, s. 92). Landsberg'in protez belleği ideolojilerin ve propagandaların yayılması için bir araç olarak görüldüğünden dolayı eleştirilse bile herkese açık bir alan olmaya devam etmektedir. Özellikle gelişen teknoloji ile birlikte ‘sıradan’ insanların kendi anılarını arşivleyip yayınlaması mümkün olmaktadır (Orhon, 2015, s. 13). Böylelikle alternatif kolektif bellekler ortaya çıkmakta ve sinema travmatik olayların hatırlanması için aracı işlevi görmektedir. “Sanat ve diğer kültürel eserler travmaların faili ve öznesi ile izleyiciler arasında iletişim kurulmasını sağlamaktadır. Bu eylem potansiyel olarak iyileştiricidir. Böylelikle sanat travmayı anlatılabilir hale getirerek bellekte yer almasını sağlamaktadır” (Bal, 1999, s. x). Buradan hareketle resmi ideolojilerin etkisinde kalmadan üretilen filmlerin geçmişle yüzleşmede etkili olabileceği anlaşılmaktadır. Hegemonik kolektif bellek anlatılarının

dışında filmler aracılığıyla kendine yer bulabilen bellekler toplumsal travmalarla yüzleşerek bu travmalardan iyileşebilmenin önünü açmaktadır. Geçmişe feminist bir perspektiften bakan feminist belleğin filmlerde yer alması benzer şekilde kadınların travmaları üzerinde iyileştirici bir etkiye sahiptir.

#### **2.4. Sinemada Feminist Bellek**

Halbwachs (2019) kolektif belleği açıklarken insanların nesnelere kendi gözleriyle değil başkalarının gözleriyle gördüklerini söyler. Bu durumun nedeni diğer insanlarla ve toplumla olan etkileşim üzerinden açıklanmaktadır. Kolektif bellek insanlara başkalarının gözlerinden dünyaya bakmayı öğretmekte ve bireylerin dünyayı algılayışını şekillendirmektedir. Bu noktada Halbwachs bireysel belleğin olamayacağını söyleyerek kolektif olanın bir belleğe dolayısıyla algıya sahip olmak için elzem olduğunu ifade etmektedir. Halbwachs'ın öne sürdüğü kolektif bellek kavramsallaştırması 'erkek'ler tarafından yazılan kadın hikâyelerindeki bakışla benzerlik göstermektedir. Sinemada hegemonik kolektif bellek ve eril bakışla oluşturulan kadın hikâyeleri kadınlara özne olarak yer vermemektedir. Dolayısıyla bireysel belleğin yokluğu aslında kadın öznenin yokluğuna dönüşmektedir. Bu noktada feminist yaklaşımla geçmişin eleştirisini yapmak hegemonik kolektif belleğin ve eril bakışın yok saydığı bakış açıları ve hikâyeler ile bir feminist bellek oluşturmaktadır. Buradan hareketle sinemada feminist belleğin kurulumu için bireysel belleğin önemli olduğu anlaşılmaktadır.

Karakterlerin kişisel anılardan yola çıkarak kendi geçmişlerine ve toplumsal geçmişe dair eleştirel sorgulamalar yapmaları sinemadaki feminist bellek temsillerinden birini oluşturmaktadır. Kadınların tarih dışı bırakılması ile kadın karakterlerin tek boyutlu oluşu arasındaki benzerlik aynı eril bakıştan kaynaklanmaktadır. "Sinema tarihinde erkek rollerindeki çeşitliliğin kadın rollerinden çok daha fazla olması cinsiyetçi ideoloji nedeniyle ve bu cinsiyetçi ideoloji erkeği tarih içinde konumlandırırken, kadını tarih dışı (ahistoric) ve süreğen, dolayısıyla değişmez bırakmıştır" (Johnston, 2008, s. 283). Bu değişmezlik sinemada feminist belleğin kurulumuyla sarsılmaktadır. Böylelikle sinemada geçmişle yüzleşen kadın karakterler kendi geçmişlerini yeniden inşa etmekte ve tarihsel, toplumsal birer özne olarak var

olmaktadır. Kadınların geçmişle yüzleştiği filmlere bir kadının savaş zamanı 80’li yıllardaki Beyrut’ta yaşadığı travmalarla yüzleşmesini anlatan *Hatıra Kutusu/ Memory Box* (yön. Joana Hadjithomas ve Khalil Joreige, 2021), yıllar önce ayrılmış ve birbirini unutamamış iki kadının tekrar bir araya gelerek geçmişi sorgulamalarını anlatan *Kuyruklyıldızlar/ Comets* (yön. Tamar Shavgulidze, 2019) ve Chantal Akerman’ın Yahudi soykırımından hayatta kalan annesi ile ilişkisini anlatırken annesinin geçmişine ve travmalarına dair konuşmaların yer aldığı *No Home Movie* (yön. Chantal Akerman, 2015) filmleri örnek olmaktadır. Feminist bir bakışla geçmişe bakmak toplum tarafından geçmişin algılanışını değiştirme ve bugünü şekillendirme potansiyeli taşımaktadır. Çünkü geçmişin eleştirisi ve sorgulanması faillerden hesap sorulmasının önünü açmakta ve travmaların iyileşmesine aracı olmaktadır.

Feminist bellek aynı zamanda bir karşı- bellek olarak görülmektedir. Dünya sinemasına bakıldığında geçmişe yönelik eleştirel görüşlerin ve karşı- belleğin filmlerde ön plana çıkması toplumların köklü değişimler yaşadığı dönemlere denk gelmektedir. Örneğin sürekli geçmişe dair sorgulamalarda bulunan Yeni Dalga Hong Kong sineması “Hong Kong’un 1997’de yüz yıllık Britanya sömürge yönetiminden Komünist Çin yönetimine devredilerek Kıta Çini’ne bağlı özel yönetim bölgelerinden birine dönüşecek olmasının yarattığı belirsizlik ortamında ortaya çıkmıştır” (Suner, 2006, s. 50- 51). Benzer şekilde Kültür Devrimi sonrasında Çin sinemasında kolektif bellek olgusu incelenebilmekte ve “toplumun Kültür Devrimi’ni siyasal resmi anlatılardaki gibi algılamadığı görülmektedir” (Kaya Kitınur, 2017, s. 123). Bu dönemde Kültür Devrimi’nin eleştirisine yer veren filmlerin bulunması toplumun tamamının geçmişi resmi anlatılarla aynı şekilde algılamadığını ortaya çıkarmaktadır. Bu filmlere *Amber Çiçeği Kasabası/ Fúróng zhèn* (yön. Xie Jin, 1986), *Elveda Cariyem/ Bàwáng Bié Jī* (yön. Chen Kaige, 1993), *Yaşamak/ Huózhe* (yön. Zhang Yimou, 1994) ve *Mavi Uçurtma/ Lán fēngzheng* (yön. Tian Zhuangzhuang, 1993) örnek verilmektedir (Kaya Kitınur, 2017). Geçmişe yönelik eleştirel bakışa İran İslam Devrimi sonrasında İran Sineması’nda da yer verilmektedir. “İran’da 1979 yılında gerçekleştirilen İslam Devrimi sonrası özellikle kadınların yaşadıkları zorluklar ve sıkıntılı süreçler, 1990’lı yılların sonunda sinemada yerini almış ve geçmişe yönelik hakikatler sinema aracılığıyla ortaya konmaya çalışılmıştır” (Ulusal, 2018, s. 183). Söz konusu filmlerde İslam Devrimi’nin

ardından devlet tarafından kadınların sosyal hayatın dışında bırakılması, örtünmeye zorlanması, toplum içinde ötekileştirilmesi gibi cinsiyetçi pratiklere kadınların bakışıyla yer verildiği ifade edilmektedir. Böylelikle devrimin gerçekleştiği zamandan başlayarak geçmişe yönelik eleştirel düşüncelerde filmlerde yer verilmektedir. Bu filmlere *Leila* (yön. Daryuş Mehrcui, 1997), *Elma/ Sib* (yön. Semira Makhmalbaf, 1998), *Kadın Olduğum Gün/ Roozi Ke Zan Shodam* (yön. Marzieh Mezhkini, 2000), *Saklı Yarı/ Nimeh-Ye Penhan* (yön. Tahmineh Milani, 2001) örnek verilmektedir (Ulusal, 2018). Toplumsal değişimler ülke sinemalarında geçmişe yönelik sorgulamaları ve eleştirel görüşleri beraberinde getirmektedir. Bu değişimler toplumun belirli kesimlerini dezavantajlı bir konuma getirmekte ve bütün toplum için travmatik nitelik taşımaktadır. Sinemada oluşan karşı- bellek ve feminist bellek travmalarının ifade edilmesi için alan oluşturur.

Jill Nelmes feminist karşı- sinemayı ilgilendikleri konulara göre üç farklı başlıkta toplamaktadır.

*“Birincisi, filmde kadın sesinin olmayışını ve phallogentric (fallus merkezli) bir dil ve imge sistemi içinde kadınların marjinalleş(tiril)mesini inceleyen filmler;... İkincisi, Lacancı psikanalizi kullanımlarında ortak noktalara sahip olan ve kadınların boş bir kap, erkek sesinin bir uzantısı olarak kullanıldığını gösteren filmler;... Üçüncü ve sonuncusu, kadını tarih içinde ifade etmekle ve kadının toplumdaki rolünü tanımlama sorunlarıyla ilgili filmler” (Nelmes, 2006).*

Buradan hareketle feminist sinemacılar için kadınların tarihsel bir özne olarak filmlerdeki varlığı önemli bulunmaktadır. “Kadın yönetmenler, 'normal', yani parıltısız kadının gündelik hayatını filme çekmelidirler” (Smelik, 1998, s. 3). Smelik kadın yönetmenlerin ‘sıradan’ kadınlar hakkında film yapmasının önemli olduğunu vurgulamaktadır. Böylelikle kadın izleyiciler ile filmdeki kadınlar arasında bir özdeşleşme kurulmaktadır. Bu paylaşım birbirlerine deneyimlerini aktarmak için bir araya gelen feminist grupları hatırlatmaktadır. Deneyim aktarımının güçlendirici ve iyileştirici etkisi kendisi de feminist bir özne olan yönetmenlerin çektiği filmlerde ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla izleyici sinema aracılığıyla yönetmenin ve film karakterlerinin feminist tanıklığını yapar. Bu durum sinemada feminist belleğin kurulumunu sağlayan etmenlerden birinin feminist tanıklık olduğunu göstermektedir. Bunun yanı sıra filmdeki karakterlerin anlatı içinde feminist tanık olarak yer aldığı

filmler bulunmaktadır. Örneğin *Onun Filmi* (yön. Merve Bozcu ve Su Baloğlu, 2018) filminde Türkiye’de yönetmenlik yapan birçok kadınla görüşen Bozcu ve Baloğlu filmde hem yönetmen olan kadınlara hem de kendilerinin bu filmi yapma süreçlerini filme dâhil ederek feminist tanıklıkta bulunmaktadır. *Moonlit Winter* (Yunhui-Ege, 2019) filminde geçmiş travmaları ile yüzleşen kadın karakterin kızı filmde feminist tanık olarak yer almaktadır. Genç kız doğrudan olayları yaşayan kişi değil ancak annesinin geçmişine tanıklık eden kişidir. Yönetmen, izleyici ve karakterler arasındaki üç kollu feminist tanıklık, tıpkı medya tanıklığında olduğu gibi, fiziksel mesafenin önemsizleştiği kitlesel bir tanıklık haline gelmektedir. Feminist tanıklık ve feminist bakışla film yapmak feminist kadın yönetmen ve kadın izleyici ile sınırlandırılmamaktadır. Feminist bakışın cinsiyete özgü olmadığı feminist araştırmacılar tarafından açıklanmaktadır. Toplumsal ve tarihsel olarak dışlanan, hikâyeleri göz ardı edilen her topluluktan öznenin geçmişle hesaplaşması sinemada feminist belleğin kurulumunda rol oynamaktadır.

Hegemonik kolektif bellek ve resmi tarih anlatıları sinema aracılığıyla görsel belleği şekillendirmektedir. Natalie Zemon Davis’in “Hollywood filmleri üzerinden köleliğin algılanışının tarihi” hakkında bir kitap yayımlaması sinemanın görsel ve kolektif bellek üzerindeki etkisini açığa çıkarmaktadır (Akşit, 2009, s. 204). Söz konusu kitabın varlığı kölelik gibi bir olgunun sinemada işleniş şekli sonucunda toplumsal ve tarihsel olarak algılanışının değiştiğini tespit etmektedir. Smelik’in “feminist sinemanın toplumsal ve sembolik değişim açısından itici bir kuvvet olarak hareket ederek, görsel kültürü sonsuza dek dönüştürdüğü kanısındayım” ifadesi görsel kültürün dolayısıyla görsel belleğin yeniden kurulabileceğini vurgulamaktadır (1998, s. 222). Görsel belleğin feminist bir yaklaşımla yeniden inşa edilmesi geçmişe yönelik bir eleştiriyi ve sinemada feminist belleğin oluşmasını gerektirmektedir. Kölelik örneği üzerinden devam edilecek olursa sinemada feminist belleğin kurulumu toplumun kölelik karşıtı bir söylemi içselleştirmesini mümkün hale getiren unsurlardan biri olmaktadır. Feminist belleğin oluşumuyla görsel kültür ve belleğin değişmesine başka bir örnek Ferzan Özpetek’in *Hamam* (1997) filmi üzerinden verilmektedir. “Ferzan Özpetek bu filmde hamamı yine bir zaman makinesi olarak kullanacak, tarihle bağlantı sağlayan bu mekân türlü hesaplaşmalara alan oluşturacaktı” (Akşit, 2009, s. 206- 207). Özpetek’ten önceki



hamam kullanımları Akşit'in ifade ettiği gibi 'zaman makinası' olarak nostaljik bir öge şeklinde kullanılsa bile Özpetek hamamı hesaplaşma mekânı haline getirmektedir. Filmde hamamın iki gay karakterin yakınlaştığı ve tarihe yönelik yüzleşmeler içeren bir mekân olması sinemadaki feminist belleğin görsel kültürü nasıl etkilediğine örnek olmaktadır. Aynı zamanda sinemada feminist belleğin filmlerdeki mekânlarla nasıl bağ kurabileceğine dair fikir vermektedir.

Sinemada geçmiş ve geçmişle hesaplaşma söz konusu olduğunda belgesel filmler veya tarihi olayları konu alan kurmaca filmler akla gelmektedir. Ancak kolektif belleğe benzer şekilde feminist bellek sadece geçmiş zamanla sınırlı değildir. Bu nedenle feminist belleğin kurulumu için filmlerin belirli türlerde olması gerekmemektedir. Sinemada bugünden bir bakışla geçmişin değerlendirilmesi feminist belleğin inşası için önemli görülmektedir. Feminist bakışa ve belleğe belgesel sinemanın yanında kurmaca veya animasyon gibi tür ayırt etmeksizin her sinema filminde rastlamak mümkündür.

Belgesel sinemada feminist belleğe örnek olarak kadın hareketinin tarihini arşivlemek ve kitlelere ulaştırmak amacıyla yapılan filmler verilmektedir. Agnès Varda *Kadınların Cevabı: Bizim Bedenimiz, Bizim Cinsiyetimiz/ Réponse De Femmes: Notre Corps, Notre Sexe* (1975) isimli belgesel filminde kadın olmanın, beden ve cinselliğin ne anlama geldiğini, bunların tarihsel olarak erkekler tarafından nasıl algılandığını ve kadınların bu konularda neler düşündüğünü ele almaktadır. Feminist hareketi anlatan kurmaca filmlere ise Amerika'da kadınların oy hakkı mücadelesini anlatan *Demir Çeneli Melekler/ Iron Jawed Angels* (yön. Katja Von Garnier, 2004), İngiltere'de feminist hareketlerin ortaya çıkışını ve oy hakkı mücadelesini anlatan *Suffragette* (yön. Sarah Gavron, 2015), İran İslam Devrimi sırasında küçük bir kız çocuğu olan Marjane'in hayatını anlatırken bir yandan da İran'da devrim öncesi ve sonrası yaşamı anlatan *Persepolis* (yön. Vincent Paronnaud ve Marjane Satrapi, 2007) filmleri örnek olmaktadır. Feminist hareketleri konu almadan kadınların geçmişle yüzleştiği filmlerden bazılarında ise *Küçük Anne/ Petite Maman* (yön. Céline Sciamma, 2021), *Elveda/ Bié Gàosù Tā* (yön. Lulu Wang, 2019), *Ayışıklı Kış/ Yunhui-Ege* (yön. Lim Dae Hyung, 2019), *Marnie Oradayken/ Omoide No Mânî* (yön. Hiromasa Yonebayashi, 2014), *Işığa Nostalji/ Nostalgia De La Luz* (yön. Patricio Guzmán, 2010) *Orlando* (yön. Sally Potter,

1992), *Evden Haberler/ News From Home* (yön. Chantal Akerman, 1976), *Hiroşima Sevgilim/ Hiroshima Mon Amour* (yön. Alain Resnais, 1959) örnek verilmektedir.

## 2.5. Türk Sineması ve Feminist Bellek

Siyaset, kültür, ekonomi gibi alanlardaki değişimler toplumsal yapıyı etkilemektedir. Aynı zamanda bu değişimler üretilen filmlere yansımaktadır. Türkiye'nin 1980 sonrasındaki toplumsal durumunun sinemaya etkisi "geçmişe ve kimliğe yönelik artan ilgi, anı, biyografi, otobiyografik roman, belgesel film ve televizyon dizisi gibi ürünlerin üretimi" şeklinde ortaya çıkmıştır (Neyzi, 2011, s. 9). Aynı zamanda 1980'lerde, feminist hareketlerin etkisiyle, Türk Sineması'nda kadın imgelerinin değişmeye başladığı görülmektedir. 80'lerdeki kadın imgelerini ve kadınların geçmişlerine dair sinemanın konumunu *Adı Vasfiye* filmi üzerinden açıklamak mümkündür. Filmin başrolündeki gazeteci/ yazar Vasfiye'nin hikâyesini başka başka erkeklerden dinler. Anlatılan hikâyeler birbirleriyle tutarsız bulunmaktadır. Film evreni içerisinde kadın karakter kendi hikâyesinin ne olduğunu anlatmamakta onu diğer erkekler tanımlamaktadır. Ancak bu tanımlamalar kadının kim olduğunu ve geçmişini eril bakışla anlatmanın hikâyede tutarsızlıklara neden olduğuna işaret etmektedir. Vasfiye'nin geçmişi erkekler tarafından yazılmaya çalışıldığı için aslında Vasfiye'nin ne yaşadığı anlaşılmamakta ve hikâyesinde kopukluklar bulunmaktadır. Buradan hareketle kadın karakterlerin geçmişle yüzleşebilmesi ve feminist belleğin kurulumu için önce filmlerde birer özne olarak var olmaları, kendi hikâyelerini anlatmaları gerektiği tespit edilmektedir.

1980'li yıllarda geçmişe dair artan bir ilgi görülse bile doğrudan geçmişin eleştirisini yapan ve sorgulamalarda bulunan filmlerin çekilmesi 1990'ları bulmaktadır. "1990'lar Türkiye'de toplumsal bellek alanında birbirine zıt iki eğilimin paradoksal biçimde bir arada yaşandığı bir dönem olmuştur: yükselen nostalji kültürü ve toplumsal bellek kaybı" (Suner, 2006, s. 25). 1990'larda sıkça görülen taşra/ kent ayrımı içeren filmlerde nostalji yaygın bir tema olarak belirmektedir. Bu filmlerde genellikle taşra, özlemi duyulan nostaljik bir öge olarak kullanılmaktadır. Suner söz konusu filmlerde nostaljinin geçmişi buruk, hüznü ama samimi olarak yansıttığını ifade etmekte ve bu durumun sonucunda toplumun geçmişe dair sorumluluk duymasının önüne geçildiğini

vurgulamaktadır. Toplumsal bellek kaybı ile anlatılmak istenen Türkiye’deki özellikle dini ve etnik azınlıkların hikâyelerine filmlerde az rastlanılmasıdır. 90’larda *Siyabend ile Heco* (yön. Şahin Gök, 1991) ve *Mem-ü Zin* (yön. Ümit Elçi, 1991) gibi filmler Kürt kimliğine yer verirken *Minyeli Abdullah* (yön. Yücel Çakmaklı, 1989) filmi ise kadınlara yönelik başörtüsü yasağını konu almaktadır (Yalamaç, 2011, s. 110). Ancak bu filmlerde var olan durumlara yönelik eleştirilere yer verilse de geçmişin feminist bir yaklaşımla eleştirildiği gözlenmemektedir. Ülkelerdeki bellek politikalarının sinema aracılığıyla yaygınlaştırıldığı düşünüldüğünde sinemada geçmişe yönelik eleştirilerin az sayıda olması yüzleşilmesi gerekenleri gizlemekte ve toplumsal travmaların üstünü örtmektedir. Buradan 90’lar Türkiye’inde geçmişle yüzleşme ve hesaplaşma konusunda aktif bir politik duruş olmadığı sonucuna varılmaktadır. Ayrıca bu dönemde Türk Sineması’nda kadınların hikâyelerine yer veren filmlerin az sayıda olduğu bilinmektedir. Bunun yanında geçmişle yüzleşmeden kaçınılan film anlatılarında dini, etnik azınlıklara, kadınlar ve Lgbti+’lar gibi toplumda dezavantajlı konuma getirilenlere yer verilmemesi dikkat çekmektedir. Toplumsal travmalar yaşayan grupların sinemadaki varlığı ve toplumdaki tarihsel konumları geçmişle yüzleşmeye işaret etmektedir. Ancak Türkiye’deki bellek politikalarının aksine Türk Sineması’nda geçmişe dair eleştirel anlatılar kuran filmler üretildiği bilinmektedir. Örneğin Tomris Giritlioğlu ve Yeşim Ustaoglu 1990’lardan beri resmi tarih anlatısı ile kişisel bellek ve topluluk bellekleri arasındaki söylemsel çatışmayı ele almaktadır (Başcı, 2015, s. 138). Bu yönetmenlerin özellikle 2000 sonrasındaki filmleri geçmişle yüzleşme konusuna dikkat çekmektedir. *Bulutları Beklerken* (yön. Yeşim Ustaoglu, 2003) filmi yıllarca Rum kimliğini gizleyerek yaşamak zorunda kalmış Eleni’nin yıllar sonra kendi kimliğini tekrar sahiplenişini anlatmaktadır. Eleni yıllarca Ayşe adı ile bir Türk gibi yaşadıkdan sonra anıları ve geçmiş travmaları ile yüzleşmektedir. Bu yüzleşme bireysel bellek ile kolektif bellek arasındaki farklılığı ortaya koymaktadır. *Salkım Hanım’ın Taneleri* (yön. Tomris Giritlioğlu, 1999) filminde Ermeni bir kadın olan Nora’nın kayınvalidesinin elmas kolyesi ile tetiklenen geçmişe dönüşlere yer verilmektedir. Film söz konusu dönüşler sırasında Varlık Vergisi gibi toplumdaki kimi kesimler için travmatik olan olayları eleştirel bir şekilde işlemektedir.

2000 sonrasında Tomris Giritlioğlu ve Yeşim Ustaoglu'nun yanı sıra Ceylan Özgün Özçelik, Çağan Irmak, Derviş Zaim, Erol Mintaş, Handan İpekçi, Hüseyin Karabey, Lusin Dink, Özcan Alper, Selim Evcı filmlerinde geçmişe dair toplumsal sorgulamalara yer veren yönetmenlerdendir. "Bu filmlerin ortak noktalarından biri kişisel olandan yola çıkmaları ve otobiyografik öğeler içermeleridir" (Duruel Erkılıç, 2014, s. 170). Buradan hareketle Türk Sineması'nda yönetmenlerin geçmişle yüzleşmeye kendi bireysel bellekleri üzerinden başladığı saptanmaktadır. Bunun sinemaya yansması karakterlerin bireysel belleklerinden yola çıkarak geçmişle hesaplaşması şeklinde olmaktadır. Bu filmlerden örnekler yıllarına göre şu şekilde sıralanmaktadır: *Rüzgârın Hatıraları* (yön. Özcan Alper, 2015), *Rüzgârlar* (yön. Selim Evcı, 2013), *Sesime Gel/ Were Dengê Min* (yön. Hüseyin Karabey, 2013), *Saroyan Ülkesi* (yön. Lusin Dink, 2012), *Dedemin İnsanları* (yön. Çağan Irmak, 2011), *Gölgeler ve Suretler* (yön. Derviş Zaim, 2011), *Güz Sancısı* (yön. Tomris Ustaoglu, 2009), *Pandora'nın Kutusu* (yön. Yeşim Ustaoglu, 2008), *Bulutları Beklerken* (yön. Yeşim Ustaoglu, 2003), *Büyük Adam Küçük Aşk* (yön. Handan İpekçi, 2001). Burada sıralanan filmlerin tarihlerine bakıldığında çoğunluğunun 2010 sonrasında çekildiği tespit edilmektedir. Bu bağlamda 2010 sonrasında geçmişle yüzleşmeyi konu alan filmlerin arttığı gözlenmektedir. Türk Sineması'nın geçmişle hesaplaşma üzerine giderek daha fazla eğilmesi Duruel Erkılıç'a göre Türkiye'de bir 'bellek sineması' kurulduğuna işaret etmektedir. "Travmaları, bastırılanı ortaya çıkaran, bu hatırlamalarla toplumsal geçmişe yeniden bakan ve böylece tarihi farklı bir bağlamda yeniden inşa eden bir 'bellek sineması'dır söz konusu olan" (Duruel Erkılıç, 2014, s. 169). Bellek sinemasında feminist bakışlara yer verilmesi filmlerde özellikle kadın karakterlerin geçmişle yüzleşmesi üzerinden feminist belleğin oluşumuna işaret etmektedir.

Feminist belleğin kurulumu için önemli bir unsur olan bireysel bellek geçmişle feminist bir perspektiften yüzleşmenin başlangıcını oluşturmaktadır. Örneğin Ustaoglu ve Giritlioğlu filmleri ulusal travmalar yaşayan kadın karakterleri betimleyerek kadın öznelerin resmi tarihteki hegemonik düzenlemeleri ifşa ettikleri feminist bir bakış taşımaktadır (Başcı, 2015). Aynı zamanda filmlerinde bugün yaşamakta olan 'sıradan' kadınların hikâyelerini işleyen yönetmenlerin şimdiyi kayıt altına alması sinemada feminist belleğin kurulumuna katkı sağlayan diğer bir unsurdur. Bu noktada

*Hayalimdeki Sahneler* (yön. Metin Akdemir, 2020) filmi sinemada geçmişe feminist bir yaklaşımla nasıl bakıldığına ve feminist belleğin kurulumuna örnek olmaktadır. Filmde Yeşilçam Sineması'nda birbirleriyle yakınlaşan ama açık bir şekilde Lgbti+ olduğu söylenmeyen kadın karakterlere yer verilmektedir. Akdemir filmde söz konusu kadın karakterler gerçekten Lgbti+ bir ilişki yaşamakta mıydı eğer öyleyse bu durum nasıl görselleştirilebilirdi sorularına cevap vermektedir. Bu bağlamda *Hayalimdeki Sahneler* Türk Sineması'nın kadın karakterlerine feminist bir perspektiften bakarak onları bugüne getirmekte ve yeniden inşa etmektedir. Böylelikle feminist bir bellek kurulmaktadır. Geçmiş sorgulayarak, eleştirerek ona olan bakışı değiştirmek geçmiş, bugün ve geleceği yeniden inşa etmek anlamına gelmektedir. Feminist belleğin kurulması kadınların, queerlerin, dini ve etnik azınlıkların, ayrımcılığa uğrayan ve kimliklerinden dolayı dışlanan tüm grupların yaşadığı travmaları açığa çıkararak bunların failleriyle hesaplaşmayı ve ardından iyileşmeyi getiren bir süreci mümkün hale getirmektedir. Türk Sineması'nın feminist belleği kuran, taşıyan, onun tanığı olan ve tanıklıklar yaratan bir alan haline gelmesi Türkiye'nin bellek politikalarının değişmesi için çağrı niteliği taşımaktadır. İncelenen filmlerden hareketle Türk Sineması'nda özellikle 2010 sonrasında kadınların geçmişle yüzleştiği filmlerin arttığı gözlemlenmektedir. 2010 sonrasında çekilen ve kadın karakterlerin geçmişle kişisel hikâyelerinden yola çıkarak yüzleştiği filmlerden bazıları şu şekilde sıralanmaktadır: *Hayalimdeki Sahneler* (yön. Metin Akdemir, 2020), *Kraliçe Lear* (yön. Pelin Esmer, 2019), *Sibel* (yön. Çağla Zencirci ve Guillaume Giovanetti, 2018), *Tereddüt* (yön. Yeşim Ustaoglu, 2016), *Çekmeceler* (yön. Caner Alper, Mehmet Binay, 2015), *Gelecek Uzun Sürer* (yön. Özcan Alper, 2011). Bu filmler Türk Sineması'nda kadınların tarihsel birer özne olarak var olduğu yapımların üretilebildiğini göstermektedir.

Feminist belleğin oluşumu için bir alan haline gelen sinema özellikle kadın karakterlerin geçmişle olan ilişkisi ile ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda filmlerde toplumun hegemonik kolektif belleği ile kadın karakterlerin bireysel bellekleri arasındaki ilişkinin niteliği önemli hale gelmektedir. Kadın karakterlerin hegemonik kolektif bellekten farklı şekilde düşünmesi ve algılaması kadınların deneyimlerinin hegemonik kolektif bellekte yer almadığına işaret etmektedir. Buradan hareketle filmlerde hegemonik kolektif bellek ile kadın karakterlerin belleğinin ne şekilde ortaya

çıkıtığının ve kadın karakterlerin geçmişı nasıl algıladığının gözlenmesi feminist belleğin tespiti için önemli görölmektedir. Çalışmanın üçüncü bölümünde 2010 sonrası Türk Sineması içinden seçilen örneklem filmler incelenerek kadın karakterlerin feminist belleğin oluşumuna etkileri saptanmaktadır.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 2010 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA FEMİNİST BELLEĞİN

#### OLUŞUMU VE KADIN İMGELERİNE YÖNELİK FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ

##### 3.1. Araştırmanın Önemi

Kolektif bellek ve karşı- bellek üzerine birçok sosyolojik çalışma yapıldığı görölmektedir. Bu çalışmalar genellikle göç ve savaş gibi köklü toplumsal değişimleri konu almaktadır. Hegemonik kolektif belleğe dair eleştirel çalışmalar ise genellikle dini ve etnik azınlıklar hakkında olmaktadır. Kadınları konu edinen çalışmalar ise feminist bellekten ziyade feminist tarihyazımına odaklanmakta ve edebiyat çalışmaları üzerinden ilerlemektedir. Türkiye'deki literatüre bakıldığında doğrudan feminist bellek ve kadın imgeleri üzerine yapılan çalışmaların az sayıda olduğu görölmektedir. Bu noktada feminist bellek ve kadın imgeleri hakkında bir tez çalışması yürütmenin önemli olduğu düşünölmektedir.

Türk Sineması'nda kolektif bellek ve karşı- bellek üzerine yapılan akademik çalışmalar belgesel sinema ya da tarihi konu alan kurmaca filmler üzerine yoğunlaşmaktadır. Fakat belleğin yapısı itibariyle filmlerin tarihi konuları işlemeden ziyade bugünden bakıldığında geçmişin nasıl algılandığı önem taşımaktadır. Bu nedenle filmin çekildiği yıllarla film evreninin aynı dönemde olması geçmişin nasıl algılandığına dair daha fazla done vermektedir. Bunun yanı sıra yapılan literatür taramasında Türk Sineması'nda feminist belleğin kurulumuyla ilgili bir çalışmaya rastlanmamıştır. Buradan hareketle feminist belleğin kurulumunu kadın imgeleri üzerinden ve 'şimdiki' zamanda geçen filmlerde aramanın önemli olduğu anlaşılmaktadır. Aynı zamanda bu çalışmanın ikinci bölümünde açıklandığı üzere sinema belleğin kurulumu ve taşınması için önemli bir alan olarak görölmektedir. Türk Sineması'nda 2000'lerle birlikte özellikle 2010 sonrası dönemde geçmişle yüzleşme temasının giderek daha fazla işlendiği tespit edilmektedir. Bu filmlerde geçmişle yüzleşen karakterlerin çoğunlukla

kadınlar olması Türk Sineması'nda feminist belleğin kurulumunun ve kadın imgelerinin araştırılmasını önemli hale getirmektedir.

### **3.1. Araştırmanın Amacı**

Bu çalışmanın amaçlarından biri 2010 sonrası Türk Sineması'nda geçmişle yüzleşen kadınların bu yüzleşmeyi hangi yöntemlerle yaptığını ve kadınların hegemonik kolektif bellek ile ilişkisinin içeriğini tespit etmektir. Kadınların geçmişle olan ilişkisini anlamak feminist belleğin kurulumu için önemlidir. Kadınların geçmişe dair eleştirel tutum ve söylemleri, geçmiş filmdeki diğer karakterlerden farklı şekilde algılamaları ve toplumun şu anda sürdürmekte olduğu kuralları sorgulamaları feminist belleğin kurulumuna önemli veriler sağlamaktadır. Dolayısıyla çalışmada 2010 sonrası Türk Sineması'nda kadın karakterlerin feminist belleğin kurulumunu ve aktarımını sağlayıp sağlamadığının saptanması amaçlanmaktadır. Aynı zamanda bu çalışmayla sinemanın kolektif belleği kuran, aktaran ve ona tanıklık eden bir alan olduğuna ve sinemada feminist belleğin inşasının mümkün olduğuna dikkat çekilmesi amaçlanmaktadır.

### **3.2. Araştırmanın Problemi**

Sinemada feminist belleğin varlığından söz edebilmek için kadınlar, Lgbti+'lar, etnik ve dini azınlıklar gibi toplum tarafından ötekileştirilerek dezavantajlı konuma getirilen öznelerin hikâyelerine yer verilmesi, bu hikâyelerin başkalarına aktarılması ve kayıt altına alınması gerekmektedir. Bu çalışmada feminist belleğin kurulumunda kadınların rolüne odaklanıldığından incelenen filmlerde kadın karakterler feminist belleğin oluşumuna katkı sağlıyor mu sorusuna cevap aranmaktadır. Ancak bunun ortaya çıkarılabilmesi için tüm karakterlerin feminist belleğin oluşumundaki konumlarının saptanması gerekmektedir. Feminist belleğin kadın karakterler aracılığıyla kurulumu için kadın karakterin kendi geçmişini ve başka kadınların ve/ veya toplumun dezavantajlı konuma getirdiği öznelerin geçmişini bilmesi, başkalarına aktarması ve bu hikâyelere tanıklık etmesi gerekmektedir. Filmlerde feminist belleği tespit ederken hegemonik kolektif belleğin yer alıp almadığını bilmek önemli olmaktadır. Hegemonik kolektif bellek toplumun yalnızca belli kesimlerinin deneyimlerini kabul ederek diğer deneyimleri göz ardı eden ya da dışlayan söylemleri, resmi anlatıları ve iktidar söylemlerini kapsamaktadır. Hegemonik kolektif belleğin bulunması feminist belleğin kurulamayacağı anlamına gelmemektedir. Eğer filmlerde hegemonik kolektif belleğin

olduğu tespit ediliyorsa bu bellek ile karakterlerin nasıl bir ilişki kurduğu önemli olmaktadır. Dolayısıyla filmlerdeki hegemonik kolektif bellek ile toplumun dezavantajlı konuma getirdiği öznelerin bireysel belleği arasındaki ilişkinin niteliği, farklılıkları ve benzerlikleri belirlenmektedir. Hegemonik kolektif belleğin yer aldığı filmlerde bu bellek eleştirel bir bakışla işlenmiyorsa toplumun dezavantajlı konuma getirdiği öznelerin deneyimlerinin ve hikâyelerinin film evreninde de dışlandığı ve görmezden gelindiği sonucuna varılmaktadır. Eğer film hegemonik kolektif belleğin temsillerine yer vermiyorsa filmde toplumun dezavantajlı konuma getirdiği öznelerin dışlanmadığı, görmezden gelinmediği, hikâyelerini ve deneyimlerini paylaşabildiği alanlar olanaklı hale gelmektedir. Bu bağlamda feminist belleğin kurulumu hakkında yapılan kuramsal çalışma sonucunda aşağıdaki araştırma soruları oluşturulmuştur. Bu soruların cevaplanmasıyla filmlerde feminist belleğin oluşumu tespit edilmektedir:

- 1) Filmde hegemonik kolektif bellek yer alıyor mu?
- 2) Eğer filmde hegemonik kolektif bellek yer alıyorsa filmdeki karakterlerin bu belleğe karşı tutumu nedir?
- 3) Eğer filmde hegemonik kolektif bellek yer alıyorsa filmdeki karakterler bu bellek tarafından nasıl algılanıyor?
- 4) Filmde toplumun dezavantajlı konuma getirdiği özneler geçmişlerini ve deneyimlerini paylaşıyor mu?
- 5) Filmde geçmiş, toplumun dezavantajlı konuma getirdiği özneler tarafından nasıl anılıyor?
- 6) Filmde karakterler toplumun dezavantajlı konuma getirdiği öznelerin deneyim ve hikâyelerine tanıklık ediyor mu?
- 7) Filmde karakterler toplumun dezavantajlı konuma getirdiği öznelerin deneyimlerini sembolleştiren nesnelere temas kuruyor mu?
- 8) Filmde toplumun dezavantajlı konuma getirdiği özneler kendi hikâyelerini kayıt altına alıyor mu?
- 9) Filmde karakterler toplumun dezavantajlı konuma getirdiği öznelerin hikâyelerini başkalarına aktarıyor ve/ veya kayıt altına alıyor mu?

İlk üç soru eğer filmde hegemonik kolektif bellek bulunuyorsa bu bellek ile filmdeki karakterler arasında nasıl bir ilişki olduğunu ortaya çıkarmaktadır. Feminist bellek



geçmişini hegemonik kolektif bellekten farklı bir bakış açısıyla gördüğünden ve algıladığından dolayı söz konusu ilişkiyi ortaya koymak araştırma problemini açıklamak için önem taşımaktadır. Bunun için filmlerdeki hegemonik kolektif bellek temsillerini saptamanın gerekli olduğu bilinmektedir. Dördüncü araştırma sorusu karakterlerin bireysel belleğine dikkat çekerken beşinci soru karakterlerin geçmişini feminist bir bakışla anıp anmadığını belirlemektedir. Altıncı ve yedinci soru karakterlerin aynı zamanda feminist bir tanık olup olmadığını tespit etmektedir. Sekizinci ve dokuzuncu soru ise karakterlerin kendisi ve başka karakterlerin deneyimini, hikâyesini kayıt altına alması yoluyla feminist belleğin taşıyıcısı olup olmadığını saptamaktadır. Bu dokuz araştırma sorusu ile filmlerde kadınlar geçmişini feminist bir yaklaşımla eleştirip toplumun genelinden farklı deneyimlere tanıklık ederek ve bu deneyimleri aktararak feminist belleği kuruyor mu sorusu cevaplanmaktadır.

### **3.3. Araştırmanın Yöntemi**

Bu çalışma sırasında sinemada feminist belleğin inşası ve kadın imgeleri kuramsal olarak ele alınmakta ve araştırmanın problemi kısmında belirtilen sorulara cevap aranarak ortaya çıkarılmaktadır. Araştırma sorularının yanıtlanması için örneklem filmler nitel içerik analiziyle incelenir. “Nitel araştırma, öncelikle nitel verilerin (yani, kelimeler, resimler, imgeler gibi sayısal olmayan verilerin) toplanmasına dayanan ampirik bir yaklaşım olarak tanımlanır” (Christensen, Johnson ve Turner, 2014, s. 363). Sinemanın imgelere dayanan görsel yapısı nitel araştırmaya ve içerik analizine uygun bir alan olarak görülmektedir. “İçerik analizinde temelde yapılan işlem, birbirine benzeyen verileri belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirmek ve bunları okuyucunun anlayabileceği biçimde düzenleyerek yorumlamaktır” (Yıldırım ve Şimşek, 2011, s. 227). Bu noktada elde edilen verileri açıklamak ve araştırma sorularının yanıtlarını aramak için kodlama tablosu oluşturulmaktadır. “Kodlama, potansiyel olarak ilginç olayları, özellikleri, cümleleri, davranışları veya bir sürecin aşamalarını tanımlamayı ve bunları etiketlerle ayırt etmeyi içerir” (Benaquisto, 2008, 85). Kodlama tablosu yoluyla filmlerden elde edilen verilerin işlenmesi ve ardından yorumlanması mümkün olmaktadır. Çalışmada *daha önce belirlenmiş kavramlara göre yapılan kodlama* biçimi kullanılmaktadır. Bu kodlama şeklinin “araştırmanın temelini oluşturan bir kuram ya da kavramsal çerçevenin olduğu durumlarda” kullanıldığı ifade

edilmektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2011, s. 229). Bu çalışmada Red Chidgey'in *Feminist Bellek Üretim Biçimleri* olarak adlandırdığı kategorilerden ve çalışmanın ilk iki bölümünde yer verilen kuramsal okumalardan hareketle bir kodlama tablosu geliştirilmiştir. Chidgey (2013) oluşturduğu kategorilerle fanzinlerde feminist belleğin kurulumunu incelemektedir. Çalışma sırasında kodlama tablosu oluşturulurken film incelemesine uygun şekilde olması için literatür taramasından yararlanılmıştır. Chidgey'in *Otobiyografik Eylemler/ Autobiographical Acts, Anma/ Memorialisation* ve *Alıntı Pratikleri/ Citational Practices* şeklindeki üç kategorisi ile kuramsal çalışmadan yola çıkılarak araştırma probleminin detaylı şekilde açıklanmasını sağlayacak kodlama tablosu hazırlanmıştır. Denise O'Neil Green (2008) veri analizi sürecini mikro, orta ve makro düzeylere ayırmaktadır. Mikro düzey kodlamanın ilk adımı olan kodları içermektedir. Kategorilerin oluşturulması analizi orta düzeye, kategorilerden temaların oluşturulması ise makro düzeye taşımaktadır. Bu doğrultuda çalışmada kullanılan kodlama tablosu kod, kategori ve temalardan oluşmaktadır.

<b>KODLAMA TABLOSU</b>									
<b>Filmdeki Karakterlerin Demografik Özellikleri</b>									
<b>Kategori</b>	<b>Sayı</b>								
<b>Cinsiyet Kimliği</b>	Kadın		Erkek		Diğer		Kodlanamıyor		
<b>Cinsel Yönelim</b>	Heteroseksüel				Diğer		Kodlanamıyor		
<b>Etnik Köken</b>	Türk				Diğer		Kodlanamıyor		
<b>Dini grup</b>	Müslüman				Diğer		Kodlanamıyor		
<b>Eğitim</b>	İlk öğretim		Orta öğretim		Yüksek öğretim		Diğer		Kodlanamıyor
<b>Yaş</b>	0-18		18-35		35-65		65+		Kodlanamıyor
<b>İstihdam</b>	Nitelikli işgücü olarak çalışan		Düşük nitelikli işgücü olarak çalışan		İşsiz		Diğer		Kodlanamıyor

<b>Filmde Yer Alan Hegemonik Kolektif Bellek Temsilleri</b>							
	<b>Tanıklık</b>		<b>Mekân</b>		<b>Dil</b>		
	Grup	Birey	Özel Alan	Kamusal Alan	Sözlü İletişim	Sözsüz İletişim	Yazılı İletişim
<b>Cinsiyet Kimliği</b>							
Kadın							
Erkek							
Diğer							
Kodlanamıyor							
<b>Cinsel Yönelim</b>							
Heteroseksüel							
Diğer							
Kodlanamıyor							
<b>Etnik Köken</b>							

Türk							
Diğer							
Kodlanamıyor							
<b>Dini Grup</b>							
Müslüman							
Diğer							
Kodlanamıyor							
<b>Eğitim</b>							
İlk öğretim							
Orta öğretim							
Yüksek öğretim							
Diğer							
Kodlanamıyor							

<b>Yaş</b>							
0-18							
18-35							
35-65							
65+							
Kodlana mıyor							
<b>İstihdam</b>							
Nitelikli işgücü olarak çalışan							
Düşük nitelikli işgücü olarak çalışan							
İşsiz							
Diğer							
Kodlana mıyor							
<b>Filmdeki Feminist Bellek Üretim Biçimleri</b>							

	Otobiyografik Eylemler		Anma			Alıntı Pratikleri	
	Kendi Deneyimini Anlatma	Kendi Deneyimini Kaydetme	Hatırlama Figürleri	Kişisel Bilgiler	Anma Eylemleri	Başkasının Deneyimine Tanıklık Etme	Başkasının Deneyimini Kaydetme
<b>Cinsiyet Kimliği</b>							
Kadın							
Erkek							
Diğer							
Kodlanamıyor							
<b>Cinsel Yönelim</b>							
Heteroseksüel							
Diğer							
Kodlanamıyor							
<b>Etnik Köken</b>							
Türk							

Diğer							
Kodlanamıyor							
<b>Dini Grup</b>							
Müslüman							
Diğer							
Kodlanamıyor							
<b>Eğitim</b>							
İlk öğretim							
Orta öğretim							
Yüksek öğretim							
Diğer							
Kodlanamıyor							
<b>Yaş</b>							

0-18							
18-35							
35-65							
65+							
Kodlanamıyor							
<b>İstihdam</b>							
Nitelikli işgücü olarak çalışan							
Düşük nitelikli işgücü olarak çalışan							
İşsiz							
Diğer							
Kodlanamıyor							

Tablo 1. Çalışmada kullanılan Kodlama Tablosu

Kodlama tablosunda yer alan ilk tema *Filmdeki Karakterlerin Demografik Özellikleri* ile karakterlerin cinsiyet kimliği, cinsel yönelimi, etnik kökeni, dini grubu, eğitimi, yaşı, istihdam durumu saptanmaktadır. Karakterlerin demografik özelliklerini tespit etmek hangi özellikleri gerekçe gösterilerek toplum tarafından dezavantajlı konuma getirildiklerini ortaya çıkarmaktadır. Tabloda yer alan *Kodlanamıyor* ifadesi



filmde incelenen kategoriye dair herhangi bir veri olmadığına işaret etmektedir. *Cinsiyet Kimliği* kategorisi *Kadın*, *Erkek*, *Diğer* ve *Kodlanamıyor* kodlarından oluşmaktadır. *Kadın* ve *Erkek* doğumda atanan cinsiyet kimlikleri ile ait hissettikleri cinsiyet kimlikleri uyumlu olan kişileri açıklamaktadır. *Diğer* ise trans ve non- binary gibi doğumda atanan cinsiyet kimlikleri ile ait hissettikleri cinsiyet kimlikleri uyumlu olmayan kişileri ifade etmektedir. Çok sayıda cinsiyet kimliği olduğu için ve hepsini tek tek yazmak mümkün olmadığından dolayı *Diğer* şeklinde kodlanmışlardır. *Cinsel Yönelim* kategorisi *Heteroseksüel*, *Diğer* ve *Kodlanamıyor* kodlarından oluşmaktadır. *Heteroseksüel* yalnızca kendi cinsel kimliğinden farklı cinsel kimliklere sahip kişilere cinsel, romantik ve duygusal çekim duyan kişileri ifade etmektedir. *Diğer* ise lezbiyen/ gay gibi kendi cinsiyet kimliğiyle aynı cinsiyet kimliğine sahip kişilere çekim duyan kişiler ile biseksüel/ panseksüel gibi hem kendi cinsiyet kimliği ile aynı hem de farklı kişilere cinsel, romantik, duygusal çekim duyan kişileri ortaya koymaktadır. *Dini Grup* kategorisi *Müslüman*, *Diğer* ve *Kodlanamıyor* kodlarından oluşmaktadır. *Müslüman* Sünni, Halefi, Alevi gibi İslam mezheplerini ve öğretilerini kapsamaktadır. *Diğer* ise Hristiyanlık, Yahudilik, Budizm gibi dinleri kapsamaktadır. *Eğitim* kategorisinde *İlköğretim*, *Ortaöğretim*, *Yükseköğretim*, *Diğer* ve *Kodlanamıyor* kodları yer almaktadır. *İlköğretim* temel eğitimin verildiği ilkökul ve ortaokulu kapsamaktadır. *Ortaöğretim* lise ve dengi okullarda alınan eğitimi açıklamaktadır. *Yükseköğretim* ise lisans ve lisansüstü eğitimden oluşmaktadır. *Diğer* kodu resmi eğitim almamış, okuma yazma bilmeyen ya da herhangi bir eğitim sistemine dâhil olmadan okuma yazma öğrenen gibi ilköğretim, ortaöğretim ve yükseköğretimin dışında yer alan kişileri tanımlamaktadır. *Yaş* kategorisi *0-18*, *18-35*, *35-65*, *65+* ve *Kodlanamıyor* kodlarını içermektedir. *0-18* yaş çocuk ve ergen, *18-35* yaş genç yetişkin, *35-65* yaş orta yaşlı ve *65+* yaşlı kişileri ifade etmektedir. *İstihdam* kategorisi *Nitelikli İşgücü Olarak Çalışan*, *Düşük Nitelikli İşgücü Olarak Çalışan*, *İşsiz*, *Diğer* ve *Kodlanamıyor* şeklindeki kodlardan oluşmaktadır. *Nitelikli İşgücü Olarak Çalışan* yaptığı işin mesleki ve akademik eğitimini almış kişileri tanımlamaktadır. *Düşük Nitelikli İşgücü Olarak Çalışan* ise yaptığı iş için herhangi bir eğitim alması gerekmeyen kişileri ifade etmektedir. *İşsiz* nitelikli ya da düşük nitelikli işgücü olsa da iş bulamayan, çalışmak istemeyen veya herhangi bir iş yapma yeterliliği olmayan kişileri ifade etmektedir.

*Diğer* ise bu üç kodun dışında yer alan kişileri açıklamaktadır. Filmlerdeki karakterlerin demografik özelliklerinin kodlanmasının ardından ikinci ve üçüncü tema söz konusu demografik bilgiler aracılığıyla tespit edilmektedir.

İkinci tema *Filmde Yer Alan Hegemonik Kolektif Bellek Temsilleri* filmlerde hegemonik kolektif belleğin *Tanıklık*, *Mekân* ve *Dil* aracılığıyla ortaya çıkıp çıkmadığını saptanmaktadır. *Tanıklık* kategorisi *Grup* ve *Birey* kodlarından oluşmaktadır. *Grup* hegemonik kolektif belleğe birey olarak değil belli bir gruba ait olma üzerinden tanıklık etme şeklinde görülmektedir. *Grup* kategorisi filmde yer alan grubun içerisinde kaç kişi olduğu ve bu kişilerin cinsiyet kimlikleri, yönelimleri, yaşları gibi ilk temada yer alan kategorilere göre kodlanmaktadır. *Birey* ise hegemonik kolektif belleği içselleştirerek taşıyan kişileri ifade etmektedir. Tanıklar aynı zamanda hegemonik kolektif belleğin taşıyıcıları da olabilmektedir. *Mekân* kategorisi ise *Özel Alan* ve *Kamusal Alan*'dan oluşmaktadır. *Özel Alan* ev gibi kişilere ait olan iç mekânları ifade ederken, *Kamusal Alan* dışarıda yer alan toplumsal mekânları ifade etmektedir. *Özel Alan* ve *Kamusal Alan* demografik bilgilere göre kodlanırken filmde kaç özel ve kamusal alan bulunduğu verisi tabloya girilmekte ve söz konusu mekânların hangi cinsiyetten, cinsel yönelimden, etnik kökenden vs. kişilerle ilişkili olduğu tespit edilmektedir. *Dil* kategorisi ise *Sözlü İletişim*, *Sözsüz İletişim* ve *Yazılı İletişim*'den meydana gelmektedir. *Sözlü İletişim* diyalog, görüşme, telefon konuşmaları gibi bireyler arası ve televizyon, radyo gibi medyalardan gelen sözleri içeren iletişimi kapsamaktadır. *Sözsüz İletişim* ise jest, mimik ve beden dili gibi konuşmanın yer almadığı iletişimi ifade etmektedir. Yazılı iletişim ise gazete ve dergilerde yalan metinler, mesajlaşma, mektuplaşma gibi yazılı şekilde gerçekleşen iletişim anlamına gelmektedir. *Dil* kategorisi kodlanırken kaç kişi tarafından gerçekleştirildiği değil kaç kere gerçekleştirildiği dikkate alınmakta ve demografik bilgilere göre kodlanmaktadır. Filmde hegemonik kolektif belleğin bulunması halinde nasıl görüldüğünü tanımlamak karakterlerin bireysel belleği ile hegemonik kolektif bellek arasındaki farklılıkları ve benzerlikleri tespit etmek önemli olmaktadır. Bu bağlamda karakterlerin hegemonik kolektif belleğin taşıyıcısı mı olduğu yoksa onu eleştirdiği mi karşı mı durduğu açığa çıkmaktadır. Bunun yanında toplumun dezavantajlı konuma getirdiği öznelerin hegemonik kolektif bellek tarafından nasıl algılandığını, kabul görüp görmediğini

bilmek söz konusu öznelerin deneyimlerinin görmezden gelinip gelinmediğine dair fikir vermektedir. Bu bağlamda ikinci tema birinci, ikinci ve üçüncü araştırma sorularına cevaplamaktadır.

Üçüncü tema olan *Filmdeki Feminist Bellek Üretim Biçimleri*'nin altında sıralanan *Otobiyografik Eylemler*, *Anma* ve *Alıntı Pratikleri* kategorilerinin karşısında bulunan kodlar söz konusu kategorilerin hangi şekillerde görülebileceğini açıklamaktadır. Filmlerde bu kodlardan bir veya birkaçının tespit edilmesi kategorileri ortaya çıkarmaktadır. *Filmdeki Feminist Bellek Üretim Biçimleri* teması kapsamında filmlerde feminist nitelik taşıdığı tespit edilen, toplumun dezavantajlı konuma getirdiği öznelerle dair ayrımcılık içermeyen otobiyografik eylemler, anma ve alıntı pratiklerine dair veriler tabloda yer alacaktır. *Otobiyografik Eylemler* kategorisi *Kendi Deneyimini Anlatma* ve *Kendi Deneyimini Kaydetme* kodlarından oluşmaktadır. Bu kodlarla toplumun dezavantajlı konuma getirdiği karakterlerin kendi hikâyesini ve geçmişini anlatması, kayıt altına alması ve aktarması incelenmektedir. Kendisini anlatan ve kaydeden toplumun dezavantajlı konuma getirdiği karakterlerin hangi demografik özelliklere sahip olduğu tabloya girilmektedir. Bu bağlamda *Otobiyografik Eylemler* kategorisi dördüncü ve sekizinci araştırma sorularına cevap vermektedir. *Anma* kategorisi *Kişisel Bilgiler*, *Hatırlama Figürleri* ve *Anma Eylemleri*'nden oluşmaktadır. Filmde toplumun dezavantajlı konuma getirdiği öznelerin diğer dezavantajlı özneler hakkında biyografik bilgiler vererek, fotoğraflara bakarak ya da mektupları okuyarak geçmişi anması hegemonik kolektif bellek tarafından dışlanan ve görmezden gelinen deneyimlerin bugüne taşındığına işaret etmektedir. Bu bağlamda *Kişisel Bilgiler* dezavantajlı karakterlerin birbirleri hakkındaki bilgilerini içermektedir. *Hatırlama Figürleri* ise söz konusu öznelerin deneyimlerini sembolize eden mekânlar, kitaplar gibi fiziksel nesnelere ifade etmektedir. Hatırlama figürleriyle temas kurulması bu figürlerin geleceğe taşınarak deneyimlerin hatırlanmasını sağlamaktadır. *Anma Eylemleri* ise cenaze, tören, yürüyüş, bir yeri ziyaret etmek, şarkı söylemek gibi eylemlere dayanan etkinlikleri ifade etmektedir. *Hatırlama Figürleri*, *Kişisel Bilgiler* ve *Anma Eylemleri*'nin filmlerde kaç kere ortaya çıktığı kodlanarak demografik özelliklere göre tabloya eklenmektedir. *Anma* kategorisi beşinci ve yedinci araştırma sorusunu yanıtlarak karakterlerin geçmişi nasıl andığını açıklamaktadır. *Alıntı Pratikleri*

kategorisi *Başkasının Deneyimine Tanıklık Etme* ve *Başkasının Deneyimini Kaydetme* kodlarından oluşmaktadır. Karakterlerin toplum tarafından dezavantajlı konuma getirilmiş öznelerin deneyimlerine tanıklık etmesi ve bunları kaydetmesi feminist belleğin üretimi için önemli görülmektedir. Tabloya söz konusu kodların filmde kaç kez görüldüğünün verisi girilmekte ve bu veriler karakterlerin demografik özelliklerine göre tabloda yer almaktadır. *Alıntı Pratikleri* kategorisi altıncı ve dokuzuncu araştırma sorusunu cevaplayarak hegemonik kolektif bellek tarafından görmezden gelinen deneyimlerin ve hikâyelerin karakterler tarafından dinlenmesini, aktarılmasını içermektedir. Sonuç olarak bu çalışma oluşturulan kodlama tablosuyla filmlerde hegemonik kolektif belleğin bulunup bulunmadığını, eğer bulunuyorsa bu belleğe filmlerde nasıl bir bakışla yer verildiğini, feminist belleğin hangi karakterler tarafından ve nasıl üretildiğini veya üretilmediğini saptamaktadır. Örneklem filmlerin kodlama tablosuna göre incelenmesinin ardından elde edilen bulgular yorumlanmaktadır.

#### **3.4. Araştırmanın Evreni ve Örnekleme**

Türk Sineması'nda geçmişle yüzleşme içeren filmler 2000 sonrasında artış göstermektedir. 2010 sonrası dönemde ise geçmişle yüzleşme konusunu ele alan filmlerde kadın başrollerin arttığı tespit edilmiştir. Bu nedenle çalışmada 2010 sonrası döneme odaklanılmaktadır. Filmler belirlenirken kadın karakterlerin kendi geçmişlerine dair sorgulamalarda bulunması, kendi hikâyesini anlatması ve başka hikâyelere tanıklık etmesi ölçüt olarak alınmıştır. Kadın karakterlerin başrolde yer alması ve film anlatısında geçmişle yüzleşmenin işlenmesi çalışma için daha fazla veri oluşturacağından 2010 sonrasında Türk Sineması'nda üretilen filmlerde kadın karakterlerin geçmişle yüzleştiği filmler çalışmanın evrenini oluşturmaktadır. Feminist belleğin tüm cinsiyetleri kapsadığı göz önünde bulundurularak film evreni oluşturulurken filmlerin yönetmenleri cinsiyetlerine göre ayrılmamıştır. Ancak tez çalışması kapsamında kadın temsillerine odaklanıldığı için filmin başrolünde kadınların bulunması dikkate alınmıştır. Bu bağlamda araştırmanın evreni olarak on iki tane film tespit edilmektedir. Söz konusu filmler tarihlerine göre şöyle sıralanmaktadır: *Cici* (yön. Berkun Oya, 2022), *Aşk, Büyü vs.* (yön. Ümit Ünal, 2019), *Kelebekler* (yön. Tolga Karaçelik, 2018), *Sibel* (yön. Çağla Zencirci ve Guillaume Giovanetti, 2018), *Kayı* (yön. Ceylan Özgün Özçelik, 2017), *Tereddüt* (yön. Yeşim Ustaoglu, 2016),

*Çekmeceler* (yön. Caner Alper, Mehmet Binay, 2015), *Annemin Şarkısı/ Klama Dayıka Min* (yön. Erol Mintaş, 2014), *Unutursam Fısılda* (yön. Çağan Irmak, 2014), *Kusursuzlar* (yön. Ramin Matin, 2013), *Sesime Gel/ Were Dengê Min* (yön. Hüseyin Karabey, 2013), *Gelecek Uzun Sürer* (yön. Özcan Alper, 2011).

Evren içerisinde amaçlı örnekleme yöntemi kullanılarak örneklem seçilmiştir. Amaçlı örnekleme “olgu ve olayların keşfedilmesinde ve açıklanmasında” kullanılan bir yöntemdir (Yıldırım ve Şimşek, 2011, s. 107). Buradan hareketle çalışmada feminist belleğin kurulumu ve kadın imgelerinin detaylı şekilde açıklanabilmesi için amaçlı örnekleme yöntemi kullanılmaktadır. Çalışmada kadın karakterlerin çok katmanlı olması önemli görüldüğünden örnekleme olarak seçilen filmlerdeki kadınların birbirlerinden farklı kimliklere sahip olması dikkate alınmıştır. Örnekleme filmlerde kadınların geçmişle yüzleşmesinin ana tema olarak işlendiği filmler yer almaktadır. Evrende yer alan diğer filmlerden farklı olarak seçilen örnekleme kadın karakterlerin yaşadıkları problemler ve kendi geçmişlerine dair sorgulamalarda bulunmaları film anlatısının merkezinde bulunmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın örneklemini *Aşk, Büyü vs.* (yön. Ümit Ünal, 2019), *Kaygı* (Ceylan Özgün Özçelik, 2017) ve *Unutursam Fısılda* (yön. Çağan Irmak, 2014) filmleri oluşturmaktadır. *Unutursam Fısılda* evrendeki filmler arasında yüksek gişe başarısı olan tek anaakım film olması nedeniyle örnekleme seçilmiştir. *Aşk, Büyü vs.* filmi ise evren içerisinde Lgbti+ kadın karaktere yer veren tek film olmasının yanında ulusal- uluslararası festivallerde gösterilerek birçok ödül alan bir sanat filmi olması sebebiyle seçilmiştir. *Kaygı* filmi Alevi kadın karakterlere yer vermesinin yanı sıra yurt içi- yurtdışında birçok festivalde seyirciyle buluşan ve birçok ödül alan bir sanat filmi olması nedeniyle örnekleme dâhil edilmiştir.

### **3.5. Araştırmanın Sınırlılıkları**

Araştırmanın sınırlılıkları araştırmacının kontrolü dışında gelişen durumları açıklamaktadır. Dolayısıyla sınırlılıklar “araştırmacıların ideal olarak gördüğü ve normal olarak yapmak isteyip de kontrolü ve etki alanı dışında, zaman ve maliyet gibi çeşitli nedenlerle vazgeçmek zorunda kaldığı durumlardır” (akt. Özkan ve Kaya, 2015, s. 491). Bu noktada araştırmanın sınırlılıklarını paylaşmak araştırma sürecinde karşılaşılan çeşitli güçlükleri ifade etmektedir. Bunun yanında hiçbir araştırma

tasarımının kusursuz olmadığı göz önüne alındığında sınırlılıkları ifade etmek araştırmanın ve araştırmacının şeffaflığını ve güvenirliliğini sağlamaktadır (Ross ve Bibler Zaidi, 2019, s. 262- 263). Dolayısıyla bu çalışmada karşılaşılan sınırlılıkları açıklamak çalışmanın anlaşılması için önemli görülmektedir.

Feminist bellek üzerine yapılan akademik çalışmalar Türkçe dilinde oldukça sınırlı sayıda bulunmaktadır. Bu nedenle çalışmanın feminist bellek bölümünde çoğunlukla İngilizce olarak yayınlanmış akademik kaynaklardan yararlanılmıştır. Çalışma sürecinin Covid- 19 pandemisine denk gelmesi ve Türkiye'deki değişken ekonomik durum kütüphanelerde ve e-kitap olarak internette yer almayan basılı kaynaklara ulaşmayı zorlaştırmıştır. Ulaşılamayan kaynaklar bu çalışmanın ana kaynakları olmadığı için çalışmanın akademik temelini oluşturmasına, feminist belleğin anlaşılmasına ve detaylıca açıklanmasına engel teşkil etmemiştir. Ancak araştırmanın sınırlılıklarından birini oluşturmaktadır. Bir diğer sınırlılık ise araştırmanın evrenini oluşturan filmler ile ilgilidir. Örnekleme yer alabilecek filmlerden bazıları CD veya DVD şeklinde basılmamıştır ya da dijital film platformlarında yer almamaktadır.

### **3.6. Film Çözümlemeleri**

#### **3.6.1. *Aşk, Büyü vs.* Filminde Feminist Belleğin Oluşumu ve Kadın İmgesi**

##### **3.6.1.1. *Aşk, Büyü vs.* Filminin Özeti**

*Aşk, Büyü vs.* (yön. Ümit Ünal, 2019) gençken birbirlerine âşık olup yıllar sonra tekrar buluşan Eren ve Reyhan'ın hikâyesini anlatır. Eren varlıklı bir ailenin kızı Reyhan ise Eren'in ailesinin Büyükada'daki köşklerinde çalışan hizmetli ailenin kızıdır. Gençliklerinde Eren ve Reyhan tüm yazı Büyükada'da birlikte geçirmektedir. Reyhan ve Eren'in ilişkileri ortaya çıkınca iki aile apar topar Büyükada'dan ayrılır. Reyhan'ın ailesi işsiz kalır. O günden sonra Reyhan ve Eren bir daha hiç görüşmez.

Film Eren'in vapurla Büyükada'ya gelişi ile başlar. Eren vapurdan indikten sonra Reyhan'ın sevgilisi Gökhan'ın çalıştığı dövme tezgâhını bulur. Bir ağacın ardında gizlenerek tezgâhı gözlerken Reyhan gelir. Eren Reyhan'ı takip etmeye başlar ve ıslık çalarak Reyhan'a seslenir. Reyhan Eren'i tanınamazlıktan gelip gitmesini isteyince Eren kendisini hatırlatmak için bazı anılarını anlatır. Eren Reyhan'a hala âşık olduğunu ve onunla beraber olmak istediğini söylediğinde Reyhan Eren'in gitmesini ister. İki

kadın konuşmaya devam ettikçe aileleri tarafından zorla ayrıldıktan sonra neler yaşadıklarını birbirlerine anlatmaya başlar. İki kadının ancak aileleri öldükten sonra Büyükada'ya dönebildiği anlaşılır. Konuşmaları sırasında Eren Reyhan'a olan aşkını 'ben büyülenmiş' gibiyim şeklinde ifade edince Reyhan yıllar önce Ada'nın yerlisi olan Aliye Hanım'a Eren geri dönsün diye büyü yaptırdığını hatırlar. Reyhan Eren'in ona âşık olduğu için değil bu büyü yüzünden geri döndüğünü düşünür. Ancak Eren büyüye inanmamaktadır ve geri dönme sebebini Reyhan'ın yazdığı mektuplar olarak açıklamaktadır. İki kadın ayrıldıktan sonra Reyhan Eren'e mektuplar yazmış ancak hiçbiri Eren'e ulaşmamıştır. Eren'in annesinin sakladığı bu mektuplardan Eren'in yeni haberi olmuştur. Eren mektupları Reyhan'a bırakır ve gider.

Eren'in Ada'dan ayrıldığını sanan Reyhan mektupları evde Gökhan'dan saklayarak okur. Ertesi gün Eren Ada'daki eski köşklerini görmeye gider. Köşke vardığında orada çalışan Necla ile konuşur ve köşkü gezer. Ardından Reyhan'ın yanına gelir ve böyle yaşayamayacağını söyleyerek Reyhan'dan bu büyüü bozmasını ister. Bunun üzerine iki kadın Ada'da Aliye Hanım'ın evini aramaya başlar. Aliye Hanım yerine oğlu Süha'yı bulurlar. Süha annesinin öldüğünü söyler ve Eren ile Reyhan'ı Pembe'ye yönlendirir. Pembe büyüün bozulması için bir dua yazar, Aliye Hanım'ın okuduğu eşyayla birlikte bu duayı Ada'nın en yüksek tepesine gömdüklerinde büyüün bozulacağını anlatır. Bunun üzerine iki kadın büyüün yapıldığı eşya olan Eren'in anneannesinden kalan fildişi kartvizit kutusunu almak için eve döner. Bu sırada Gökhan Reyhan ile Eren'i takip etmeye başlar.

İki kadın Ada'nın en yüksek tepesine çıkıp fildişi kartvizit kutusu ile duayı gömerler. Ardından yemek yemek için bir restorana otururlar. Restoran sahibi Eren'i tanır ve Eren'in babasının kullandığı 'vay köftehorlar' ifadesini kullanarak Eren ile konuşmaya çalışır. Eren öyle birini tanımadığını ifade eder. Bu durum Eren ve Reyhan'ı oldukça rahatsız eder. Restoran sahibi iki kadının yanından ayrılıp içeriye girdiğinde Gökhan'ın Eren ve Reyhan'ı izlediğini fark eder. İki kadını gösterip 'o kızlar sana uymaz' deyince Gökhan bunun sebebini merak eder. Restoran sahibi Gökhan'a Eren'i işaret ederek onun eskiden bu Ada'da yaşayan güçlü bir adam olan Hikmet Kocabaş'ın kızı olduğunu ve Eren'in Ada'daki bir kızla ilişki yaşadığı ortaya çıkınca 'rezillik' yaşandığını ve Ada'yı terk ettiklerini anlatır. Bu sırada Eren ve Reyhan restorandan

ayrılmıştır. İki kadın bir ağaca oturarak güneşin batışını izler. Reyhan Eren'e eskiden söylediği bir şarkıyı söyler. Ardından öpüşmeye başlarlar ve Eren'in Ada'da kaldığı otele giderler. Burada tekrar beraber olmaya ve hayatlarının geri kalanını birlikte geçirmeye karar verirler. Ancak öncesinde Reyhan Gökhan'la konuşmak istediği için otelden çıkıp Reyhan'ın evine giderler. Eve vardıklarında Reyhan'ın evdeki eşyalarının kapının önüne atıldığını görürler. Reyhan Gökhan'a seslenerek eve girer ancak Gökhan burada değildir. Bu sırada Eren evin önünde fildişi kartvizit kutusunu bulur. İki kadın ellerinde tuttıkları fildişi kartvizit kutusuna bakarak kahkahalarla gülmeye başlar.

### 3.6.1.2. *Aşk, Büyü vs. Filminin Kodlama Tablosundaki Temalara Göre*

#### Çözümlemesi

#### 3.6.1.2.1. *Aşk, Büyü vs. Filmindeki Karakterlerin Demografik Özellikleri*

<i>Aşk, Büyü vs. Filmindeki Karakterlerin Demografik Özellikleri</i>											
Kategori	Sayı										
<b>Cinsiyet Kimliği</b>	Kadın	4	Erkek	4	Diğer	0	Kodlanamıyor			0	
<b>Cinsel Yönelim</b>	Heteroseksüel			2	Diğer	2	Kodlanamıyor			4	
<b>Etnik Köken</b>	Türk			1	Diğer	0	Kodlanamıyor			7	
<b>Dini grup</b>	Müslüman			0	Diğer	0	Kodlanamıyor			8	
<b>Eğitim</b>	İlk öğretim	1	Orta öğretim	2	Yüksek öğretim	1	Diğer	0	Kodlanamıyor		4
<b>Yaş</b>	0-18	0	18-35	1	35-65	6	65+	1	Kodlanamıyor		0
<b>İstihdam</b>	Nitelikli işgücü çalışan	2	Düşük nitelikli işgücü çalışan	4	İşsiz	1	Diğer	0	Kodlanamıyor		1

Tablo 2. *Aşk, Büyü vs. Filmindeki Karakterlerin Demografik Özellikleri* Tablosu

Filmde iki başrol olan Eren ve Reyhan ile iki yan rol olan Pembe ve Necla olmak üzere toplam dört kadın karakter bulunmaktadır. Eren'in annesi ve falcı Aliye Hanım'ın ise sadece ismi geçmekte ve onlar filmde görülmemektedir. Reyhan'ın



sevgilisi Gökhan, Aliye Hanım'ın oğlu Süha, restoran sahibi, Eren ve Reyhan'ı Pembe'ye götüren kişi olmak üzere filmde dört erkek karakter bulunmaktadır.

Filmde iki biseksüel karakter Eren ve Reyhan, iki heteroseksüel karakter Gökhan ve Necla yer almaktadır. Diğer karakterlerin cinsel yönelimlerine dair herhangi bir bilgi bulunmadığı için kodlanamamaktadır. Eren ve Reyhan geçmişlerine dair konuşurken farklı erkeklerle beraber olduklarını ifade eder. İki kadın cinsel yönelimlerini sözlü olarak belirtmese de farklı cinsiyetlerden insanlarla ilişkileri olduğu için Reyhan ve Eren'in biseksüel karakterler olduğu sonucuna varılmaktadır. Gökhan'ın Reyhan ile olan ilişkisinden heteroseksüel olduğu düşünülmektedir. Necla'nın ise Eren ile konuşmasından bir erkekle evli olduğu anlaşılmaktadır

Eren'in babası siyasetçi olduğundan ve Türkiye'de siyaset yapabilmek için Türk vatandaşı olma gerekliliği bulunduğundan Eren'in ve ailesinin Türk olduğu anlaşılmaktadır. Diğer karakterlerin uzun süredir Büyüka'da yaşadığı bilirse de etnik kökenleriyle ilgili bir bilgi bulunmamaktadır. Karakterlerin dini gruplarına dair herhangi bir veri filmde yer almadığından kodlanamamaktadır.

Reyhan ve Eren'in arasındaki konuşmalardan Eren'in üniversiteye gittiği ve ardından yüksek lisans yaptığı anlaşılmaktadır. Reyhan ise liseden sonra okumaya devam etmemiştir. Süha üniversiteye başlamış ancak bitirememiş dolayısıyla lise mezunu olduğu sonucuna varılmaktadır. Gökhan ise liseyi terk ettiğini söylediği için ilköğretimin ardından eğitime devam etmediği saptanmaktadır. Filmde diğer karakterlerin eğitim durumuyla ilgili bilgi yer almamaktadır.

Eren, Reyhan, Gökhan, Süha, restoran sahibi ve Pembe'nin yanında çalışan adam olmak üzere altı kişi otuz yaşın üzerinde olduğu için orta yaşlı olarak görülmektedir. Necla ise on sekiz ile otuz beş yaş aralığındadır. Filmdeki tek altmış beş yaş üstü karakter ise Pembe'dir.

Eren, Gökhan, restoran sahibi, Pembe, Pembe'nin yanında çalışan kişi ve Necla olmak üzere altı karakter çalışmaktadır. Eren ve restoran sahibi nitelikli işgücü olarak çalışırken Gökhan, Pembe, Pembe'nin yanında çalışan kişi ve Necla ise düşük nitelikli işgücü olarak çalışmaktadır. Süha'nın mesleği olup olmadığına dair bilgi bulunmadığından istihdam durumu belirsizdir. Reyhan ise Gökhan'a ara sıra tezgâhta yardım ediyor olsa da kendisine ait bir işi bulunmadığı için işsiz olduğu anlaşılmaktadır.

Karakterlerin demografik özelliklerinin genel bir değerlendirilmesi yapıldığında filmde toplamda sekiz karakter bulunduğu görülmektedir. Kadın ve erkek karakterler eşit sayıdadır. Filmde herhangi bir etnik ya da dini azınlık bulunmamaktadır. Karakterlerin çoğu otuz beş ile altmış beş yaş aralığındadır ve çalışmaktadır. Karakterlerin eğitim durumu genellikle ilköğretim ve ortaöğretim seviyesindedir. Filmde toplumun dezavantajlı konuma getirdiği karakterler ise biseksüel olan iki kadın karakterdir. Bu iki karakter aynı zamanda filmin başrolünde bulunmaktadır.

### 3.6.1.2.2. *Aşk, Büyü vs. Filminde Yer Alan Hegemonik Kolektif Bellek*

#### Temsilleri

<i>Aşk, Büyü vs. Filminde Yer Alan Hegemonik Kolektif Bellek Temsilleri</i>							
	Tanıklık		Mekân		Dil		
	Grup	Birey	Özel Alan	Kamusal Alan	Sözlü İletişim	Sözsüz İletişim	Yazılı İletişim
Cinsiyet Kimliği							
Kadın	0	0	1	0	1	0	0
Erkek	0	2	0	0	3	2	0
Diğer	0	0	0	0	0	0	0
Kodlanamıyor	0	0	0	0	0	0	0
Cinsel Yönelim							

Heteroseksüel	0	1	0	0	1	2	0
Diğer	0	0	1	0	0	0	0
Kodlanamıyor	0	1	0	0	3	0	0
<b>Etnik Köken</b>							
Türk	0	0	1	0	0	0	0
Diğer	0	0	0	0	0	0	0
Kodlanamıyor	0	2	0	0	4	2	0
<b>Dini Grup</b>							
Müslüman	0	0	0	0	0	0	0
Diğer	0	0	0	0	0	0	0
Kodlanamıyor	0	2	1	0	4	2	0
<b>Eğitim</b>							
İlköğretim	0	1	0	0	1	2	0

Ortaöğretim	0	0	0	0	0	0	0
Yükseköğretim	0	0	1	0	0	0	0
Diğer	0	0	0	0	0	0	0
Kodlanamıyor	0	1	0	0	3	0	0
<b>Yaş</b>							
0-18	0	0	0	0	0	0	0
18-35	0	0	0	0	0	0	0
35-65	0	2	1	0	3	2	0
65+	0	0	0	0	1	0	0
Kodlanamıyor	0	0	0	0	0	0	0
<b>İstihdam</b>							
Nitelikli işgücü çalışan	0	1	1	0	2	0	0
Düşük nitelikli işgücü çalışan	0	1	0	0	2	2	0

İşsiz	0	0	0	0	0	0	0
Diğer	0	0	0	0	0	0	0
Kodlanamıyor	0	0	0	0	0	0	0

Tablo 3. *Aşk, Büyü vs.* Filminde Yer Alan Hegemonik Kolektif Bellek Temsilleri Tablosu

#### 3.6.1.2.2.1. Tanıklık

Filmdeki hegemonik kolektif belleğin tanıdığı olan grup Eren ve Reyhan'ın aileleridir. Ancak filmde Reyhan ve Eren'in ilişkilerinin açığa çıktığı ana doğrudan tanıklık eden kişilerin yani Eren ve Reyhan'ın aile grubunun artık hayatta olmadığı bilinmekte ve filmde yer almamaktadır.

Filmde restoran sahibi ve Gökhan olmak üzere hegemonik kolektif belleğin tanıdığı olan iki birey bulunmaktadır. Restoran sahibi Eren ve Reyhan'ın ilişkilerinin ortaya çıkmasına doğrudan şahit olmasa bile hikâyeyi bildiği Eren ve Gökhan ile olan konuşmasından anlaşılmaktadır. Diğer tanık olan Gökhan ise Eren ve Reyhan'ın hikâyesini restoran sahibinden öğrenerek tanık haline gelir. Buradan hareketle filmde hegemonik kolektif belleğin tanıklarla aktarılmaya devam ettiği saptanmaktadır. Hegemonik Kolektif belleğin tanıklarının ikisi de erkektir. İkisinin de kendine ait işleri vardır. Biri heteroseksüeldir ancak diğerinin cinsel yönelimi bilinmemektedir. Birinin eğitim durumu ilköğretim seviyesindedir ve diğerinin eğitim durumuna dair veri bulunmamaktadır. İkisi de otuz beş ile altmış beş yaş aralığındadır. Etnik kökenleri ve dini grupları ile ilgili bilgi yer almamaktadır.

#### 3.6.1.2.2.2. Mekân

Filmde hegemonik kolektif belleğin görüldüğü kamusal alan bulunmamakla birlikte hegemonik kolektif belleğin ortaya çıktığı bir özel alan bulunmaktadır. Bu özel alan eskiden Eren'in ailesine ait olan ve Eren ile Reyhan'ın ilişkilerinin açığa çıktığı köşktür. Eren'in köşkü gezerken kendini kötü hissetmesi köşkün travmaları tetikleyen

bir mekân olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda Eren'in köşkü ziyareti hem travmatik deneyimlerin hem de iki kadının aşklarının yaşandığı bir mekânı ziyaret etmesi anlamına gelmektedir. Bu ziyaret Eren'e duygusal olarak kötü hissettirmekle beraber Reyhan ile tekrar beraber olmaktan vazgeçmesine sebep olmamaktadır. Dolayısıyla Eren'in hegemonik kolektif belleğin yer aldığı mekânda bulunması buradaki hegemonik kolektif belleği içselleştirdiği anlamına gelmemektedir. *Mekân* kategorisinde hegemonik belleğin ortaya çıkışı otuzlu yaşlarındaki biseksüel kadın karakter ile ilişkili olan bir köşk aracılığı ile olmaktadır.

### 3.6.1.2.2.3. Dil

Filmde hegemonik kolektif belleğin temsiline sözlü iletişim yoluyla dört kez, sözsüz iletişim yoluyla iki kez yer verilmiş, yazılı iletişim yoluyla ise yer verilmemiştir. Restoran sahibinin Eren ile konuşurken Eren'in babasının sıklıkla kullandığı 'vay köftehorlar' ifadesini kullanması ve ardından Gökhan'a Eren'in geçmişte bir kadınla aşk ilişkisi yaşadığını 'rezillik' söylemi ile aktarması; Gökhan'ın Eren ile konuşurken 'üç çocuk yapma' ifadesine yer vermesi; Pembe'nin Reyhan'ı heteroseksüel varsayarak 'adamın eşyası' demesi hegemonik kolektif belleğin filmde sözlü iletişim yoluyla nasıl ortaya çıktığını göstermektedir. Sözsüz iletişimde hegemonik kolektif bellek ise Gökhan'ın jest, mimik ve beden dilinde ortaya çıkmaktadır. Gökhan Eren ile konuşurken Eren'in eskiden Reyhan ile çok yakın olduklarını ve birbirlerini çok sevdiklerini söylemesi üzerine Gökhan oldukça gerilir. Eren oturdukları masadan kalktıktan sonra ise hoşnutsuz bir ifadeyle Eren'in arkasından bakar. Diğer sözsüz iletişim ise Gökhan ve restoran sahibi arasında geçmektedir. Restoran sahibi Eren'in geçmişte Büyükkada'dan bir kadınla ilişkisi olduğunu söyleyince Gökhan böyle bir şeyin nasıl olabileceğini anlamlandıramayarak oldukça şaşırır. Bu anlam verememe hali biseksüel kadınların var olamayacağına yönelik bir tavır barındırmaktadır. Dil kategorisinde sözlü ve sözsüz iletişim yoluyla hegemonik kolektif belleği aktaranların iki erkek ve bir kadın karakter olduğu tespit edilmektedir. Bu karakterlerden biri ilkökul mezunuyken diğer ikisinin eğitim durumu bilinmemektedir. Biri heteroseksüeldir, diğerlerinin cinsel yönelimi kodlanamamaktadır. Üçü de çalışmaktadır ancak ait oldukları dinlerine ve etnik gruplarına dair bir bilgi filmde yer almamaktadır.

İkinci tema olan *Filmde Yer Alan Hegemonik Kolektif Bellek Temsilleri Aşk, Büyü vs.* filmine göre incelendiğinde *Tanıklık, Mekân ve Dil* olmak üzere tüm kategoriler tespit edilmiştir. Dolayısıyla filmde hegemonik kolektif belleğin bulunduğu ortaya çıkmaktadır. Bu noktada söz konusu belleğin karakterler tarafından nasıl algılandığı önemli olmaktadır. Hegemonik kolektif belleğin tanığı ve dil aracılığıyla aktaranları çoğunlukla erkek karakterlerdir. Söz konusu belleğin ortaya çıktığı mekân ise özel alanda bulunmakta ve kadın karakterle ilişkili görülmektedir. Bu mekân filmde kadın karakter için travma tetikleyici bir nitelik taşımaktadır. Filmde biseksüel kadın karakterlerin yaşadıkları aşk nedeniyle hegemonik kolektif bellek tarafından dışlandığı sonucuna varılmaktadır. Filmde hegemonik kolektif belleğin varlığı iki biseksüel kadın karakterin travmatik deneyimlerinin tetiklenmesi ve bu karakterlerin dışlanması ile ilgili görülmektedir.

### 3.6.1.2.3. *Aşk, Büyü vs.* Filmindeki Feminist Bellek Üretim Biçimleri

<i>Aşk, Büyü vs.</i> Filmindeki Feminist Bellek Üretim Biçimleri							
	Otobiyografik Eylemler		Anma			Alıntı Pratikleri	
	Kendi Deneyimini Anlatma	Kendi Deneyimini Kaydetme	Hatırlama Figürleri	Kişisel Bilgiler	Anma Eylemleri	Başkasının Deneyimine Tanıklık Etme	Başkasının Deneyimini Kaydetme
Cinsiyet Kimliği							
Kadın	2	1	4	6	4	3	0
Erkek	0	0	0	0	0	0	0
Diğer	0	0	0	0	0	0	0

Kodlanamıyor	0	0	0	0	0	0	0
<b>Cinsel Yönelim</b>							
Heteroseksüel	0	0	0	0	0	0	0
Diğer	2	1	4	6	4	2	0
Kodlanamıyor	0	0	0	0	0	1	0
<b>Etnik Köken</b>							
Türk	1	1	4	6	4	2	0
Diğer	0	0	0	0	0	0	0
Kodlanamıyor	1	0	0	0	0	1	0
<b>Dini Grup</b>							
Müslüman	0	0	0	0	0	0	0
Diğer	0	0	0	0	0	0	0
Kodlanamıyor	2	1	4	6	4	3	0



<b>Eğitim</b>							
İlk ğretim	0	0	0	0	0	0	0
Orta ğretim	1	1	2	0	2	1	0
Yüksek ğretim	1	0	2	6	2	1	0
Diğer	0	0	0	0	0	0	0
Kodlana mıyor	0	0	0	0	0	1	0
<b>Yaş</b>							
0-18	0	0	0	0	0	0	0
18-35	0	0	0	0	0	0	0
35-65	2	1	4	6	4	2	0
65+	0	0	0	0	0	1	0
Kodlana mıyor	0	0	0	0	0	0	0
<b>İstihdam</b>							

Nitelikli işgücü çalışan	1	0	2	6	2	1	0
Düşük nitelikli işgücü çalışan	0	0	0	0	0	1	0
İşsiz	1	1	2	0	2	1	0
Diğer	0	0	0	0	0	0	0
Kodlanamıyor	0	0	0	0	0	0	0

Tablo 4. *Aşk, Büyü vs.* Filmindeki Feminist Bellek Üretim Biçimleri Tablosu

### 3.6.1.2.3.1. Otobiyografik Eylemler

Filmde kendi deneyimini anlatma biseksüel iki kadın karakter olan Eren ve Reyhan'ın ayrı kaldıkları dönemde yaşadıklarını birbirlerine anlatmalarıyla ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda filmde hegemonik bellek tarafından ötekileştirildiği tespit edilen iki biseksüel karakter olan Eren ve Reyhan'ın deneyimlerini paylaşması kadınlar arası dayanışmaya işaret ederek feminist bir nitelik taşımaktadır. Eren ve Reyhan dışındaki karakterler hayatlarına dair zorluklardan bahsetseler bile aktardıkları deneyimlerde toplum tarafından dışlandıklarına dair bir bilgi yer almadığı için tabloya kodlanmamaktadır.

Reyhan kendi deneyimini yazdığı mektuplarla kayıt altına almaktadır. Yıllar önce Eren'e yazdığı mektuplar Reyhan'ın Eren'e karşı düşüncelerini, onu nasıl sevdiğini, o olmadan neler yaşadığını içermektedir. Filmde deneyimini kaydeden tek karakterin biseksüel bir kadın olması bu deneyimlerin ötekileştirildiği ve var olmasının istenmediği düşünüldüğünde feminist belleğin oluşumu için önemli olmaktadır.

### 3.6.1.2.3.2. Anma

Filmde mektuplar, fildişi kartvizit kutusu, fotoğraf ve karışık kasetler şeklindeki görülen dört hatırlama figürü bulunmaktadır. Bu figürlerden mektuplar ve fotoğraf Eren'de bulunmaktayken fildişi kartvizit kutusu ve karışık kasetler Reyhan'da

bulunmaktadır. Tüm hatırlama figürleri Eren ve Reyhan'ın aşkını sembolize ederek geçmişte yaşadıkları ilişkiyi bugüne taşımaktadır. Bu noktada hatırlama figürleri biseksüel iki kadın karakterle ilişkili olup aşklarının hatırlanmasını sağlayan semboller olarak filmde yer almaktadır.

Filmde Eren'in Reyhan hakkında verdiği beş tane ve annesi hakkında verdiği bir tane kişisel bilgi olmak üzere toplam altı tane kişisel bilgi bulunmaktadır. Toplumun dezavantajlı konuma getirdiği bir karakter olan Reyhan hakkında ayrımcı ifadeler barındırmadan verilen kişisel bilgiler feminist bir nitelik taşımaktadır. Eren'in Reyhan hakkında verdiği bu bilgiler şu şekildedir; Reyhan'ın karın bölgesinde bulunan ben, kitap okumayı sevmesi, eskiden İtalya'ya gitmeyi hayal etmesi, kadınlardan hoşlandığı için eskiden kendini kötü hissetmemesi ve şarkı söylemesi. Eren'in annesine dair verdiği bilgi ise annesinin lisedeyken âşık olduğu Haluk adlı birini unutamamış olmasıdır. Eren'in annesinin ebeveynleri Haluk'u beğenmediği için birlikte olamamaları Eren ve Reyhan'ın hikâyesiyle benzerlik taşımaktadır. Filmde verilen diğer kişisel bilgiler feminist bir özellik taşımamakla birlikte restoran sahibinin Eren hakkında söylediği 'sevici' ve 'rezillik' ifadeleri lezbiyen kadınlara yönelik ayrımcı söylemler barındırdığından tabloda yer almamaktadır. Bu bağlamda feminist bakışla başkalarının kişisel bilgilerine yer verme biseksüel kadın karakter aracılığıyla gerçekleşmektedir.

Filmde Reyhan'ın mektupları okuması ve şarkı söylemesi, Eren'in eski köşklerini ziyaret etmesi ve ıslık çalması şeklinde ortaya çıkan dört tane anma eylemi bulunmaktadır. Reyhan'ın sesinden duyulan mektuplar Eren ile olan ilişkilerine ve Reyhan'ın hislerine dair pek çok bilgi barındırmaktadır. Reyhan'ın şarkı söylemesi iki kadını yine Reyhan'ın şarkı söylediği ve birlikte oldukları bir anı ile benzerlik taşımaktadır. Eren'in ıslığı ise Reyhan'ın mektuplarında yer verdiği şekliyle bir buluşma çağrısıdır. Dolayısıyla Eren'in bugün tekrar Reyhan'a ıslık çalması geçmiş düşünmeleri için davetiye olarak algılanmaktadır. Eren'in köşkü ziyareti ise hem geçmiş ilişkilerine hem de travmatik deneyimlerine dair bir anma eylemidir. Filmde tespit edilen dört anma eylemi de biseksüel iki kadın olan Eren ve Reyhan'ın aşklarını yaşadıkları dönem ile ilgilidir.

### 3.6.1.2.3.3. Alıntı Pratikleri

Filmde üç adet feminist tanıklık bulunmaktadır. Söz konusu tanıklıklar Eren ve Reyhan'ın birbirlerinin ve Eren'in annesinin hikâyesine tanıklık etmesi ve Pembe'nin Eren ile Reyhan'ın ilişkisine tanıklık etmesi şeklinde görülmektedir. Eren'in annesine ait hikâyeyi Reyhan'a anlatması Reyhan'ı annenin feminist tanığı yapmaktadır. Eren ve Reyhan'ın hikâyesi hegemonik kolektif bellekte hiç yaşanmamış olması gereken bir hikâyeye olarak yer aldığından ve Eren'in annesinin hikâyesi hegemonik kolektif bellek tarafından görmezden gelindiğinden dolayı bu hikâyelerin kadınların bakışıyla ortaya çıkması ancak kadınların birbirleri ile iletişim kurması sonucunda mümkün olmaktadır. Pembe'nin feminist tanık olması dezavantajlı konuma getirilmiş bireylerin deneyimlerine verdiği tepkide ortaya çıkmaktadır. Pembe hegemonik kolektif bellekte yer aldığı şekliyle Reyhan ve Eren'in aşkını 'rezillik' olarak tanımlamamış ve onlara yönelik ayrımcı bir tutumda bulunmamıştır. Filmde başkasının deneyimine tanıklık eden kişiler otuzlu yaşlarındaki iki biseksüel kadın karakter ve altmış beş yaşın üzerinde falcılık ile uğraşan kadın karakterdir. Feminist tanıklığı yapılan olaylar ise Eren ve Reyhan'ın aşk hikâyesi ile Eren'in annesinin hikâyesidir. Bu bağlamda başkasının deneyimine tanıklığın filmdeki kadın karakterler aracılığıyla gerçekleştirildiği saptanmaktadır. Bunun yanı sıra filmde başkasının deneyiminin kaydedilmesi ile ilgili bir veri bulunmamaktadır.

Üçüncü tema olan *Filmdeki Feminist Bellek Üretim Biçimleri Aşk, Büyü vs.* filmine göre incelendiğinde filmde tüm kategorilerin bulunduğu tespit edilmektedir. *Otobiyografik Eylemler, Anma ve Alıntı Pratikleri*'nin ortaya çıkışı çoğunlukla filmin başrolünde yer alan Eren ve Reyhan aracılığıyla olmaktadır. Bu bağlamda geçmişte bir aşk yaşadıkları için hegemonik kolektif bellekten dışlanan iki biseksüel kadının feminist bellek üretim biçimindeki tüm kategorileri ortaya çıkardığı saptanmaktadır.

### 3.6.1.3. Aşk, Büyü vs. Filminin Genel Değerlendirmesi

Çalışmanın kodlama tablosunda yer alan temalar Aşk, Büyü vs. filmine göre incelenerek filmdeki karakterlerin demografik özellikleri, filmde hegemonik kolektif belleğin bulunup bulunmadığı ve filmde feminist bellek üretiminin gerçekleşip gerçekleşmediği tespit edilmiştir. Temaların filmlere göre incelenmesiyle araştırma

soruları cevaplanmaktadır. *Aşk, Büyü vs.* filmi *Filmdeki Karakterlerin Demografik Özellikleri* temasına göre ele alındığında toplum tarafından dezavantajlı konuma itilen öznelerin iki biseksüel kadın karakter olduğu anlaşılmaktadır. İkinci tema olan *Filmde Yer Alan Hegemonik Kolektif Bellek Temsilleri*'nde yer alan kategorilerin tamamının filmde bulunduğu gözlenmektedir. Bu bağlamda filmde hegemonik kolektif belleğe eleştirel bir perspektiften Eren ve Reyhan'ın hikâyesini ön planda konumlandırarak yer verilmektedir. Erkek karakterlerin çoğunluğu hegemonik kolektif belleği benimseyen, tanıklığını yapan ve aktaran söylemlerde bulunurken kadın karakterlerin çoğu hegemonik kolektif belleği sahiplenici ifadelerde bulunmamaktadır. Bu bağlamda Eren ve Reyhan'ın biseksüel kadın özneler olması nedeniyle hegemonik kolektif bellek tarafından dışlandıkları ve ötekileştirildikleri söylem ve davranışlara maruz bırakıldıkları saptanmaktadır. Film üçüncü tema olan *Filmdeki Feminist Bellek Üretim Biçimleri*'ne göre incelendiğinde tüm kategorilerin filmde bulunduğu tespit edilmektedir. Toplumun dezavantajlı konuma getirdiği özneler olan Eren ve Reyhan'ın kendi geçmişlerini, deneyimlerini anlattıkları, hikâyesi hegemonik bellekte yer almayan başka bir kadının hikâyesine tanıklık ettikleri, hatırlama figürleriyle temas kurdukları anlaşılmaktadır. Filmde kendi deneyimini kaydetme ise sadece Reyhan tarafından gerçekleştirilmektedir. İki biseksüel kadının hegemonik kolektif bellekten dışlanmalarına rağmen birbirlerini bulması ve ilişkilerini yeniden kurması hegemonik kolektif belleğin bugünkü varlığına yönelik bir tehdit barındırmaktadır. Bu bağlamda filmde iki biseksüel kadın karakterin kendi bireysel belleklerinden yola çıkarak feminist bir bellek oluşturduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla *Aşk, Büyü vs.* filminin kodlama tablosuna göre incelenmesi sonucunda filmde feminist belleğin kurulumuna dair veriler saptanmaktadır.

### **3.6.2. Kaygı Filminde Feminist Belleğin Oluşumu ve Kadın İmgesi**

#### **3.6.2.1. Kaygı Filminin Özeti**

*Kaygı* (yön. Ceylan Özgün Özçelik, 2017) filmi Tek TV isimli televizyon kanalında kurgucu olarak çalışan Hasret'in hikâyesini anlatmaktadır. Hasret küçük yaşta anne ve babasını bir trafik kazasında kaybetmiştir. Ancak geçmişe ve çocukluğuna dair yeni şeyler hatırlamasıyla birlikte ailesini trafik kazasında değil toplumsal bir olayda

kaybettiğini düşünmeye başlar. Bunun üzerine Hasret geçmiş anılarının ve ailesine aslında ne olduğunu peşine düşer.

Film gazetede yer alan bir trafik kazası haberi ile başlar. Hasret gazetede bu haberi okumaktadır. Bu sırada arkadaşları evin salondadır ve Hasret'in neden haberlere baktığını merak etmektedir. Hasret çok sıcaklamaktadır ve elinde bir yanık izi vardır. Sosyal medya üzerine tartışmaya başlarlar. Başka bir gün Hasret evin içinden gelen bir ses duyar ve hızlıca evin içinde dolanır. Hasret iş yerindeki belgesel kayıtlarını izlemektedir. Kayıtların bir kısmında kimi apartmanların yıkılışı görülür. Hasret arşiv odasından çıktığında çalışanlara cinsiyetçi hakaretler eden bir erkeğin sesi duyulur. İşyerindeki diğer kurgucu olan Ali'nin odasına gider. Ali yanındaki Editör Erkek'in direktifleriyle kurgu yapmaktadır. Burada bir siyasetçinin söylemleri çarpıtılarak kurgulanır. Hasret bir çay bahçesinde oturmaktadır. Siyaset dergisi okuyan birini görür. Derginin kapağında iş yerinde cümleleri çarpıtılan siyasetçinin konuştuğu konu yer almaktadır. Hasret evindedir. Bir yandan çalışırken bir yandan da televizyondan Kapadokya'nın tarihi ile ilgili bir belgesel dinlemektedir. Belgeselde Kapadokya'nın Pers dilinde 'güzel atlar ülkesi' anlamına geldiğini duyunca anne ve babası ile ilgili bir anıyı hatırlar. Hasret'in babası bağlama çalarak bir türkü söylemektedir. Türkünün içinde 'koştı güzel atlar' sözü geçmektedir. Bu anının ardından Hasret boynunu tutarak yerinden fırlar. Boynunda bir yanık vardır. Hasret iş yerindedir. Yanındaki Editör Kadın ile birlikte haberi kurgulanacak siyasetçinin videosunu izler. Videoda siyasetçi çocuğunun işsiz olduğunu söyleyen bir vatandaşı eleştirerek yapılacak alışveriş merkezinin iş sağlayacağını anlatır. Hasret'in bu söylemi eleştirmesi Editör Kadın'ı rahatsız eder. Hasret ve Mehmet evde görülür. Hasret anne ve babasının trafik kazasında ölmediğini, başka bir şey olduğunu ancak tam hatırlayamadığını söyler. Bu durum Mehmet'i şaşırtır. Ardından Hasret anne ve babasının öldüğü günü, ertesi günü ve o güne yakın tarihleri sürekli her arşivde aradığını ancak o günlerde olmuş hiçbir siyasi olay bulamadığını anlatır. Bu durum Hasret'i oldukça şüphelendirmektedir. Bunun üzerine Mehmet diyelim ki gerçekten büyük bir şey oldu hepimiz mi unuttuk yani der ve neden şimdi bu olayın peşine düştüğünü sorar. Hasret iki üç haftadır her gece aynı kâbusu gördüğünü söyleyip Mehmet'e rüyasını anlatır. Ancak ne anlattığı duyulmaz. Mehmet Hasret'in rüyasından oldukça etkilenmiş görünmektedir. Hasret iş

yerindedir. Editör Kadın'ın yönlendirmeleriyle haber kurgulamaktadır. Editör Kadın haberin başlığına siyasetçinin söylemediği 'cezayı halk verdi' sözünü söylemiş gibi girmesini isteyince Hasret bunu yapamayacağını söyler ve tartışılır. Hasret gece parkta yürümektedir. Su almak için uğradığı büfenin önündeki gazetelerin manşetlerinde 'cezayı halk verdi' ifadesi yer almaktadır. Sonrasında bir restorana oturur. Buradaki televizyonda çalıştığı kanalın haber bülteni açıktır. Haberde bir yazarın bazı olayların halkın hafızasından nasıl silindiğine dair bir kitap yazdığı söylenir. Ardından canlı yayında bir siyasetçi bu kitabın yazarını ve hatta okuyucularını eleştirerek cezayı hak ettiklerini ifade eder. Mehmet ve Hasret evde oturmaktadır. Hasret her gün bir parka gittiğini ve o parkta bir şeyler hatırladığını anlatır. Mehmet Hasret'in bu parkı takıntı haline getirdiğini söyler. Başka bir gün Hasret parkta oturmaktadır. Arkasındaki iki kadın 'adamsın' ve 'adamın dibisin' laflarına sinir olduklarını konuşur. Ardından kadınlardan biri oturdukları mahallenin adının değiştirildiğini söyler. Bu sırada Hasret anne ve babasının fotoğrafına bakmaktadır ve bir takım sesler duymaya başlar. Sesler 'camiyi hedef alıyorlar' demektedir.

Hasret evindedir. Bir ses duyarak evin içinde yürümeye başlar. Anne ve babasıyla ilgili bir anıyı hatırlar. Babası bir dernekle bakanlığın birlikte düzenlediği, valilik tarafından davet edildikleri bir etkinliğe gidecektir ve Hasret'in annesinin de onunla gelmesini ister. Ancak Hasret'in annesi 'olmaz ben gidemem bir daha oraya' diyerek gitmeyi reddeder. Baba bunun bir kültür etkinliği ve şenlik olacağını söylese de Anne on beş yıldır gidemedik şimdi neye güveniyoruz diye sorar. Bunun üzerine Baba 'varsın üç dört kişi çıksın gâvur desin, kâfir desin ne yapabilirler ki' diye sorar. Ardından 'kendi türkülerimizi kendi toprağımızda söyleyeceğiz var mı bundan daha güzel bir şey' der. Hasret evde video izlemektedir. Videoda biber gazına maruz kalmış kişilerin kaçtığı görülür, içlerinden biri kameraya bakarak 'bunu hatırla' der. Hasret bu anı defalarca izler. Hasret iş yerindedir. Editör Erkek ile bir haberi izlerler. Haberde protesto etme haklarını kullanan insanların 'örgütlenmiş ve halkı rahatsız eden bir grup' olarak lanse edilmesi Hasret'i rahatsız eder. İnsanların protesto yapma nedenleriyle ilgili ellerinde bilgi ve görüntü olmasına rağmen haberde verilmeyip insanlar nedensiz yere sokağa çıkmış gibi gösterilmektedir. Bunun üzerine Hasret bunun doğru olmadığını, yaşananların bundan ibaret olmadığını söylediğinde Editör Erkek

yaşananlar sadece bu haberdeki kadar anladın mı diyerek Hasret'e kızar. Hasret işe gitmeyi bırakır.

Hasret'in evindeki bir oda annesi, babası ve teyzesi Gülsüm'den kalan eşyalar ile doludur. Hasret bu odada gezinir ve odadaki büyük bir sandığın içindeki eşyalara bakar. İçinde biblolar, defterler, çizimler vardır. Ailesinin fotoğraflarına bakar. Bu fotoğraflardan birinin arkasında bir yazı görür. Bu yazı ona geçmişi hatırlatır. Ekranı bir grup insanın olduğu puslu görüntüler gelir. Odadaki bir başka kutunun kilidini kırarak açar. Kutunun içinden türküler ve bağlama çalmak ile ilgili kitaplar vardır. Kutuda isimler ve telefon numaralarının yazılı olduğu bir kâğıt bulur. Hasret kâğıtta adı geçen Canan'ın yanına gider ve ona bizim memlekette bir şenlik olmuş siz de gitmişsiniz, gittiniz değil mi diye sorar. Hasret Canan'a belediyeyi de aradığını ama o zamandan çalışan kimsenin kalmadığını söylediklerini anlatır ve hiç mi bir şey hatırlamıyorsunuz diyerek Canan'ı konuşturmaya çalışır. Hasret ve Mehmet bir çay bahçesinde buluşur. Konuşmalarından bir süredir Hasret'in arkadaşlarının aramalarına dönmediği anlaşılır. Hasret evinde görülür. Çocukluğundan kalma ses kayıtlarını dinler. Hasret evin zeminini elleriyle yoklayarak emekler bu sırada kapı tıklama sesi duyulur. Hasret evin içini koklayarak dolaşır. Kokan şeyin kaynağını arıyor gibi görünmektedir. Rafın üzerinde duran bağlamaya uzanırken cam kırılma sesi duyulur. Hasret evin içinde dolaşmaya devam eder. Evin içinde çıtır sesleri duyulur. Kapı çalınır. Hasret kapıya bakar, Gülay gelmiştir. Gülay telefonlarını açmadığı için Hasret'e sitem eder. Hasret Gülay'ın söylediklerine odaklanamamaktadır. Gülay'a yanık kokusunu alıp almadığını sorar. Gülay kokuyu almadığını söyler. Hasret perdelerin tutuşacağını, duvarların çok sıcak olduğunu anlatır. Ardından Gülay'ın gitmesini ister. Hasret çocukluğundan kalma tüm resimleri yere sermiş başlarında oturmaktadır. Evin perdeleri kapalı olduğundan içerisi çok karanlık görünmektedir. Ayrıca evin içini sis basmış gibidir. Hasret'in teyzesi Gülsüm evin içinde yürürken görülür ve duvarda aslı olan üzeri tahtayla kaplı bir tabloya vurur. Hasret sesi duymuş gibi bir odadan çıkıp gelir. Gülsüm artık orada değildir. Hasret koltukta uyumaktadır. Üst kattan gelen sesle uyanır. Bu sırada telefonu çalar ama açmaz. Mehmet ile bilgisayardan görüntülü konuşurlar. Mehmet bir iki güne kadar geleceğini anlatırken Hasret duvarların çok sıcak olduğunu söyler. Mehmet



Hasret'in evden çıkmasını ister. Hasret ise 'duvarlar çok sıcak' cümlesini tekrarlamaktadır.

Hasret duvarda aslı olan tahtayla kaplı tablonun tahtalarından birinin düştüğünü görür, altında bir resim vardır. Hasret diğer tahtaları da sökmeye başlar. Resimde yanan bir bina vardır. Binanın pencerelerinde insanlar görünmektedir. Binanın dışında bir insan kalabalığı vardır. Hasret resme bakarken evin iç dumanla kaplı hale gelir. Hasret bir anıyı hatırlar. Bu anıda Gülsüm çocuk Hasret'in bakışından görülür. İki birlikte ağaçların olduğu açık bir alandadır. Hasret'in daha önceden Mehmet'e sözlerini söylemeye çalıştığı şarkı duyulur. Ellerinde sopalarla koşan insanlar görülür. Gülsüm Hasret ile birlikte evlere sığınmaya çalışır ancak herkes kapısını kapatır. Sokak duman içinde kalır. Eli sopalı kişiler koşarak Hasret ve Gülsüm'ün yanından geçer. Ellerinde sopalar, taşlar ve meşaleler tutan bir grup insan 'yak, yak, yak' diye bağırılmaktadır. Ellerindeki meşalelerle bir binayı yakmaya başlarlar. Bu sırada Hasret ve Gülsüm bu kalabalığın içinde kalmıştır. Gülsüm'ün başı kanamaktadır. Megafondan 'içerdekiler, pencerelere çıkmayın. Dışarıdakileri tahrik ediyorsunuz' diyen bir ses duyulur. İnsanların 'yak yak yak' tezahüratları arasında megafondaki sesin bu ateşin Allah'ın ateşi olduğunu söylediği duyulur. Hasret evde görülür. Evin içi dumanla kaplıdır. Hasret evin kapısını açmaya çalışır, kapı açılmaz. Evdeki dumandan güç nefes almaya başlar. Pencereleri açmayı dener ama onlar da açılmaz. Evin içinde telaşla dolaşır tüm pencereleri yoklar. Kimse yok mu diye seslenir. Dumandan öksürmeye başlar. Ardından babasının bağlamasıyla pencere camını kırar ve aşağı atlar. Yerden topallayarak kalker. Hasret'in evinin bulunduğu sokaktaki evlerin önü plakalarla kapatılmıştır. Uzaktan ambulans sesleri gelmektedir. Hasret nefesini düzenlemeye çalışarak sokakta yürümeye devam eder. Ekranda '2 Temmuz 1993: Sivas Katliamı... Müzisyenler, ozanlar, yazarlar, öğrenciler Pir Sultan Abdal Şenlikleri için Sivas'taydı. On beş bin radikal İslamcı, katılımcıların konakladığı oteli yaktı. Otuz beş insan hayatını kaybetti. Dönemin hükümeti ve halk, olayları televizyonlarından izledi. Sanık avukatlarının birçoğu milletvekili seçildi. Sivas Katliamı Davası, 2012'de zamanaşımı nedeniyle düştü.' yazısı belirir.

### 3.6.2.2. Kaygı Filminin Kodlama Tablosundaki Temalara Göre

#### Çözümlemesi

#### 3.6.2.2.1. Kaygı Filmindeki Karakterlerin Demografik Özellikleri

Kaygı Filmindeki Karakterlerin Demografik Özellikleri										
Kategori	Sayı									
Cinsiyet Kimliği	Kadın	13	Erkek	7	Diğer	0	Kodlanamıyor			0
Cinsel Yönelim	Heteroseksüel			2	Diğer	0	Kodlanamıyor			17
Etnik Köken	Türk			0	Diğer	0	Kodlanamıyor			19
Dini grup	Müslüman			5	Diğer	0	Kodlanamıyor			14
Eğitim	İlk öğretim	0	Orta öğretim	0	Yüksek öğretim	1	Diğer	0	Kodlanamıyor	18
Yaş	0-18	0	18-35	16	35-65	3	65+	1	Kodlanamıyor	0
İstihdam	Nitelikli işgücü olarak çalışan	8	Düşük nitelikli işgücü olarak çalışan	0	İşsiz	0	Diğer	0	Kodlanamıyor	11

Tablo 5. Kaygı Filmindeki Karakterlerin Demografik Özellikleri Tablosu

*Kaygı* filmi *Filmdeki Karakterlerin Demografik Özellikleri*'ne göre incelendiğinde toplum on dokuz karakter tespit edilmektedir. Bu karakterlerin on üçü kadın yedisi erkektir. Filmin başrolünde kadın bir karakter olan Hasret yer alırken diğer karakterler yan rollerdedir.

Filmdeki karakterlerden yalnızca Hasret'in anne ve babası heteroseksüel olarak kodlanmaktadır. Cinsel yönelimlerine dair sözlü beyanları bulunmamakla birlikte uzun süredir evli oldukları anlaşılmaktadır. Diğer karakterlerin cinsel yönelimlerine dair kodlanabilir veriler bulunmamaktadır.

Filmde yer alan beş Alevi karakter tabloya Müslüman olarak girilmiştir. Bu Alevi karakterler Hasret, Hasret'in annesi, babası, teyzesi Gülsüm ve Canan'dır. Beş karakterin Alevi olduğu filmde yer alan bazı işaretlerden anlaşılmaktadır. Bu işaretlerden en belirgin olanı Hasret'in bir anısında yer alan anne ve babası arasında

geçen konuşmadır. Bu konuşmada Hasret'in babası Pir Sultan Abdal Şenlikleri'ne davet edildiklerini ima eden cümleler kurmakta ve insanların onları 'gâvur' olarak gördüklerini söylemektedir. Filmin geri kalanında Hasret'in ailesinin davet edildiği bu şenlikte Sivas Katliamı'nın<sup>3</sup> gerçekleştiği anlaşılmaktadır. Katliamda şenlikler için orada bulunan çok sayıda Alevi sanatçının öldürüldüğü bilinmektedir. Filmdeki diğer karakterlerin dini gruplarına dair bilgi yer almamaktadır.

Filmde eğitim durumu bilinen tek kişi Hasret'tir. Mehmet ile olan konuşmaları sırasından üniversitede sosyoloji okuduğunu söyler. Diğer karakterlerin eğitim durumları ise kodlanmamaktadır.

Filmde 18- 35 yaş aralığında on altı karakter, 35-65 aralığında üç karakter, 65 yaş üzerinde ise bir karakter yer almaktadır. 18- 35 yaş arasındaki karakterler; Hasret, Mehmet, Deniz, Gülay, Hasret'in Arkadaşı Kadın 1, Hasret'in Arkadaşı Kadın 2, Hasret'in Arkadaşı Erkek, Zeki, Ali, Editör Erkek, Beril, Hasret'in İş Arkadaşı Kadın, Editör Kadın, Sokaktaki Kadın 1, Sokaktaki Kadın 2, Gülsüm'dür. 35- 65 yaş arasındaki karakterler Olcay, Hasret'in Annesi, Hasret'in Babası; 65 yaş üzerindeki karakter ise Canan'dır. Hasret'in annesi, babası ve Gülsüm yıllar önce öldüğü için filmde Hasret'in anıları aracılığıyla görülmektedirler. Bu nedenle bu üç karakterin yaşı Hasret'in anılarında hangi yaş aralığında görülüyorlarsa o şekilde tabloya girilmiştir.

Filmde sekiz karakter nitelikli iş gücü olarak çalışmaktayken diğer karakterlerin istihdam durumu bilinmemektedir. Söz konusu sekiz karakter Hasret, Mehmet, Zeki, Ali, Editör Erkek, Beril, Olcay, Editör Kadın, Hasret'in İş arkadaşı Kadın'dır. Mehmet dışındaki karakterler Hasret ile aynı televizyon kanalında kurgucu, editör, yönetici gibi pozisyonlarda çalışmaktadır. Hasret ile olan konuşmalarından Mehmet'in sosyal sorumluluk projeleri yürüten bir işte çalıştığı anlaşılmaktadır.

*Filmdeki Karakterlerin Demografik Özellikleri* değerlendirildiğinde filmdeki kadın karakterlerin erkek karakterlerden daha fazla olduğu görülmektedir. Çoğu karakterin cinsel yönelimi, dini grubu, etnik kökeni, istihdam ve eğitim durumu kodlanmamaktadır. Filmdeki karakterin çoğunluğu 18- 35 yaş aralığında yer

---

<sup>3</sup> Sivas Katliamı 2 Temmuz 1993 günü 4. Pir Sultan Abdal Şenlikleri sırasında bir grup Radikal İslamcı'nın şenlikler için orada bulunan sanatçıların kaldığı Madımak Oteli'ni yakmasıyla gerçekleşmiştir. Katliamda bulunan kişilerin Alevi insanları hedef aldığı bilinmektedir. Sivas Katliamı ile ilgili daha detaylı bilgi Ozan Çavdar'ın *Sivas Katliamı: Yas ve Bellek* kitabında yer almaktadır.

almaktadır. Filmin başrolünde bulunan Hasret'in ve ailesinin Alevi olduğu saptanmaktadır.

### 3.6.2.2.2. *Kayı* Filminde Yer Alan Hegemonik Kolektif Bellek Temsilleri

<b><i>Kayı</i> Filminde Yer Alan Hegemonik Kolektif Bellek Temsilleri</b>							
	<b>Tanımlık</b>		<b>Mekân</b>		<b>Dil</b>		
	Grup	Birey	Özel Alan	Kamusal Alan	Sözlü İletişim	Sözsüz İletişim	Yazılı İletişim
<b>Cinsiyet Kimliği</b>							
Kadın	0	2	0	0	2	0	0
Erkek	20+	1	0	0	4	20+	0
Diğer	0	0	0	0	0	0	0
Kodlanamıyor	0	0	0	1	3	0	1
<b>Cinsel Yönelim</b>							
Hetero seksüel	0	0	0	0	0	0	0
Diğer	0	0	0	0	0	0	0

Kodlanamıyor	20+	3	0	1	9	20+	2
<b>Etnik Köken</b>							
Türk	0	0	0	0	0	0	0
Diğer	0	0	0	0	0	0	0
Kodlanamıyor	20+	3	0	1	9	20+	2
<b>Dini Grup</b>							
Müslüman	20+	0	0	0	2	20+	0
Diğer	0	0	0	0	0	0	0
Kodlanamıyor	0	3	0	1	7	0	2
<b>Eğitim</b>							
İlk öğretim	0	0	0	0	0	0	0
Orta öğretim	0	0	0	0	0	0	0
Yüksek öğretim	0	0	0	0	0	0	0

Diger	0	0	0	0	0	0	0
Kodlanamıyor	20+	3	0	1	9	20+	2
<b>Yaş</b>							
0-18	0	0	0	0	0	0	0
18-35	0	2	0	0	4	0	0
35-65	0	1	0	0	0	0	0
65+	0	0	0	0	0	0	0
Kodlanamıyor	20+	0	0	1	5	20+	2
<b>İstihdam</b>							
Nitelikli işgücü olarak çalışan	0	3	0	0	4	0	0
Düşük nitelikli işgücü olarak çalışan	0	0	0	0	0	0	0
İşsiz	0	0	0	0	0	0	0
Diger	0	0	0	0	0	0	0

Kodlanamıyor	20+	0	0	1	5	20+	2
--------------	-----	---	---	---	---	-----	---

Tablo 6. *Kaygı* Filminde Yer Alan Hegemonik Kolektif Bellek Temsilleri Tablosu

### 3.6.2.2.2.1. Tanıklık

Filmde hegemonik kolektif belleği içselleştirerek tanıklığını yapan üç kişi ve bir grup bulunmaktadır. Bu üç kişi Olcay, Editör Kadın ve Editör Erkek'tir. Grup ise binayı ateşe veren kalabalıktır. Kalabalığın kaç kişiden oluştuğu saptanamamakla birlikte yirmi kişiden fazla olduğu anlaşıldığı için tabloya '20+' şeklinde kodlanmıştır. Tek TV'de çalışan Olcay, Editör Kadın ve Editör Erkek hazırladıkları haber içeriklerinde iktidar söylemlerine yer vererek bu söylemlerin 'doğru' ve 'haklı' olduğuna yönelik algı oluşturmaya çalışmaktadır. İktidar söylemlerine yönelik eleştiride bulunan siyasetçilerin ise söylemleri çarpıtılarak kurgulanmaktadır. İktidar anlatılarının hegemonik kolektif belleğin inşasındaki rolü düşünüldüğünde Olcay, Editör Kadın ve Editör Erkek'in söz konusu belleğin tanıklığını yaptığı anlaşılmaktadır. Bu üç kişiden ikisi kadın biri erkek olmakla birlikte üçü de nitelikli işgücü olarak çalışmaktadır. Olcay 35-65 yaş aralığındayken Editör Kadın ve Editör Erkek 18-35 yaş arasındadır. Üçünün de diğer demografik bilgilerine dair veri bulunmamaktadır.

Filmde yer alan grup ise yirmiden fazla kişiden oluşmaktadır. Gruptaki herkesin erkek olduğu görülmektedir. Grubun içinde yaşlılar, çocuklar, gençler bulunmakla birlikte kaç kişinin hangi yaş aralığında olduğu tespit edilememektedir. Söz konusu kalabalığın Sivas Katliamı'nı gerçekleştirdiği anlaşılmaktadır. Bu katliamın Alevi kimliğine sahip kişilere yönelik bir nefret saldırısı olması nedeniyle grubun hegemonik kolektif belleğin temsilini oluşturduğu saptanmaktadır. Sivas Katliamı'nı Radikal İslamcı bir kalabalığın gerçekleştirdiği bilindiğinden kalabalığın dini grubu Müslüman olarak kodlanmıştır. Grubun diğer demografik özellikleri ile ilgili bilgiler ise kodlanamamaktadır.

### 3.6.2.2.2.2. Mekân

Filmde hegemonik kolektif belleğin temsiline yer verilen bir kamusal alan bulunmakla birlikte hiç özel alan bulunmamaktadır. Söz konusu kamusal alan Tek TV'dir. Tek TV iktidar söylemlerine ve resmi anlatılara yer verirken eleştirel görüşleri

çarpıtan bir haber kanalıdır. Kanalin içinde cinsiyetçi küfürler eden ve sürekli çalışanları azarlayan kişiler olduğu tespit edilmektedir. Anaakım medya hegemonik kolektif belleğin devamını sağlamak için kullanılan önemli bir araç olarak görülmektedir. Kanalda yalnızca iktidar söylemlerine yer verilmesi, cinsiyetçi küfürler edilmesi ve çalışanların yaptıkları işler beğenilmeyerek sürekli azarlanmaları belirli görüşlere sahip olmayan kişilerin ötekileştirildiğini göstermektedir. Bu bağlamda Tek TV'nin hegemonik kolektif belleğin temsilini oluşturduğu anlaşılmaktadır. Tek TV kapsamında ortaya çıkan hegemonik kolektif bellek doğrudan belirli bir karakterle bağlantılı olmadığından demografik özellikleri kodlanamıyor olarak işaretlenmiştir.

### **3.6.2.2.2.3. Dil**

Filmde hegemonik kolektif belleğin temsilinin yer aldığı dokuz tane sözlü iletişim, kalabalığın binayı yakarken gösterdikleri beden hareketleri şeklinde ortaya çıkan sözsüz iletişim ve iki tane yazılı iletişim bulunmaktadır. Grubun kişi sayısı 20+ olarak işaretlendiğinden ve tüm grubun beden hareketleri benzer olduğundan sözsüz iletişim de 20+ olarak kodlanmıştır. Filmde görülen sözlü iletişimin yedi tanesi Tek TV tarafından üretilen haberlerdir. Bunlardan dört tanesinin kurgu aşamasına filmde yer verildiğinden haber içeriğini ve kurgusunu yöneten editörlerin kim olduğu bilinmektedir. Bu dört haberin üretimini editörler üstlendiğinden tabloya onların demografik bilgileri girilmiştir. Söz konu haberlerin iki tanesini Editör Kadın diğer ikisini Editör Erkek oluşturmaktadır. Sözlü iletişimde yer alan diğer üç haberin ise hangi editör tarafından oluşturulduğu bilinmediği için demografik özellikleri 'kodlanamıyor' şeklinde girilmiştir. Filmde yer alan diğer iki sözlü iletişim filmin sonunda yer alan kalabalığın binayı yaktığı sahnede bulunmaktadır. Bunlardan biri kalabalığın 'yak yak yak' şeklinde bağırması diğeri ise kalabalıktan bir kişinin megafonla 'İçerdekiler, pencerelere çıkmayın. Dışarıdakileri tahrik ediyorsunuz. Bu Allah'ın ateşidir. İçeri Gönderin!' demesidir. Televizyon kanalının haberlerinde yer alan iktidar söylemleri, olayların çarpıtılarak işlenmesi ve siyasetçilerin bazı sözleri verilirken bazılarının verilmemesi haber kanalının iktidar söylemlerine sahip içerikler ürettiğini göstermektedir. Haberler dışındaki sözlü iletişimler ise doğrudan Alevi bireylere yönelik nefret suçu barındırmaktadır. Bu bağlamda söz konusu sözlü



iletişimlerin hegemonik kolektif belleğin temsillerine yer verdiği anlaşılmaktadır. Sözsüz iletişim ise kalabalığın beden hareketlerinde görülmektedir. Grubun tamamı ellerinde tuttıkları sopaları, taşları ve meşaleleri tehdit eder şekilde sallayarak hızlı adımlarla binaya yürür ve ardından binaya bakarak ellerindeki aletleri sallamaya devam ederler. Filmde yer alan yazılı iletişim ise gazete ve dergi kapaklarında yer alan başlıklardır. Bu başlıklar Tek TV'nin çarpıtarak yayınladığı haberlerin başlıkları ile aynı olduğu için Tek TV tarafından üretilen söylemlerin gazete ve dergi tarafından yaygınlaştırıldığı anlaşılmaktadır. Söz konusu gazete ve dergi filmdeki bir karakterle doğrudan bağlantılı olmadığı için demografik özellikleri 'kodlanamıyor' şeklinde girilmiştir.

*Kaygı* filmi *Filmde Yer Alan Hegemonik Kolektif Bellek Temsilleri*'ne göre incelendiğinde *Tanıklık*, *Mekân* ve *Dil* kategorileri filmde kodlanabilmektedir. *Tanıklık* kategorisinin çoğunluğu erkeklerden meydana gelmektedir. Yirmiden fazla kişinin yer aldığı ve erkeklerden oluşan bir grubun hegemonik kolektif belleğin temsilini oluşturduğu tespit edilmektedir. Söz konusu grubun hem sözlü iletişim hem de sözsüz iletişim yoluyla Alevi bireylere yönelik nefret suçunda bulunduğu anlaşılmaktadır. *Mekân* kategorisinde yer alan Tek TV aynı zamanda ürettiği haberler ile *Dil* kategorisinde de yer almaktadır. Bu bağlamda *Kaygı* filminin hegemonik kolektif belleğin üretiminde ve aktarılmasında önemli bir rolü olduğu bilinen medyanın bu rolünü vurguladığı ortaya çıkmaktadır.

### 3.6.2.2.3. *Kaygı* Filmindeki Feminist Bellek Üretim Biçimleri

<b><i>Kaygı</i> Filmindeki Feminist Bellek Üretim Biçimleri</b>							
	<b>Otobiyografik Eylemler</b>		<b>Anma</b>			<b>Alıntı Pratikleri</b>	
	Kendi Deneyimini Anlatma	Kendi Deneyimini Kaydetme	Hatırlama Figürleri	Kişisel Bilgiler	Anma Eylemleri	Başkasının Deneyimine Tanıklık Etme	Başkasının Deneyimini Kaydetme
<b>Cinsiyet Kimliği</b>							

Kadın	3	1	9	2	2	3	1
Erkek	0	0	0	1	0	1	0
Diğer	0	0	0	0	0	0	0
Kodlanamıyor	0	0	0	0	0	0	0
<b>Cinsel Yönelim</b>							
Heteroseksüel	0	0	0	0	0	0	0
Diğer	0	0	0	0	0	0	0
Kodlanamıyor	3	1	9	3	2	4	1
<b>Etnik Köken</b>							
Türk	0	0	0	0	0	0	0
Diğer	0	0	0	0	0	0	0
Kodlanamıyor	3	1	9	3	2	4	1
<b>Dini Grup</b>							

Müslüman	1	1	9	2	2	2	1
Diğer	0	0	0	0	0	0	0
Kodlanamıyor	2	0	0	1	0	2	0
<b>Eğitim</b>							
İlk öğretim	0	0	0	0	0	0	0
Orta öğretim	0	0	0	0	0	0	0
Yüksek öğretim	1	0	9	2	2	1	0
Diğer	0	0	0	0	0	0	0
Kodlanamıyor	2	1	0	1	0	3	1
<b>Yaş</b>							
0-18	0	0	0	0	0	0	0
18-35	3	1	9	3	2	3	1
35-65	0	0	0	0	0	0	0

65+	0	0	0	0	0	1	0
Kodlanamıyor	0	0	0	3	0	0	0
<b>İstihdam</b>							
Nitelikli işgücü olarak çalışan	1	0	9	3	2	2	0
Düşük nitelikli işgücü olarak çalışan	0	0	0	0	0	0	0
İşsiz	0	0	0	0	0	0	0
Diğer	0	0	0	0	0	0	0
Kodlanamıyor	2	1	0	0	0	2	1

Tablo 7. *Kaygı* Filmindeki Feminist Bellek Üretim Biçimleri Tablosu

### 3.6.2.2.3.1. Otobiyografik Eylemler

Filmde kendi deneyimini anlatan üç karakter bulunmaktadır. Bu üç kişi Hasret, Sokaktaki Kadın 1 ve Sokaktaki Kadın 2'dir. Hasret dışındaki kişilerin cinsiyet kimliği ve yaşı dışındaki demografik özellikleri kodlanamamaktadır. Hasret kendi deneyimini anlatışı Mehmet ve Gülay ile konuşmasıyla gerçekleşmektedir. Mehmet'e geçmişte yaşananlara dair anılarını hatırlamaya başladığından, ailesine ne olduğunu tüm arşivlerde aradığından, sürekli gördüğü kâbustan, dolaştığı parkta geçmişi hatırladığından bahseder. Gülay'a ise evindeki duvarların çok sıcak olduğunu ve sürekli sıcak bastığını, perdelerin tutuşacağını söyler. Hasret geçmişte yaşadığı ve unuttuğu travmatik bir deneyimi bedensel ve ruhsal olarak yeniden yaşayarak hatırlamaktadır. Dolayısıyla Mehmet ve Gülay'a söyledikleri bu travmatik deneyimi ortaya

çıkarmaktadır. Sokaktaki Kadın 1 ve Sokaktaki Kadın 2 ise aralarında ‘adamsın’ ve ‘adamın dibisin’ ifadelerinden rahatsız olduklarını konuşurlar. Gündelik hayatta sürekli kullanılan bu cinsiyetçi söylemler iki kadın tarafından eleştirilir. Aynı zamanda Sokaktaki Kadın 1 oturdukları mahallenin adının değiştirildiğinden bahsedip bunun sebepsiz yere yapıldığını vurgular. Mahalle adı ve cinsiyetçi ifadeler toplumların kolektif belleklerinde yer alan unsurlardır. Mahalle adının değişimi aynı zamanda mahallenin kolektif belleğindeki değişimleri de beraberinde getirmektedir. Bu bağlamda iki kadının mahalle adının değişimini ve cinsiyetçi ifadeleri eleştirmeleri feminist bir perspektif taşımaktadır. Filmde kendi deneyimini kaydeden tek kişi Gülsüm’dür. Gülsüm katliam anının, yanan binanın ve önündeki kalabalığın yer aldığı bir resim yapmıştır. Bu resim ile Gülsüm deneyimini kayıt altına almaktadır.

#### **3.6.2.2.3.2. Anma**

Filmde dokuz adet hatırlama figürü yer almaktadır. Bu figürlerin tamamı Hasret ile ilgilidir. Söz konusu figürler Hasret’in izlediği video, evin duvarında asılı olan fotoğraf, Gülsüm’ün flütü, babanın bağlaması, Gülsüm’ün yaptığı yanan binanın yer aldığı resim, anne ve babanın olduğu fotoğraf, isim ve numaraların yazılı olduğu kağıt, park ve Hasret’in evidir. Hasret’in izlediği video dışındaki tüm hatırlama figürleri Hasret’in anne ve babasının ölümünün dolayısıyla Sivas Katliamı’nın sembolüdür. Hasret’in izlediği videoda eylemcilerden biri ‘bunu hatırla’ der. Hasret’in yaşanan toplumsal olayların resmi kurumlar eliyle silindiğini düşünmesi ile bu video birbiri ile ilişkili görünmektedir. Bu bağlamda video yaşanan olaya dair devletin benimsediği bellek politikasının unutturmaya yönelik olduğunun sembolüdür. Diğer hatırlama figürleri ise Hasret’i tetikleyerek geçmiş anılarını hatırlamasını sağlar. Özellikle Hasret’in evindeki her oda ve her eşya geçmişe dair anılar barındırmaktadır. Evin duvarları ve zemini tıpkı yanan bina gibi ısınır, kapıları açılmaz, evin içi dumanla dolar ve Hasret’i nefessiz bırakır. Tüm bunlar yaşanan katliamın Hasret tarafından hatırlanması sağlar.

Filmde toplum tarafından dezavantajlı özneler hakkında verilen üç kişisel bilgi bulunmaktadır. Bu bilgileri Hasret ve Mehmet vermektedir. Bu bilgilerden ilki Hasret’in Mehmet’e anne ve babasının araba kazasında ölmediğini söylemesidir. Diğeri

Hasret'in Canan'a ailesinin şenliğe katıldığını anlatmasıdır. Mehmet'in verdiği kişisel bilgi ise Gülsüm'ün konuşma bozukluğu olduğudur. Söz konusu kişisel bilgiler alevi olmaları gerekçe gösterilerek ayrımcılığa ve şiddete maruz bırakılan öznelerle dair olduğu için o öznelerin hatırlanması için önemli görülmektedir. Filmde iki adet anma eylemi bulunmaktadır. Bu eylemler Hasret tarafından gerçekleştirilmektedir. Hasret'in anne ve babasına ait ses kayıtlarını dinlemesi ve ailesinin fotoğraflarına bakması filmde yer alan iki anma eylemidir.

### **3.6.2.2.3.3. Alıntı Pratikleri**

Filmde başkasının deneyimine tanıklık eden dört kişi bulunmaktadır. Bunlar Hasret, Gülsüm, Canan ve Mehmet'tir. Hasret ve Gülsüm katliam yaşandığı sırada kalabalığın arasında mahsur kalmıştır. Bu nedenle ikisi hem olaydan hayatta kalanlar hem de olayın tanıklarındır. Benzer şekilde Canan'ın da olay sırasında orada olduğu bilinmektedir. Mehmet ise Hasret'in anlattığı rüya aracılığıyla tanık haline gelmektedir. Hasret'in gördüğü kâbusun anne ve babasının ölümü ile ilgili olduğu bilinmektedir. Hasret rüyasını anlattıktan sonra Mehmet Hasret'in söylediklerinden oldukça etkilenmiş görünür. Bunun yanı sıra Hasret sürekli sıcakladığını anlattığında Mehmet evin çok sıcak olduğunu söyler. Filmde Hasret'in katliama ilişkin anılarının canlanması ile bağlantılı olduğundan Mehmet'in de bu sıcaklığı hissetmesi onu Hasret'in ve geçmişteki olayın tanığı haline getirir. Filmde başkasının deneyimini kaydeden tek kişi Gülsüm'dür. Gülsüm'ün katliam anını çizdiği resmi hem kendi deneyimini hem de orada bulunan herkesin deneyimini kaydetmektedir.

*Kaygı* filmi *Filmdeki Feminist Bellek Üretim Biçimleri*'ne göre incelendiğinde filmde *Otobiyografik Eylemler*, *Anma* ve *Alıntı Pratikleri* olmak üzere tüm kategorilerin ve bu kategorilerin altında yer alan kodların bulunduğu tespit edilmiştir. Üç kategorinin oluşturulmasında da kadınların daha fazla yer aldığı görülmektedir. Söz konusu kadınların demografik özelliklerine bakıldığında çoğunluğunun Alevi kimliğine sahip olduğu ve yaş aralığının 18- 35 olduğu anlaşılmaktadır.

### **3.6.2.3. Kaygı Filminin Genel Değerlendirmesi**

Film çalışmada yer alan kodlama tablosundaki temalara göre incelenmiş ve tüm temaların filmde yer aldığı saptanmıştır. İlk tema olan *Filmdeki Karakterlerin*

*Demografik Özellikleri*'ne bakıldığında filmde kadınların ve Alevi kimliğinin ön planda olduğu görülmektedir. Film Sivas Katliamı'na yönelik söylemler barındırdığından filmde Alevi insanların maruz bırakıldığı ayrımcılığa yer verildiği anlaşılmaktadır. Buradan hareketle filmde toplum tarafından dezavantajlı konuma getirilen kişilerin Alevi oldukları için ötekileştirilen insanlar olduğu anlaşılmaktadır. *Filmde Yer Alan Hegemonik Kolektif Bellek Temsilleri* ise özellikle medyanın hegemonik kolektif bellek üzerindeki etkisine dikkat çekmektedir. *Kayı* hegemonik kolektif bellek temsillerine yer verse de bu temsilleri eleştirel bir perspektifle işlemektedir. Filmde anaakım medyanın iktidar söylemlerine uygun olarak geçmişe dair bazı verilere yer verirken bazılarını sildiği vurgulanmaktadır. Film toplumsal travmaların anaakım medya tarafından yok sayılması sonucunda tüm toplumun bu olayları belleğinden silebileceği üzerinde durmaktadır. *Filmdeki Feminist Bellek Üretim Biçimleri*'ne bakıldığında ise tüm kategorilerde veri olduğu saptanmaktadır. Kategorilerin çoğunluğu kadın karakterlerle ilgilidir. Bu temada özellikle hatırlama figürleri dikkat çekmektedir. Film Hasret'in hem kendisine ait hem de toplumu ilgilendiren bir travmayı ortaya çıkarması ile ilgili olduğundan hatırlama figürleri film için önemli olmaktadır. Bu travma filmde devlet politikalarıyla unutturulmuş bir olay olarak yer almaktadır. Hasret'in olayı hatırlamaya çalışırken kendi aile anılarından yola çıkması feminist belleğin oluşumu için önemli görülen bireysel belleğe işaret etmektedir. Bu bağlamda *Kayı* filminde Hasret başta olmak üzere kadın karakterler tarafından feminist belleğin oluşturulduğu saptanmaktadır. Feminist belleğin oluşumuna katkı sağlayan tek erkek karakter ise Mehmet'tir. Dolayısıyla feminist belleğin inşasında iki cinsiyetin de katkısı olduğu ortaya çıkmaktadır.

### **3.6.3. *Unutursam Fısılda* Filminde Feminist Belleğin Oluşumu ve Kadın İmgesi**

#### **3.6.3.1. *Unutursam Fısılda* Filminin Özeti**

*Unutursam Fısılda* (yön. Çağan Irmak, 2014) gençliğinde ünlü bir şarkıcı olan Ayperi/ Hatice'nin yıllar sonra evine dönüşünü ve ablası Hanife ile beraber geçmişle yüzleşmesini konu alır. Ayperi ve Hanife aileleri tarafından baskı gören iki genç kızken Ayperi şarkıcı olmak için kaymakamın oğlu Tarık ile evden kaçır ve hayallerinin

peşinden gider. Yıllar sonra alzheimer olan Ayperi memleketine, ablasının yanına geri döner. Hanife gittiği için Ayperi'ye, Ayperi onu hiç arayıp sormadığı için Hanife'ye kızgındır. Ayperi'nin gelişi ile birlikte iki kadın geçmişte neler yaşandığını konuşmaya ve hislerini paylaşmaya başlar.

Altmışlı yaşlarındaki Ayperi'nin evine icra memurları gelmiş, evdeki eşyaları götürmektedir. Jenerik akarken Ayperi'nin gençliğinde yaptığı sahne performanslarından kesitler görünür. Ayperi şehirlerarası otobüs yolculuğuyla memleketine döner. Ayperi ve Hanife evdedir. Ayperi evdeki fotoğraflara bakmaktadır. Hanife Ayperi'nin elindeki fotoğraf çerçevesini alıp yere atar. Yıllar sonra neden geldiğini sorar. Ayperi neden içeri aldın madem beni diye sorunca Hanife el âleme rezil olmayalım diye aldım, senin yüzünden yıllardır rezil olacağımız kadar olduk zaten der. Hanife Ayperi'nin giyim tarzını eleştirir. Onu hiç özlemediğini söyler. Ayperi'den gitmesini ister. Hanife iğne yapmak için bir komşusunun yanına gider. Komşunun kızı Hande Ayperi'yi sorunca Hanife sinirlenir. Ayperi evde domates soymaktadır. Bu sırada gençliğinden gelen bir ses duyar. Bu kendi sesidir ve ona mutfak işlerini hiçbir zaman beceremediğini, annesinin 'aman sen bir şey soyma bırak ablan yapsın' dediğini söyler. Ayperi gençliğini kovar. Genç Ayperi'yle birlikte film yıllar öncesine gider. Annesi arkasından çamaşırlarla ilgilenmesini söylerken Ayperi evden çıkar. Ayperi mahalledeki çocuklarla birlikte futbol oynar. Bu sırada kaymakamın oğlu Tarık arabasının içinden Ayperi'yi izlemektedir. Ayperi Tarık'ın gitar çalmasından etkilenir. Bu sırada Hanife gelir ve Ayperi'yi eve çağırır. Hanife uzaktan Tarık'ı görür ve ondan hoşlanmaya başlar. Günümüzdeki Hanife eve gelir. Ayperi'yi evde görünce, hala gitmedin mi diye sorar. Yemek yediğini görünce ona hırsız der. Ayperi bavulunu üst kata taşıırken Hanife yıllar önce kardeşinin ona nasıl ihanet edip gittiğini, aynı kandan bir düşmana sahip olduğunu düşünür. Ayperi eski odasındaki pikaba dokunur ve film tekrar geçmişe gider. Hanife ve Ayperi bu plaktan müzik dinlemektedir. Ayperi müzik eşliğinde sahnedeymiş gibi performans sergiler, Hanife onu alkışlayarak izlemektedir. Hanife Tarık'ın evinin önünde dolaşarak Tarık'ın ilgisini çekmeye çalışır. Tarık Hanife'yi görünce yanına gelir ve ona kız kardeşini sorar, onu top oynarken görmenin ilginç olduğunu söyler. Bunun üzerine Hanife Ayperi'nin deli olduğunu ve evlenmek istemediğini söyler. Tarık bunu duyunca 'iyi o zaman ben de seninle evlenirim' der.



Hanife Tarık'ın yanından ayrılıp eve döner. Tarık'ın onunla flörtleşmesi hoşuna gider. Masasına oturup şiir yazmaya başlar. Günümüzdeki Hanife bulaşık yıkarken görülür. Ayperi uyumaktadır. Hanife kızgınlıkla onun yanına gider ve burası otel mi diye bağırarak onu uyandırır. Ayperi ablasının yanına gider ve muhasebeci onu dolandırdığı için evinin elden gittiğini, doktorun alzheimer teşhisi koyduğunu söyler. Ablası bana mı hastalık anlatıyorsun, ben hemşireyim diyerek Ayperi'yi azarlar. Bunun üzerine Ayperi doktorun günbegün her şeyi unutacağını söylediğini anlatır. Hanife sitemle merak etme ben hiçbir şeyi unutmam deyip sofradan kalkar ancak kardeşine üzülmuş görünmektedir. Ayperi'nin gençliği, Ayperi'ye sen Hanife'nin artık yemeklerine mi kaldın deyince Ayperi gençliğine başından gitmesini söyler. Hanife kardeşine olan duygularını defterine yazmaktadır. Bu yazıda ne zaman dost ne zaman düşman olduklarını sorgular.

Film tekrar geçmişe gider. Ayperi sokaktaki bir duvarın üzerine oturmuş kendi kendine şarkı söylemektedir. Onu gören Tarık yanına gelir ve şarkısına eşlik eder. Tarık Ayperi'ye besteleri olduğunu söyleyince Ayperi şaşırır. Tarık ondan bestelerini dinlemesini ister. Ayperi eşarp ve gözlük takarak kimseye görünmeden Tarık'ın arabasına biner. Tarık ona gitarıyla yaptığı besteleri çalar. Tarık çok denediğini ama güfte yazamadığını anlatınca Ayperi kendisinin yazabileceğini söyler. Eve gidip Hanife'nin şiir defterini alır ve bir şiiri Tarık'ın bestesine göre uyarlar. Sınıfta Tarık ile birlikte şarkı söylerken Okul Müdürü Sabiha onları görür ve çaldıkları şarkıdan çok beğenir. Liseler arası müzik yarışmasına katılmalarını ister. Film bugüne geri döner. Hanife Ayperi'ye kötü davranmaya devam etmektedir. Ayperi ocağı açık unuttuğu için Hanife ona kızar. Bu sırada kapı çalar. Komşusunun kızı Hande elinde börekle gelir ve Ayperi ile taşınır. Ayperi'nin şarkılarıyla büyüdüğünü ona çok hayran olduğunu söyler. Ayperi'den imza isteyip ilk çıkardığı şarkıların sözlerini över. Hanife'nin sesinden Ayperi ile yaşadıkları ile ilgili düşüncelerini anlatan bir şiir duyulur. Bu şiirde Hanife kendini 'her şeyi gören bir görünmeyen' olarak tanımlar. Hande çantasından annesinin sakladığı 'Hey' isimli bir magazin dergisini çıkarır. Derginin kapağında Ayperi ve Tarık'ın evlilik haberi vardır. Ayperi dergiye bakarken film geçmişe gider. Ayperi ve Tarık okulda şarkı provası yapmaktadır. Bu sırada Tarık Ayperi'yi öper. Başka bir gün Ayperi Tarık'a henüz babasına şarkı söyleyeceğinden bahsetmediğini, babasının buna

izin vermeyeceğini anlatır. Tarık Ayperi'ye beraber olursak her şeyi başarabiliriz yeter ki sen benden vazgeçme der. Film bugüne geri döner. Hanife evine gelir, evin önünde bir sürü komşu olduğunu görür. Hepsi Ayperi'yi görmek için gelmiştir. Hanife kimseyi içeri almaz. Hanife kapısının önünde içeriye girmek isteyen insanları görünce Ayperi geldiğinden beri hatıraların ayrı insanların ayrı üzerine saldırdığını ifade eder. Çünkü Ayperi gibi Hanife de geçmişi düşünmektedir. Ardından Ayperi'nin adının bile sahte olduğunu söyler. Ayperi ve Tarık, Tarık'ın evindedir. Bu sırada Tarık'ın annesi gelir. Ayperi'den bir daha bu eve gelmemesini ister. Ayperi Tarık'ın evinden çıkıp 'hepiniz göreceksiniz' diyerek söylenmektedir. Film günümüze geri döner. Ayperi oturduğu koltukta 'hepiniz göreceksiniz' diye bağırmaktadır. Hanife Ayperi'nin kendisiyle konuştuğunu sanır ve onu kolundan tutup sallamaya başlar. Bu sırada film geçmişe geri döner. Ayperi'nin babası Ayperi'yi kollarından tutmuş sallayarak 'ne şarkısı' diye bağıraktadır. Babası Ayperi'yi şiddet uygulamakla tehdit eder, annesi de sitemle 'babanı deli mi edeceksin' diye sorar. Ayperi koşarak evden çıkar. Hanife peşinden gider. Tarık ve Ayperi'nin buluştuğunu ve sarıldığını görür. Film bugüne geri döner. Hanife hala Ayperi'yi sarsmaktadır. Ayperi 'yapma' diye bağırır ve 'babam mı geldi demin' diye sorar.

Film geçmişe döner. Ayperi Hanife'nin şiir defterini de alıp Tarık ile birlikte İstanbul'a kaçar. Tarık'ın ve Ayperi'nin aileleri karakoldadır. Ayperi'nin babası fenalaşır. Ayperi ve Tarık İstanbul'da Tarık'ın arkadaşı Erhan'ın yanına gelir. Üçü kapı kapı dolaşip prodüktör aramaya başlarlar. Bir yandan da bazı etkinliklerde sahne alırlar. Oldukça ünlü bir prodüktör olan Kemal'e ulaşmak için düzenli gittiği restorana gidip onunla konuşmaya çalışırlar. Ayperi restorandaki herkese seslenip 'bütün varımızı yoğunuzu ortaya koyup iki şarkı kaydettik, şarkılarımızı şimdi burada dinlemek isteyenler elini kaldırabilir mi' der. Restorandakiler elini kaldırınca plaklarını çalmaya başlarlar. Kemal müziklerini sever. Başka bir gün Erhan, Tarık ve Ayperi stüdyoda kayıt yapmaya başlar. Yanlarında Kemal de vardır. Kemal Hatice ismi yerine yeni bir isim gerektiğini söyleyince Tarık Ayperi ismini önerir. Radyolarda çıkmaya, dergi kapaklarında yer almaya başlarlar. Bu sırada Ayperi'nin ailesi görülür. Babası felç kalmıştır ve Hanife annesiyle birlikte babasına bakmaktadır. Radyoda Ayperi'nin şarkısı duyulunca Hanife radyoyu kapatır. Ayperi birçok albüm çıkarır ve konser verir,

filmlerde oynamaya başlar. Ayperi'nin babasının cenazesi düzenlenirken eve Ayperi'nin düğün davetiyesi gelir. Hanife davetiyeyi yırtıp atar. Ayperi'nin babasının öldüğü dönemde evlenmiş olması gazetelerin manşetlerinde yer alır. Ayperi babasının ölümünü gazetelerden öğrenir ve kendisini çok kötü hisseder. Kemal'in yönlendirmesiyle Ayperi medyadaki itibarını 'düzeltmek' için hayır konserleri vermeye başlar. Bu sırada Tarık kendi istediği tarzda müzik yapamadığı sadece Kemal'in istediği tarzda şarkılar üretmek zorunda olduğu için kendisini içkiye verir. Aynı zamanda medyada Ayperi daha görünürken kendisinin daha az görünür olmasından hoşnutsuzdur. Ayperi, Erhan ve Tarık kavga ederler. Tarık Ayperi'ye 'seni ben yarattım, adını bile ben koydum senin' dedikten sonra Ayperi'nin ablasının şiirlerini çalan bir hırsız olduğunu söyler. Bu kavgadan sonra Tarık evi terk eder. Film günümüze geri döner. Hanife bahçeyi sularken bir yandan da Ayperi'ye 'sen yalnızca şiirlerimi değil hayatımı da çaldın' diyerek sitem etmektedir. Hanife yıllarca anne ve babasına bakmasının sorumlusunun Ayperi olduğunu düşünmektedir. Bunun üzerine Ayperi ablasına evin kapısının dışına adım atmaya cesaret edemediğini söyler. Eğer o şarkıları çalıp gitmeseydim senin gibi çekmeceye sararıp solacaklardı der. 'Babam öldüyse bana üzüntüsünden değil elâlem ne der diye öldü, sen ve senin gibiler ne der diye öldü. Şarkı söylemek istedim ve söyledim, hiç pişman değilim' der. Film geçmişe döner.

Tarık trafik kazasında ölür. Erhan ve Ayperi birlikte müzik yapmaya devam eder. Erhan Ayperi'ye ona âşık olduğunu söylemek ister ancak Ayperi onu durdurur, arkadaş olmak istediğini söyler. Erhan ve Ayperi koltukta oturmuş yeni bir şarkı yapmaya çalışmaktadır. Kemal, Erhan ve Ayperi'nin birlikte yazdıkları şarkıları beğenmez ve Ayperi'nin yeni bestecilerle çalışmasını ister. Yaptıkları yeni şarkılar da dinleyiciler tarafından beğenilmez. Ayperi Tarık'ı özlemektedir. Evde sinir krizi geçirip Tarık'ın fotoğrafının olduğu çerçeveyi yer fırlatır. Erhan çerçevenin içinde Tarık'ın bıraktığı bir mektubu bulur. Tarık en sevdiği bestesini Ayperi'ye bırakmıştır. Erhan ile birlikte Tarık'ın bıraktığı besteye söz yazarlar. Erhan gitmeye karar verir ve Ayperi müzik kariyerine tek başına devam eder. Film günümüze gelir. Ayperi sabah uyanır ve sabahlığıyla dışarı çıkar. Kapıda Tarık'ın gençliğini görür ve peşinden gider. Arkasından Hanife gelip onu durdurur. Eve geri döndüklerinde Ayperi kendine gelir ve

ablasına sen benle ne yapacaksın diye sorar. Hanife üzgün görünmektedir. Ben seninle bugüne kadar yapamadığım her şeyi yapacağım der.

Hande, Ayperi ve Hanife'nin fotoğrafını çekip sosyal medyada paylaşınca Ayperi'nin alzheimer olduğu ve ablasının yanına yerleştiği haberleri gazetelerde çıkmaya başlar. Bir gün Erhan çıkagelir. Ayperi'ye onun için İstanbul'da bir moral konseri düzenlenmek istediğini anlatır. Genç şarkıcıların onun için şarkı söyleyeceği ve elde edilen gelirin bir kısmını alzheimer derneklerine bir kısmını da Ayperi'nin tedavi masraflarını ayıracaklarını, kendisinin de konserde çalacağını söyler. Hanife ilk başta Ayperi'nin sahneye çıkmasını istemese de Ayperi'nin çok istediğini görünce tamam der. Erhan ve Ayperi konserde Ayperi'nin söyleyeceği şarkı için çalışmaya başlar. Yıllardır şarkı söylemeyen Ayperi sesinin ve tonunun artık iyi olmadığını söyler. Erhan bütün şarkıları dinleyip içlerinden seçelim deyince Ayperi elinde hiç kayıt olmadığını ifade eder. Bunun üzerine Hanife onları evin dışındaki ardiyeye götürür. Buranın duvarları Ayperi'nin fotoğrafları ile kaplıdır. Odanın içinde Ayperi'nin plakları, kasetleri vardır. Ayperi burayı görünce çok şaşırır ve sevinir. Erhan ile burada çalışmaya başlarlar. Konser günü birçok sanatçı şarkı söyler, en son Ayperi çıkar sahneye. Ayperi sahneye çıktığında sadece tek bir şarkıya söz yazdığını geri kalan tüm şarkılarının sözlerinin ablasına ait olduğunu anlatır. Seyircilerden ve ablasından özür diler. Ardından ablasını sahneye çağırır. Ayperi şarkı söylemeye başlamadan önce ablasının elini tutar ve 'unutursam fısılda' der. Ablası şarkının ilk mısralarını Ayperi'ye fısıldar, Ayperi şarkıyı söylemeye başlar.

### 3.6.3.2. *Unutursam Fısılda* Filminin Kodlama Tablosundaki Temalara Göre

#### Çözümlemesi

#### 3.6.3.2.1. *Unutursam Fısılda* Filmindeki Karakterlerin Demografik

#### Özellikleri

<i>Unutursam Fısılda</i> Filmindeki Karakterlerin Demografik Özellikleri								
Kategori	Sayı							
Cinsiyet Kimliği	Kadın	12	Erkek	9	Diğer	0	Kodlanamıyor	0

<b>Cinsel Yönelim</b>	Heteroseksüel			9	Diğer	0	Kodlanamıyor			12
<b>Etnik Köken</b>	Türk			0	Diğer	0	Kodlanamıyor			21
<b>Dini grup</b>	Müslüman			7	Diğer	0	Kodlanamıyor			14
<b>Eğitim</b>	İlk öğretim	0	Orta öğretim	2	Yüksek öğretim	4	Diğer	0	Kodlanamıyor	15
<b>Yaş</b>	0-18	5	18-35	3	35-65	8	65+	5	Kodlanamıyor	0
<b>İstihdam</b>	Nitelikli işgücü olarak çalışan	4	Düşük nitelikli işgücü olarak çalışan	5	İşsiz	0	Diğer	0	Kodlanamıyor	12

Tablo 8. *Unutursam Fısılda* Filmindeki Karakterlerin Demografik Özellikleri Tablosu

Film *Filmdeki Karakterlerin Demografik Özellikleri*'ne göre incelendiğinde on iki kadın ve dokuz erkek olmak üzere filmde toplamda yirmi bir karakter olduğu saptanmaktadır. Bu karakterlerden Ayperi filmin başrolünde bulunmaktayken diğer karakterler yan rollerde yer almaktadır.

Filmdeki karakterlerin cinsel yönelimlerine bakıldığında dokuz kişinin heteroseksüel olduğu anlaşılmaktayken diğer karakterlerin cinsel yönelimleri kodlanamamaktadır. Heteroseksüel olan karakterler Ayperi, Hanife, Tarık, Hanife ve Ayperi'nin annesi ve babası, Tarık'ın anne ve babası, Komşu Kadın şeklinde sıralanmaktadır. Karakterler cinsel yönelimlerini sözlü şekilde beyan etmemekle birlikte karakterler arasında bulunan romantik ilişkilerden hareketle heteroseksüel oldukları sonucuna varılmıştır.

Filmde yedi karakterin Müslüman olduğu kodlanırken diğer karakterlerin dinlerine dair herhangi bir veri bulunmadığından kodlanamamaktadır. Söz konusu karakterler Tarık, Tarık'ın anne ve babası, Hanife, Ayperi, Hanife ve Ayperi'nin annesi ve babasıdır. Tarık'ın ölümünün ardından düzenlenen cenaze töreninden ve Hanife ile Ayperi'nin babasının ölümünün ardından evde kuran okunmasından bu iki ailenin Müslüman olduğu anlaşılmaktadır. Filmdeki karakterlerin etnik kökenleri ise kodlanamamaktadır.

Filmde iki karakterin ortaöğretim ve dört karakterin yükseköğretim mezunu olduğu bilinmektedir. Tarık ve Ayperi ortaöğretimin ardından eğitimlerine devam

etmezken Hanife, Okul Müdürü, Erkek Öğretmen ve İcra Memuru'nun yaptıkları işler dolayısıyla yükseköğretim mezunu oldukları anlaşılmaktadır. Diğer karakterlerin ise eğitim durumlarının ne olduğu kodlanamamaktadır.

Filmde 0-18 yaş aralığında beş kişi, 18- 35 yaş arasında üç kişi, 35- 65 yaş aralığında sekiz kişi ve 65 yaş üzerinde beş kişi bulunmaktadır. Filmin bazı sahneleri günümüzde geçerken bazı sahneleri geçmişte geçmektedir. Bu nedenle Hanife, Ayperi ve Erhan'ın hem gençlikleri hem de yaşlılıkları filmde yer almaktadır. Karakterlerin yaşları tabloya girilirken günümüzde geçen sahnelerdeki yaşları baz alınmıştır. Ancak günümüzdeki sahnelerde yer almayan karakterlerin yaşları geçmiş sahnelerdeki şekliyle tabloya kodlanmıştır. Ayperi, Hanife ve Erhan günümüzdeki sahnelerde 65 yaşın üzerindeki geçmiş sahnelerde 17 yaşından 30'lu yaşlarına kadar olan dönemleri yer almaktadır. Tarık, Mediha, Okul Müdürü, Hanife ve Ayperi'nin annesi ve babası, Tarık'ın anne ve babası, Kız Öğrenci 1, Kız Öğrenci 2, Kız Öğrenci 3, Erkek Öğretmen, Kemal, yalnızca geçmişteki sahnelerde görülmekteyken İcra Memuru, Sokaktaki Yaşlı Adam, Oğlan Çocuğu, Komşu Kadın ve Hande ise sadece günümüzde geçen sahnelerde bulunmaktadır. Mediha, Kız Öğrenci 1, Kız Öğrenci 2, Kız Öğrenci 3, Oğlan Çocuğu 0-18 yaş aralığında; Tarık, İcra Memuru, Hande, 18- 35 yaş arasında; Okul Müdürü, Hanife, Erkek Öğretmen, Hanife ve Ayperi'nin annesi ve babası, Tarık'ın anne ve babası, Kemal 35- 65 yaş arasında; Sokaktaki Yaşlı Adam ile Komşu Kadın 65 yaş üzerindedir.

Filmdeki istihdam durumuna bakıldığında dört kişinin nitelikli işgücü olarak çalışan, beş kişinin ise düşük nitelikli işgücü olarak çalışan olduğu anlaşılmakta on iki kişinin ise istihdam durumu kodlanamamaktadır. Hanife, Okul Müdürü, Erkek Öğretmen ve İcra Memuru'nun yaptıkları işler akademik ve mesleki eğitim zorunluluğuna sahip olduğundan nitelikli işgücü olarak çalışmaktadırlar. Tarık, Erhan, Ayperi, Tarık'ın babası ve Kemal'in işleri ise akademik ve mesleki eğitim zorunluluğuna sahip olmadığı için düşük nitelikli olarak kodlanmaktadır. Diğer karakterlerin ise istihdam durumu bilinmemektedir.

*Unutursam Fısılda* filmi *Filmdeki Karakterlerin Demografik Özellikleri*'ne göre değerlendirildiğinde filmdeki karakterlerin çoğunluğunun kadınlardan oluştuğu görülmektedir. Aynı zamanda karakterlerin çoğunluğu 35-65 yaş aralığında ya da 65

yaşın üzerindedir. Karakterlerin çoğunluğunun etnik kökeni ve dini grubu ile ilgili hiç bilgi bulunmazken ana karakterlerin Müslüman olduğu tespit edilmektedir. Karakterlerin çoğunluğunun eğitim ve istihdam durumu kodlanamamaktadır. Filmde heteroseksüel cinsel yönelimi dışında cinsel yönelim bulunmamaktadır. Filmin başrolünde olan Ayperi 65 yaşın üzerinde bir kadındır.

### 3.6.3.2.2. *Unutursam Fısılda* Filminde Yer Alan Hegemonik Kolektif Bellek

#### Temsilleri

<b><i>Unutursam Fısılda</i> Filminde Yer Alan Hegemonik Kolektif Bellek Temsilleri</b>							
	<b>Tanıklık</b>		<b>Mekân</b>		<b>Dil</b>		
	Grup	Birey	Özel Alan	Kamusal Alan	Sözlü İletişim	Sözsüz İletişim	Yazılı İletişim
<b>Cinsiyet Kimliği</b>							
Kadın	0	5	0	0	4	2	0
Erkek	0	3	0	0	4	5	0
Diğer	0	0	0	0	0	0	0
Kodlanamıyor	0	0	1	1	0	0	1
<b>Cinsel Yönelim</b>							

Hetero seksüel	0	5	0	0	8	7	0
Diğer	0	0	0	0	0	0	0
Kodlana mıyor	0	3	1	1	0	0	1
<b>Etnik Köken</b>							
Türk	0	0	0	0	0	0	0
Diğer	0	0	0	0	0	0	0
Kodlana mıyor	0	8	1	1	8	7	1
<b>Dini Grup</b>							
Müslü man	0	5	0	0	8	7	0
Diğer	0	0	0	0	0	0	0
Kodlana mıyor	0	3	1	1	0	0	1
<b>Eğitim</b>							
İlk öğretim	0	0	0	0	0	0	0



Orta öğretim	0	1	0	0	1	2	0
Yüksek öğretim	0	2	0	0	1	1	0
Diğer	0	0	0	0	0	0	0
Kodlana mıyor	0	5	1	1	6	4	1
<b>Yaş</b>							
0-18	0	2	0	0	0	0	0
18-35	0	1	0	0	1	2	0
35-65	0	4	0	0	2	4	0
65+	0	1	0	0	1	1	0
Kodlana mıyor	0	0	1	1	0	0	1
<b>İstihdam</b>							
Nitelikli işgücü olarak çalışan	0	2	0	0	1	1	0
Düşük nitelikli işgücü olarak çalışan	0	1	0	0	1	2	0

İşsiz	0	0	0	0	0	0	0
Diğer	0	0	0	0	0	0	0
Kodlanamıyor	0	5	1	1	2	4	1

Tablo 9. *Unutursam Fısılda* Filminde Yer Alan Hegemonik Kolektif Bellek Temsilleri Tablosu

### 3.6.3.2.2.1. Tanıklık

Filmde hegemonik kolektif belleği benimseyerek tanıklığını yapan sekiz kişi tespit edilmekle birlikte hiç grup yer almamaktadır. Söz konusu sekiz kişi Tarık'ın annesi, Hanife ve Ayperi'nin annesi ve babası, Kız Öğrenci 2, Kız Öğrenci 3, Hanife, Tarık ve Erkek Öğretmen'dir. Erkek Öğretmen dışındaki tüm hegemonik kolektif bellek tanıklıkları Hanife ve Ayperi'ye kadın oldukları için baskı uygulamakta ve onları dışlamaktadır. Hanife ve Ayperi'nin babası ve annesi Ayperi'nin ev işlerini yapmamasını ve oğlan çocuklarıyla futbol oynamasını gerekçe göstererek onu azarlamaktadır. Hanife de anne ve babasının söylemlerini benimsemekte ve Ayperi'nin bunları uygulaması için ona baskı yapmaktadır. Bunu yanında babası Ayperi'yi kollarından tutup sarsarak, üzerine bir şeyler atarak ve dövmele tehdit ederek fiziksel ve psikolojik şiddet uygulamaktadır. Ailesi Ayperi ve Hanife'nin dışarıda arkadaşlarıyla görüşmelerini istememekte ve ev işleriyle uğraşmalarını beklenmektedir. Ayperi'nin aksine Hanife ondan beklentileri karşılamaya çalışır. Kız Öğrenci 2 ve Kız Öğrenci 3 ise Hanife'nin dış görünüşüyle ve tavırlarıyla dalga geçerek onu ötekileştirmektedir. Tarık'ın annesi Ayperi'nin dış görünüşü nedeniyle Tarık ile görüşmesini istemez. Tarık ise müzik sektöründe Ayperi'nin kendisinden daha görünür olmasını hazmedememektedir. Bu bağlamda aynı sektörde çalışırken Tarık'ın bir erkek olarak bir kadından daha az ünlü olmayı erkeklik egosuna yönelik bir 'tehdit' olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Erkek Öğretmen İstiklal Marşı'nı okumadığı için Ayperi'nin ellerine cetvelle vurur. Öğretmenin öğrencisini cezalandırmak için fiziksel şiddet uygulamayı

kendine hak görmesi hem erkek oluşu hem de hiyerarşik anlamda öğrencilerden daha üst konumda oluşu ile ilişkilidir.

#### **3.6.3.2.2.2. Mekân**

Filmde hegemonik kolektif belleğin temsiline yer verilen iki mekân bulunmaktadır. Filmde görülen diğer mekânlarda hegemonik kolektif belleğin temsillerine dair veri bulunmadığından kodlanmamaktadır. Hegemonik kolektif belleğin görüldüğü mekânlardan biri özel alanda yer alan Ayperi ve Hanife'nin ailesinin evi diğeri ise kamusal alanda bulunan okuldur. Ev ve okul birden fazla kişi ile ilişkili olduğu için demografik özellikleri kodlanmamaktadır. Ev, Ayperi ve Hanife'nin anne ve babasının iki kız kardeş üzerinde kurdukları baskının gerçekleştiği mekân olması sebebiyle hegemonik kolektif bellek temsillerinde yer almaktadır. Okul ise Erkek Öğretmen, Kız Öğrenci 1 ve Kız Öğrenci 2'nin Hanife'ye yönelik ayrımcı davranışları sergiledikleri mekândır. Aynı zamanda okul ders kitapları ve müfredat gibi araçlarla resmi anlatıların ve hegemonik kolektif belleğin aktarıldığı bir alan olması dolayısıyla hegemonik kolektif belleğin bir temsili olarak görülmektedir.

#### **3.6.3.2.2.3. Dil**

Filmde sekiz tane sözlü ve yedi tane sözsüz iletişim ve bir tane yazılı iletişim kodlanmaktadır. Sözlü iletişimi Tarık, Hanife ve Ayperi'nin annesi ve babası ve Hanife gerçekleştirmiştir. Tarık Ayperi ile olan tartışmaları sırasında Ayperi'ye 'seni ben yarattım, adını bile ben koydum' diyerek Ayperi'den üstün olduğunu göstermeye çalışır. Ayperi ve Hanife'nin babası iki kız kardeş dışarıya çıktığı için onları dövmele tehdit eder ve Ayperi şarkı söylemek istediği için ona bağırır. Aynı zamanda baba anneye 'şunlara sahip çık' diyerek anneyi 'anneliği' üzerinden eleştirerek annenin kız çocukları üzerinde 'tahakküm kurması' gereken biri olduğunu ima etmektedir. Hanife ve Ayperi'nin annesi ise 'kızım ne şarkısı sen babanı deli mi edeceksin' diyerek babanın söylemini tekrarlar. Hanife ise Ayperi'den dikiş dikmeyi öğrenmesini isteyerek annesine benzer şekilde evdeki baskıyı içselleştirerek Ayperi'ye yansıtmaktadır. Aynı zamanda Hanife 'sayende herkese rezil olduk' diyerek Ayperi'nin şarkıcı olmak için evden gidişini toplumun bakışından görerek 'rezillik' olarak tanımlar. Ayrıca

Ayperi'nin giydiği kıyafetler üzerinden onu eleştirir ve yaşadıkları yere uygun olmadığını ima eder.

Sözsüz iletişimi Tarık, Hanife ve Ayperi'nin babası, Tarık'ın annesi ve Hanife gerçekleştirir. Ayperi ile olan tartışmaları sırasında Tarık'ın Ayperi'ye el kaldırır ve gazeteciler Ayperi'yi tek çekmek isteyince Tarık'ın mimikleriyle bu durumdan hoşlanmadığını belli eder. Hanife ve Ayperi'nin babası iki kızla olan çoğu konuşmasında parmağını sallamakta ve fiziksel olarak onlara mesafeli durmaktadır. Baba Ayperi'nin okul yarışmasında şarkı söylemek istediğini öğrendiğinde onu iki kolundan tutarak sallar. Günümüzde geçen sahnelerden birinde Hanife'de babasıyla aynı şekilde Ayperi'nin iki kolundan tutup onu sarsar. Tarık'ın annesi ise Tarık ve Ayperi'nin evleneceğini duyunca küçümseyen bir ifadeyle Ayperi'ye bakar.

Filmde bulunan yazılı iletişim bir gazete haberidir. Bu haberin başlığında 'Büyük Skandal! Ailesi Yasta Kendisi Nikâhta' başlığı yer alır. Ayperi babasının öldüğü dönemde evlendiği için bir 'skandal' gerçekleştirmiş gibi lanse edilir. Çünkü Ayperi'den ailesiyle yakın olan 'geleneksel' kadınlık rollerini yerine getirmesi beklenmektedir.

*Unutursam Fısılda* filmi *Filmde Yer Alan Hegemonik Kolektif Bellek Temsilleri'*ne göre incelendiğinde tüm kategoriler kodlanmaktadır. *Tanıklık* kategorisine bakıldığında kadınların sayısının erkeklerden fazla olduğu saptanmaktadır. Tanıkların çoğunluğu heteroseksüel, Müslüman ve 35-65 yaş aralığındadır. *Mekân* kategorisine bakıldığında hegemonik kolektif belleğin temsiline ortaya çıktığı ev ve okul olmak üzere iki mekân tespit edilmektedir. *Dil* kategorisinde ise sözlü iletişimde eşit sayıda kadın ve erkek bulunurken sözsüz iletişimde erkek sayısının fazla olduğu görülmektedir. Bunların çoğunluğu heteroseksüel, Müslüman ve 35-65 yaş arasındadır. Yazılı iletişimde ise gazete haberi yer almaktadır.

### 3.6.3.2.3. *Unutursam Fısılda* Filmindeki Feminist Bellek Üretim Biçimleri

<i>Unutursam Fısılda</i> Filmindeki Feminist Bellek Üretim Biçimleri			
	Otobiyografik Eylemler	Anma	Alıntı Pratikleri

	Kendi Deneyimini Anlatma	Kendi Deneyimini Kaydetme	Hatırlama Figürleri	Kişisel Bilgiler	Anma Eylemleri	Başkasının Deneyimine Tanıklık Etme	Başkasının Deneyimini Kaydetme
<b>Cinsiyet Kimliği</b>							
Kadın	2	1	6	0	1	2	0
Erkek	0	0	0	0	0	0	0
Diğer	0	0	0	0	0	0	0
Kodlanamıyor	0	0	0	0	0	0	0
<b>Cinsel Yönelim</b>							
Heteroseksüel	2	1	6	0	1	2	0
Diğer	0	0	0	0	0	0	0
Kodlanamıyor	0	0	0	0	0	0	0
<b>Etnik Köken</b>							
Türk	0	0	0	0	0	0	0
Diğer	0	0	0	0	0	0	0

Kodlanamıyor	2	1	6	0	1	2	0
<b>Dini Grup</b>							
Müslüman	2	1	6	0	1	2	0
Diğer	0	0	0	0	0	0	0
Kodlanamıyor	0	0	0	0	0	0	0
<b>Eğitim</b>							
İlk öğretim	0	0	0	0	0	0	0
Orta öğretim	1	0	4	0	1	0	0
Yüksek öğretim	1	1	2	0	0	2	0
Diğer	0	0	0	0	0	0	0
Kodlanamıyor	0	0	0	0	0	0	0
<b>Yaş</b>							
0-18	0	0	0	0	0	0	0

18-35	0	0	0	0	0	0	0
35-65	0	0	0	0	0	0	0
65+	2	1	6	0	1	2	0
Kodlanamıyor	0	0	0	0	0	0	0
<b>İstihdam</b>							
Nitelikli işgücü olarak çalışan	1	1	2	0	0	2	0
Düşük nitelikli işgücü olarak çalışan	1	0	4	0	1	0	0
İşsiz	0	0	0	0	0	0	0
Diğer	0	0	0	0	0	0	0
Kodlanamıyor	0	0	0	0	0	0	0

Tablo 10. *Unutursam Fısılda* Filmindeki Feminist Bellek Üretim Biçimleri Tablosu

### 3.6.3.2.3.1. Otobiyografik Eylemler

Filmde kendi deneyimini anlatan iki kişi, kendi deneyimini kaydeden bir kişi bulunmaktadır. Deneyimlerini anlatan kişiler Ayperi ve Hanife'dir. Yıllar sonra bir araya gelen iki kız kardeş birbirlerine kızgındır. Ancak konuştuğça bu kızgınlıklarının altında ikisinin de kadın oldukları için aileleri tarafından bastırılmış olmalarının yattığı ortaya çıkmaktadır. İki kardeş birbirlerine karşı hislerini ve geçmiş hakkındaki

düşüncelerini anlatır. Ayperi ‘babam öldüyse bana üzüntüsünden değil elâlem ne der kahrından öldü. Sen ve senin gibiler ne der diye öldü’ diyerek toplumun kadınlara biçtiği rolleri içselleştirmenin sonuçlarını vurgular. Bu bağlamda toplumsal baskının aileleri çocuklarının isteklerini ve hayallerini önemsemek yerine toplumun beklentilerine göre yaşamaya ittiği anlaşılmaktadır. Filmde kendi hikâyesini kayıt altına alan tek kişi olan Hanife bunu yazdığı şiirler aracılığıyla yapmaktadır. Hanife şiir yazarak neler hissettiğini ve yaşadığını kaydeder.

#### **3.6.3.2.3.2. Anma**

Filmde altı tane hatırlama figürü bulunmaktadır. Bu hatırlama figürlerinden dördü Ayperi’ye ve ikisi Hanife’ye aittir. Ayperi’ye ait olan figürler evdeki pikap, Hey dergisi, altın plak ödülü ve nikâh fotoğrafıdır. Hanife’ye ait olanlar ise ardiye ve evdeki fotoğraftır. Hatırlama figürlerinin tamamı Ayperi ile ilişkilidir. Ayperi hatırlama figürleri ile geçmiş anılarını hatırlamaktadır. Hanife ise ardiyenin duvarlarını Ayperi’nin dergi ve gazetelerde çıkan fotoğrafları ile kaplamış çıkardığı her plağı ve kaseti alarak bu odaya yerleştirmiştir. Aynı zamanda evin içinde Ayperi’nin olduğu bir fotoğraf bulunmaktadır. Bu bağlamda Hanife’nin Ayperi ile görüşmeler de onun yaptıklarını takip ettiği anlaşılmaktadır. Söz konusu hatırlama figürleri Hanife ve Ayperi arasındaki ilişkinin yeniden kurulması için aracı olmaktadır. Filmde feminist bir yaklaşımla başkaları hakkında verilen kişisel bilgi kodlanamamaktadır.

Filmde Ayperi için düzenlenen moral konseri şeklinde gerçekleştirilen bir tane anma eylemi bulunmaktadır. Konser Ayperi tarafından gerçekleştirilmese de doğrudan Ayperi ile ilgili olduğu için tabloya Ayperi’nin demografik bilgileri kodlanmıştır. Konser sırasında Ayperi’nin ablasından özür dilemesi ve şarkı söylerken seyircilerin arasında kendi gençliği ve Tarık’ı görmesi konserin Ayperi için bir anma eylemi olduğuna işaret etmektedir.

#### **3.6.3.2.3.3. Alıntı Pratikleri**

Filmde feminist bir perspektiften başkasının deneyimine tanıklık eden iki kişi bulunmaktadır. Bu iki kişi Hanife ve Ayperi’dir. Hanife ilk başlarda Ayperi’ye kızgın olsa bile onunla konuştuğunda neler yaşadığını ve hissettiğini anlamaya başlar. Böylelikle Hanife’nin fikirleri değişir ve Ayperi’yi şiirlerini çalarak gittiği için affeder. Ayperi ise



kendisini arayıp sormadığı için ablasına kızgındır ve onun da tıpkı kendisi gibi anne ve babası tarafından baskılandığını ama onların isteklerine göre yaşamayı kabul ettiğini anlatır. Böylelikle Hanife'nin bu durumu fark etmesini sağlar. Buradan hareketle iki kardeş birbirlerinin feminist tanıdığı haline gelir. Filmde toplum tarafından dışlanmış öznelerin deneyimlerinin kayıt altına alınması kodlanamamaktadır. Ayperi'nin hayatı gazete haberleri, dergiler gibi mecralarda yer almakla birlikte bu mecralar Ayperi'nin perspektifinden değil dışarıdan Ayperi hakkında düşünülenler ile ilgili bilgilere yer vermektedir. Bu bağlamda feminist bir bakışla Ayperi'nin yaşam deneyiminin kayıt altına alındığına dair bir bilgi filmde bulunmamaktadır.

Unutursam Fısılda filmi *Filmdeki Feminist Bellek Üretim Biçimleri*'ne göre incelendiğinde *Otobiyografik Eylemler*, *Anma* ve *Alıntı Pratikleri* kategorileri kodlanmaktadır. Söz konusu kategorilerin demografik özelliklerine bakıldığında 65 yaşın üzerindeki Müslüman iki kadın olan Hanife ve Ayperi tarafından ortaya çıkarıldığı anlaşılmaktadır.

### **3.6.3.3. Unutursam Fısılda Filminin Genel Değerlendirmesi**

Film kodlama tablosundaki *Filmdeki Karakterlerin Demografik Özellikleri*, *Filmde Yer Alan Hegemonik Kolektif Bellek Temsilleri* ve *Filmdeki Feminist Bellek Üretim Biçimleri*'ne göre incelenmiştir. Demografik özelliklere bakıldığında filmde çoğunlukla kadın karakterlerin yer aldığı görülmektedir. Filmde hegemonik kolektif bellek temsilleri *Tanıklık* kategorisinde yer alan birey ve *Dil* kategorisinde yer alan sözlü ve sözsüz iletişim yoluyla ön plana çıkmaktadır. Bu iki kategoride de kadın ve erkek sayıları birbirine yakın olmakla birlikte *Tanıklık* kategorisinde kadınların sayısı biraz daha fazlayken *Dil* kategorisinde erkeklerin sayısı fazladır. *Filmde Yer Alan Hegemonik Kolektif Bellek Temsilleri* filmdeki kadın karakterlerin yalnızca kadın kimliğine sahip oldukları ve kadına dair toplumsal dizgilerin dışında davrandıkları için dışlandığını ve ötekileştirildiğini ortaya çıkarmaktadır. Özellikle Ayperi ve Hanife'nin maruz kaldığı aile baskısı filmin ana konularından birini oluşturmaktadır. Bu baskı sonucunda Ayperi hayallerini gerçekleştirmek için evden kaçarken Hanife evde kalır. Yaşadığı hayattan memnun olmayan Hanife hayatının istediği gibi olmama nedeni olarak Ayperi'yi görmektedir. Ancak Ayperi'nin eve dönüşüyle birlikte iki kardeş

geçmişle yüzleşmeye başlar. Bu yüzleşme sonucunda Hanife bir dönüşüm yaşar. Filmdeki *Feminist Bellek Üretim Biçimleri* incelendiğinde Hanife'nin dönüşümü daha iyi anlaşılmaktadır. Hanife Ayperi'nin hikâyesini ve düşüncelerini dinledikçe onun hayatının tanıdığı haline gelir. Böylelikle içselleştirdiği hegemonik kolektif belleğin dışına çıkmaya başlar. Aynı zamanda Hanife'nin Ayperi'nin fotoğrafını ve şarkılarını saklamış olması kardeşinin hayatını hep takip ettiğini göstermektedir. Filmde Hanife hem ötekileştiren hem de ötekileştirilen bir karakterdir. Bu bağlamda Hanife mağduru olmasına rağmen hegemonik kolektif belleğin temsilini üstlenirken filmin sonunda feminist belleğin üretimine katkı sağlayan bir karaktere dönüşür. Ayperi ise gençliğinden beri hegemonik kolektif belleği kabul etmeyen bir karakterdir. Ailesinin dayattığı kadınlık rollerinin dışına çıkarak evden ayrılır ve toplumsal baskıları içselleştirmez. Eve geri döndüğünde Hanife ile aralarında geçen konuşmalarda geçmişte ailesinin onu baskılamasına dair eleştirel söylemlerde bulunur. Buradan hareketle Ayperi'nin hegemonik kolektif belleği sorguladığı ve olduğu gibi kabul etmediği anlaşılmaktadır. Aynı zamanda Ayperi'nin görüşleri Hanife'nin de geçmişe dair fikirlerinin değişmesine aracı olmaktadır. *Filmdeki Feminist Bellek Üretim Biçimleri*'nin tamamı Hanife ve Ayperi tarafından oluşturulmaktadır. Bu bağlamda filmde feminist belleğin kadınlar aracılığıyla kurulduğu tespit edilmektedir.

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Feminist bellek hegemonik kolektif bellekte yer alan algıları, söylemleri ve davranışları feminist bir bakışla sorgulayarak geçmişi yeniden inşa etmektedir. Bu noktada toplum tarafından ötekileştirilerek dezavantajlı konuma getirilen öznelerin feminist belleğin oluşumundaki etkisi önemli olmaktadır. Söz konusu öznelerin yaşam deneyimleri hegemonik kolektif bellek tarafından görmezden gelinmektedir. Böylelikle toplumdaki bazı grupların hikâyeleri bütün bir toplumun hikâyesiymiş gibi algılanmaya başlanır. Diğer gruplar ise yok sayılarak ötekileştirilmeye devam eder. Toplumların çeşitli kimliklere sahip insanlardan oluştuğu düşünüldüğünde bu kimliklerin hegemonik kolektif bellek tarafından dışlanması toplumsal travmaları beraberinde getirmektedir. Kadınlar, Lgbti+'lar, etnik ve dini azınlıklar gibi toplum tarafından dezavantajlı konuma getirilen grupların hikâyelerinin, maruz bırakıldıkları şiddetin, yaşam deneyimlerinin duyulmaması bu grupları toplumun belleğinde görünmez hale getirmektedir. Söz

konusu grupların sinema gibi etkili bir sanat aracılığıyla kendi belleklerini oluşturması hegemonik kolektif bellekte kendine yer bulamamış sesleri ortaya çıkarmaktadır. Bu belleğin oluşumu aynı zamanda hegemonik kolektif belleğin karşısında durmayı gerektirmektedir. Zira hegemonik kolektif bellek özellikle devletler tarafından ideolojik bir araç olarak kullanılmaktadır. Dolayısıyla toplumun belleğinde nelerin yer alacağı ve nelerin yer almayacağı belirli bellek politikaları ile belirlenmektedir. Üzerinde unutturma ve bastırma politikaları yürütülen çeşitli kimliklerden grupların kendi belleklerini inşa etmesi karşı- anlatıların ve belleklerin ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Hegemonik kolektif belleğe feminist bir perspektiften bakarak onu sorgulamak feminist belleğin kurulumunu olanaklı hale getirmektedir. Toplumda görmezden gelinen ve çeşitli ayrımcılık biçimlerine maruz kalan gruplardan birisi olan kadınların kendi deneyimlerini ve geçmişi algılama biçimlerini ortaya koyması feminist bellek için önemli olmaktadır. Bu bağlamda hegemonik kolektif bellek kuramsallaştırmalarında yok sayılan bireysel belleklerin feminist belleğin inşası için vazgeçilmez olduğu anlaşılmaktadır. Feminist belleğin oluşumuyla çeşitli yaşam deneyimlerinin, yaşanan travmaların ve geçmişe yönelik farklı algıların görünür olması toplumsal iyileşmeyi olanaklı kılmaktadır. Feminist bellek hegemonik kolektif bellekte yer alan 'erkek' anlatılarının tüm toplumun deneyimini yansıtmadığını açığa çıkarmaktadır. Bu bağlamda sinemada eril bakış açısıyla anlatıları kurulan filmler feminist araştırmacılar tarafından sıkça eleştirilmektedir.

Sinemada eril bakışla yazılan hikâyeler kadınları ve toplumun ötekileştirerek dezavantajlı konuma getirdiği diğer grupları görmezden gelerek tek tipleştirilmektedir. Bu anlatılarda kadınların arzu nesnesi olarak yer aldığı, kendi yaşamı ve düşünceleri olmadığı ortaya çıkmaktadır. Buradan hareketle feminist bakışla yazılan filmlerde kadınların ve toplumun dezavantajlı konuma getirdiği diğer grupların kendine ait görüşleri, yaşam deneyimleri ve geçmişleri olduğu görülmektedir. Bu bağlamda belleğin kurulumu ve aktarılması için bir alan olan sinemada feminist belleğin oluşumunun gerçekleşebildiği saptanmaktadır. Türk Sinemasına bakıldığında 2000'li yıllarla birlikte geçmişe yönelik sorgulamalar içeren filmlerin arttığı, 2010 sonrası dönemde ise bu sorgulamaları yapan kadın karakterlerin sayısında artış olduğu tespit edilmektedir. Buradan hareketle çalışmada 2010 sonrasında üretilen filmlerden evren ve

örnekleme seçilmiş ve bu örnekleme filmler aracılığıyla toplumun dezavantajlı konuma getirdiği öznelerin ve kadınların feminist belleğe ne şekilde etki ettiği incelenmiştir. Çalışmanın evrenini oluşturan on iki filmde bir tanesinin anaakım film kategorisinde, diğer on bir filmin ise sanat kategorisinde olduğu görülmüştür. Bu bağlamda *Unutursam Fısılda* filmi dışında kalan filmler incelendiğinde çoğunluğunun anaakım dışında kalan ve gişede yüksek izleyici sayılarına ulaşamayan filmler olduğu anlaşılmaktadır. Feminist belleğin oluşumu ve aktarılması için toplumla ve bireylerle temas etmenin önemli olduğu bilinmektedir. Bu noktada feminist belleğin kurulduğu filmlerin daha az izleyiciye ulaştığı görülmektedir. İzleyici oranı yüksek olan *Unutursam Fısılda* filmi çeşitli etnik ve dini azınlıklara ya da cinsel kimlik ve yönelimlere yer vermeden heteroseksüel ataerkil toplumda kadına karşı bağnaz bakış açısını sorun etmektedir. Genel olarak Türk Sineması'nda gişe başarısı sağlayan filmlerin çeşitli cinsel, dini, etnik kimlikler açısından feminist bellek gibi karşı- belleklere yer vermeyen filmler olduğu ortaya çıkmaktadır. Buradan hareketle izleyici sayısı yüksek filmlerin hegemonik kolektif belleği yeniden üreten ve aktaran filmler olup olmadığı sorusu akla gelmektedir. Türk Sineması'nda ortaya çıkan hegemonik kolektif bellek konusu da bir başka araştırma konusudur. Bu bağlamda Türk Sineması'ndaki hegemonik kolektif bellek üretimi ve izleyici sayısı ilişkisine dair bir konu sonraki araştırmacılar için dikkat çekicidir. Bu çalışmada feminist belleğin film evreni içerisinde nasıl inşa edildiği araştırılmakta ve Türk Sineması'nda feminist belleğin bulunduğu filmlerin üretilip üretilmediği tespit edilmektedir. Filmlerin içeriğinde yer alan feminist belleklerin toplumsal bir dönüşüm sağlaması için daha fazla kişiye ulaşması önemli olmaktadır. Dolayısıyla feminist belleğe yer veren filmlerin sayısının artması, geçmişle yüzleşmenin işlendiği filmlerin çekilmesi için yönetmen ve yapımcıların teşvik edilmesi feminist belleğin üretildiği filmlerin daha fazla kişiye ulaşmasında etkili olacaktır. Bu bağlamda feminist belleğin tanığı haline gelen her izleyici feminist tanıklığın getirdiği sorumlulukla kendi geçmişi üzerine sorgulamalarda bulunabilir ve feminist belleğin aktarımını sağlayabilir. Feminist belleğin özneleri ön plana çıkaran yaklaşımı düşünüldüğünde incelenen filmlerin büyük kitlelere ulaşmıyor olması feminist tanıklıkların değerini azaltmamaktadır.

Çalışmanın örnekleminde yer alan *Aşk, Büyü vs, Kaygı* ve *Unutursam Fısılda* filmleri genel olarak değerlendirildiğinde hepsinde hegemonik kolektif bellek temsillerine yer verildiği görülmektedir. Hegemonik kolektif bellek genellikle erkek karakterlerin bakış açısı üzerinden temsil edilmektedir. Bu temsilde az sayıda da olsa kadın karakterlerin de etkili olduğu ortaya çıkmaktadır. Filmlerde toplum tarafından dezavantajlı konuma itilen karakterlerin hegemonik kolektif bellek tarafından sahip oldukları kimlikler nedeniyle dışlandıkları tespit edilmektedir. Bu karakterlerin çoğunluğu kadınlardan oluşmaktadır. Ötekileştirilmiş karakterlerin geçmiş ve deneyimlerini paylaşmaları ile kadınların deneyimlerinde yalnız olmadıkları görülmektedir. Kadın karakterlerin geçmişi sorgulayıcı deneyim paylaşımı başkalarının da sorgulamalar yapması için örnek temsil oluşturmaktadır. Filmlerde ötekileştirilen karakterlerin deneyimlerine tanıklık edenler ile feminist tanıklığın oluştuğu görülmektedir. Feminist tanıklık deneyimlerin aktarılmasını sağlayarak feminist belleğin kurulumuna katkı sağlamaktadır. Bunun yanında ötekileştirilmiş karakterler ile hegemonik kolektif belleğin taşıyıcısı olan karakterler arasında farklar bulunduğu saptanmaktadır. Toplumun dezavantajlı konuma getirdiği karakterler uğradıkları ayrımcılıklar ve şiddet nedeniyle travmalar yaşarken hegemonik kolektif belleğin taşıyıcı olan karakterlerin travmalara sebep olan failler olduğu anlaşılmaktadır. Feminist belleğin kurulumu için önemli olan hatırlama figürlerinin filmlerde yer aldığı görülmektedir. Kadınların deneyimleri ve hikâyeleri hatırlama figürleri gibi görülen ve dokunulan nesnelere aracılığıyla ortaya çıkmaktadır. Ayrıca filmlerde hem kendi deneyimlerini hem de ötekileştirilen başka öznelerin deneyimlerini kaydeden karakterlerin bulunduğu tespit edilmektedir. Kayıt altına almak devamlı olarak unutturulmaya çalışılan kadınlık deneyimlerinin hatırlanmasını ve aktarılmasını sağlamaktadır. Tıpkı hatırlama figürlerinde olduğu gibi deneyimleri elle tutulabilir hale getirmektedir. Söz konusu deneyimi yaşayan kişi artık hayatta olmasa dahi kayıt altına alınan deneyim sayesinde feminist bellek aktarılmaya devam etmektedir.

Araştırma sorularından ve kodlama tablosundan elde edilen veriler ile örneklem filmlerde feminist belleğin kurulumunun kadın karakterler üzerinden sağlandığı görülmektedir. *Unutursam Fısılda* ve *Aşk, Büyü vs.* filmlerinde feminist bellek yalnızca kadın karakterler ile oluşturulmaktayken *Kaygı* filminde feminist belleğe erkek

karacterin de katkı sağladığı saptanmıştır. Örnekleme filmlerinde yer alan kadın karakterlere bakıldığında kadınların eril bakışla yazılmadığı kendi yaşam deneyimleri, geçmişi ve görüşleri olduğu anlaşılmaktadır. Aynı zamanda bu filmlerde kadın karakterlerin kadın olmanın yanında başka kimliklere de sahip olduğu görülmektedir. Bu bağlamda *Aşk, Büyü vs.*'de biseksüel kadınlar, *Kaygı*'da Alevi kadınlar, *Unutursam Fısılda*'da ise toplumun ondan beklediği kadınlık rollerini reddeden kadın karakter bulunmaktadır. Buradan hareketle *Aşk, Büyü vs.* ve *Kaygı* filmlerindeki kadın karakterlerin hem kadın olduğu hem de toplumda azınlık olarak görülen çeşitli kimliklere sahip olduğu için ötekileştirildiği ortaya çıkmaktadır. Filmlerde bulunan kadın kimliklerinin çok katmanlı olması feminist kuramlarda yer alan her kadının benzer deneyimlere sahip olmadığı tartışmalarını akla getirmektedir. Çeşitli kadınlık deneyimlerinin ortaya çıkması feminist bellek için önemlidir.

*Aşk, Büyü vs.* filminde iki kadın birbirine âşık olduğu için hegemonik kolektif bellek tarafından ötekileştirilmektedir. Bu iki kadın toplum sebebiyle ayrılmak zorunda kalsa bile yıllar sonra tekrar bir araya gelir. Tekrar buluştuklarında birbirleriyle geçmiş deneyimlerini, travmalarını paylaşmaları yoluyla geçmişi hegemonik kolektif bellekten farklı şekilde algıladıkları ve onu sorguladıkları anlaşılmaktadır. İki kadının ilişkisi hegemonik kolektif bellekte 'rezillik' olarak algılanırken iki kadın tarafından 'aşk' olarak algılanmaktadır. Bu noktada iki kadının bireysel belleğinin ortaya çıkması, kaydedilmesi ve aktarılması yoluyla hegemonik kolektif belleğin yer vermediği bakış açlarına sahip kadınlar feminist belleği kurmaktadır. *Kaygı* filminde ise ötekileştirilenler Alevi bireylerdir. Film Sivas Katliamı üzerinden unutturma/ bastırma politikalarıyla toplumun ve bireylerin belleğinden toplumsal travmaların nasıl silindiğini işlemektedir. Aynı zamanda söz konusu politikaların yaygınlaştırılmasında anaakım medyanın oldukça etkili olduğu filmde yer almaktadır. Unutturulan toplumsal travmayı bireysel belleği ve anıları aracılığıyla hatırlamaya çalışan Alevi bir kadın karakterdir. Filmde hegemonik kolektif bellek tarafından silinen geçmişin feminist bir yaklaşımla yeniden inşa edildiği tespit edilmektedir. *Unutursam Fısılda* filminde ayrımcılığa ve çeşitli şiddet biçimlerine maruz bırakılanlar ise iki kız kardeşlerdir. Bu iki kadından biri hegemonik kolektif belleğe karşı dururken diğeri uzun yıllar boyunca onu içselleştirmiştir. Kardeşlerden biri ailesinin toplumsal baskısından kaçıp başka bir şehre

yerleşir. Bu durum ailesi ve toplum tarafından ‘utanç’ olarak algılanırken kadın tarafından ‘hayallerinin peşinden gitmek’ olarak algılanmaktadır. İki kız kardeşin tekrar bir araya gelmesi sonucunda hegemonik kolektif belleği içselleştiren kadın aykırı görülen kız kardeşini anlamaya başlar ve böylelikle feminist bellek kurulur. Örnekleme yer alan tek anaakım film olan *Unutursam Fısılda* heteroseksüel ve Müslüman karakterlerin bulunduğu geleneksel bir aile içindeki kadın karakterlerin geçmişle yüzleşmesini işlerken *Aşk, Büyü vs.* ve *Kayı* filmlerinde Lgbti+ bireylere ve dini azınlıklara yer verildiği görülmektedir. Bu bağlamda feminist belleğin kurulduğu bir anaakım filmde Lgbti+’lar, etnik ve dini azınlıklar gibi toplum tarafından ötekileştirilen çeşitli kimliklere yer verilmediği tespit edilmektedir. Feminist belleğin işlendiği anaakım dışında kalan filmlerde ise geçmişle yüzleşmenin ötekileştirilen kimlikler üzerinden gerçekleştirildiği anlaşılmaktadır.

Sonuç olarak 2010 sonrası Türk Sineması’nda feminist bellek kavramına katkı sağlayıcı filmlerin bulunduğu tespit edilmektedir. İncelenen örneklem filmlerde hegemonik kolektif bellek temsillerinin eleştirilerek işlendiği ve kadın karakterlerin feminist belleğin oluşturulmasına katkı sağladığı görülmektedir. Filmlerde feminist belleğin kurulumunu sağlayan kadın karakterlerin çok katmanlı kimliklere sahip olduğu saptanmaktadır. Kadın karakterlerin devamlı maruz kaldığı hegemonik kolektif belleğin dışına çıkabilmeleri kendi deneyimlerini, duygularını, düşüncelerini ve kimliklerini sahiplenmeleri ile mümkün olmaktadır. Farklı kadınlık deneyimlerine yer veren, yaşanan olayların herkes için aynı anlama gelmediğini ve geçmişin sorgulanabilir olduğunu söyleyen filmlerin üretilmesi feminist bellek için önemlidir. Bu filmlerin olması çeşitli kimliklerden insanların hem içselleştirdikleri hegemonik kolektif belleği fark etmeleri hem de tüm deneyim ve kimliklerin kabul gördüğü bir toplumun gerekli olduğunu ortaya çıkarmaktadır. Feminist belleğin üretildiği filmlerin çekilmesi daha fazla kişiye ulaşarak geçmişle yüzleşebilmeyi olanaklı hale getirecektir.

Feminist bellek üzerine konuşuyor olmak hegemonik kolektif belleğin sorgulanabilir olduğuna ve değişim geçirebileceğine dair bir fikir vermektedir. Belleğin şu anın ihtiyaçlarına göre dönüşen yapısı hegemonik kolektif belleklerin unutulabilir olduğuna işaret etmektedir. Feminist belleğe yer veren filmlerin bulunması kadınlık deneyimlerine dair kültürel mirası aktarmaktadır. Böylelikle kadınlara ait deneyimlerin

hatırlanmasını sağlayan bir alan oluşmaktadır. Söz konusu deneyimlerin hatırlanması aynı zamanda toplumun hegemonik kolektif belleğinde yer alan ve kadınlığın ne olduğunu dikte etmeye çalışan söylemlerin unutulmasını olanaklı hale getirmektedir. Birbirlerinin arkasından gelen iki kavram olan hatırlama ve unutmaya feminist bellek perspektifinden bakıldığında kadınların toplumsal olarak yaşam biçimlerini ve kendi öznel deneyimlerini nasıl algılamaları ve hayatlarını nasıl yaşamaları gerektiğine dair dayatmaları unutabilmek için diğer kadınlarla bir araya gelmeleri ve kendi duygu ve düşüncelerine kulak vermeleri gerektiği anlaşılmaktadır. Bu durum kadınların hem kendi hem de diğer kadınların deneyimlerine sahip çıkması için mücadele etmelerinin gerekliliğine işaret etmektedir. Söz konusu mücadele feminist eylemlerde ortaya çıkabileceği gibi sanatsal üretimlerde de görölmektedir. Bu noktada sinema çeşitli kadınlık deneyimlerine alan ačan bir mecra olarak kadınların yollarının birbirleriyle kesişmesini sağlamaktadır.

Feminist bellek gibi karşı- bellekler hakkında araştırmalar yapmak onları görünür hale getirmek için önemli olmaktadır. Türkiye’de kolektif bellek üzerine yapılan araştırmalar göç ve savaş gibi belirli temalar üzerinde durmaktadır. Ancak kolektif bellek toplumun her alanında karşılaşılan ve her konu ile ilişkilenebilen bir kavramdır. Bu çalışmayla feminist belleklerin filmler aracılığıyla kurulduğunun tespit edilmesi toplumdaki çeşitli bellek biçimleri ile sanat arasındaki bağlantıları görünür hale getirmektedir. Söz konusu bağlantıların sosyal bilimler alanında çalışan araştırmacıların dikkatini çekebileceği düşünölmektedir. Bunun yanında tez çalışması yürütölmürken feminist belleğin eleştirel erkeklik çalışmaları ve queer kuramlar gibi alanlarla kesiştiği görölmektedir. Daha sonraki araştırmacıların söz konusu alanlarla feminist bellek üzerine araştırma yapması Türkiye’deki feminist bellek çalışmalarının kapsamını genişletecektir.



## KAYNAKLAR DİZİNİ

### Türkçe Kitaplar:

- Agamben, G. (1999). *Tanık ve Arşiv Auschwitz'den Artakalanlar* (Çev. Başgül, A. İ.). Ankara: Dipnot Yayınları. (Özgün çalışma, 1999).
- Akbulut, H. (2008). *Kadına Melodram Yakışır Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*. Ankara: Bağlam Yayıncılık.
- Aksan, D. (1979). *Her Yönüyle Dil Ana Çizgileriyle Dilbilim I*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Assmann, J. (2001). *Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik* (Çev. Tekin, A.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Özgün çalışma, 1997).
- Bilgin, N. (2013). *Tarih ve Kolektif Bellek*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Butler, A. (2011). *Film Çalışmaları*. (Çev. Toprak, A.). İstanbul: Kalkedon Yayınları. (Özgün Çalışma, 2005).
- Butler, J. (2014). *Cinsiyet Belası* (Çev. Ertür, B.). İstanbul: Metis Yayınları. (Özgün çalışma, 1999).
- Connerton, P. (2014). *Toplumlar Nasıl Anımsar?* (Çev. Şenel, A.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Özgün çalışma, 1992).
- Çavdar, O. (2020). *Sivas Katliamı: Yas ve Bellek*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çiçekoğlu, F. (2007). *Vesikalı Şehir*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Draaisma, D. (2014). *Bellek Metaforları Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi* (Çev. Koca, G.). İstanbul: Metis Yayınları. (Özgün çalışma, 1995).
- Duruel Erkiç, S. (2014). *Türk Sinemasında Tarih Ve Bellek*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Foucault, M. (2011). *Felsefe Sahnesi* (Çev. Ergüden, I.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Özgün çalışma, 1994).
- Halbwachs, M. (2018). *Kolektif Bellek* (Çev. Karagöz, Z.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık. (Özgün çalışma, 1950).
- Halbwachs, M. (2019). *Hafızanın Toplumsal Çerçevesi* (Çev. Uçar, B.). Ankara: Haretik Yayınları. (Özgün çalışma, 1925).
- Hançerlioğlu, O. (1979). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hasol, D. (1979). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.

- Jameson, F. (2011). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı* (ev. Plmer, N. & Glc, A.). Ankara: Nirengi Kitap. (zgn alışma, 1991).
- Kabadayı, L. (2018). *Film Eleştirisini Kuramsal ereve ve Sinemamızdan rnek çözümler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Levi, P. (2020). *Boğulanlar Kurtulanlar* (ev. Atakay, K.). İstanbul: Can Yayınları. (zgn alışma, 1991).
- Nora, P. (2006). *Hafıza Mekânları* (ev. zcan, M. E.). Ankara: Dost Kitapevi Yayınları. (zgn çalışma, 1994).
- Öztürk, R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Öztürk, R. (2004). *Sinemanın "Dişil" Yüzü: Türkiye'de Kadın Yönetmenler*. İstanbul: Om Yayınevi.
- Riceur, P. (2012). *Hafıza, Tarih, Unutuş* (ev. zcan, M. E.). İstanbul: Metis Yayınları. (zgn alışma, 2000).
- Sancar, M. (2008). *Geçmişle Hesaplaşma Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sancar, S. (2009). *Erkeklik: İmkânsız İktidar Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sarlo, B. (2012). *Geçmiş Zaman Bellek Kültürü ve özneye Dönüş zerine Bir Tartışma* (ev. Bayaz- Charum, P. & Ekinci, D.). İstanbul: Metis Yayınları. (zgn alışma, 2005).
- Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi- ve Ayna çatladı* (ev. Koç, D.). İstanbul: Agora Kitaplığı. (zgn alışma, 1998).
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Susam, A. (2015). *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Teksoy, R. (2012). *Rekin Teksoy'un Ansiklopedik Sinema Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Traverso, E. (2019). *Geçmişi Kullanma Kılavuzu Tarih, Bellek, Politika* (ev. Ergüden, I.). İstanbul: İletişim Yayınları. (zgn alışma, 2005).
- Tura, S. M. (2010). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Kanat Kitap.
- Vansina, J. (2021). *Tarih Türü Olarak Sözlü Gelenek* (ev. Teğın, E.). Ankara: Tn Kitap. (zgn alışma, 1985).

Yaraman, A. (2001). *Resmi Tarihten Kadın Tarihine*. İstanbul: Bağlam Yayınları.  
Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

### **İngilizce Kitaplar:**

- Arjana, S. R. (2019). *Veiled Superheroes: Islam, Feminism, and Popular Culture*. Lanham: Lexington Books.
- Baaqeel, N. A. (2019). *The Kaleidoscope Of Gendered Memory in Ahlam Mosteghanemi's Novels*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Barry, P. (1995). *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*. Manchester: Manchester University Press.
- Chidgey, R. (2018). *Feminist Afterlives: Assemblage Memory In Activist Times*. London: Palgrave Macmillan.
- Christensen, L. B., & Johnson, R. B., & Turner, L. A. (2014). *Research Methods, Design and Analysis*. London: Pearson Education Publishing.
- Denzin, K. N. (1995). *The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze*. London: Sage Publications.
- Dyer, R. (1990). *Now You See It: Studies On Lesbian and Gay Film*. New York: Routledge.
- Foucault, M. (1996). *Language, Counter-Memory, Practice*. (Çev. Bouchard, D. F. & Simon, S.). New York: Cornell University Press. (Özgün çalışma, 1977).
- Garde-Hansen, H. (2011). *Media and Memory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Hayward, S. (2001). *Cinema Studies: The Key Concepts*. New York: Routledge.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory: Writing And Visual Culture After The Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Jolly, M. (2019). *Sisterhood and After*. Oxford: Oxford University Press.
- Landsberg, A. (2004). *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in The Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press.
- Misztal, B. A. (2003). *Theories of Social Remembering*. Philadelphia: Open University Press.
- Ortiz, G. W., & Deacy, C. (2009) *Theology and Film: Challenging the Sacred/Secular Divide*. New Jersey: Wiley-Blackwell.
- Reading, A. (2002). *The Social Inheritance of The Holocaust: Gender, Culture and Memory*. New York: Palgrave Macmillan.

- Rich, B. R. (1998). *Chick Flicks: Theories and Memories of The Feminist Film Movement*. Durham: Duke University Press.
- Showalter, E. (1977). *A Literature of Their Own: British Women Novelists From Bronte To Lessing*. Princeton: Princeton University Press.
- Stacey, J., & Street, S. (2007). *Queer Screen: The Queer Reader*. New York: Routledge.
- Vansina, J. (1985). *Oral Tradition as History*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Violi, P. (2017). *Landscapes of Memory Trauma, Space, History*. (Çev. McEwen, A.). Oxford: Peter Lang. (Özgün çalışma, 2014).
- Žižek, S. (2007). *How to Read Lacan*. New York: W. W Norton & Company.

### **Türkçe Makaleler:**

- Akkent, M. (2017). Kadın Müzelerinin Tarihine Kısa Bir Bakış. In M. Akkent (Ed.). *Kadın Müzesi: Toplumsal Bellek Merkezi Ve Kapsayıcı Mekân* (pp. 33- 45). İstanbul: Güldünya Yayınları.
- Akşit, E. E. (2009). Filmin Kadın Tarihinde Kullanımı. In D. F. Türe & B. T. Keşoğlu (Eds.). *Kadın Belleğini Oluşturmada Kaynak Sorunu* (pp. 201- 211). İstanbul: Kadir Has Üniversitesi Yayınları.
- Arcan, H. E. (2011). Queer Sinema: Sinemada Cinsel Azınlıkların İnşasına Eleştirel Yaklaşım. In M. İri (Ed.). *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* (pp. 212- 232). İstanbul: Derin Yayınları.
- Arık, H. (2017). Kahvehanede Erkek Olmak: Kamusal Alanda Erkek Egemenliğin Antropolojisi. In A. Alkan (Ed.). *Cins Cins Mekân* (pp. 168- 201). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Assmann, A. (2020). Kanon ve Arşiv'den. In J.K. Olick. & V. Vinitzky- Seroussi & D. Levy (Eds.), *Kolektif Hafıza Kitabı* (pp. 283- 287). (Çev: Can, Z.). Ankara: Dipnot Yayınları. (Özgün çalışma, 2011).
- Aydın, H. (2008). Sinemanın Taşrada Gelişim Süreci: Konya'da İlk Sinemalar ve Gösterilen Filmler (1910-1950). *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19, 61- 74.
- Berktaş, F. (2001). Kadın Tarihi: Yeni Bir Gelecek İçin Geçmiş Geri Almak. *Cogito*, 29, 270- 282.

- Cixous, H. (2011). Medusa'nın Kahkahası. (Çev: Timuroğlu, S.). *Yeni yazı*, 11, 151-153. (Özgün çalışma, 1975).
- Coşkun, Ç. (2021). Türk Sinemasında Kadın ve Anlatı: Arım, Balım, Peteğim'den On Kadın'a. *Ulakbilge*, 56, 30- 40. doi: 10.7816/ulakbilge-09-56-03
- Çakır, S. (2011). Feminist Tarih Yazımı: Tarihin Kadınlar İçin, Kadınlar Tarafından Yeniden İnşası. In S. Sancar (Ed.), *Birkaç Arpa Boyu: 21. Yüzyıla Girerken Türkiye'de Feminist Çalışmalar Cilt 1* (pp. 505- 533). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Demirci, T. (2006). Geçmiş Kayda Geçirmek, Belleği Çözümlemek: Hemşinli Kadınların Yaşam Anlatıları ve Düşündürdükleri. In A. İlyasoğlu, & G. Kayacan (Eds.), *Kuşaklar, Deneyimler Tanıklıklar: Türkiye'de Sözlü Tarih Çalışmaları Konferansı* (pp. 117- 126). İstanbul: Tarih Vakfı.
- Doğanay, G. (2016). Kadının Hafızası: Çaykaralı Rumca Konuşan Kadınlar. In B. T. Keşoğlu & L. Ş. Rathke (Eds.), *Kadın Hayatlarını Yazmak Otobiyografi, Yaşam Anlatıları, Mitler Ve Tarih Yazımı Uluslararası Sempozyum Bildiri Kitabı* (pp. 315- 322). İstanbul: Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı Yayınları.
- Durakbaşa, A. (1996). Kadın Araştırmalarında Yöntem. In S. Çakır, & N. Akgökçe (Eds.), *Feminist Tarih Yazımı Üzerine Notlar* (pp. 217- 221). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Durakbaşa, A. (2008). Kadınların Tarihinden Dersler: Feminist Bir Sosyoloji İçin Notlar. *Toplum ve Demokrasi Dergisi*, 2, 15- 26.
- Durğun, S. (2020). Feminist Tarihyazımında Soykütüksel Yaklaşım: Eleştirel Tarih. *Kilikya Felsefe Dergisi*, 2, 75-91.
- Hanisch, C. (2013). Kişisel Olan Politikdir. In A. N. Erişkin (Ed.), *Kişisel Olan Politikdir* (pp. 51- 60). (Çev: Erişkin, A. N. & Duranay, H.). Kocaeli: Kült Neşriyat. (Özgün çalışma, 1969).
- Hirsch, M., & Howard, J. E. (2014). Direniş Olarak Tanıklık Etmek. In A. G. Altınay, & I. Önel (Eds.), *Hafızayı Harekete Geçirmek: Kadınların Tanıklığı* (pp. 8- 10). (Çev: Ekinci, G.). İstanbul: Depo İstanbul. (Özgün çalışma, 2014).
- İrzık, S., & Parla, J. (2011). Önsöz. In T. Güney (Ed.), *Kadınlar Dile Düşünce* (pp. 7- 12). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Johnston, C. (2008). Karşı-Sinema Olarak Kadınların Sineması. In B. Bakır, & Y. Ünal, & S. Saliji (Eds.), *Sinema, İdeoloji, Politika; Sinemasal Yakılar 1* (pp. 281- 293). (Çev: Atalay, A. A.). Ankara: Nirengi Kitap. (Özgün çalışma, 1976).
- Kulak Gökçe, S. (2016). Farklı Hayatlar, Farklı Hikâyeler: Kadın Cezaevinde Kadınlık Anlatıları. In B. T. Keşoğlu & L. Ş. Rathke (Eds.), *Kadın Hayatlarını Yazmak Otobiyografi, Yaşam Anlatıları, Mitler Ve Tarih Yazımı Uluslararası Sempozyum Bildiri Kitabı* (pp. 41- 48). İstanbul: Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı Yayınları.
- Künüçen, H. H. (2001). Türk sinemasında kadının sunumu üzerine. *Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli İletişim Dergisi*, 18, 51- 64.
- Mulvey, L. (2014). Görsel Zevk ve Anlatı Sineması. In A. Antmen (Ed.), *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (pp. 277- 297). İstanbul: İletişim Yayınları (Özgün çalışma, 1975).
- Neyzi, L. (2011). Giriş. In L. Neyzi (Ed.). *Nasıl Hatırlıyoruz? Türkiye’de Bellek Çalışmaları* (pp. 1- 12). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Odabaş, B. (2006). Türk Sinemasının Kuruluşunda Ordunun Rolü, Belge(sel) Film ve Kurtuluş Savaşı Filmleri. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 24, 205- 212.
- Olick, J. K. (2014). Kolektif Bellek: İki Farklı Kültür. *Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 1, 175- 211. doi: 10.17572/mj2014.2.175211
- Orhon, G. (2015). Medya Ve Bellek Çalışmaları: Paralellikler, Gerilimler. *İletişim: Araştırmaları Dergisi*, 13, 9-31.
- Ögüt, H. (2009). Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema. *Cogito*, 58, 202- 217.
- Önol, I. (2014). Kadınlar Hafızayı Harekete Geçiriyor: Bozulmamış Kameralar. In A. G. Altınay, & I. Önol (Eds.), *Hafızayı Harekete Geçirmek: Kadınların Tanıklığı* (pp. 11- 14). İstanbul: Depo İstanbul.
- Öz, G. G., & Seçen, D. (2019). *Türk Sinemasında Kadının Temsil Sorununa Alternatif Bir Yöntemle Bakmak: Bechdel Test*. Erciyes İletişim Dergisi 6, 467- 486. doi: 10.17680/erciyesiletisim.460827
- Özkan, Ö., & Kaya, S. Ş. (2015). Bilimsel Makalede “Sınırlılıklar” Neden Ve Nasıl Yazılır. *TAF Preventive Medicine Bulletin*, 6, 488- 497. doi: 10.5455/pmb.1-1429055604

- Parla, J. (2011). Tarihçem Kâbusumdur! Kadın Romancılarda Rüya, Kâbus, Oda, Yazı. In T. Güney (Ed.), *Kadınlar Dile Düşünce* (pp. 179- 200). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pennebaker, J. W., & Gonzales, A. L. (2015). Tarih Yazmak: Kolektif Belleğin Altında Yatan Sosyal ve Psikolojik Süreçler. In J. V. Wertsch, & P. Boyer (Eds.), *Zihinde ve Kültürde Bellek* (pp. 217- 245 ). (Çev: Dalar, Y. A.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Özgün çalışma, 2012).
- Saygılıgil, F. (2013). Feminist Film Kuramı. In Z. Özarslan (Ed.), *Sinema Kuramları 2 Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar* (pp. 143- 165). İstanbul: Su Yayınevi.
- Schudspn, M. (2007). Kolektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri. *Cogito*, 50, 179- 199.
- Tuncer, S. (2015). Dışarı Çıkmak: Özelden Kamusala Feminist Bir Saha Hikâyesi. *Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 2, 30-58. doi: 10.17572/mj2015.2.3058
- Wallach Scott, J. (2013). Feminizmin Tarihi. In F. Dinçer & Ö. Aslan (Eds.), *Feminist Tarihin Peşinde* (pp. 197- 228). (Çev: Sönmez, A.). İstanbul: Bgst Yayınları. (Özgün çalışma, 2004).
- Wallach Scott, J. (2013). Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi. In F. Dinçer & Ö. Aslan (Eds.), *Feminist Tarihin Peşinde* (pp. 61- 97). (Çev: Demirler, D. & Dinçer, F.). İstanbul: Bgst Yayınları. (Özgün çalışma, 1985).
- Wertsch, J. V. (2015). Kolektif Bellek. In J. V. Wertsch, & P. Boyer (Eds.), *Zihinde ve Kültürde Bellek* (pp. 149- 174). (Çev: Dalar, Y. A.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Özgün çalışma, 2012).
- Yelsalı Parmaksız, P. M. (2011). Kadınların Belleği: Hatırlama, Anlatı, Deneyim ve Toplumsal Cinsiyet. In S. Sancar (Ed.), *Birkaç Arpa Boyu: 21. Yüzyıla Girerken Türkiye'de Feminist Çalışmalar Cilt 1* (pp. 571- 588). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Yelsalı Parmaksız, P. M. (2019). Belleğin Mekânından Mekânın Belleğine: Kavramsal Bir Tartışma. *İlef Dergisi*, 6, 7- 26. doi: 10.24955/ilef.574436
- Zelier, B. (2020). Hafızanın Gazetecilik Üzerindeki Etkinliği, Gazeteciliğin Hafıza Üzerindeki Etkinliğini Niçin Yansıtmıyor'dan. In J.K. Olick & V. Vinitzky-Seroussi & D. Levy (Eds.), *Kolektif Hafıza Kitabı* (pp. 303- 306). (Çev: Can, Z.). Ankara: Dipnot Yayınları. (Özgün çalışma, 2011).

### **İngilizce Makaleler:**

- Bal, M. (1999). Introduction In M. Bal, J. Crewe & L. Spitzer (Eds.), *Acts of Memory: Cultural Recall in The Present* (pp. vii- xvii). Hanover: University Press of New England.
- Başcı, P. (2015). Gender and Memory in The films of Tomris Giritlioğlu and Yeşim Ustaoglu. *New Perspectives on Turkey*, 53, 137- 171. doi:10.1017/npt.2015.21
- Benaquisto, L. (2008). Codes and Coding In L. M. Given (Ed.), *Encyclopedia of Qualitative Research Methods* (pp. 85- 88). London: Sage Publications.
- Bouchard, D. F. (1996). Introduction. In *Language, Counter- Memory, Practice* (pp. 15- 25). New York: Cornell University Press.
- Chidgey, R. (2013). Reassess Your Weapons: The Making of Feminist Memory in Young Women's Zines. *Women's History Review*, 22, 658–672. doi: 10.1080/09612025.2012.751773
- Davaz, A. (2016). The Women's Library And Information Center Foundation (Istanbul). In B. T. Keşoğlu & L. Ş. Rathke (Eds.), *Writing Women's Lives: Auto/Biography, Life Narratives, Myths and Historiography International Symposium Paper Book* (pp. 7- 8). İstanbul: Women's Library and Information Center Foundation.
- Dönmez- Colin, G. (2010). Women in Turkish Cinema Their Presence And Absence As Images And As Image-Makers. *Third Text*, 24, 91- 105. doi: 10.1080/09528820903488976
- Ely, R., & McCabe A. (2017). Gender Differences in Memories for Speech In S. Leydesdorff & L. Passerini & P. Thompson (Eds.), *Gender and Memory* (pp. 17- 30). New York: Routledge.
- Frosh, P., & Pinchevski, A. (2009). Introduction: Why Media Witnessing? Why Now? In P. Frosh & A. Pinchevski (Eds.), *Media Witnessing: Testimony in The Age of Mass Communication* (pp. 1- 19). New York: Palgrave Macmillan.
- Green, D. O. (2008). Categories In L. M. Given (Ed.), *Encyclopedia of Qualitative Research Methods* (pp. 71- 72). London: Sage Publications.
- Grever, M. (1997). The Pantheon of Feminist Culture: Women's Movements and The Organization of Memory. *Gender & History*, 9, 364–374.
- Hamilton, C. (2009). Feminist Testimony in The Internet Age: Sex Work, Blogging and The Politics of Witnessing. *Journal of Romance Studies*, 9, 86-101. doi: 10.3167 /jrs.2009 .090308



- Hirsch, M. (2008). The Generation of Postmemory. *Poetics Today*, 29, 103- 128. doi: 10.1215/03335372-2007-019
- Hirsch, M., & Smith, V. (2002). Feminism and Cultural Memory: An Introduction. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 28, 1- 19, doi: 10.1086/340890
- Hooks, B. (1992). The Oppositional Gaze: Black Female Spectator In A. Jones (Ed.), *The Feminism and Visual Cultural Reader* (pp. 94- 105). New York: Routledge.
- Hung, N. (2002). Rewriting History: Hong Kong Nostalgia Cinema And its Social Practice In O. Fu & D. Desser (Eds.), *The Cinema of Hong Kong* (pp. 252- 272). Cambridge: Cambridge University Press.
- Keene, J. (2010). War, Cinema, Prosthetic Memory and Popular Understanding: A Case Study of The Korean War. *PORTAL Journal of Multidisciplinary International Studies*, 7, 1- 18. doi: 10.5130/portal.v7i1.1434
- Lei, C. P. (2021). 'Indecent' Women And Gendered Memory: Reflective Nostalgia in Hong Kong Cinema. *Asian Journal of Communication*, 31, 1- 16, doi: 10.1080/01292986.2021.1913617
- Lerner, G. (1975). Placing Women in History: Definitions and Challenges. *Feminist Studies*, 3, 5- 14, <http://www.jstor.org/stable/3518951>
- Leydesdorff, S. (2017). Introduction to the Transaction Edition. In S. Leydesdorff & L. Passerini & P. Thompson (Eds.), *Gender and Memory* (pp. vii- xvi). New York: Routledge.
- Leydesdorff, S., & Passerini, L. & Thompson, P. (2017). Introduction. In S. Leydesdorff & L. Passerini & P. Thompson (Eds.), *Gender and Memory* (pp. 1- 16). New York: Routledge.
- Mlynář, J. (2014). Language and Collective Memory: Insights From Social Theory. *Slovak Journals of Political Sciences*, 14, 217- 236.
- Münsterberg, H. (2002). The Function of the Photoplay. In A. Langdale (Ed.), *Hugo Münsterberg on Film The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings* (pp. 151- 162). New York: Routledge.
- Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations*, 26, 7- 24. doi: 10.2307/2928520

- Olick, J. K. (2003). Introduction. In J.K. Olick (Ed.), *States of Memory: Continuities, Conflicts, and Transformations in National Retrospection* (pp. 1- 16). Durham: Duke University Press.
- Reading, A. (2010). Gender and The Right to Memory. *Media Development*, 57, 11- 14.
- Ross, P. T., & Bibler Zaidi, N. L. (2019). Limited By Our Limitations. *Perspectives on Medical Education*, 8, 261–264. doi: 10.1007/s40037-019-00530-x
- Shenker, Y. (2018). Capturing The Faze in Film: Feminist Critiques of Jewish and Islamic Orthodoxy in Israel and Iran. *Critical Research on Religion*, 6, 113-131. doi:10.1177/2050303218774887
- Stephens, J. (2010). Our Remembered Selves: Oral History and Feminist Memory. *Oral History*, 38, 81- 90. <http://www.jstor.org/stable/40650318>
- Tello, V. (2022). Counter-Memory and And–And: Aesthetics and Temporalities for Living Together. *Memory Studies*, 15, 390-401. doi: 10.1177/1750698019876002
- Violi, P. (2012). Trauma Site Museums and Politics of Memory Tuol Sleng, Villa Grimaldi and the Bologna Ustica Museum. *Theory, Culture & Society*, 29, 36- 75. doi: 10.1177/0263276411423035

#### **Yüksek Lisans ve Doktora Tezleri:**

- Gündüz Özdemirci, E. (2012). *Ortak Bellek Ve Sinema: 1990 Sonrası Fransız Ve Amerikan Sinemasında 68 Kuşağı Nostaljisi* (Yayımlanmamış doktora tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 327819).
- Kaya Kitınur, S. (2017). *Kültür Devrimi Sonrası Çin Sinemasında Kolektif Hafıza Olgusu: Yara/Hasar Filmleri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi. (Tez no: 485444).
- Sönmez, S. (2012). *Toplumsal Bellek Ve Sinema: Türkiye Sinemasında Travmatik Temsiller* (Yayımlanmamış doktora tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 312467).
- Ulusal, D. (2018). *Bellek Bağlamında İran Sinemasında Kadın* (Yayımlanmamış doktora tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 510869).
- Yalamaç, E. (2011). *2000 Sonrası Türk Sinemasında Kadın Temsilleri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi. (Tez no: 280338).

#### **İnternette Alınan Bilgiler:**

- Akkent, M. (t.y.). *İstanbul Kadın Müzesi (İKM)*. <http://www.istanbulkadınmuzesi.org/ikm-amac> adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 05.09.2022
- Bellek. (t.y.). *Nişanyan Sözlük* içinde. <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/bellek> adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 03.02.2022
- Burke, T. (t.y.). *Inception*. <https://metoomvmt.org/get-to-know-us/history-inception/> adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 10. 08. 2022
- Çağlayan, H. (2021). *Cumartesi Anneleri/ İnsanları*. <https://feministbellek.org/cumartesi-anneleri-insanlari/> adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 16.08.2022
- Demos, T. J. (2012). *Sites of Collective Counter-Memory*. [https://animateprojectsarchive.org/writing/essays/tj\\_demos](https://animateprojectsarchive.org/writing/essays/tj_demos) adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 20. 05. 2022
- Hafıza. (t.y.). *Nişanyan Sözlük* içinde. <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/hafiza> adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 03.02.2022
- Herstory (t.y.). *Cambridge Sözlük* içinde. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/herstory> adresinden elde edildi. Erişim tarihi: 24. 09. 2022
- International Association of Women's Museums. (2022). *List of Museums*. <https://iawm.international/wp-content/uploads/2022/04/2022-04-For-Website-List-of-Museums.pdf> adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 05.09.2022
- Konu Mankeni. (t.y.). *Türk Dil Kurumu Sözlükleri* içinde. <https://sozluk.gov.tr/> adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 23. 10. 2022
- Nelmes, J. (2006). *Sinemada Cinsiyet ve Cinselliğin Sunumu* <https://kaosgl.org/haber/sinemada-cinsiyet-ve-cinselligin-sunumu> adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 15.10.22
- Tollenaere, I. (2020). *Isabelle Tollenaere Introduces Her Film "The Remembered Film"* <https://mubi.com/tr/notebook/posts/isabelle-tollenaere-introduces-her-film-the-remembered-film> adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 26.10.2022
- Zorlu, M. (2021). *Bilinç Yükseltme*. <https://feministbellek.org/bilincyukseltme/> adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 16.08.2022

## **TEŐEKKÜR**

Tez yazım sürecimde eleştirileriyle çalışmamı geliştirmemi sağlayan danışmanım Pof. Dr. Dilek Takımcı'ya teőekkür ederim.

Çalışmam boyunca ve hayatımın her anında beni destekleyen, yanımda olan ve motive olmamı sağlayan aileme ve tüm arkadaşlarıma teőekkür ederim.



## ÖZGEÇMİŞ

Özlem Simay Çalışkan 2018 yılında Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema bölümünde aldığı eğitimi tamamladı. Aynı yıl Ege Üniversitesi Kadın Çalışmaları programında yüksek lisansa başladı. Sinema, feminist ve queer teori alanlarına ilgi duymakta ve illüstrasyon, animasyon film yapımı konularında kendini geliştirmeye devam etmektedir. Yaptığı animasyon film çalışmaları arasında Homur Homur (2017) ve Lena'nın İğde Ağacı (2021) bulunmaktadır.

