

T.C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI  
Sanatta Yeterlik Tezi

**FEMİNİST KURAM AÇISINDAN  
2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA KADINA ŞİDDET TEMASI**

Hazırlayan  
İdil BOLAT

Danışman  
Prof. Dr. Işık SEZER

İzmir / 2023

## YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik Tezi olarak sunduğum “Feminist Kuram Açısından 2000 sonrası Türk Sinemasında Kadına Şiddet Teması” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

....../....../.....

İdil BOLAT

## TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün ...../ ...../ ..... tarih ve ..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin ..... maddesine göre Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik öğrencisi İdil BOLAT'ın **“Feminist Kuram Açısından 2000 sonrası Türk Sinemasında Kadına Şiddet Teması”** konulu tezi incelenmiş ve aday ...../ ...../ ..... tarihinde, saat .....’da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ..... olduğuna oy ..... ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE

## ÖZET

Yeni dönem olarak adlandırılan 2000 sonrası Türk sinemasında, endüstrinin yükselişe geçmesi, süregelen klasik anlatı yapısının bozulması, bağımsız filmlerin artışı, yeni görsel efekt teknikleri, ses teknolojileri ve farklı kamera kullanımları sinemada anlatım yapısının da güçlenmesini sağlamıştır. Bu dönemde özellikle bağımsız filmlerin üretimiyle feminizmin filmlerdeki kadın temsillerini çeşitlendirmesi, toplumsal cinsiyet rollerinde de farklı bakış açılarını ortaya çıkarmıştır.

Bu çalışma kapsamında, 2000 sonrası Türk sinemasından seçilen kadın ve erkek yönetmenlerin filmleri, feminist film kuramının tartıştığı sorunları içermesi, filmlerde çok sayıda şiddet bulgularına rastlanması ve kadın – erkek yönetmenlerin kadın sorunlarını yansıtmaya biçimlerinde farklılık olduğunun saptanması nedeniyle feminist kuram yöntem alınarak incelenmiştir. Bu amaç doğrultusunda Pelin Esmer’in *Gözetleme Kulesi*, Yeşim Ustaoglu’nun *Tereddüt*, Erhan Kozan’ın *Halam Geldi* ve Emin Alper’in *Kız Kardeşler* filmleri şiddet biçimlerinin kullanımı, eril düzen içinde sıkışmış özgürleşmeye çalışan kadın profilleri, kadınlar arası dayanışmanın karakterler arası varlığı, kadın karakterlerin sorunlu inşası ve toplumsal cinsiyete bağlı sorunlar üzerinden tartışılmıştır. Yönetmenlerin filmlerindeki kadın sorunlarını yansıtmaya seviyeleri feminist kuram üzerinden analize eklenmiş, konuya bakışlarında farklılık olup olmadığı incelenmiştir. Filmlerdeki sinematografi ayrıca ele alınarak kameranın anlatımı yönlendirmesi ve eril bakışa katkısı film analizlerinde ayrıca sorgulanmıştır.

2000 yılı ve sonrasında Türk sinemasında feminist bakışın filmlerde kadın temsillerini çeşitlendirmesi ve kadın yönetmen sayılarının artışı literatüre geniş bir analiz alanı oluşturmuştur. Günümüzde feminist kuramın giderek benimsenmesiyle, kadınların nesne değil özne konumunda, gerçek hayattan örneklenen güçlü karakterler olarak filmlere

yansımasında artış gözlemlenmiştir. Bu bağlamda, Türk sinemasında çekilen filmlerin feminist kuram üzerinden incelenmesi literatür için önemlidir. Bu araştırmanın, sinemada feminist çalışmalar üzerine yeni bir bakış oluşturmaları ve literatüre kadın temsilleri üzerinden yeni araştırma yolları açmaları hedeflenmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Feminizm, Türk Sineması, Toplumsal Cinsiyet, Feminist Film Kuramı



## ABSTRACT

In Turkish cinema after 2000, which is called the new era, the rise of the Turkish cinema industry, the deterioration of the ongoing classical narrative structure, the increase of independent films, new visual effects, sound technologies, and different camera techniques that came with the development of technology have strengthened the narrative structure in cinema. During this period, feminism's diversification of women's representations in films, especially through the production of independent films, has also revealed different perspectives on gender roles.

In this study, male and female directors' films selected from Turkish cinema after 2000 were examined using the method of feminist theory by reason of the fact that, content of issues discussed by feminist film theory, numerous signs of violence in films, the difference in the way female and male directors' express women's problems. For this purpose, Pelin Esmer's *Watchtower*, Yesim Ustaoglu's *Clair Obscur*, Erhan Kozan's *My Aunt Is Here*, Emin Alper's *A Tale of Three Sisters* films were discussed due to the inclusion of violent forms, profiles of women trying to be liberated within the masculine order, inter-character existence of female unity, complex formation of female characters, and gender-related problems. The level of reflection on women's issues in the directors' films was analyzed through feminist theory, and it was examined whether there was a difference in their views on the subject. The film's cinematography was also discussed, and the camera's direction of narration and its contribution to the masculine gaze was also questioned in the film analysis.

In 2000 and later, the diversity of women's cinema representations in Turkish films and the increase of women directors created a wide area of analysis in the literature. Nowadays, with the adoption of feminist theory, an increase has been observed in the

reflection of women in films as strong characters exemplified by real life, not as objects but as subjects. In this context, it is crucial for the literature to examine the film scenes in Turkish cinema through feminist theory. It is aimed that this research will create a new perspective on feminist studies in cinema and open new research paths in the literature through women's representations.

**Keywords:** Feminism, Turkish Cinema, Gender, Feminist Film Theory



## ÖNSÖZ

Tüm tez sürecimde bilgi ve tecrübesiyle üzerimde büyük emeği olan, zorlu koşullarda desteğini esirgemeyen ve çalışma süresi boyunca motivasyon cümleleriyle tezi sonuca ulaştırmamı sağlayan değerli hocam Prof. Dr. Işık SEZER'e çok teşekkür ederim. Bu süre zarfında bilgi ve önerileriyle bana destek sağlayan değerli tez izleme jüri üyelerim Prof. Dr. Simber RANA ATAY ve Doç. Dr. Burcu BALCI'ya teşekkürü bir borç bilirim. Teze başladığım ilk zamanlar fikirleriyle bana yol gösterici olan Dr. Aslı FAVARO'ya şükranlarımı sunuyorum. Tezime fikirleriyle katkıda bulunan değerli mesai arkadaşım ve dostum Semra KELEŞ'e de büyük bir teşekkür borçluyum.

Bu çalışma, hayatım boyunca bana maddi ve manevi her türlü desteği sağlayarak hiçbir fedakârlığı esirgmeden beni bugünlere hazırlayan annem Prof. Dr. Şennur SOMALI'ya, babam Ahmet Umur SOMALI'ya, sevgisi ve desteğini hiçbir zaman eksik etmeyen değerli hayat arkadaşım Serkan BOLAT'a ve hayattaki en değerli varlığım olan canım kızım Lina BOLAT'a ithaf edilmiştir.

İdil BOLAT



## İÇİNDEKİLER

|                       |          |
|-----------------------|----------|
| YEMİN METNİ.....      | ii       |
| TUTANAK.....          | iii      |
| ÖZET.....             | v        |
| ABSTRACT.....         | vi       |
| ÖNSÖZ.....            | viii     |
| İÇİNDEKİLER.....      | ix       |
| ŞEKİLLER LİSTESİ..... | xiv      |
| <b>GİRİŞ.....</b>     | <b>1</b> |

## 1. BÖLÜM

### FEMİNİZM VE ŞİDDET

|                                      |           |
|--------------------------------------|-----------|
| <b>1.1. Feminizm .....</b>           | <b>8</b>  |
| <b>1.2. Feminizm Tarihi.....</b>     | <b>10</b> |
| <b>1.2.1. I. Feminist Dalga.....</b> | <b>14</b> |

|                                             |    |
|---------------------------------------------|----|
| 1.2.2. II. Feminist Dalga.....              | 18 |
| 1.2.3. III. Feminist Dalga.....             | 20 |
| 1.2.4. Türkiye’de Kadın ve Feminizm.....    | 24 |
| 1.3. Feminizm Kategorileri.....             | 32 |
| 1.3.1. Liberal Feminizm.....                | 32 |
| 1.3.2. Kültürel Feminizm.....               | 36 |
| 1.3.3. Marksist Feminizm .....              | 38 |
| 1.3.4. Radikal Feminizm.....                | 41 |
| 1.3.5. Sosyalist Feminizm .....             | 44 |
| 1.3.6. Postmodern Feminizm.....             | 46 |
| 1.4. Şiddet.....                            | 48 |
| 1.4.1. Şiddet Biçimleri.....                | 51 |
| 1.4.1.1. Fiziksel Şiddet.....               | 51 |
| 1.4.1.2. Duygusal (Psikolojik Şiddet) ..... | 52 |
| 1.4.1.3. Cinsel Şiddet.....                 | 52 |
| 1.4.1.4. Ekonomik Şiddet.....               | 53 |
| 1.4.2. Kadına Şiddet.....                   | 54 |

|                                        |    |
|----------------------------------------|----|
| 1.4.2.1. Türkiye’de Kadına Şiddet..... | 56 |
|----------------------------------------|----|

## 2. BÖLÜM

### FEMİNİST FİLM KURAMI

|                                                             |     |
|-------------------------------------------------------------|-----|
| 2.1. Sanat ve Feminizm.....                                 | 63  |
| 2.1.1. Feminist Hareket Öncesi Kadın ve Sanat İlişkisi..... | 64  |
| 2.1.2. Feminizmin Sanata Yansımaları.....                   | 68  |
| 2.1.2.1. Performans Sanatı.....                             | 74  |
| 2.1.2.2. Fotoğraf .....                                     | 79  |
| 2.1.2.3. Video Sanatı.....                                  | 83  |
| 2.1.2.4. Sinema.....                                        | 87  |
| 2.1.2.4.1. Sinemada Anlam ve Anlatım.....                   | 89  |
| 2.1.2.4.2. Feminist Sinema.....                             | 91  |
| 2.1.2.4.3. Türk Sinemasında Kadın Temsili.....              | 97  |
| 2.2. Feminist Film Kuramı.....                              | 104 |
| 2.2.1. Feminist Film Kuramına Laura Mulvey Bakışı.....      | 107 |

|                                  |     |
|----------------------------------|-----|
| 2.2.2. Sinema ve Görsel Haz..... | 109 |
|----------------------------------|-----|

### 3. BÖLÜM

#### 2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA KADINA ŞİDDET

|                                                                                                              |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3.1. Yöntem.....                                                                                             | 112 |
| 3.1.1. 2000 Sonrası Türk Sinemasında Kadına Yönelik Şiddet Örneği Olarak <i>Gözetleme Kulesi</i> Örneği..... | 114 |
| 3.1.1.1. Pelin Esmer Biyografisi ve Filmleri.....                                                            | 114 |
| 3.1.1.2. Gözetleme Kulesi Filminin Çözümlemesi.....                                                          | 115 |
| 3.1.2. 2000 Sonrası Türk Sinemasında Kadına Yönelik Şiddet Örneği Olarak <i>Halam Geldi</i> Örneği.....      | 126 |
| 3.1.2.1. Erhan Kozan Biyografisi ve Filmleri.....                                                            | 126 |
| 3.1.2.2. Halam Geldi Filminin Çözümlemesi.....                                                               | 127 |
| 3.1.3. 2000 Sonrası Türk Sinemasında Kadına Yönelik Şiddet Örneği Olarak <i>Tereddüt</i> Örneği.....         | 143 |
| 3.1.3.1. Yeşim Ustaoglu Biyografisi ve Filmleri.....                                                         | 143 |
| 3.1.3.2. Tereddüt Filminin Çözümlemesi.....                                                                  | 144 |

|                                                                                                                  |            |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>3.1.4. 2000 Sonrası Türk Sinemasında Kadına Yönelik Şiddet Örneği Olarak <i>Kız Kardeşler</i> Örneği.....</b> | <b>157</b> |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|

|                                                         |            |
|---------------------------------------------------------|------------|
| <b>3.1.4.1. Emin Alper Biyografisi ve Filmleri.....</b> | <b>157</b> |
|---------------------------------------------------------|------------|

|                                                         |            |
|---------------------------------------------------------|------------|
| <b>3.1.4.2. Kız Kardeşler Filminin Çözümlemesi.....</b> | <b>158</b> |
|---------------------------------------------------------|------------|

|                   |            |
|-------------------|------------|
| <b>SONUÇ.....</b> | <b>167</b> |
|-------------------|------------|

|                      |            |
|----------------------|------------|
| <b>KAYNAKÇA.....</b> | <b>179</b> |
|----------------------|------------|

|                 |  |
|-----------------|--|
| <b>ÖZGEÇMİŞ</b> |  |
|-----------------|--|

## ŞEKİLLER LİSTESİ

|                                                                                                                                |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Şekil 1.</b> Mary Wollstonecraft.....                                                                                       | 9  |
| <b>Şekil 2.</b> İmparatoriçe Pulcheria .....                                                                                   | 12 |
| <b>Şekil 3.</b> Declaration of Sentiments, Duygular Bildirgesi .....                                                           | 14 |
| <b>Şekil 4.</b> Emmeline Pankhurst .....                                                                                       | 16 |
| <b>Şekil 5.</b> Emily Davison’ın Kral V. George’un seyrettiği yerin önüne kendini attığı an .....                              | 17 |
| <b>Şekil 6.</b> Simone de Beauvoir .....                                                                                       | 18 |
| <b>Şekil 7.</b> Demet dergisi,1908 .....                                                                                       | 27 |
| <b>Şekil 8.</b> Kadınlar Dünyası’nın ilk sayısı, 1913 .....                                                                    | 27 |
| <b>Şekil 9.</b> 6 Aralık 1934 yılında Cumhuriyet gazetesinin manşeti .....                                                     | 30 |
| <b>Şekil 10.</b> Dünya Sağlık Örgütü’nün yayımladığı şiddet tipolojisi (Krug, Dahlberg, Mercy, Zwi, Lozano, 2002: 7) .....     | 49 |
| <b>Şekil 11.</b> OECD’nin 2019 kadına şiddet raporu .....                                                                      | 59 |
| <b>Şekil 12.</b> Yerleşim Yerinin Türüne, Kadınların Öğrenimine Göre Fiziksel Şiddet Tablosu (Altınay, Arat, 2008:83-86) ..... | 60 |
| <b>Şekil 13.</b> Çatalhöyük Ana Tanrıça Heykeli ve Matar (Kibele) Heykeli.....                                                 | 65 |
| <b>Şekil 14.</b> Osman Hamdi Bey, Gezintide Kadınlar, 1887.....                                                                | 66 |

|                                                                                               |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Şekil 15.</b> Sandro Botticelli, Venüs'ün Doğuşu, 1482–1486.....                           | 67 |
| <b>Şekil 16.</b> Artemisia Gentileschi, Judith Beheading Holofernes, 1612 .....               | 69 |
| <b>Şekil 17.</b> Judy Chicago, Red Flag,1971 .....                                            | 70 |
| <b>Şekil 18.</b> Joan Semmel, Beachbody, 1985 .....                                           | 71 |
| <b>Şekil 19.</b> Nancy Spero, The Dance, 1993.....                                            | 72 |
| <b>Şekil 20.</b> Guerilla Girls, Do women have to be naked to get into the Met. Museum, 1989. | 73 |
| <b>Şekil 21.</b> Carolee Schneemann, Interior Scroll, 1975.....                               | 75 |
| <b>Şekil 22.</b> Marina Abramovic, Rhythm 0, 1974 .....                                       | 76 |
| <b>Şekil 23.</b> Hannah Wilke, S.O.S. Starification Object Series, 1974 .....                 | 77 |
| <b>Şekil 24.</b> Shigeo Kubota, Vagina Painting, 1965 .....                                   | 78 |
| <b>Şekil 25.</b> The Berwick Street Collective, Nightcleaners, 1975 .....                     | 79 |
| <b>Şekil 26.</b> Eleanor Antin, Carving: A Traditional Sculpture, 1972 .....                  | 80 |
| <b>Şekil 27.</b> Barbara Kruger, Your body is a battleground, 1989 .....                      | 81 |
| <b>Şekil 28.</b> Cindy Sherman, Untitled Film Still, 1978.....                                | 81 |
| <b>Şekil 29.</b> Nan Goldin, Misty and Paulette in a Taxi, 1991 .....                         | 82 |
| <b>Şekil 30.</b> Nam June Paik, TV Cello, 1971 .....                                          | 85 |
| <b>Şekil 31.</b> Ulrike Rosenbach, Die Einsame Spaziergängerin, 1979.....                     | 85 |

|                                                                                                        |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Şekil 32.</b> Maria Klonaris ve Katerina Thomadaki, <i>Unheimlich I: Dialogue secret</i> , 1979.... | 86  |
| <b>Şekil 33.</b> Nil Yalter, <i>Başsız Kadın</i> , 1974.....                                           | 87  |
| <b>Şekil 34.</b> Lumière Kardeşler .....                                                               | 88  |
| <b>Şekil 35.</b> Görüntüyü okumanın diyagramı (Monaco, 2010: 170).....                                 | 89  |
| <b>Şekil 36.</b> Görüntüyü anlamamanın diyagramı (Monaco, 2010: 171).....                              | 90  |
| <b>Şekil 37.</b> Maya Deren, <i>Meshes of the Afternoon</i> , 1943 .....                               | 93  |
| <b>Şekil 38.</b> Agnès Varda, <i>Cléo de 5 à 7</i> , 1962 .....                                        | 94  |
| <b>Şekil 39.</b> Margarethe von Trotta.....                                                            | 95  |
| <b>Şekil 40.</b> Jane Campion, <i>The Piano</i> , 1993 .....                                           | 96  |
| <b>Şekil 41.</b> Sally Potter, <i>The Tango Lesson</i> , 1997 .....                                    | 97  |
| <b>Şekil 42.</b> Cahide Sonku .....                                                                    | 99  |
| <b>Şekil 43.</b> Metin Erksan, <i>Şoför Nebahat</i> , 1960 .....                                       | 100 |
| <b>Şekil 44.</b> Ülkü Erakalın, <i>Gözleri Ömre Bedel</i> , 1964 .....                                 | 101 |
| <b>Şekil 45.</b> Laura Mulvey .....                                                                    | 108 |
| <b>Şekil 46.</b> Pelin Esmer, <i>Gözetleme Kulesi</i> , 2012.....                                      | 115 |
| <b>Şekil 47.</b> <i>Gözetleme Kulesi / Seher yolculara servis yapmaktadır</i> .....                    | 116 |
| <b>Şekil 48.</b> <i>Gözetleme Kulesi / Seher odasında ders kitabı okumaktadır</i> .....                | 117 |



|                                                                                                                                 |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Şekil 49.</b> Gözetleme Kulesi / Seher karnını gizlemeye çalışmaktadır.....                                                  | 117 |
| <b>Şekil 50.</b> Gözetleme Kulesi / Seher ve Şoför sohbet etmektedir.....                                                       | 118 |
| <b>Şekil 51.</b> Gözetleme Kulesi / Şoför, Seher'i izlemektedir.....                                                            | 118 |
| <b>Şekil 52.</b> Gözetleme Kulesi / Seher kimse görmeden hızlıca iç çamaşırını yıkar. ....                                      | 119 |
| <b>Şekil 53.</b> Gözetleme Kulesi / Nihat, Seher'i gözlemektedir.....                                                           | 120 |
| <b>Şekil 54.</b> Gözetleme Kulesi / Seher ve annesi mutfakta konuşmaktadır. ....                                                | 121 |
| <b>Şekil 55.</b> Gözetleme Kulesi / Seher annesine karnını gösterir. ....                                                       | 121 |
| <b>Şekil 56.</b> Gözetleme Kulesi / Seher doğum sırasında sesi duyulmasın diye ağzını kapamaktadır.....                         | 122 |
| <b>Şekil 57.</b> Gözetleme Kulesi / Seher çocuğunu doğurur.....                                                                 | 123 |
| <b>Şekil 58.</b> Gözetleme Kulesi / Seher bebeğini emzirirken Nihat göğsünü görmesin diye kendini gizlemeye çalışmaktadır. .... | 124 |
| <b>Şekil 59.</b> Gözetleme Kulesi / Nihat ve Seher bağırarak yaşadıkları zorlukları birbirlerine anlatmaktadır. ....            | 124 |
| <b>Şekil 60.</b> Erhan Kozan, Halam Geldi, 2014 .....                                                                           | 127 |
| <b>Şekil 61.</b> Halam Geldi / Huriye panikle kanlı çarşafı çöpe atar. ....                                                     | 128 |
| <b>Şekil 62.</b> Halam Geldi / Huriye ve Reyhan, Huriye'nin ilk regli görmesini nasıl gizleyeceklerini tartışırlar. ....        | 129 |

|                                                                                                                                     |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Şekil 63.</b> Halam Geldi / Huriye'nin annesi Meziyet. ....                                                                      | 130 |
| <b>Şekil 64.</b> Halam Geldi / Küçük kardeş Oya'nın oynadığı bebek.....                                                             | 131 |
| <b>Şekil 65.</b> Halam Geldi / Huriye'nin babası Kösem. ....                                                                        | 131 |
| <b>Şekil 66.</b> Halam Geldi / Reyhan'ın annesi Benek. ....                                                                         | 132 |
| <b>Şekil 67.</b> Halam Geldi / Reyhan'ın babası Ferhat. ....                                                                        | 132 |
| <b>Şekil 68.</b> Halam Geldi / Ferhat kızı Reyhan'a Huriye'nin okuldan alınıp alınmadığını sorar.<br>.....                          | 133 |
| <b>Şekil 69.</b> Halam Geldi / Meziyet ve Züleyha, Huriye'nin bir an önce regl görüp evlenmesini<br>beklediklerini konuşurlar. .... | 134 |
| <b>Şekil 70.</b> Halam Geldi / Meziyet, Huriye'nin regl gördüğünü öğrenir öğrenmez kızına tokat<br>atar. ....                       | 135 |
| <b>Şekil 71.</b> Halam Geldi / Kösem, Huriye'nin regl gördüğünü öğrenir öğrenmez kızını döver.<br>.....                             | 135 |
| <b>Şekil 72.</b> Halam Geldi / Doktor'un Reyhana çıkardığı rapor. ....                                                              | 136 |
| <b>Şekil 73.</b> Halam Geldi / Reyhan ve Halil okulun bahçesinde konuşmaktadır.....                                                 | 137 |
| <b>Şekil 74.</b> Halam Geldi / Ferhat, Reyhan'ı saçından sürükleyerek müdürün odasına götürür.<br>.....                             | 138 |
| <b>Şekil 75.</b> Halam Geldi / Ferhat, Benek'e kelime-i şehadet getirmesini söyler.....                                             | 138 |

|                                                                                                        |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Şekil 76.</b> Halam Geldi / Reyhan ve Hamit’e imam nikâhı kıyılır. ....                             | 139 |
| <b>Şekil 77.</b> Halam Geldi / Reyhan gerdek gecesi için korkarak bekler. ....                         | 140 |
| <b>Şekil 78.</b> Halam Geldi / Detay planda Reyhan’ın çocuk ayakları gösterilir.....                   | 140 |
| <b>Şekil 79.</b> Halam Geldi / Reyhan kapı deliğinden Hamit’in namaz kılmasını izler. ....             | 141 |
| <b>Şekil 80.</b> Halam Geldi / Komutan Mesut, Hamit ve Ferhat’tan hesap sorar. ....                    | 142 |
| <b>Şekil 81.</b> Halam Geldi / Jandarma Huriye’nin düğününü basar ve tüm aileyi alıp götürür.<br>..... | 142 |
| <b>Şekil 82.</b> Halam Geldi / Benek, Reyhan’ı ağlayarak yıkar.....                                    | 143 |
| <b>Şekil 83.</b> Yeşim Ustaoglu, Tereddüt, 2016.....                                                   | 144 |
| <b>Şekil 84.</b> Tereddüt / Şehnaz karakteri.....                                                      | 146 |
| <b>Şekil 85.</b> Tereddüt / Şehnaz ve Cem beraber yemek hazırlar.....                                  | 146 |
| <b>Şekil 86.</b> Tereddüt / Şehnaz, Cem’i evde mastürbasyon yaparken yakalar.....                      | 147 |
| <b>Şekil 87.</b> Tereddüt / Cem, Şehnaz’a fiziksel şiddet uygular.....                                 | 147 |
| <b>Şekil 88.</b> Tereddüt / Şehnaz ve Umut kayalıklarda sohbet etmektedir.....                         | 148 |
| <b>Şekil 89.</b> Tereddüt / Elmas karakteri. ....                                                      | 149 |
| <b>Şekil 90.</b> Tereddüt / Elmas, ev işleri yapmaktadır.....                                          | 149 |
| <b>Şekil 91.</b> Tereddüt / Elmas kayınvalidesi ve kocasıyla akşam yemeği yemektedir. ....             | 150 |

|                                                                                           |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Şekil 92.</b> Tereddüt / Elmas karşı komşusunu izlemektedir. ....                      | 151 |
| <b>Şekil 93.</b> Tereddüt / Elmas, karşı komşusunun kızını hayranlıkla izlemektedir. .... | 151 |
| <b>Şekil 94.</b> Tereddüt / Elmas ve kocası yatakta yatmaktadır. ....                     | 152 |
| <b>Şekil 95.</b> Tereddüt / Elmas acı çekerek tuvalete yürümeye çalışır. ....             | 152 |
| <b>Şekil 96.</b> Tereddüt / Elmas acı çekerek tuvaletini yapmaya çalışmaktadır. ....      | 153 |
| <b>Şekil 97.</b> Tereddüt / Elmas balkonda baygın bir şekilde oturmaktadır. ....          | 153 |
| <b>Şekil 98.</b> Tereddüt / Şehnaz, Elmas'ı tedavi etmeye çalışmaktadır. ....             | 154 |
| <b>Şekil 99.</b> Tereddüt / Elmas, karşı komşusunun kızıyla müzik dinlemektedir. ....     | 155 |
| <b>Şekil 100.</b> Tereddüt / Şehnaz, Can'ı terk etmiştir. ....                            | 156 |
| <b>Şekil 101.</b> Emin Alper, Kız Kardeşler, 2019. ....                                   | 158 |
| <b>Şekil 102.</b> Kız Kardeşler / Reyhan karakteri. ....                                  | 159 |
| <b>Şekil 103.</b> Kız Kardeşler / Reyhan ve Veysel tartışır. ....                         | 160 |
| <b>Şekil 104.</b> Kız Kardeşler / Nurhan karakteri. ....                                  | 161 |
| <b>Şekil 105.</b> Kız Kardeşler / Havva karakteri. ....                                   | 161 |
| <b>Şekil 106.</b> Kız Kardeşler / Necati karakteri. ....                                  | 163 |
| <b>Şekil 107.</b> Kız Kardeşler / Köyün erkekleri ve Necati Bey sohbet etmektedir. ....   | 163 |
| <b>Şekil 108.</b> Kız Kardeşler / Reyhan ve Nurhan ev işleriyle uğraşmaktadır. ....       | 164 |

|                                                                  |     |
|------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Şekil 109.</b> Kız Kardeşler / Veysel ve Necati tartışır..... | 165 |
|------------------------------------------------------------------|-----|



## GİRİŞ

Paleolitik Çağ'da, Altamira mağaralarına çizilen resimlerde erkeklerin avlanmak üzerine konumlandırıldığı, kadınların ise toplayıcılık rolünü üstlendiği görülmektedir. Fakat Orta Neolitik Çağ'a gelindiğinde, yeni enerji kaynaklarının bulunması, rüzgâr değirmenlerinin icadı, yeni taşımacılık yöntemlerinin geliştirilmesi, madenlerin fiziksel niteliklerinin artışı, güneş takviminin icadı ve tuğla yapımıyla birlikte mimari uygulamaların da hayata geçirilmesiyle kadın ve erkek dayanışmasıyla yürüyen eşitlik bozulmuş, güç simgesi olan erkek egemenliğini ilan etmiştir. Özellikle dünyada yaşanan sosyopolitik gelişmeler ve din baskısı, eril hegemonyanın yetkinliğini pekiştirmiştir.

Feminizm, kadınların toplum içerisinde sadece kadın oldukları için belirli kalıplaşmış cinsiyet rollerini üstlenmesine tepki gösteren, ataerkil sistemi tümüyle reddeden, kadınlara yapılan ayrımcılığı, kadının toplum içerisinde nesneleştirilip önemsiz bir kişi gibi gösterilmesini, cinsiyet temelli kalıplaşmış sosyal rolleri üstlenmeye zorlanmasını ve önemsiz bir imaj gibi gösterilip kadın kavramının klişeleştirilmesine karşı çıkan bir kadın hareketi olarak 18. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Amerikan Bağımsızlık Bildirisi ve Fransız İnsan Hakları Bildirisi'nin içinde bahsedilen "her bir bireyin müdahale edilemez birey hakları vardır" fikri, feministlerin erkek ve kadın hakları eşitliği konusuna umutla bakmasını sağlamıştır (Donovan, 2016: 22). 1792 yılında Mary Wollstonecraft'ın "A Vindication of the Rights of Women" isimli eseriyle ilk kez akademik alan içerisinde kendine yer bulan feminizm kavramı, cinsiyet ayrımcılığının olmadığı, kadınların erkek himayesinde bırakılmasındansa iyi bir eğitim fırsatının tanınmasıyla hem iyi bir yurttaş hem de iyi bir eş ve anne olabileceklerini savunmaktadır. 1848 yılında ise Elisabeth Cady Stanton tarafından yayımlanan, "Declaration of Sentiments" adlı bildirge temel doğal haklar doktrinini kadınlar için uyarlayan en erken girişim olarak ortaya çıkmıştır.

Tarihsel süreç içinde birçok kişi feminizm kavramını kendi yaşadıkları dönem içinde ele almış, buna bağlı olarak da teori farklı perspektifler üzerine oturtulmuştur. 19. yüzyılın sonlarında başlayan I. Feminist Dalga, kadınların ataerkil toplum içerisinde ekonomik ve politik olarak eşit haklara sahip olması, mülkiyet ve oy hakkının elde edilmesi ve eğitim ve çalışma alanlarında fırsat eşitliği kavramlarını sorgulayarak çalışmalar üretmiştir. 1960’lardan sonra ortaya çıkan II. Feminist Dalga ise tartışılan sorunları yeterli bulmayarak toplumsal cinsiyet eşitliği, ataerkil düzenin yeniden yapılandırılması, özel alan tanımlaması, kız kardeşlik kavramı ve kürtaj hakkı konularında feminizme yeni tartışma alanı açmıştır. “Kadının Kurtuluş Hareketi” olarak da adlandırılan ikinci feminizm dönemi içerisinde feminizm öncülerinden biri olarak kabul edilen Simon de Beauvoir’ın “İkinci Cins” kitabı, her kıtadan ve sosyal sınıftan kadın feministi etkilemiş ve birçok çalışmaya ışık olmuştur. 1990’lı yıllarla başlayan ve temel fikir yapısının “farklılık” olduğu III. Feminist Dalga, tek bir kadın formunu reddetmiş, farklılık olarak nitelendirilen ırk, cinsiyet ve sınıf gibi değişkenler üzerinden kadını yeniden konumlandırmıştır. Queer teori, ekofeminizm ve siber feminizm de bu dönemin tartıştığı konular arasında kendine yer bulmuştur. Feminizm tartışmalarıyla birlikte çeşitli feminist kategoriler de ortaya çıkmıştır. Liberal feminizm, kültürel feminizm, sosyalist feminizm, radikal feminizm, Marksist feminizm ve postmodern feminizm gibi kategoriler, feminist fikrin gelişmesine ve akademik tartışmalara farklı görüş açıları kazandırmıştır.

Ataerkil aile yapısının özellikle Roma, Yunanistan, Mısır, Hindistan, Çin ve Arap coğrafyaları gibi dünyayı oldukça etkileyen bölgelerde güçlü hale gelmesiyle kadın, ataerkil yapının altında baskı ile yaşamak zorunda bırakılmıştır. Bu sistem içerisinde kadın, tüm toplumsal alanlardan soyutlanarak, erkeğin soyunu devam ettirmek için hane içine itilmiştir (Yılmaz, 2010). Osmanlı’da kadınların iç mekâna tutsak edilme durumu Türkiye’de feminizm hareketlenmelerinin başlıca nedenlerinden biri olmuştur. Özellikle “Haremlik”,

“Selamlık” ve “Cariyelik” gibi uygulamalar kadınları ikinci cins pozisyonuna hapsedmiştir. III. Selim dönemi boyunca da kadınlar için kısıtlama uygulamaları devam etmiş, kadınların dükkân açıp çalışmalarına izin verilmemiştir. 1839 yılında ilan edilen Tanzimat Döneminin başlamasıyla kadınların toplum içerisindeki rolünün sınırlandırılması devam etmiş, erkeklerle kadınlara farklı roller biçilmiş ve kadın erkeğe bağımlı olarak tarif edilmiştir (Çakır, 2009). 1908 yılında II. Meşrutiyet’in ilan edilmesiyle Osmanlı Devleti yapısal değişikliklerle eğitim, hukuk, ekonomi ve toplumsal yaşamda modernleşme sürecine girmiştir. Osmanlı’nın içinde bulunduğu bu yeni dönem ile kadın dergilerinde de patlama yaşanmıştır. Özellikle 1913 yılında ortaya çıkan *Kadınlar Dünyası* dergisi, Osmanlı İmparatorluğu’nda yaşayan tüm kadınlara yönelik tasarlanan ilk feminist kadın dergi olarak tanımlanmış ve kadın hakları, özgürlüğü, çalışma ve sosyal haklar konularına odaklanmıştır. Türkiye’de feminizm, özellikle orta sınıftan, kentli, iyi eğitim görmüş kadınların öncülüğünde başlamıştır. 1980 sonrası Cumhuriyet döneminin başlamasıyla kadınların modernleşmesi ve haklarının kazanılması konusu dönemin çözüm bulunan temel konularından olmuştur. Cumhuriyet’in ilanından sonra kadınların her alanda erkeklerle eşit derecede söz sahibi olması ve özellikle eğitim-öğretim hakkının verilmesiyle ilgili birçok yeni gelişmeler ortaya çıkmıştır. Özellikle 1934 tarihinde kadınlara seçme - seçilme hakkı verilmesi ve 12. Dünya Feminizm Kongresi’nin (1935) İstanbul’da gerçekleştirilmesi, Türkiye’nin kadın konusunda attığı en radikal adımlardandır. 1980’li yıllar ile eğitim sisteminde büyük gelişmeler yaşanmıştır. 1989 yılında Türkiye’de bir üniversite (İstanbul Üniversitesi) bünyesinde ilk kez Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi kurmuştur. 1990 yılında Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi, Mor Çatı Kadın Sığınağı, Bakırköy ve Şişli belediyelerinin kadın sığınak evleri ilkler arasında yer almıştır (Moralıoğlu, 2012). 2000’li yıllarla kadına yönelik şiddetin önüne geçebilmek adına yeni atılımlar ortaya çıkmıştır. Özellikle “töre” adı altında yapılan tüm cinayetlerin ağırlaştırılmış müebbet hapis ile cezalandırılması ve evlilik içi tecavüzün suç sayılmasına karar verilmiştir.



Feminizm kavramı zamanla varlığını sanat ve edebiyat alanlarında da göstermeye başlamıştır. Özellikle modernizm ve postmodernizm akımlarıyla sanatta başlayan yeni bakış, kadın tanımlamasının da sorgulanmasına sebep olmuştur. Linda Nochlin'in 1971 yılında yayınladığı "Why Are There No Great Women Artists?" isimli makalesi sanatta ilk feminist sorgulamayı başlatmıştır. Bu tarihten itibaren birçok kadın sanatçı feminist yaklaşımı benimseyerek eserler üretmiş, eserlerinde ataerkil düzeni ifşa etmeye çalışmış, kadın bedeninin tüketim nesnesine dönüştürülerek değersizleştirilmesini eleştirmiş, “tanrıça” figürü olarak gösterilen arketiplerini incelemiş, zanaata karşı sanatı savunmuş ve yanlış gittiğini düşündükleri ataerkil düzeni bozmak için sanatı bir araç olarak kullanmıştır (Antmen, 2014: 27).

Feminist sanat zamanla performans sanatı, fotoğraf ve sinema alanlarında da kadın temsil sorunlarını tartışmaya başlamıştır. İkinci Dalga Feminizm dönemiyle birlikte “feminist sinema” kavramı ortaya çıkmıştır. Sinemadaki kadın temsilleri toplumun kadına bakış açısını yansıtmaktadır. Feminist eleştiri de filmlerde gösterilen kadına yönelik şiddetin (fiziksel, psikolojik, cinsel, ekonomik) sorunlu temsiline karşı çıkmaktadır. Şiddet dışında eril yapıda inşa edilmiş dikizci temsiller, kadınların cinsel figürler olarak temsil edilmesi, aile içerisinde kadının yabancılaştırılması, kadınların erkek kültüründen ve dil yapısından dışlanması gibi konular da sinemanın feminist bakış ile sorgulanmasına sebep olmuştur. 1973 yılında Laura Mulvey'in ‘Görsel Haz ve Anlatı Sineması’ makalesi sinemadaki feminist eleştirinin yapı taşını oluşturmuştur. Mulvey’e göre izleyiciler, erkek kahramanın bakışıyla özdeşleşmeye ve erotik gösterinin pasif bir nesnesi olmaya teşvik edilmektedir (Mulvey, 1975: 57).

Türk sineması, 1980 yılı ve sonrasında kadın temsillerinin sorunlu sunumuna karşılık yeni filmlerle erkek merkezli filmlere karşı bir duruş sergilemiştir. Bağımsız filmlerin üretimi ve kadın yönetmen sayılarının artması, kadın temsillerinde farklı bakış

açılarının ortaya çıkmasını sağlamıştır. 2000 yılıyla birlikte kadın yönetmenlerin görünür olmasıyla, kadın karakterlerin yeni kimlik arayışları, cinsel özgürlük ve eğitim hakkı gibi konularda feminist bakışı benimseyen filmler de üretilmeye başlamıştır.

Literatürde Türk sinemasında kadın temsilleri üzerine araştırmalar farklı perspektifler ele alınarak yapılmıştır. Bu araştırmalar daha çok 1990'lı yıllarda çekilen filmlerde kadın yönetmenlerin temsilleri üzerinden ele alınmıştır. 2000'li yıllarda sinemada kadın ve feminist bakış üzerine araştırmalar da mevcuttur. Fakat feminist kuramın yöntem olarak ele alındığı, feminizm ve şiddetin bir arada incelendiği ve kadın ve erkek yönetmenlerin karşılaştırıldığı bir araştırmaya literatürde rastlanmamıştır. Yapılan araştırmalar daha çok filmlerdeki temsillerin incelenmesi ve raporlanması yönündedir. Bu bağlamda, 2000 sonrası Türk sinemasında feminizm ve şiddet unsurları ele alınarak kadın ve erkek yönetmenlerin filmlerinde kadın temsillerinin incelenmesi, karşılaştırılması ve yönetmenlerin cinsiyetlerinin filmlerde kadın temsillerine etkisi üzerine yapılan bu araştırma, sinemada feminist çalışmalar üzerine yeni bir bakış oluşturmayı ve literatüre yeni araştırma konuları açmayı hedeflemektedir.

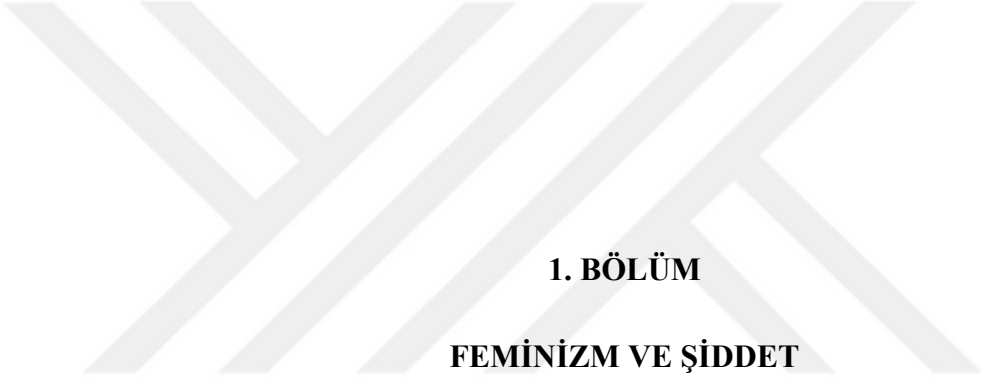
Bu tez kapsamında, 2000 sonrası Türk sinemasında kadın ve erkek yönetmenlerin kadın karakterlere bakış açısını, kadına şiddeti nasıl ve ne derece gösterdiklerini, kadın kimliğinin toplumsal yapı ile nasıl şekillendirildiğini, kadın karakterlerinin gösterilme biçimlerinde evrensel ve ahlaki değerlerin varlığını ve egemen bakış temsillerini iki kadın ve iki erkek yönetmenin çektiği filmler üzerinden ele alacaktır. Bu amaç doğrultusunda, tez üç bölümden oluşturulmuştur.

Birinci bölümde, kuramsal altyapının oluşturulması için feminizmin tanımlanmış, feminizm tarihi kronolojik olarak anlatılmış, feminist ideolojiye ait kategoriler incelenmiş,

şiddet kavramının tanımı ve biçimleri açıklanmış ve Türkiye’de kadına şiddet verileriyle analiz edilmiştir.

İkinci bölümde ise, feminizm kavramının sanatla olan ilişkisi, feminizmin görsel sanatlar içerisinde varoluşunun sinemaya uzanan yolculuğu, sinemada anlam ve anlatının tanımlanması, feminist sinemanın tanımı, feminist kadın yönetmenlerin eserlerindeki kadın karakterlerin sunumu ve Türk sinemasında kadın temsillerinin örnekleri incelenmiştir. Bunlara ek olarak üçüncü bölüme altyapı oluşturulması için feminist film teorisinin tanımlaması ve feminist film kuramının tartışmaya açtığı eril yapı ve görsel haz problemlerinin sinemaya yansması Laura Mulvey’in düşünceleri üzerinden eklenmiştir.

Çalışmanın üçüncü ve son bölümünde, 2000 sonrası çekilen filmlerde feminist film kuramı ele alınarak kadın karakterlere uygulanan şiddetin yansıtılma biçimleri ve cinsiyetçi söylemin varlığı sorgulanarak çözümlemeler yapılmıştır. Pelin Esmer’in *Gözetleme Kulesi*, Yeşim Ustaoglu’nun *Tereddüt*, Erhan Kozan’ın *Halam Geldi* ve Emin Alper’in *Kız Kardeşler* filmleri analizlerde kullanılacak filmlerdir. Çözümmlenecek filmler seçilirken tümünün şiddet unsurlarına sahip filmler olmasına özen gösterilmiştir. Bu sayede filmler arası analizin daha sağlam temelli olması hedeflenmiştir. Seçilen filmler, görsel haz ve erkek egemen söylem problemi, cinsiyetçi bakış ve bunun şiddeti yansıtma biçimine etkisi, gerçekçi olmayan ve cinsel haz ögesi olarak gösterilen kadın karakterlerin sunumu, kadının eril düzen içerisinde nerede konumlandırıldığı, kadına şiddet biçimleri ve eril şiddetin anlatı içerisinde ne derecede gösterildiği kadın ve erkek yönetmenlerin bakış açısı analiz edilerek çözümlenmiştir. Film çözümlemelerinde anlatının dışında sinematografik öğelerin kullanımı ve bunların erkek egemen bakışa katkısı da sorgulanmıştır.



# **1. BÖLÜM**

## **FEMİNİZM VE ŞİDDET**

## 1. BÖLÜM

### FEMİNİZM VE ŞİDDET

#### 1.1. Feminizm

Feminizm, kökeni Latince’ de “femine” olan ve tanım olarak kadın anlamına gelen bir kelimedenden türemiştir. Feminizm, temel olarak kadın hareketini temsil etmektedir. Bu hareket insanlığın yarısını oluşturan demografik grubun tarih boyunca “öteki” konumunda yaşamaya zorlanmasına karşı kurtuluş hareketini temsil etmektedir (Arat, 2010). Kadınların toplum içerisinde sadece kadın oldukları için belirli kalıplaşmış cinsiyet rollerini üstlenmesine tepki gösteren feminizm akımıyla kadınların toplumsal cinsiyet kavramı üzerinden toplumsal yapının içerisindeki baskıdan kurtulması ve ataerkil düzen içerisinde “kadın” rolünün yeniden tanımlanmasını amaçlamıştır. Temel olarak kadınlara yapılan ayrımcılığı, kadının toplum içerisinde nesneleştirilip önemsiz bir kişi gibi gösterilmesini, cinsiyet temelli kalıplaşmış sosyal rolleri üstlenmeye zorlanmasını ve önemsiz bir imaj gibi gösterilip kadın kavramının klişeleştirilmesini tartışmaktadır (Donovan, 2016).

Feminizm, kadın-erkek ayrımcılığına tepki göstererek, cinsler arası ayrımcılığa her alanda (ekonomi, sosyo-kültür, siyaset vb.) karşı çıkan bir yaklaşımdır. Özellikle eşitlik olgusunu önemseyen feminizm, felsefe, sosyoloji ve politika gibi çeşitli alanlarda da sesini duyurmayı amaçlamıştır. Feminizm kavramı ilk olarak 18. yüzyılda İngiltere’de ortaya çıkmıştır. 18. yüzyıl beraberinde Batı dünyasından gelen devrim dalgası ile harekete geçmeye hazırlanan feministleri de ortaya çıkarmaya başlamıştır. Özellikle “aydınlanma” veya “akılcılık çağı” olarak nitelendirilen bu dönemde çeşitli kuramlar ve teoriler ortaya atılmaya başlanmıştır. Amerikan Bağımsızlık Bildirisi ve Fransız İnsan Hakları Bildirisi’nin içinde bahsedilen “her bir bireyin müdahale edilemez birey hakları vardır” fikri, feministlerin erkek ve kadın hakları eşitliği konusuna umutla bakmasını sağlamıştır (Donovan, 2016: 22).

1792 yılında ise Mary Wollstonecraft'ın “A Vindication of the Rights of Women” isimli eseriyle ilk kez akademik alan içerisinde kendine yer bulmuştur. Wollstonecraft bu eserde cinsiyet ayrımcılığının olmadığı bir dünya yaratımını savunmuştur. Kadınların erkek himayesinde bırakılmasındansa, iyi bir eğitim fırsatının tanınmasıyla hem iyi bir yurttaş hem de iyi bir eş ve anne olabileceklerini belirtmiştir.



**Şekil 1.** Mary Wollstonecraft

kaynak: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Mary\\_Wollstonecraft](https://tr.wikipedia.org/wiki/Mary_Wollstonecraft)

Wollstonecraft “Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi” adlı yazısında kadınların eğitim hakkı ile ilgili şunları söylemiştir;

“Kanımcı en mükemmel eğitim, bedeni ve yüreği güçlendiren, anlayış gücü geliştirmeyi amaçlayan eğitimidir. Başka bir deyişle, bireye kendisini bağımsız kılacak erdemler kazandıracak eğitimidir. Kadınlar genellikle düzenli bir eğitim almazlar ve çocukluklarından itibaren yöntemin değerini öğrenen erkeklerin sergilediği planlama ve kesinlik arama yeteneklerine nadiren sahip olurlar. Bunun ortadan kalkması için kadınlar ve erkekler eşit şartlarda eğitim görmeli ve kendi becerileri doğrultusunda mesleklerini seçmelidir.” (Wollstonecraft, 2020).

Wollstonecraft, kadınlara erkeklerle eşit eğitim ve siyasal hakların tanınması durumunda, onların daha iyi, bilge ve özgür bir birey olacaklarını savunmuştur. Mary Wollstonecraft, kadınlara yüklenen her zaman güzel olma hali ve iyi bir koca bulma gayesini

“fahişelik” olarak tanımlamakta ve kadınların bu baskıyla hayatlarına devam etmelerini sert bir şekilde reddetmektedir. Ona göre kadın, zihnini genişleterek güç sahibi olmalı ve bu sayede kör itaate son vermelidir. Kadınlara uygun bir eğitim hakkı verilmesi gerektiğini her koşulda savunan Wollstonecraft, bu sayede kadınların kendilerine biçilen erkeğe hizmet etme rolünün alt üst olmasının kaçınılmaz olduğuna inanmıştır. İnsan aklının her cinsiyet için aynı olduğunu dile getirmiş, kadınların yanlış veya farklı akıl yürütmesinin bir eksiklik olarak nitelendirilmemesi gerektiğini savunmuştur. Ona göre bu bir akıl eksikliği değil, eğitim eksikliğidir. Birçok kadının tıpkı erkekler gibi fizikçi, yönetici veya çalışan olabileceğini ileri sürmüştür (Donovan, 2016).

18. yüzyıl ile hayatımıza giren feminizm ve feminist teori zamanla kendini sorgulamış ve üzerine birçok yeni bakış açısı yükleyerek gelişmiştir. Bunun temeli ise farklı bakış açılarına sahip grupların feminizm kavramını sorgulayarak yeni perspektifler ortaya koymasıdır. Feminizm, üç dalgadan oluşmaktadır. Bunlar; birinci feminist dalga, ikinci feminist dalga ve üçüncü feminist dalgadır. Bu üç feminist dalga dönem olarak 18. yüzyılın sonundan başlayarak 21. yüzyıla kadar sürmektedir. Her ne kadar feminizm tarihinin 18. yüzyılın sonunda başladığı bilinse de kadınların hayatın içinde var olma süreçlerinin Taş Devri ile başladığı bilinmektedir.

## **1.2. Feminizm Tarihi**

Kadınların toplum içerisindeki konumu ile ilgili en eski bilgiler Paleolitik Çağ’dan başlamaktadır. Kadınlar hakkında en az bilgiye sahip olduğumuz çağ olan Paleolitik Çağ’da hayat tarzı avcılık ve toplayıcılık olarak ikiye ayrılmaktadır. Erkekler avlanmak üzerine konumlandırılmış, kadınlar ise toplayıcılık rolünü üstlenmiştir. O döneme ait bulunan bulgular (mezarlardan çıkan kemik ve taş örnekleri, mağara resimleri) kadınların toplum

içerisindeki konumu ile ilgili bazı ipuçları vermektedir. Mağaraların duvarlarına çizilen şekiller incelendiğinde, dişi ve erkeği temsil ettiği düşünülen cinsellik simgelerinin bulgularına rastlanmıştır. Mezarlarda bulunan kemiklerin genç yaşta sakatlanma veya ağır kemik rahatsızlıklarından meydana geldiği bulgusu, bu toplumlarda sömürgecilik kavramından çok eşitlik ve iş birliği yapıldığına işaret etmiştir. İsa'dan 10.000 yıl önce, iklim koşullarının değişmesiyle birlikte ilk neolitik dönem başlamıştır. Bu değişmeler sonucunda erkekler avcılık dışında toplayıcılık ve tarım işlerinde de yer almıştır. Avcılığın tükenme noktasında gelmesiyle birlikte yabani tahıl yetiştirmenin önemi artınca, kadınlar tahıl üretimi ve tohum yetiştirmeyi keşfetmişlerdir. Bu sayede kadınlar yeni teknikleri keşfetme konusunda toplum içerisinde popüler hale gelmeye başlamıştır (Michel, 1984).

Orta Neolitik Çağ'a geçildiğinde, ikinci teknik devrim ile kadınların toplum içerisindeki konumu değişmeye başlamıştır. İkinci teknik devrimin getirdiği nüfus patlaması, toplumsal dayanışmayı zedelerken, kadınların toplumdaki yerlerini de alt-üst etmiştir. Özellikle yeni enerji kaynaklarının bulunması, rüzgâr değirmenlerinin icadı, yeni taşımacılık yöntemlerinin geliştirilmesi, madenlerin fiziksel niteliklerinin artışı, güneş takviminin icadı ve tuğla yapımıyla birlikte mimari uygulamaların hayata geçirilmesiyle kadın ve erkek dayanışması ile yürüyen eşitlik bozulmuş, güç simgesi olan erkek egemenliğini ilan etmiştir. 6. ve 7. yüzyıllara gelindiğinde, kadınlar tarıma açılan yerlerde manastır kurulmasına katkıda bulunmuştur. Özellikle Fransa ve İngiltere'de yaygın olan karma manastırlarda kadınlar çoğunlukla üst yönetici konumunda yer almış ve birçok büyük manastırları yönetmiştir. 10. yüzyıl, kadınlar için bir imparatorluk dönemi olmuştur. Birçok arazinin parçalanmasıyla kadınlar bu arazilerdeki şatoların ve toprakların efendisi olarak nitelendirilmiştir. Kadınlar bu iktidar içinde asker toplama, adalet dağıtma, para basma ve vergi koyma gibi önemli görevleri yönetmiştir. I. Theodosius'un kızı İmparatoriçe Pulcheria



15 yaşında tahta çıkmış ve 40 yıl boyunca Doğu-Batı ve kilise-devlet işlerini yöneterek tarihte kadın iktidarının en eski ve güçlü rollerinden biri olmuştur (Michel, 1984).



**Şekil 2.** İmparatoriçe Pulcheria

kaynak: <https://christianwomenturkey.com/category/st-pulcheria/>

11. yüzyıl, kadınların kilise içindeki iktidarının değiştiği bir yüzyıl olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemle birlikte kiliselere bekarlık şartı getirilerek kadınların yüksek mertebelerdeki iktidarlarına son verilmiştir. 12. yüzyılın gelmesiyle, merkezi krallıklar kurulmuş ve kadınların hakları gitgide kısıtlanmaya başlanmıştır. 15. ve 16. yüzyıllar, kadınların ataerkil düzen içerisine hapsedilmesinin önemli tarihlerinden biridir. Rönesans döneminin de başlangıcı olan bu tarihlerde kadınların evlendirilmesi ve önemsiz bir imaja dönüştürülmesinin ilk adımları atılmıştır. 16. yüzyılda, *Ménager de Paris* (Parisliler'in Aile Düzeni) (1498) adlı el kitabında kızların gelecekteki görevlerinin kocalarının rahatlığını sağlamak olduğu belirtilmiştir (Michel, 1984). Fransız felsefeci Michel Foucault, Eski Yunan'da kadının konumu ile ilgili şunları söylemiştir:

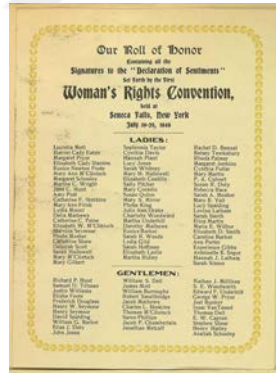
“Eski Yunan'da kadınlar öz-denetimli olabiliyordu ancak kurum ve felsefe bağlamında bakıldığında kadınların, erkeklerin ve eril erdem örneğinin gölgesinde kaldıkları görülüyordu. Doğal ve toplumsal olarak edilgen kılındıklarından, kadınlar kusursuzluğu temsil etme durumunda değillerdi” (Boyne, 2017).

Kadın – erkek ayrımcılığının bir diğer örneği ise 20. yüzyılda, I. Dünya Savaşı sırasında gözlemlenmiştir. I. Dünya Savaşı sırasında kadın polisler erkek polislerle aynı yetkiler verilmemiş, kadın devriyelerinin erkeklere göre etkisiz olduğuna karar verilmiştir. Bu karar doğrultusunda kadın figürü tamamen ötekileştirilip, kadın polisler için ayrı bir kategori açılarak polis değil kadın polis olarak nitelendirilmelerine karar verilmiştir (Woollacott, 1998). Feminizm tarihine bakıldığında, sivil haklar mücadelesi, savaş karşıtı hareketler ve sol hareketlerde kadınların yaşadığı cinsiyetçilik deneyimiyle kadınların toplum içerisinde ezildiği düşüncesi ortaya çıkmıştır (Çakır, 2011). Tarih boyunca hem kadınlara hem de erkeklere sınıf, ırk, din vb. sebeplerle ayrımcılık yapıldığı gözlenmektedir. Fakat kadınlar için durum farklıdır. Kadınlar sınıf, ırk, din vb. sebeplere ek olarak salt cinsiyet yüzünden de toplumda dışlanmaya maruz kalmıştır. Ataerkil hukuk, uzun bir dönem boyunca kadınları çocuklar ve delilerle aynı kefiye koymuş ve “kısıtlı” olarak nitelendirmiştir (Berktaş, 2012). Tarihsel olarak kadın-erkek eşitsizliğinin kadınlar aleyhine bozulmasındaki en önemli zamanın sanayileşme olduğu gözlemlenmiştir (Demir, 2014).

Feminizm kavramı, temel olarak kadın sorunlarını ele alsa da tek bir tanımlamaya bağlı değildir. Tarihsel süreç içinde birçok kişi feminizm kavramını kendi yaşadıkları dönem içinde ele almış, buna bağlı olarak da teori farklı perspektifler üzerine oturtulmuştur. Genel olarak feminizm kavramı üç dönem üzerinden yorumlanmıştır. Bu dönemler; birinci, ikinci ve üçüncü dalga olarak adlandırılmıştır. 18. yüzyılın sonlarında başlayıp 21. yüzyıla kadar sürdüğü bilinen feminist dalga kendi içerisinde farklı sorunları tartışmış ve kendinden önce tartışılan sorunlara farklı bakış açıları eklemiştir. Feminist dalganın sınıflandırıldığı dönemlerin her biri feminist teoriyi farklı biçimlerde yorumlamıştır. Bunun temel sebebi ise tarihsel süreçlerin farklı ideolojilere sahip olmasıdır. Bu ideolojilere bağlı olarak kadınlar, yaşadıkları dönemin koşullarından etkilenerek farklı talepler üzerinden feminist teoriyi tartışmıştır.

### 1.2.1. I. Feminist Dalga

Birinci feminist dalganın ortaya çıkması İngiltere Sanayi Devrimi öncesine dayanmaktadır. 19. yüzyılın sonlarında başlamış ve 20.yüzyıla kadar sürmüştür. Bu dönem içerisinde temel olarak tartışılan sorunlar kadınların ataerkil toplum içerisinde ekonomik ve politik olarak eşit haklara sahip olmasıdır. Mülkiyet ve oy hakkının elde edilmesi, eğitim ve çalışma alanlarında fırsat eşitliği birinci feminist dalga içerisinde tartışılan temel konulardır. Fransa’da İnsan Hakları Bildirgesinde, Amerika’da ise Amerikan Bağımsızlık Bildirisinde kadınların ve kadın haklarının yeterince önemsenmediğini düşünen feminist gruplar bu dönem içerisinde özellikle siyasi alanlarda haklarını aramaya çalışmıştır. Temel doğal haklar doktrinini kadınlar için uyarlayan en erken girişimi Elisabeth Cady Stanton tarafından kaleme alınan ve 1848 yılında Seneca Falls, New York’ta yayımlanan, Declaration of Sentiments’dir (Duygular Bildirgesi) (Donovan, 2016).



**Şekil 3.** Declaration of Sentiments, Duygular Bildirgesi

kaynak: <https://www.nps.gov/articles/declaration-of-sentiments-the-first-women-s-rights-convention.htm>

Elizabeth Cady Stanton’a göre bütün erkekler ve kadınlar eşit olarak yaratılmışlardır, yaratıcıları tarafından verilmiş ve vazgeçilmez haklara sahiptirler, ki

bunların arasında yaşam, özgürlük ve mutluluğun peşinden koşma hakkı vardır (Donovan, 2016). 20.yüzyılın başlarında kadınlara oy kullanma hakkının verilmemesi birinci dalganın en önemli konulardan biri olmuştur. Özellikle Avrupa’da belli bir sınıfa mensup kadınların oy kullanma hakkının olması dışında diğer sınıflarda kadınların oy kullanma hakkının olmaması, Amerika’da ise siyahi kadınlar ve beyaz kadınların oy kullanamaması dönemin en büyük sorunu haline gelmiştir. Amerika’da siyahi erkeklerin oy kullanma hakkı elde etmesinin ardından siyah ve beyaz kadınların oy kullanma hakkıyla ilgili talepleri artmıştır. Bu dönemde kadınlar hem cinsiyet ayrımcılığı hem de ırk ayrımcılığına karşı savaş vermişlerdir (Taş, 2016). Kadınlara seçme hakkını veren ilk ülke Yeni Zelanda olmuştur. Yeni Zelanda 19 Eylül 1893 yılında Lord Glasgow’un yeni seçim yasasını imzalamasıyla birlikte kadınlara parlamento seçimlerine oy kullanma hakkı vermiştir. Kadınlara oy verme hakkını veren ilk Müslüman ülke ise 1921 yılıyla Azerbaycan olmuştur. Dünyada ilk kadın başbakan 1960 yılında Sri Lanka’da seçilmiştir. Türkiye ise 5 Aralık 1934 yılında Anayasa değişikliğiyle kadınlara seçme ve seçilme hakkını tanımıştır (Sarıkaya, 2019).

19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyılın başlarında Avrupa’da genel olarak kadınlara oy hakkı verilmemiştir. Fakat farklı hiyerarşilerde evli ve eşleri mülk sahibi olan kadınların bazıları oy kullanabilme fırsatını yakalamıştır. Aynı dönemde Amerika’da kadınlar özellikle siyahi köleliğe karşı direnişler göstermiştir. Bu direniş aynı zamanda siyah ve beyaz kadınların aynı direniş üzerinde buluşmalarını sağlamış ve ilk kez birlikte mücadele etme fikrini ortaya çıkarmıştır. Ancak siyahi kadınların kölelik ile oy hakkı için de yürüttükleri direniş fikri özellikle siyah kadınların eşleri olan siyah erkekleri rahatsız etmiştir. Uzun süreli direnişlerinin sonucunda oy hakkı elde eden siyah erkekler, eşlerinin kölelik direnişinde yanında olmalarından rahatsızlık duymazken, kadın direnişi içinde bulunmalarını hoş karşılamamış, olmaları gereken asıl yerin evleri olduğunu savunmuştur. Bu görüşe katılmayan siyah kadınlar, beyaz kadınlarla birlikte büyük bir direniş göstermiş hem kadın

haklarının bağımsızlığı hem de ırkçılık için birlikte mücadelelerine devam etmiştir. 20. yüzyılın başlarında Avrupa’da kadınlar, oy hakkı için önemli direnişler sergilemiş bunun yanında eşit maaş, aile içi eşit hak ve özgürlük, cinsiyet eşitliği olmayan çalışma yaşamı, kadınların da kamu görevlisi olabilmeleri gibi konularda mücadele göstermişlerdir. Birleşik Krallık ve Amerika başta olmak üzere Avrupa da bu mücadeleyi gösteren kadın gruplarını kelime anlamı “oy hakkı” anlamına gelen suffrage kelimesinden türetilen “Süfrajeterler” (Suffragette) olarak nitelendirilmiştir. Süfrajeterler olarak bilinen kadın hareketi tepkilerini pasif direniş, kamu toplantılarına baskın düzenleme ve açlık grevi uygulama gibi yollarla göstermiştir. Süfrajeterler genel olarak kadınlardan oluşan bir topluluk olsa da az da olsa erkeklerden de destek görmüştür. Süfrajeterlerin lideri olarak kabul edilen Emmeline Pankhurst kadın haklarını savunmak için çıktığı yolda eylem planını şiddet içermeyen bir yolda ilerletmeye çalışmıştır. Fakat hareket yönetiminin giderek radikal bir yola dönüşmesiyle Pankhurst ve arkadaşlarının hayatı mücadele içindeki tutuklanmalar ile geçmiştir.



**Şekil 4.** Emmeline Pankhurst

kaynak: <https://www.biography.com/activist/emmeline-pankhurst>

1908 yılıyla hareket farklı renk kodları ile tanımlanmıştır. Bu renkler mor, beyaz ve yeşil olarak belirlenmiştir. Mor itibarı, beyaz saflığı, yeşil ise umudu temsil etmiştir. 1910

yılında, kadın haklarının genişletilmesine yönelik tasarının düşüşüyle hareket radikal bir sürece girmiştir. Yasanın düşmesine tepki gösteren kadınlar, vitrinleri taşlamış, yangınlar çıkarmış ve kamusal alanlara çeşitli saldırılar düzenlemiştir. 1913 yılında Emily Davison adlı bir kadın 300 bin kişinin seyrettiği bir at yarışında kendini Kral V. George'un seyrettiği yerin önüne atmış ve olaydan 4 gün sonra hayatını kaybetmiştir.



**Şekil 5.** Emily Davison'ın Kral V. George'un seyrettiği yerin önüne kendini attığı an  
kaynak: <https://www.theguardian.com/society/2013/may/26/emily-davison-suffragette-death-derby-1913>

Bu olaydan sonra Emily Davison sadece Süfrajelerin değil tüm kadınların şehidi olarak nitelendirilmiş ve hareket bu olaydan sonra evrenselleşmeye başlamıştır. Süfrajelerin gördüğü fiziksel şiddeti engellemek amacıyla Haziran 1913'te The Bodyguard isimli bir topluluk ortaya çıkmıştır. Bu topluluk kadınlara kendilerini savunmaları adına dövüş sanatları eğitimleri vermiştir. Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla Süfrajelerin oy hakkı direnişi rafa kaldırılmıştır. Fakat bu savaşın sonucu Süfrajeler için uzun zamandır savaştıkları hakların kazanımı olarak geri dönmüştür. Savaştan sonra oluşan iş gücü eksikliği, kadınların kamusal alanda varlığını güçlendirmiş, seçme ve seçilme hakkının kapılarını açmıştır. Süfrajeler tüm mücadelelerin sonucunda 1918 yılında İngiltere'de oy hakkını elde etmiştir. 1918 yılında sadece 30 yaşın üzerindeki kadınlara oy hakkı verilirken 1928 yılında erkeklerle eşit koşullarda tüm kadınlar oy hakkına kavuşmuştur (Tekeli, 2016). Süfrajelerin

mücadelesi 2015 yılında vizyona giren, yönetmenliğini Sarah Gavron'un yaptığı Suffragette adlı filmle de yeniden hafızalara kazınmıştır. Film, I. Dünya Savaşı öncesi İngiltere'de kadınların oy hakkı mücadelesini anlatmaktadır.

### 1.2.2. II. Feminist Dalga

Birinci dalganın ardından feminizm ikinci feminist dalga olarak devam etmiştir. İkinci dalganın 1960'lardan sonra ortaya çıktığı bilinmektedir. Bu dönem temelde farklılığı savunan fakat farklı bakış açıları ile ilerleyen kültürel feminizmciler ve radikal feminizmciler olarak iki yönde ilerlemiştir. İkinci feminist dalganın temel tartışma konuları toplumsal cinsiyet eşitliği, ataerkil düzenin yeniden yapılandırılması, kapitalizm ve kürtaj hakkı olmuştur. Özellikle toplumsal cinsiyet ve kadınlara özgür bir yaklaşımla kürtaj yaptırabilme hakkı bu dönemin temel tartışma konuları olmuştur. Kadınların aile içi egemen güç ve din gibi geleneksel olgular tarafından ezilmesi ikinci dalga feminizm ile güçlenen radikal feminizmin en önemli tartışma konularından olmuştur. "Kadının Kurtuluş Hareketi" olarak da adlandırılan ikinci feminizm döneminin öncü isimlerinden biri 'Simon de Beauvoir'dir.



**Şekil 6.** Simone de Beauvoir

kaynak: <https://dusunbil.com/kadin-olmak-simone-de-beauvoirnin-disiligin-vucut-bulmasi-uzerine-gorusleri/>

Beauvoir, bu dönem içerisinde özellikle cinsiyet ayrımcılığı ve kadının toplumsal düzenin içerisindeki rolü ile ilgili birçok yayın çıkarmıştır. Özellikle “kadın olunmaz, kadın doğulur” sözüyle bilinen Beauvoir, kadınların kurtuluşlarının kendi direnişleri ile gerçekleşeceğini savunmuş ve kurtuluş yolunun bir meslek edinmek olduğunun üstünü çizmiştir. Beauvoir’ın “İkinci Cins” kitabı, çevirisi yapılan dilleri konuşan her kıtadan ve sosyal sınıftan kadın feministleri etkilemiş ve özellikle Amerikan ve Fransız kadın feministler için bir ışık olmuştur (Michel, 1984). Beauvoir “İkinci Cins” kitabında kadını şu şekilde tanımlamıştır:

“Kadının ikili ve düş kırıklığı yaratan bir yüzü vardır: Erkeğin çağırdığı ve erişemediği her şeydir kadın. Yararlı Doğa’yla erkek arasındaki bilge aracıdır, ama aynı zamanda tüm bilgeliğe karşı çıkan uysallaşmamış Doğa’nın çekiciliğidir. İyilikten kötülüğe tüm ahlaki değerlerin ve onların karşıtlarının tensel cisimleşmesidir. Eylemin tözü ve onun önündeki engeldir, erkeğin dünya üzerindeki hâkimiyeti ve yenilgisidir. Bu niteliğiyle, erkeğin varoluşu üzerine yaptığı tüm refleksiyonun ve buna dair ifade ettiği her şeyin kaynağıdır.” (Beauvoir,2019).

Çakır’a göre Beauvoir, kadın kavramını tüm zamanların ötekisi olarak tanımlamış ve Marksist ve liberal teorileri reddederek kadının toplumda ezilmesini eşsiz olarak ifade etmiştir (Çakır, 2011). Beauvoir’e göre erkek, hizmetkâr ve eş olan kadından aynı zamanda onun seyircisi ve yargıcı olmasını, onun varlığını doğrulamasını bekler, ama kadın ilgisizliğiyle, hatta alayları ve gülmeleriyle itiraz eder (Beauvoir,2019). Beauvoir, çalışmalarıyla kadınların toplum içerisindeki konum ve duruşlarını psikoloji, sosyoloji ve felsefeden yararlanarak ele almış ve çözüm önerileri aramıştır.

İkinci dalga feminizm döneminin en önemli tartışmalarından biri de “kız kardeşlik” kavramı olmuştur. Kadınların belirli kalıplara ayrılmasına karşı olunan bu dönem, tüm kadınlar için mücadele kavramını benimsemiştir. 1960’lı yılların sonlarında ortaya çıkan kız kardeşlik kavramı temelde erkek egemenliği altında ezilmiş tüm kadınların bir noktada buluşup direniş göstermelerini temsil etmektedir. Kız kardeşlik kavramı “zayıf olan egemen



olan tarafından ezilmeli” düşüncesine karşı güçlenen bir kavram olarak karşımıza çıkmıştır. Özellikle erkek egemen duruş, eril bakış ve ataerkil modelin ürettiği iktidar kavramları “kız kardeşlik” kavramı ile ters düz edilmeye başlanmıştır. Liberal feminizm ile ortaya çıkan bu olgu feminist kültürün gelişmesinde büyük rol oynamıştır. İkinci dalga feminizm özellikle kadınların tarihteki toplumsal ve psikolojik durumlarını tartışmış, bununla beraber sanat, medya ve edebiyat alanlarında da erkek egemen anlatı kavramı eleştirilmeye başlanmıştır. Bu eleştiri de feminist eleştiriye geliştirmiş, cinsiyetçi bakışa karşı bir bariyer olmuştur.

1960’lı yıllarla beraber kadınların hak arama çabası büyük bir ivme kazanmıştır. Özellikle ev içi işlerinin eşitsizliği, kalıplaşmış rolleri üstlenme zorunluluğu ve ev içindeki ataerkil yapılanmanın sonucunda ortaya çıkan cinsiyetçi sömürge bu dönemde en sık tartışılan konulardan biri olmuştur. “Özel alan” olarak tanımlanan evrensel alanların ataerkil yapılanmanın altında sanıldığı gibi özel olmadığı öne sürülmüştür (Kolay, 2015). İkinci feminist dalga boyunca tartışılan ve yeni bir hak arayışı olarak ortaya çıkan bir diğer onu kürtaj özgürlüğüdür. Kadınların kendi bedenleri üzerinde kendilerinin söz sahibi olması gerektiği savunulmuş, kadın bedeninin erkek egemenliğine bağlı olmadığı tartışılmıştır. Bununla beraber kadınlar için doğum kontrolünün yaygınlaştırılması ve buna bağlı olarak cinsellik ve doğurganlık kavramlarının da birbirinden ayrılması talep edilmiştir.

### **1.2.3. III. Feminist Dalga**

1990’lı yıllara gelindiğinde küresel kapitalizmin de kendini göstermesiyle feminizm yeni talepler ve eleştirilerle birlikte tarihe III. Feminist Dalga’yı getirmiştir. Bu dönem 1990’lı yıllar ve sonrasına dayanmaktadır. Postmodernizm bakış açısının hâkim olduğu bu dönemin temel fikir yapısı “farklılık” tır. Tek bir gerçeklik veya doğrudan ziyade farklı fikirlerin bütünlüğü üçüncü dalga döneminin en önemli fikir yapılarından biridir. Her

kadının toplum içerisinde farklı bir biçimde ezildiğini ve her birey için farklı bir yaklaşım oluşturularak bunlar üzerinden siyaset yapılması gerektiği fikri ortaya çıkmıştır. Bu dönem tek bir kadın formunu reddetmiş, farklılık olarak nitelendirilen ırk, cinsiyet ve sınıf gibi değişkenler üzerinden kadını konumlandırmıştır. Üçüncü dalga feminizm, Amerika’da “grrl feminism”, Avrupa’da ise “yeni feminizm” olarak da adlandırılmaktadır. Yeni feminizm olarak adlandırılan üçüncü dalga feminizm, kadına yönelik şiddet, kadın bedeni üzerinden ticaret ve medyanın “pornolaşması” gibi konular üzerine odaklanmıştır (Krolokke ve Sorensen, 2006).

Üçüncü dalga feminizmin ortaya çıkması ikinci dalgayı benimseyen feministler için bir tehdit oluşturmuştur. Pedwell’e göre üçüncü dalga feminizm ikinci dalga feminizme göre yeni teori ve analiz üretmekte zayıf kalmıştır. Bunun yerine ikinci dalganın bıraktığı izleri incelemiş ve post-feminizmin zorlukları üzerinden eleştiriler yürütmüştür (Pedwell, 2006). Donovan’a göre postmodernist ve çokkültürcü yaklaşım “farklılık” temasıyla birlikte feminist teoriyi güçlendirmiş, ırk, sınıf, etnik bağlam ve cinsel farklılıklar ön plana çıkmıştır (Donovan, 2006). İkinci dalga feminizm, her koşulda eşitlik kavramı üzerinde durmuş, üçüncü dalga feminizm ise farklılıkların dile getirilmesi gerektiğini savunmuştur. Üçüncü dalgaya göre her kadın cinsel yönelimine göre farklı baskılar ile karşı karşıya kalmıştır. Örneğin bir lezbiyen ile bir heteroseksüel kadın aynı baskı ve ezilme şekline maruz kalmamış, farklılıklar eşitsizliği getirmiştir. Üçüncü dalga, her kadının kimlik özelliğinin eşsiz olduğunu vurgulamış, kimlik tartışmalarını bu bağlam üzerinden başlatmıştır. Bir kadının kimliğinin belirli bir kalıp içerisinde konulmasının yanlış olduğunu savunan üçüncü dalga feministler, her kadının bulunduğu kültürel gruba, inançlara veya cinsel yönelimlere göre farklılaşabileceğini savunmaktadır.

Farklılıklar temasının hâkim olduğu üçüncü feminist dalga, din, dil ve ırk gibi farklılık tartışmalarının yanı sıra cinsiyet ayrımcılığı üzerine tartışmalarda yürütmüştür. Bu

tartışmaların odağında ise dönemin en önemli teorilerinden biri olan Queer teori yer almaktadır. Queer, kelime anlamı olarak birçok farklı tanımlamalarla karşımıza çıkmaktadır. Kaçık, eşcinsel, tuhaf, cins bunlardan bazılarıdır. Kelime anlamlarına bakıldığında Queer kelimesinin özellikle ilk kullanıldığı zamanlarda aşağılayıcı bir anlamı olduğu gözlemlenmiştir. 1990'lı yıllarda LGBT hareketlerinin başlamasıyla ortaya çıkan Queer, Judith Butler ile farklı bir imaja dönüşmeye başlamıştır. Butler özellikle “Cinsiyet Belası” adlı çalışmasıyla kendisinden önceki feminist düşünürleri norm kavramı üzerinden eleştirmiş ve toplumsal cinsiyet kavramlarını sosyolojik olarak incelemiştir. Bu çalışma aynı zamanda Queer teorisinin ortaya çıkmasını da sağlamıştır. Butler, biyolojik olarak bildiğimiz cinsiyet kategorisinin doğal ve tartışmaya açık olmadığı fikrini sert bir şekilde eleştirilmiştir. Bunun bir kimlik kategorisi olduğunu iddia etmiştir (Niesche & Gowlett, 2019). Özkazanç’a göre, Butler hem modernliğin eşitlik ve özgürlük gibi temel değerlerinin yeniden anlamlandırılması konusunda hem de feminist ve sol muhalefet konusunda benzer bir performatif mantığı önermektedir. Böylece sadece LGBT bireylerin yaşamlarını “mümkün” ve yaşanabilir kılmak değil, tüm toplumsallığımızı herkes için bu olanakları genişletmek amacıyla dönüştürmemiz mümkün olacaktır (Özkazanç, 2015). Geçmişte sadece eşcinsellik olarak tanımlanan bu kavram zamanla farklı taşlar üzerine oturtulmuştur. Queer teori eşcinsellik kavramının bir tercih meselesi olduğunu savunmaktadır. İnsanların cinsel tercihinin değişken bir durum olduğunu ve homoseksüel bir bireyin ileride heteroseksüel olabilme ihtimalini normal karşılar. Queer teori homofobik ve transfobik bakış açılarını yıkarak, kimlik hakkında düşünme ve tartışma yolunu açmıştır.

Üçüncü dalga feminizm sadece farklılık ve eşit haklar üzerinde durmamış aynı zamanda “ekofeminizm” kavramını da ortaya çıkarmıştır. Ekofeminizm terimi, 1974 yılında Fransız feminist Françoise d’Eaubonne tarafından icat edilmiş ve çağdaş feminist teorisinin merkezinde yer almıştır. Ekofeminizm teorisinin temel ilkesi, kadınların belli kişiler

tarafından egemenlik altına alınmalarıyla doğanın egemenlik altına almasının aynı olduğu düşüncesidir (Donovan, 2006). Temelde insanın doğayı sömürmesini, insanın insanı sömürmesi ile bağdaştırır ve feminizmin temel tartışmasına dahil olur. Feministler, sadece kadın özgürlüklerine değil aynı zamanda savaflara, çevre kirliliğine, nükleer enerjiye ve her türlü hak ve özgürlük kısıtlamalarına karşı çıkmaktadır (Kolay, 2015). Donovan’a göre ekofeminizmin başlıca teorik projelerinden biri, insanlar ve doğa (hayvanlar da dâhil) arasında Batı biliminin ikilikçi, nesneleştirici özellikleri ortadan kaldıran bir ilişki üzerine düşünmenin yeni yollarını oluşturmaktır (Donovan, 2006).

Üçüncü dalga feminizm ile “siber feminizm” kavramı da ortaya çıkmıştır. Siber feminizm, siber (cyber) ve feminizm kavramlarının birleşiminden oluşmaktadır. 90’lı yıllarda iletişim teknolojilerinin de gelişmesiyle kadınlar teknoloji ile tanışmış ve internet kavramı kadınlar için yeni sorunlar yaratmıştır. Siberfeminizmin temel amacı, teknoloji, kimlik ve beden üzerinden ataerkil sistemin ortadan kaldırılacağı düşüncesidir. Siberfeministlere göre siber uzamda kadın-erkek diye bir ayrım yoktur. Siber feminizm üzerine çalışmalar yürüten en önemli isimlerden biri Donna Haraway’dır. Haraway ve Sadie Plant, özellikle siborg kavramını geliştirmeleriyle siber feminizmin öncüleri olarak görülmektedir. Donna Haraway, 1980’de yayınlanan *Simians, Cyborgs and Women* kitabında siberfeminizm, siberfeminist politika ve siberfeminist sanat konularına değinmiştir. Teknolojinin giderek gelişmesiyle bireyler arası eşitsizliğin ortadan kalktığını savunan Haraway, “Tanrıça olmaktansa siborg olmayı yeğlerim” diyerek primatoloji, felsefe ve biyoloji alanlarında da tartışma yaratmıştır (Haraway, 2006). Haraway, siborg imgesini şu şekilde açıklamıştır:

“Siborg, bir sibernetik organizma, makine ile organizmanın oluşturduğu bir melez, kurgusal bir yaratık olmanın yanı sıra toplumsal gerçekliğe ait bir yaratıktır. Siborg, yirminci yüzyılın son döneminde ‘kadın deneyimi’ sayılan olguyu değiştiren bir kurgu ve canlı deneyim meselesidir.” (Haraway, 2006).

Üçüncü dalga içinde Fransız feminist kuramın öncülerinden olan Julia Kristeva, Helen Cixous ve Luce Irigaray feminist yazın ve dil üzerine çalışmalarıyla feminist yaklaşıma önemli teoriler üretmiştir. Özellikle Julia Kristeva, dişillik, annelik ve kadınlık olgularını göstergebilimsel/simgesel ayrım arasındaki ilişkilere odaklanmıştır. Kristeva'ya göre dil üretimi, semiyotik ve sembolik süreçler üzerinden iki aşamada değerlendirmiştir (Oliver, 1993). Sembolik dil eril bakışta yer alırken, semiyotik kadın dilini işaret eder ve annelikle bağlantılıdır. Kadının varlık kazanması da kendini dil içinde konumlandırmasıyla mümkündür (Altun, 2008).

#### **1.2.4. Türkiye'de Kadın ve Feminizm**

İnsan türünün ataerkil toplum düzenini benimsemesi, türümüzün toprağa yerleşmesiyle başlamıştır. Mülkiyet kavramının ortaya çıkmasıyla erkek yaşam alanı içerisinde kendine kadını ikincil duruma düşürecek bir güç tanımlamıştır. Bu güç bugün sıkça tartışılan Ataerkil yapının temelini oluşturmaktadır. Ataerkil yapı, erkeğin sahip olduğu mülkiyeti kendisinden olan erkek çocuğa aktarması ve gücünü erkek egemen bir düzen içerisinde sürdürmesini temsil etmektedir. Ataerkil sistem sayesinde kadın erkeğin üremesi ve soyunu garanti altına alması için bir araç haline dönüşmüştür. Öyledir ki kadın, bedeninin kontrolünü dahi erkeğe teslim etmek zorunda kalmıştır. Ataerkil düzenin bir sonucu olarak kadın, erkeğin inşa ettiği bir tür haline dönüşmeye başlamıştır. Bu inşanın en önemli aracı ise dinler olmuştur. Özellikle Yahudilik, Hristiyanlık ve İslamiyet gibi İbrahimî kökenli üç dinin ortaya çıkmasıyla; toplumsal yapı içerisinde de erkek egemenliği meşrulaştırılmaya başlamıştır. Ataerkil aile yapısının doğudan batıya hemen her coğrafyada yayılması ve özellikle Roma, Yunanistan, Mısır, Hindistan, Çin ve Arap coğrafyaları gibi dünyayı oldukça etkileyen bölgelerde güçlü hale gelmesi ile kadın, erkek egemen sistemin altında baskı ile yaşamak zorunda bırakılmıştır. Bu sistem içerisinde kadın, tüm toplumsal alanlardan soyutlanarak, erkeğin soyunu devam ettirmek için hane içine itilmiştir (Yılmaz, 2010).

Osmanlı toplumunda kadınlar için en büyük sorunlardan biri olarak görülen iç mekâna tutsak edilme durumu feminizm hareketlenmelerinin başlıca nedenlerinden biri olmuştur. Kadınların erkeklerin egemenliği altında bir alt cins gibi görülmesiyle biçimlenen Osmanlı toplum yapısı, kadınlığın erkeklik tarafından biçimlendirilmesinin en önemli örneklerinden birini oluşturur ve temelini, oldukça merkezi ve ataerkil düzeni pekiştiren bir inançtan; İslamiyet'ten alır. Göçebe yaşamdan dolayı kadını erkeğe eşit kabul eden Türkler, kurulan yeni düzen ile kadını erkek karşısında ikinci alt bir cinsiyet olarak görmeye başlamıştır. Bu duruma Fatih Sultan Mehmet dönemi örnek gösterilebilir. Fatih Sultan Mehmet ile “Haremlik” ve “Selamlık” gibi ayrı yaşam alanları oluşturulmuştur. Osmanlı’da kadınları ikinci cins pozisyonuna sokan bir diğer uygulama da “Cariyelik” olmuştur. Erkeğinin neslini korumakla görevlendirilen kadın bedeni, iç mekâna tutsak edilmiş ve toplumsal yaşamdan gitgide soyutlanmıştır. Hürrem Sultan gibi kadınlar, Osmanlı’daki siyasal bozulmanın ve 16. yüzyılda başlayan gerileme döneminin başlıca nedeni olarak gösterilmiştir.

1789 – 1807 yılları arasında yaşanan III. Selim dönemi boyunca kadınlar için kısıtlama uygulamaları devam etmiş, kadınların dükkân açıp çalışmalarına izin verilmemiştir. Kadınların dışarıda giydikleri çarşafların koyu renk olma zorunluluğu, çarşafların kumaş kalınlığı ve gidecekleri yerlerin kısıtlanması, kadınların dış mekânda bile iç mekâna tutsak edilmesini temsil etmektedir. 1839 yılında ilan edilen Tanzimat Döneminin başlamasıyla kadınların toplum içerisindeki rolünün sınırlandırılması devam etmiş, erkeklerle kadınlara farklı roller biçilmiş ve kadın erkeğe bağımlı olarak tarif edilmiştir (Çakır, 2009). Kadınların ev içi yaşam formu devam etmiş, geceleri sokakta dolaşmaları yasaklanmıştır. 1858 yılında çıkan Arazi Kanunnamesi ile kadınların miras hakkı elde etmesinin önü açılmış ve erkek kardeşlerle eşit pay sahibi olma imkânı sağlanmıştır. 1874 yılında Sicill-i Nüfus Nizamnamesi sayesinde kadınlar ilk kez yaş, medeni durum, fiziksel özellikler gibi bilgilerle nüfus kayıtlarına girmiştir.

1886 yılında ilk Türk-Müslüman kadın dergisi olarak kabul edilen *Şükûfezar* (çiçek bahçesi) yayınlanmıştır. Dergi 19.yüzyıl Osmanlı devlet adamı Mehmed Tahir Münif Paşa'nın kızı Arife Hanım tarafından ortaya çıkarılmıştır. Dergi özellikle kadınların ev içine hapsedilmesini eleştirmiş, evlilik, çocuk bakımı ve sağlığı gibi kadınları bilgilendirici konulara odaklanmıştır. Derginin bir diğer özelliği de yayın kurulunun sadece kadınlardan oluşmasıdır. *Şükûfezar*'dan sonra *Hanımlara Mahsus Gazete* ve *Kadınlar Dünyası* gibi dergilerde yayınlanmıştır. 1 Ağustos 1895 yılında ilk sayısını yayımlayan *Hanımlara Mahsus Gazete*, kadınlara eğitim hakkı verilmesi ve toplum içinde erkeklerle eşdeğer kabul edilmesi üzerinde durmuştur. Dergi, “nesil yetiştiriciliği” rolünden ötürü kadınların da geliştirilmesi gerektiğini vurgulamış; kadının içinde bulunduğu durum ile toplum arasında bağlantı kurmuştur (Çakır, 2013). Fatma Aliye gibi dönemin önemli yazarları da kadın-erkek sorunu ile ilgili yazılar yazmıştır.

1908 yılında II. Meşrutiyet'in ilan edilmesiyle Osmanlı Devleti yapısal değişikliklerle modernleşme sürecine girmiştir. Özellikle eğitim, hukuk, ekonomi ve toplumsal yaşam çok yönlü bir değişimin içine girmiştir. Bu değişiklik sayesinde Osmanlı'da kadının konumu da değişime uğramaya ve modernleşmeye başlamıştır. Tüm bu değişimlerin sonucunda yalnızca ev içinde anne ve eş rolleriyle sınırlanmış kadın, toplumsal yaşamda farklı bir statü kazanmak amacıyla taleplerde bulunmaya başlamıştır. Bu taleplerin herkese ulaşması yolunda en etkin rol, basın olmuştur. Dönemin gazetelerinde kadınların sorunlarını ve beklentileri yazılmış, toplumu, dolayısıyla kadınları bilinçlendirme çabasına girilmiştir. İstekleri doğrultusunda değişime hazır olan kadınlar, konferanslar düzenleyip çeşitli dernekler kurmuşlardır. Kadın mücadelelerinde bu dernekler ve kadın dergileri büyük rol oynamıştır (Çakır, 2013). Osmanlı'nın içinde bulunduğu bu yeni dönem ile kadın dergilerinin sayısında da patlama yaşanmıştır. *Demet*, *Mehasin* ve *Kadın* dergileri bunlara örnektir.



Şekil 7. Demet dergisi, 1908

kaynak: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Demet\\_%28dergi%29](https://tr.wikipedia.org/wiki/Demet_%28dergi%29)

*Kadınlar Dünyası* (1913) ise Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşayan tüm kadınlara yönelik tasarlanan ilk feminist kadın dergi olarak tanımlanmış ve genel olarak kadın hakları, özgürlüğü, çalışma ve sosyal haklar konularına odaklanmıştır.



Şekil 8. Kadınlar Dünyası, 1913

kaynak: <http://www.sanatatak.com/view/kadinlar-dunyasi-dergisi>

Kurucusu Nuriye Ulviye ile kadınların yükseköğrenim hakkını elde etmesi için kampanya başlatmış ve dergideki etkili çalışmalar sonucu 1914 yılında Darülfünun'da (üniversite) ilk kez kadınlar için konferanslar düzenlenmesi ile başarıya ulaşmıştır.

II. Meşrutiyet'in ilanından sonra birçok kadın derneği de faaliyete geçmiştir. “Şefkat Cemiyet-i Hayriyesi” ve “Cemiyet-i Hayriye Nisvaniye” dernekleri özellikle kadınların



eğitim alması konusunda çalışmalar yürütmüştür. Bunun yanında kadınların kültürel olarak da gelişebilmesi adına “Asri Kadın Cemiyeti”, “Teali-i Nisvan Cemiyeti”, “Tefeyyüz Cemiyeti” gibi kültür dernekleri kurulmuştur. “Teali-i Nisvan Cemiyeti” Halide Edib ve arkadaşları tarafından kurulmuş ve ulusal geleneklerden vazgeçmeden kadınları irfanen yükseltmeyi amaçlamıştır (Çakır, 2013).

Osmanlı toplumunda kadın ve erkekler her zaman ayrı tutulmuştur. Erkekler kamusal bir dünyada yaşarken kadınlar ev içi ve mahrem bir dünyada yaşamıştır. Kadın ve erkeğin birbirini görmesi ve diyalog içerisinde bulunması kesinlikle yasaklanmıştır. Cinsiyet ayrımcılığının yüksek olduğu Osmanlı toplumunda yaşam boyunca yapılan eşitsizlik öldükten sonra da devam etmiştir. Kadın ve erkeklerin mezar taşlarının üzerinde cinsiyet ve statülerini belirleyen yazılar yazılmıştır. Kadınlar toplum içerisinde giydikleri kıyafetler üzerinden de farklılaştırılmış ve kısıtlanmıştır. İslam toplumlarında sıkça görülen yüz ve vücutları tamamen kapatan ferace veya çarşaf devlet tarafından kadınlara zorunlu kılınmıştır. Peçe zorunluluğu kadınlar için küçük düşürücü bir durum haline gelmiş ve peçe zorunluluğunun kaldırılması birçok kadın dergisi tarafından dile getirilmiştir. Osmanlı döneminin en önemli kadın sorunlarından bir diğeri ise kadının evlilik içerisinde sahip olduğu haklardır. Evlilik içerisinde kadın tamamen kocasının sözüne bağlı kalmak zorunda bırakılmıştır. Boşanma hakkı tek taraflı olarak sadece erkek bireylere tanınmıştır. Erkeklerin boşanmak için kadınların rızasını almasına gerek olmadığı gibi çocukların da tüm hakları babaya verilmiştir.

Türkiye’de feminizm, orta sınıftan, kentli, iyi eğitim görmüş kadınların öncülüğünde başlamıştır. Bu bağlamda, ortaya çıkan kadın hareketleri ise 1980 sonrasında yeni ve değişik bir ivme kazanmıştır. Osmanlı döneminden sonra cinsiyet ayrımcılığına en köktenci karşı duruş, Mustafa Kemal Atatürk ile Cumhuriyet döneminde ortaya çıkmıştır. Türkiye’de kadınların modernleşmesi ve haklarının kazanılması konusu Cumhuriyet dönemi

ile hayatımıza girmiştir. Ayşe Durakbaşı ve Halide Edip gibi yazarlar Türkiye’deki modernleşme sürecini feminist bakış açısıyla değerlendirmiştir. 1925 yılında Türk Kadın Yolu dergisinde yayınlanan bir yazıda Nezihe Muhiddin Cumhuriyet döneminde kadınların kazandıkları haklar konusunda sevincini şöyle ifade etmiştir:

“Cumhuriyet büyük bir isabet-i nazarla keşfetmiş ve terakkimize engel olan düşmanın imhası için kolu bükülmez bir azim ve muvaffakiyet göstermiştir. İnkılâbımız her türlü esaret eibi bilhassa esaret-o fikrivvevi ilsa ettisi içindir ki diğer cinden ziyade, bizim cinsimiz geniş bir nefes almıştır. İstibdad, Meşrutiyet, zayıfın hakkını tanımayan idarelerdi. Cumhuriyet zayıfın da hakkını tanıyan, daha doğrusu zayıfkavî, kadın – erkek farklarını tanımayan âdil bir sistemdir.” (Osmanağaoğlu, 2015).

Kadın hakları ve kadınların modernleşmesi üzerine Türkiye’de yeni bir dönemi başlatan Mustafa Kemal Atatürk, kadınların doğası gereği “yüksek” bir mevki de tutulması gerektiğini savunmuştur. Ona göre kadınlar; insanlığın bugün yarattığı ve sahip olduğu zenginliği yaratanlar, insanları doğuran, yetiştiren ve bu mirası kucağında onlara aktaranlardır (Yılmaz, 2010). Atatürk, kadınların toplum içerisindeki rolü ve önemi ile ilgili şunları söylemiştir:

“Çok büyük şükranla görüyoruz ve görmekteyiz ki, her yerde hanımlarımız erkeklerle fikir ve nur yolunda müsabaka edercesine yürüyorlar. Yine şükranla ifade etmek lâzımdır ki, hiçbir yerde kadınlarımız erkeklerin dînunda değildir. Hemen her yerde kadın ve erkek seviyesi arasında bir teadül görmekteyim. Bu hal şayanı iftihadıdır. Kadınlarımızın, daha namûsait şerait altında erkeklerden geri kalmayışı ve belki aynı şerait tahtında erkeklerden ileri gidişi mucibi mefharettir. Kadınlarımız da bizim gibi müdrik ve mütefekkir insanlardır. Onlara mukaddesatı ahlâkiyeyi telkin etmek, millî ahlâkımızı anlatmak ve onların dimağını nur ile, nezahetle teşhiz etmek esası üzerinde bulunduktan sonra fazla hodbinliğe lüzum kalmaz. Onlar yüzlerini cihana gösterebilirler. Ve gözleriyle cihanı dikkatle görebilirler.” (Sevim & Tural & Öztoprak, 2006).

Cumhuriyet dönemi, hem kadın haklarının kazanıldığı bir dönem hem de kadınların yeni bir kimlik kazandığı dönem olmuştur. Cumhuriyet’in ilanından sonra kadınların her

alandaki erkeklerle eşit derecede söz sahibi olması ve özellikle eğitim-öğretim hakkının verilmesiyle ilgili birçok yeni gelişmeler ortaya çıkmıştır. Özellikle dönemin benimsediği “Ulus-Toplum” anlayışı ile kadın ve erkek arasındaki hak ayrımcılığının sona ermesi amaçlanmıştır. Batılaşma ve modern toplumun temel unsuru olarak görülen kadının özgürleşerek kamu yaşamına dâhil edilmesi toplumsal gelişmenin temeli olarak nitelendirilmiştir (Bakacak, 2009). Ulus-Toplum anlayışıyla birlikte 1924 yılında Halifelik kaldırılmış, 1925 yılında Tekke ve Zaviyeleri kapatılmış, 1926 yılında ise çok eşliliğe son verilmiştir. 5 Aralık 1934 tarihinde Türkiye ve kadın hakları adına çok önemli bir devrime imza atılmıştır. Bu tarihle birlikte kadınlara seçme ve seçilme hakkı verilmiştir.



**Şekil 9. 6 Aralık 1934 yılında Cumhuriyet gazetesinin manşeti**

kaynak: <https://www.detailhaber.com/kadinlara-secme-ve-secilme-hakki-veren-ataturk-turkiyesi-dunyaya-ornek-oldu>

8 Şubat 1935 tarihinde yapılan seçimlerde kadınlar ilk kez oy kullanmış ve TBMM için aday olabilmıştır. 1936 yılında kadınların çalışma hayatına dair düzenlemeler yapılmış ve İş Kanunu oluşturulmuştur. 1902 yılında Amerikalı feministler tarafından kurulan ve tüm dünyada kadınların ana örgütlerinden biri olarak bilinen Uluslararası Kadınlar Birliği, 1935

yılında 12. Dünya Feminizm Kongresi'ni İstanbul'da gerçekleştirme karar almıştır. Geniş kitlelere ulaşma bakımından elverişli bir konumda olan İstanbul, Dünya Kadınlar Birliği'nin yaptığı en geniş katılımlı toplantısı olarak tarihe geçmiştir. Fransa'nın bile henüz kadınlara seçme ve seçilme hakkı tanımadığı dönemde Türk kadınlarının Atatürk ile geçirdiği evrim ve gelişme tüm dünyanın Türkiye'ye hayranlıkla bakmasını sağlamıştır. Bu durum kongrenin İstanbul'da yapılma kararına da katkı sağlamıştır. Hem Müslüman ülkeleri hem de batı ülkeleri Cumhuriyet kadınlarının geçirdiği değişime hayranlık duymuştur. Özellikle İslam dünyasından gelen temsilciler Atatürk devrimlerinin kendileri için ilham kaynağı olduğunu belirtmiş ve Mustafa Kemal Atatürk'e teşekkürlerini iletmiştir (Ünal, 2016).

1980'li yıllar ile eğitim sisteminde de büyük gelişmeler yaşanmıştır. Bu gelişmeler sayesinde kadınların okula gitme oranları artmıştır. 1980-1981 eğitim ve öğretim yılında ilkokulda okuyan öğrencilerin yüzde 39'u kız öğrenci iken, 2010-2011 yılında bu oran yüzde 49'a yükselmiştir (Çaha & Aydın & Çaha, 2014). 1989 yılında kadın örgütlerinin, feminist kadın gruplarının, sosyalist kadınların, İstanbul İnsan Hakları Derneği kadın komisyonun ve yurtdışından kadınların katılımıyla kadınların eğitim, siyaset, cinsellik, kültür gibi sorunlarının tartışıldığı kadın kurultayı yapılmıştır. Bunu *Feminist Kaktüs*, *Ayrımcılığa Karşı Kadın Derneği*, *Ankara Feminist Grubu*, *Feminist Dergisi*, *Ankara Kadın Dayanışma Derneği* ile Bağımsız feministlerin yayımladığı *Kadınların Kurtuluş Bildirgesi* izlemiştir (Arat, 2017). 1990 yılı ve sonrasında kadınlar için arşivler kurulmuş ve kadın eşitliği için projeler yürütülmüştür. 1989 yılında Türkiye'de bir üniversite (İstanbul Üniversitesi) bünyesinde ilk kez bir Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi kurmuştur (Moralioğlu, 2012). Bu merkezde Kadın Araştırmaları yüksek lisans dersleri ve Kadın Araştırmaları dizi konferansları düzenlenmiştir (Arat, 2017). 90'lı yıllarda kurulan Kadın Eserleri Kütüphanesi ve İstanbul Üniversitesi Kadın Sorunları Araştırma Merkezi kadınlar için yürütülen projelerin üretilmesinde büyük rol oynamıştır. İstanbul'daki Kadın Eserleri

Kütüphanesi açıldığı 1991 yılından beri Türkiye’deki kadınlara ait her türlü yazılı ve sözlü kaynağı toplamayı amaç edinerek yoluna devam etmektedir (Çakır,2011). 1990 yılında Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi, Mor Çatı Kadın Sığınağı, Bakırköy ve Şişli belediyelerinin kadın sığınak evleri ilkler arasında yer almıştır (Moralioğlu, 2012). 1997 yılı itibariyle Zorunlu Temel Eğitim Yasası çıkarılmış ve kız çocuklarının eğitim – öğretim hayatına katılımı sağlanmıştır. Aynı yıl içerisinde kadınların eşinin soyadıyla birlikte kendi soyadını da taşıması sağlanmıştır. 2001 yılında Anayasa’nın 41. maddesindeki “Aile Türk toplumunun temelidir” fıkrasına “ve eşler arasında eşitliğe dayanır” kısmı eklenerek *aile içi eşitlik ilkesi* Anayasa’ya girmiştir (Arat, 2017). 2000’li yıllarla beraber özellikle kadına yönelik şiddetin önüne geçebilmek adına gelişmeler ortaya çıkmıştır. 2003 yılında iş yerinde tacize uğrayan kadınlar için iş akdi feshinin haklı neden sayılması kabul edilmiş, cinsel tacizin suç olarak nitelendirilmesi ve üç yıla kadar hapis cezası verilmesi onaylanmıştır. 2005 yılında “töre” adı altında yapılan tüm cinayetlerin ağırlaştırılmış müebbet hapis ile cezalandırılması ve evlilik içi tecavüzün suç sayılmasına karar verilmiştir. 2006 yılında kadına yönelik şiddetin önüne geçmek için *Kadına Yönelik Şiddete İlişkin Başbakanlık Genelgesi* yayımlanmış, 2009 yılında ise *Kadın-Erkek Fırsat Eşitliği Komisyonu* kurulmuştur (Arat, 2017).

### 1.3. Feminizm Kategorileri

#### 1.3.1. Liberal Feminizm

Liberalizm, temelde bireysel özgürlük üzerine kurulmuş bir düşünce yapısıdır. Bu yapı dört unsurdan oluşmaktadır. Bunlar; özgürlük, bireycilik, sınırlı devlet ve piyasa ekonomisidir. Bireycilik daha çok rasyonel bir bakışla bireyin temsilini esas almaktadır. İnsanların beden ve zihinden oluştuğunu savunan bu fikir yapısı içinde kadın-erkek eşitsizliği

de tartışmaya açılmıştır. Eğer erkekler kadınlardan daha üstün bir zihinsel yapıya sahip ise, kadın-erkek eşitliği mümkün olmayacaktır fikri bu yapı içinde sıkça tartışılmıştır. Özgürlük düşüncesi ise liberal düşüncenin en önem verdiği unsurlardan bir diğeridir. Bu düşünce bireyin her koşulda bağımsız olduğunu ve toplumun bireylerden meydana geldiğini savunmaktadır. Sınırlı devlet özelliği temelde devletin görevlerini sorgulamakta ve bu görevleri belirli bir yapı içine oturtmaktadır. Devletin temel görevini toplumun dışarıdan gelecek tehlikelere karşı korunması ve iç düzenin sağlanması olarak açıklamaktadır. Liberal düşünceye göre, devletten beklenen nihai şey, geleneksel toplumsal yapının devrettiği rasyonel olmayan imtiyazları ortadan kaldırarak, bireyler arasında fırsat eşitliğini sağlamaktır. Liberal düşüncenin dördüncü özelliği olan piyasa ekonomisi ise serbest piyasayı savunarak, rasyonel bireylerin hem kendi çıkarını korumak hem de toplumuna hizmet etmek için toplum için en iyi olanı ortaya çıkaracağını savunmuştur (Demir, 2014). Liberal feminizmin temelinde faydacılık ilkesini de barındırmaktadır. Faydacılık ilkesi toplumun üretkenliğini temsil etmektedir. Bir toplum ne kadar üretkense o kadar mutlu olacaktır. Bunun içinde mutlaka serbest piyasa ekonomisi gereklidir. Liberal feminizmin sistematik savunucularından olan John Stuart Mill ve Harriet Taylor kadın özgürlüklerini savunurken bu düşüncelerden faydalanmıştır (Altınbaş, 2010).

Liberal feminizm, tarihteki ilk feminizm yaklaşımı olarak bilinmektedir. Bu sebeple kendinden sonra gelen tüm yaklaşımlar öncelikli olarak liberal feminizmin ürettiği tezleri sorgulayarak ve eleştirerek ilerlemiştir. Liberal feminizmin 18. yüzyılda başladığı bilinmektedir. Çeşitli kaynaklarda liberal feminizm için klasik feminizm olarak bilenen feminizm türünün aslında klasik liberal feminizm olduğu iddia edilmiş ve buna bağlı olarak liberal feminizmin aydınlanmacı bir yapısı olduğu belirtilmiştir (Dikici, 2016). Liberal feminizmin temelde dört fikir yapısı vardır. Bunlar; rasyonel bakış, özgür birey, hoşgörü ve eşitliktir. Liberal feminizm, ideoloji olarak özgürlük ve doğal haklar kavramını

benimsemiştir. Kadınların temel hak ve özgürlüklerini kullanmalarının önüne herhangi bir engel konulmaması gerektiğini savunmuştur. Kadınların erkeklere tanınan tüm hakların eşit biçimde sahibi olduğu düşüncesi liberal feminizmin temel tartışması olmuştur. Liberal feminizmin eşitlik, hak ve özgürlükler ideolojisinin en sıkı temsilcilerinden olan ve bu türün klasik savunucusu olarak adlandırılan Wollstonecraft, yazılarında kadınların erkek himayesinden kurtulması gerektiğini, eşit haklar verildiği takdirde hem aile bireyi içinde iyi bir eş ve anne hem de vatanına yarar sağlayabilecek iyi bir yurttaş olabileceğini savunmuştur. Sarah Grimke ve Frances Wright gibi diğer feminist yazarlar da Wollstonecraft gibi eleştirel düşünmenin önemine inanmışlar, kadınların erkeklerin ahlaki ve düşünsel açıdan eşit olduklarını ifade etmişlerdir. Kadınlar açısından artık bir devrimin gerçekleşmesi gerektiği fikri bu yazarların ortak kanaatidir (Donovan, 2016). İnsanların en temel özelliklerinden birinin ileri zihinsel yapı olduğunu savunan liberal feminist yazarlar, kadınlar ve erkeklerin zihinsel bir farklılığa sahip olmadığını, dolayısıyla birbirinden farklı kadın ve erkek doğasından ziyade insan doğasının kabul görmesi gerektiğini savunmuştur. Tarihte erkek zihninin kadınlardan daha çok kullanılmasının bir zihin farkından değil, eğitimde fırsat eşitsizliğinden kaynaklandığı savunulmuştur. Liberal feministler bu sorunları inceleyerek, kadın ve erkek arasındaki mevcut dengesizliğin giderilmesi adına eğitimde fırsat eşitliği için savaşımıştır. Kadınların sadece müzik, sanat, edebiyat, şiir, dans ve ev işlerini yapabileceği, erkeklerin ise beşerî bilimler, sosyal bilimler ve doğal bilimlere daha yatkın olduğu düşüncesi liberal feministler tarafından sertçe eleştirilmiştir. Demir'e göre, liberal feministler kadını beden, sabırlılık, duygusallık, uyarılmaya müsaitlik, bakıcılık, uysallık, eğlendiricilik, esneklik gibi; erkeği ise zekâ, cesaret, sakin olma, mantıklılık, adettlilik, tahamüllü olma, rasyonel olma vb. sıfatlarla tanımlayan ayrımlara ve buna bağlı olarak kadın ve erkek için pilot/ hostes, doktor/ hemşire, patron/sekreter, okul müdürü/öğretmen gibi belirli kalıplara oturtulmuş ikilemlere karşı çıkmışlardır (Demir, 2014). Doğa yasası, her insanın özgürlüğünü ve mülkiyetini başkalarının müdahalesi olmadan istediği gibi kullanmasını kabul eder. Her insan kendi

kararını kendisi vermek zorundadır. Buna göre öncelikli ahlaksal bağlantı, bireyin Tanrı ile olan ilişkisine bağlıdır (Arat, 2017).

Kadınlar hak ve özgürlük arayışı için savaşıırken, liberal erkek kuramcılar, doğal haklara sahip olan kişilerin ailelerin efendileri olarak nitelendirilen ve mal sahibi olan erkekler oluşunu savunmuştur. Doğal haklar konusunda ısrarcı olan feminist kuramcılar, kadınların erkek karşısında aynı temel hak ve özgürlüklerinin olmasını savunmuş ve iki farklı cinsiyet olarak tanımlansa da temel de ikisinin de “insan” olduğunu ileri sürmüşlerdir. Donovan’a göre, kadınların temelde evde olan ve erkek egemenliğinin altındaki varlıkları o kadar köklüdür ki liberal görüş için bile ev hayatını eleştirmekten kaçmak, imkânsızdır (Donovan:2016). 19. yüzyılda liberal feminizmin savunucuları kadınlar için eşitlik oy kullanma hakkı ve vergi mükellefiyeti talep etmişlerdir. Liberal feminizm, toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve fırsat eşitliği konularına cevap aramış ve mevcut yapı içerisinde iyileştirmeler uygulanmasını amaçlamıştır. 20. yüzyıldan itibaren kadınların erkeklerle aynı koşulda çalışma hakkına sahip olmasıyla liberal feminizm kendi içinde değişiklik göstermeye başlamıştır (Dikici, 2016).

Liberal feminizm her ne kadar yukarıda bahsedilen konular üzerinde çalışmış ve teoriler ortaya koymuş olsa da çokça eleştirildiği noktalar da olmuştur. Örneğin toplumsal cinsiyet eşitsizliği konusunda savlarını net bir şekilde açıklayamamış ve bu konuda ürettiği tezlerin temel nedenlerinin açıklanması konusunda yetersiz bulunmuştur. İkinci olarak toplumsal olarak kadına yapılan baskıyı sistemli bir yapı olarak kabul etmemiş ve toplumsal cinsiyetin sert bir şekilde savunduğu bu norm ile çelişmiştir. Aile içi ataerkil yapılanmanın karşısında sert bir duruş sergilemesine rağmen geleneksel evlilik ve annelik kavramlarına karşı alternatifler geliştirememiş ve sadece eleştirmekle kalmıştır. Liberal feministler her ne kadar kadın ve erkeklerin eşit olması üzerine bir eleştiri yaratmış olsa da kadın ve erkek



arasında ontolojik bir fark olup olmadığını ve toplumun var olan yapısını net bir şekilde sorgulamadığı için birçok eleştiriye maruz kalmıştır.

### 1.3.2. Kültürel Feminizm

Kültürel feminizm, temel olarak kadının farklılığının vurgulanması üzerine çalışmalara odaklanmıştır. Kültürel feministler, ataerkil yapının ortadan kalması üzerine ideolojik ve kültürel bir değişime gidilmesi gerektiğini savunmuşlardır. Kültürel feminizmin temel savunucularından olan Margaret Fuller 1845 yılında yazdığı “19.Yüzyılda Kadın” eseriyle kadının farklılığı üzerine ilk kuramı ortaya çıkarmış ve kültürel feminist geleneğini başlatmıştır. Fuller’e göre, kadınların akılcılığın ötesine geçen sezgisel algılamaları vardır ve bu yetenek onları erkeklerden ayıran temel noktalardan biridir. Kadınların özgüvenlerinin geliştirilmesini önemseyen Fuller, kadınlarla birlikte toplumun da radikal olarak gelişeceği hatta şiddetin bütün biçimlerinin son bulacağı iddiasındadır (Donovan, 2016). Fuller’in kadının doğasına ilişkin temel savı, onun bir cinsel varlık değil insan olduğu ile ilişkilidir (Arat, 2017). Fuller gibi anaerkilliği savunan Stanton ise mevcut yapının ataerkillik olduğunu ve ulaşılacak yeni yapının iki cinsiyetli, yani eşitlikçi bir yönetim biçimi olduğunu belirtmektedir (Donovan, 2016). Stanton’a göre, kadınların bir defa yönetime geçmelerine izin verilirse, cahilliğin, yoksulluğun ve suçun olmadığı bir medeniyet yaratılabilecektir (Donovan, 2016). Birinci dalga feminizmin temel savunucularından biri olan Charlotte Perkins Gilman’a göre, kamusal toplum demokratik şekilde örgütlenirken, erkeğin evde yarattığı ortam "despotizm" olarak kalır (Donovan, 2016). Gilman, kadın akıllı diye bir şeyin olmadığını savunmuş ve insan beynine cinsel bir organ gibi bakmayı reddetmiştir. Ev kadını olarak simgelenen kadınların özel alandan yoksun bırakıldıklarını savunan Gilman, ev içi işlerin meslek olarak kabul görmesini önermiştir (Donovan, 2016).

Kültürel feminizme göre, kadınlar çocuk yetiştirebilirken erkekler çocuk yetiştirememektedir. Bunun sebebi ise kadın ve erkeğe tanımlanmış ve belirli kalıplar üzerine oturulmuş roller yüzünden kadınların özel alana hapsedilmiş olmasıdır. Yüksel'e göre, ataerkil yapıdan kurtulmanın tek yolu kamu ve özel alanlarda kadın ve erkeğin maddi olarak eşit rol oynamasıyla mümkün olacaktır (Yüksel, 2003). Kültürel feministler, kadın hareketi içindeki muhalefet derecesinin, hareketin çeşitliliğini değil, ataerkil yapılanmanın içindeki anne-kız bağına ne ölçüde genişlettiğini ve buna bağlı olarak kadınlar arasındaki tüm ilişkileri incelemektedir. Echols'a göre, anne-kız ilişkisi feminizmin merkezidir (Echols, 1983).

Cinsel özgürlük kavramı, kültürel feminizmin bir diğer temel taşlarından biri olmuştur. Kültürel feminizme göre, ataerkil düzen içerisinde cinsel bir meta üzerine oturulmuş kadının kendi vücudu üzerinde karar verme hakkı olmalıdır. Buna göre; kürtaj ve doğum kontrol gibi yöntemleri kullanma hakkı kadının bireysel inisiyatifi dahilinde olmalıdır. 20. yüzyıl kültürel feministleri, kendi bedenleri üzerine hak sahibi olmayı belirtmiş, kürtaj ve doğum uygulamalarının kadınların kendi tercihinne bırakılması gerektiğini savunmuşlardır. Eşcinselliğin doğal bir olgu olarak kabul edilmesi ve serbest bırakılması ilk olarak kültürel feminizm ile ortaya çıkmıştır. Kültürel feminizm ile eşcinsellik için yeni düzenlemeler yapılması ve kadının özgür kişilik gelişimi için bu tür ilişkilerin serbest kalması gerektiği de gündeme gelmiştir (Yüksel, 2003). Kültürel feministler, cinsel devrimin erkek merkezli bir bakış açısına sahip olduğunu düşünmektedir. Bahsedilen yeni cinsel devrim gerçekte bir erkek devrimidir. Bu durum kadınları pornografik kalıplara sıkıştıran ve sevgi adı altında şiddeti seçmelerine izin veren özel bir erkek devrimidir (Echols, 1983).

Kültürel feminist hareketinin temel savunucularından olan Carol Gilligan, erkeklerin kendilerini kadınlardan ayırarak tanımladıklarını belirtirken, kadınların kendilerini başkalarıyla özdeşleştirerek veya bağlantı kurarak tanımladıklarını savunmaktadır. Örneğin, küçük erkek çocuklar kendileriyle anneleri arasındaki fiziksel farkı

fark ettiklerinde, kendilerini ayrı bir cins olarak tanımlama yoluna giderler. Öte yandan, genç kızlar kendileri ve anneleri arasındaki fiziksel benzerliklere dikkat ederler ve sonuç olarak kendilerini ve diğerlerini ayırma yerine bağlantıya dayalı olarak tanımlamaya devam ederler. Böylece erkekler önce benliği, bireyi görürken, kadınlar ilk önce tüm cinslerin bağlılığını görürler (Turnier, Conover ve Lowery, 1996).

### 1.3.3. Marksist Feminizm

Marksizm, Karl Marx ve Friedrich Engels'in görüşleriyle şekillenmiş, kapitalizm, sınıflı toplum, ekonomi üzerinden eleştiriler üretmiş ve temelde insanların özgürleşmesi üzerine yeni bir toplum düzeni yaratmayı amaçlamış düşünce yapısıdır. Marksizm temelde iki özelliğe dayanır. Bunlar; diyalektik materyalizm ve sınıf çözümlemesidir. İnsanları birey olarak değil toplum olarak değerlendiren Marksizm, kişilerin bağlı oldukları sınıfları belirlemek için kişinin üretim içerisindeki yeri ve üretim araçlarıyla olan ilişkileri gibi farklı önermeler geliştirmiştir. Marksizm, temelinde iktisadi açıklamalara büyük önem verdiği için kadın sorunu da dahil birçok sorunu iktisadi sürecin birer fonksiyonu olarak ele almıştır (Demir, 2014). Marx'ın merkezi görüşlerinden biri de tarihsel materyalizm olarak adlandırılan ve kültür toplumun köklerinin maddi ve ekonomik koşullarda yattığını savunan maddeci determinizm düşüncesidir. Bu düşünce, Engels'in "Komünist Manifesto" adlı yazısında da açıkça belirtilmiştir (Donovan, 2016).

Toplumsal cinsiyet kavramı ve sınıf sömürsünün olmadığı bir toplum fikri hem feminizmi hem de Marksizm teorisini öncelemektedir. Marksist teori, sınıfsal ilişkilerin ve ataerkil düzenin ortadan kaldırılmasına ilişkin zorlukları kavramak konusunda ipuçları sağlamıştır (Mojab, 2018). 19. yüzyılın ortalarından sonra liberal feminizmin tezleri üzerinde tartışmalar başlamış ve liberal feministlerin kadın sorununa getirdikleri temel çözümün (kadın-erkek fırsat eşitliği) uygulanıp uygulanmayacağı tartışması Marksist feminizmin

ortaya çıkmasına yol açmıştır (Demir, 2014). Marksist feminizmin temel teorisi, aile kurumunun kapitalizm ile ilişkisi, kadının aile içinde yaptığı işlerin değersizleştirilmesi, kadınların genellikle düşük ücretli, sıkıcı ve değersiz görülen işlerde çalıştırılması gibi konulara odaklanmaktadır. Marksist feministler, kadın sorununa liberal feminizmin önerdiği çözümlerin geçerli olmayacağını savunmaktadır. Çünkü sınıflı toplumda gerçek anlamda fırsat eşitliğinin olmayacağını iddia etmekte ve kadının baskı altında oluş nedeni olarak kapitalizmi göstermektedirler. Marksistler, kadının ezilmesinde cinsiyet farklılığını pek de etkili olmadığını belirtmekte, kadının asıl kötü durumda oluş nedeninin sınıf farklılığı olduğu konusu üzerinde ısrarla durmaktadır. Marksist feministlere göre, sömürü sistemi içerisinde kadınların erkeklerden daha çok ezilmelerinin önemli nedenlerinden biri, kapitalizmin bir sonucu olan yabancılaşmadır. Marksist yabancılaşma teorisine göre, emeğini satarak hayatını sürdüren insanlar, yaptıkları işten hiçbir tatmin almamanın yanı sıra, ne yapacaklarına, nasıl yapacaklarına ve ne kadar yapacaklarına başkaları karar verdiği için kendi emeklerine yabancılaşmaktadır. Marksist feministler, yabancılaşma olgusunun erkeklere kıyasla kadınlar tarafından daha yoğun yaşandığını savunmaktadır. Çünkü ev dışında, iş ve arkadaş çevreleri gibi değişik ortamlarda toplumla bütünleşebilen erkeklerin aksine kadınlar, kendilerini ifade edecek ve toplumla bütünleştirecek imkânlardan yoksun kalmaktadırlar (Mojab, 2018).

Marksist feministlere göre, evli kadınların birçoğunun durumu da fahişelik kurumundakilerden farklı değildir. Onlar da ekonomik zorunluluktan dolayı kocaları ile beraberliklerini sürdürüp cinselliklerini sunmaktadırlar. Marksist feministler, liberal feministlerin iddia ettikleri gibi kadın sorunun yasal reformlarla çözülemeyeceğine inanmaktadır. Onlara göre reformlar sadece kadınların kötü durumlarını hafifletir ancak tamamen değiştiremez.

Evlilik, ekonomi ve kadının durumu konusunda görüş beyan eden Marksistlerin başında Engels gelir. Ona göre monogami, kadını baş eğmiş konumda tutmaktadır (Mojab, 2018). Kadınları ekonomik olarak kocalarına bağımlı yapmakta, onları ikincilliğe zorlamakta ve büyük ölçüde topluma katılımlarını engellemektedir. Ona göre, sadece tek eşli evliliğin yasaklanması bile kadını kurtuluşa erdirecektir. Bu yüzden Marksist feministlere göre, kadını tam anlamıyla kurtuluşa erdirebilmek için sınıflı toplumun yani kapitalizmin sona ermesi şarttır (Mojab, 2018).

Karl Marx, toplumdaki egemen ideolojinin yöneten sınıfın ekonomik çıkarları tarafından belirlendiğine inanmamaktadır. Marksist feministler, hem ev içi hem de ev dışı işlerde üretkenlik ve toplumsal emek arasındaki bağlantılar ve çelişkiler üzerine çalışmalar üretmiş ve diyalektik olmayan her şeyi reddetmiştir. Marksist feministler, kadınların yaptığı işlerin ikincilleştirilmesinden kurtarılması için çeşitli çözüm önerileri üretmiştir. Bunlar; ev işlerinin toplumsallaştırılması ve ücretlendirilmesidir. Birinci çözüm, ev işlerinin önemsiz bir iş gibi görülmesi ve ikincilleştirilmesi üzerine çalışmıştır. İkinci çözüm ise kadınların ev içinde yaptıkları işlerin üretken olduğunu ve ücretlendirilmesi gerektiğini savunmaktadır. Bu düşünce yapısı kadınların yaptığı işleri yemek, temizlik ve çocuk bakımı adı altında basitleştirmenin doğru olmadığını ve kadınların ev işi olarak yaptıkları işlerin aile yapısı içinde duygusal ilişkilerin düzenlemesinde merkezi bir yol oynadığını savunmaktadır (Demir, 2014). Marksist feminizm savunucuları, ev içi işlerin ücretlendirilmeme sorununu kadınların ev içinde yaptıkları işlerin piyasa değeri olmamasına bağlamıştır.

Marksist feministler, yasal düzenlemelerin kadın sorunlarını çözülmesinde yeterli olmadığını savunmaktadır. Onlara göre yasal düzenlemelerle kadın sorunları sadece hafifletilebilir, tamamen ortadan kaldırılamaz. Kadınlar ekonomik özgürlüklerini kazanabilmek için istemedikleri işleri yapmaya zorlanmıştır. Fahişelik bunlardan biridir. Ev kadınlığı da fahişelik durumunun bir parçası sayılmaktadır. Bu akıma göre, evli kadınlar

ekonomik zorluklarından dolayı kocalarına zorunlu kılınmıştır ve cinsel birliktelik sürdürmeye mahkûm kalmıştır. Marksist feminizme göre, kapitalist dünya, kadını ya ev işi yapmaya ya da ucuz işçi olarak çalıştırmaya zorlamıştır.

Marksizm'in temel savunucularından olan Clara Zetkin ve Rosa Luxemburg, kürtaj yasağına karşı mücadele, kadınların ücretli istihdamı, eşit işe eşit ücret talebi ve daha iyi bir aile hayatı için Marksist feminizm içinde çalışmalar yapmıştır. Zetkin, aynı zamanda toplumsal cinsiyet kavramını da sosyalist/komünist olmak üzere iki farklı sınıfsal ayrımında incelemiştir (Mojab, 2018). Luxemburg ise, kadınların özgürlüğü için aile sisteminin tümüyle değişmesi gerektiğine inanmaktadır. Ona göre dünyayı paylaştığımız tüm varlıklarla ilişkimiz de dahil olmak üzere tüm insan ilişkilerinin radikal bir dönüşüme ihtiyacı vardır. Luxemburg, aynı zamanda kadınların kapitalizm adı altında ev yaşamına mahkûm olma durumunu da eleştirmiş ve mahkûm olunan ev yaşamını “havasız, dar, sefil” olarak adlandırmıştır (Cornell, 2018). Clara Zetkin ve Rosa Luxemburg, kitlelerin devrimci eyleme demokratik bir biçimde katılabilmesini sağlamak için çok çalışmış ve erkek sosyalistlerin şoven yönelişlerine karşı barışçı enternasyonal sosyalizm çizgisini savunmuştur (Michel, 1984). Clara Zetkin, 1910 yılında Kopenhag'da yapılan Sosyalist Enternasyonal kongresinde 8 Mart gününün “Dünya Kadınlar Günü” olmasını önermiş ve öneri kabul edilmiştir (Osmanağaoğlu, 2015).

#### **1.3.4. Radikal Feminizm**

Radikal feminizm, 1960'ların sonlarına doğru, Yeni Sol hareketine tepki olarak doğmuş, adları “hareketten kadın” olan bir grup kadın tarafından ortaya çıkmıştır. Bütün sorunların birbirine bağlantılı olduğunu savunan Radikal feministler, erkek egemenliğinin ve kadınlara hükmetmenin toplumdaki baskının temeli olduğuna inanmıştır. Bu teoriye göre,

ataerkil yapı kadınlara uygulanan baskının temelidir ve kadınların kendilerini bastırılmış bir kast olarak görmeleri bu yapının ürünüdür (Donovan, 2016).

Radikal feministler, erkekler ve kadınlar arasındaki kültürel, sosyal, ekonomik ve yasal farklılıkları erkek egemenliğinin ürünü olarak görmektedir. Bu yaklaşıma göre, sosyal eşitsizliğin kaynağı ataerkil ve biyolojik farklılıklardır. Radikal feminizm, erkeklerin kadınlara baskı yapmasını sağlayarak hem liberal hem de erken sosyalist feminizmden ayrılmıştır (Echols, 1983). Radikal feministler bu bakış açısıyla, kültürel feminizmin kadının karakteristiklerini tanımlamakta yetersiz olduğunu ve bakış açılarının erkek egemenliğinde olduğunu savunarak kültürel feminizmi reddetmiştir. Benzer şekilde liberal feminizmi de erkek gücü ve tahakküm gerçeğini göz ardı ettiği için eleştirmişlerdir. Radikal feminizmin temel savunucusu olarak bilinen Catherine MacKinnon'a göre, kadınlar toplumsal baskı, eğitim, ekonomik dezavantaj, cinsel güç, yetersiz doğum kontrolü ve cinsel saldırıya karşı zayıf yasalar gibi bir dizi faktörün sonucunda bilinçsizce hamile kalmakta ve bu durum kontrolsüz ve eşit olmayan bir toplum inşası ile sonuçlanmaktadır (Turnier, Conover ve Lowery, 1996). Radikal feministlere göre, şiddet, tecavüz gibi durumlar kadına yönelik baskının birer parçasıdır.

Radikal feministler, sosyalist feministlerin savunduğu sınıf çatışmasını reddetmiş ve toplumsal cinsiyet problemini cinsiyet çatışması olarak adlandırmıştır. Radikal feminizmin ilk temel eserinin Shulamith Firestone'un 1971 yılında yayınladığı "Cinsiyetin Diyalektiği" adlı kitabı olduğu bilinmektedir. Bu çalışmada Firestone, kadın ve erkek arasındaki biyolojik farklılık üzerinde durarak sınıf çatışması da dahil insanlar arasındaki en temel çatışmanın cinsiyet çatışması olduğunu savunmuştur (Demir, 2014). Radikal feministlere göre, kadın özgürlüğü cinsel özgürlükle eş anlamlı kabul edilmektedir. Kadın ve erkek arasındaki biyolojik eşitsizlik kadını annelik rolleri ile sınırlandırmaktadır. Bu nedenle,

radikal feministler çocuğun kadından bağımsız bir şekilde dünyaya gelmesi için yeni üreme yöntemlerinin geliştirilmesini savunmuşlardır (Donovan, 2016).

Radikal feminizmin toplumun temel sorunu olarak ele aldığı en büyük eleştirisi ataerkil düzendir. Ataerkil düzenin erkeği iktidar ve güç temsili, kadını ise ezik ve pasif bir duruma düşürdüğünü savunan radikal feminizm savunucuları, ataerkil sistemin tamamen ortadan kalkması gerektiğini ileri sürmüştür. Bu sistemin tüm yönlerinin erkek merkezli bir yapıya bağlı olduğunu savunan radikal feministler, toplum içinde önemli ve saygın işlerin erkeklerin yaptığı faaliyetler olduğunu, önemsiz gibi görülen ev işlerinin de kadın faaliyeti olarak nitelendirildiğini savunmuştur. Buna bağlı olarak, kadını baskı altında tuttuğu düşüncesi ile ataerkil yapıya ve evlilik kurumuna karşı çıkmıştır. Radikal teoriye göre, kadınlar erkek baskısının altında ezilmiş ve psikolojik olarak ataerkil düzenin bir parçası olmaya zorlanmıştır.

Radikal feminizmin temel savunucularından biri olan Kate Millett, bu sistem içinde ataerkil düzeni en çok eleştiren kişilerden biri olmuştur. Millett, ataerkil yapının erkeğin ekonomik üstünlüğünü sağlamak dışında, ekonomik olarak güçsüz görülen kadının aile içinde işlenen suçların da sorumlusu olarak görülmesine neden olduğunu savunmaktadır. Millett, ataerkilliğin biyolojik güce dayandırılması durumunun gelişen teknoloji ile önemini yitirdiğini ifade etmiştir. Ona göre cinsel rol ve ruhsal yapı alanlarında genellikle kabul edilen ayrımlar, biyolojik değil kültürel temellere dayandırılmaktadır. Aile içinde yetişen çocuk çevresinin onu yönlendirdiği bir cinsel kimlikle yetişmektedir. Çağdaş terminolojide ruhsal yapılar arasındaki ayrım erkekte saldırganlık, kadında ise edilgenlik olarak tanımlanmaktadır. Millett, bu durumu örnek göstererek ataerkil sistemin kadınları ezilen rol olmaya ittiğini ve başka hiçbir sistemde yönetilenler üzerinde böyle bir baskı ve denetimin olmadığını ifade etmiştir (Atan, 2015).



Radikal feminizm, annelik kavramı üzerinden de eleştiriler yürütmüş ve annelik anlayışını üç farklı aşamada ele almıştır. Birinci aşama tüm kadınların anneliği bir ihtiyaç olarak gördükleri düşüncesidir. Radikal feministler, anne olma isteğinin medya ve diğer kurumlar tarafından kız çocuklarına dayatıldığını bu yüzden de annelik kavramının toplumsallaşmanın bir sonucu olduğuna inanmaktadır. İkinci aşama da ise annelerin çocuğa koşulsuz bir şekilde ihtiyacı olduğu düşüncesi tartışılmaktadır. Radikal feministlere göre, çocuk sahibi olamayan kadınların tatminsiz olacağı fikri temelsizdir. Çünkü annelik güdüsü toplumsal olarak kurulmakta ve annelik öğrenilerek benimsenmektedir. Radikal feministlerin karşı çıktığı üçüncü aşama çocukların anneye zorunlu bir şekilde ihtiyaç duymasıdır. Bu fikre göre, çocuk büyütmede biyolojik anne yerine çoklu annelik çocuğun toplumsallaşmasında daha verimli olacaktır. (Demir, 2014). Judith Butler “Olumsal Temeller: Feminizm ve “Postmodernizm” Sorusu” adlı yazısında, topluma dayatılmış annelik kavramını eleştirmiş, anneliğin bir mecburiyet olmadığını şu şekilde ifade etmiştir;

“Kadın özgüllüğünü biyolojik ya da toplumsal anneliğe başvurarak niteleme çabası, benzer bir bölünmeyi, hatta feminizmin toptan reddini üretmiştir. Kuşkusuz bütün kadınlar anne değildir; bazıları olamaz, bazıları anne olmak için çok genç ya da yaşlıdır, bazıları olmamayı seçer, anne olan bazıları içinse annelik, feminizm çerçevesinde politikleşmenin çıkış noktası değildir.” (Benhabib & Butler & Cornell & Fraser, 2017).

### 1.3.5. Sosyalist Feminizm

Sosyalist düşüncenin 19. yüzyılda ortaya çıktığı bilinmektedir. Sosyalizm temel olarak, özel yerine genel menfaatlerin önceliğini savunan bir düşünce yapısıdır. Sosyalist feminizm, Marksizm’in çatışma kuramı ile radikal feminizmin eleştirisiyle doğmuş bir akımdır. Marksizm çatışma kuramı, Marks’ın toplumsal uyumsuzlukların kökeninde sosyal sınıflar arası çatışmaların yattığını, tarihin ayrıcalıklı ve ayrıcalıksız olmak üzere ayrılan iki

sınıfın arasındaki eşitsizlikler yüzünden ortaya çıkan çatışmalara dayandırılır. Sosyalist-feminizm kendi yapısını korumuş fakat Marksizmin temel analitik stratejileriyle ittifak halinde ilerlemiştir (Haraway, 2006). Sosyalist feministler, Marksizmden ekonomi ve sınıf çatışmalarının kadın sorunlarında etkin rol oynadığı fikrini almış ancak bunun kadın sorununda tek neden olmadığını savunmuştur. Sosyalistler, radikal feministlerin üzerinde durduğu “patriarkal” sistem düşüncesine katılmış fakat sistemin açıklanmasında farklı tanımlamalara gitmiştir. Marksizm ve radikal feminizmin ürettiği teorilerin haklı fakat yeterli olmadığını savunan bu feministler, kadın sorununu çözmek için iki farklı teori üretmiştir. Bunlar; ikili sistemler teorisi ve birleşik sistemler teorisidir. İkili sistemler teorisi temelde radikal feministlerin üzerinde durduğu “patriarkal” düzene bir eleştiri geliştirmiştir. Buna göre; kadınların erkek karşısında düşük bir sınıf olarak görülmesini anlayabilmek için öncelikle kapitalizm ve “patriarkal” in ayrı olgular olarak çözümlenmesi ve bu iki olgu arasındaki diyalektik ilişkinin ortaya konması gerekmektedir. Sosyalist feministler, ikili sistem üzerinde çalışmalar geliştirmiş fakat zamanla bu teorinin açıklayamadığı ve tıkandığı noktalar olduğunu gözlemlemiştir. Bunun üzerine ortaya birleşik sistemler teorisi çıkmıştır. Bu teoriye göre, önceden birbirinden ayrı olarak tanımlanan “patriarkal” ve kapitalizm kavramlarını bağımsız olarak ele almak problemler yaratmaktadır. Onlara göre, kadının marjinalleştirilmesi ve ikincil bir işgücü olarak görülmesi, kapitalizmin ürünüdür (Demir, 2014).

İkinci Dünya Savaşı, sosyalist feminizmin gücünü arttıran önemli bir olay olarak tarihe geçmiştir. İkinci Dünya Savaşı sırasında ortaya çıkan iş gücü ihtiyacı kadını geleneksel olarak hep erkeğe indirgenen yeni rollere itmiştir. Kadınlar, toplumsal sınıf yarımı olmaksızın çok değişik roller üstlenmiştir. Fakat savaşın bitmesiyle erkek yeniden emek gücüne sahip çıkıp kadının önüne geçmiştir (Arat, 2017).

Sosyalist feminizm, sınıf problemi haricinde toplumsal cinsiyet üzerine de çalışmalar yürütmüştür. 1960'lı yılların sonlarına doğru ortaya çıkan sosyalist feminizm, özellikle erkek egemenliğini tüm insanlığın ezilmişliğinin nedeni olarak görmüştür. Buna bağlı olarak da sosyalist feminizmin savunucuları daha çok ataerkilliğin toplumsal ve ekonomik boyutlarına odaklanmıştır. Ev içi işlerin emek olarak görülmemesi sosyalist feminizmin temel tartışma konularından biri olmuştur. Sosyalist feministler, kadınların toplum içerisindeki düşük statüsünün ev içinde yaptıkları işlerin önemsenmemesine bağlamaktadır. Bu durum aynı zamanda kadınların alt sınıf olarak sadece erkeğe hizmet etmek ve onun hayatını kolaylaştırmak için yaşadığını göstermektedir. Sosyalist feministler bu durumu sert bir şekilde reddetmiş, kadınların ev işi olarak yaptığı işin emek ürünü olduğunu ve ücretlendirilmesi gerektiğini savunmuştur.

### **1.3.6. Postmodern Feminizm**

20. yüzyılda meydana gelen Vietnam Savaşı, Holokost, Hiroşima'ya atılan atom bombası gibi birçok kötü olay Batı dünyasında yeni bir paradigmanın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Modern dönemin standart değerlerine tümüyle karşı çıkan postmodernizm kavramı, resim, edebiyat, felsefe, müzik gibi birçok alanda yeni bir bakış ortaya koymuştur. 1980 yılının sonlarına doğru postmodernizm gibi feminizm de Batı kültürünün bir ürünü olduğu için popüler olmaya başlamıştır. Bu iki yeni bakış, hem medya da önemli yer tutan akademik yayınların hem de normatif ideallerin nesnelliğinin sorgulanmasında benzer tezler geliştirmiştir (Demir, 2014).

Feminist tartışmalarda postmodernizm terimi genellikle postyapısalcılık olarak nitelendirilmektedir. Üçünü feminist dalga olarak da bilinen Postyapısalcı dönem, Avrupa'da entelektüel bir hareket olarak gelişmiş, Amerika'da ise 1970'lerin sonu 1980'lerin başında

hissedilmeye başlamıştır (Donovan,2016). Postyapısalcılık ve psikanaliz üzerinden eleştiriler üreten postmodernist feministler, geleneksel felsefi temellere dayanmayan yeni sosyal eleştiri parametreleri geliştirmeye çalışmıştır. Postmodernist feminizm veya postyapısalcı feminizm, kadın ve kadınsı cinsiyet kimliği kavramlarını sosyal kimlik kavramları ile değiştirmiş, sınıf, ırk, etnik köken, yaş ve cinsel yönelimin varlığını kabul etmiştir (Fraser & Nicholson, 1988). Postmodern feminizm, kadını özne olmaktan çıkarıp özel bir kavramın içerisinde oturtmaktadır. Postmodern feministler, "kadın" kategorisinin, sadece bazı kadınların tanımladığı “kültürel bir yapı” olduğunu iddia ederek yapısını bozmuşlardır. Onlara göre, özne rolünde genel bir kadın tanımı yoktur, özelleştirilmiş farklılıklara dayalı kadın tanımları vardır (Sands & Nuccio, 1992). Postyapısal düşünce içerisinde özne kavramını sorgulayanlardan biri de Amerikalı düşünür Judith Butler’dır. 1999 yılında yayınladığı “Cinsiyet Belası” yazısında da özne meselesini derinlemesine ele almıştır. Butler, toplumsal cinsiyet kavramını reddederek, bunun performatif bir olgu olduğunu iddia etmiştir. Butler’ın sıkça kullandığı performatif olgu temelde cinsiyetsizliği temsil etmektedir. Ona göre, tanımlanmış kadın veya erkek tanımı yoktur. Cinsiyet tanımlaması toplumun kişilere kazandırdıkları üzerinden oluşmaktadır. Butler, bu eleştiri üzerinden Queer teoriyi de geliştirmiştir.

“Feminizm içerisinde, *kadınlar* olarak ve onlar adına konuşmak politik bir gereklilik gibi görünmektedir ve bende bu gerekliliğe karşı çıkmıyorum. Kuşkusuz, temsili politika böyle işlemektedir ve ülkede lobileşme çabaları, kimlik politikalarına başvurmada görece imkansızdır. Dolayısıyla, yapılan gösterilerin, yasal düzenleme çabalarının ve radikal hareketlerin kadınlar adına bir iddia ortaya atması gerektiği görüşünde hemfikiriz.” (Butler, 2017).

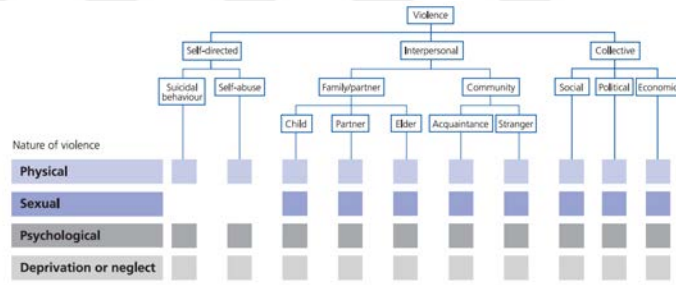
Postmodern feministler için Aydınlanmacı düşünce, eril bir düşünce modelidir. Eril düşüncenin oluşmasındaki en büyük neden ise iktidardır. Kadın ve erkek arasında iktidarın paylaşımı eşitsiz olduğu sürece kadının ikinci olma durumu değişmeyecektir. Toplumsal cinsiyet ayrımı dünyaya yön vermeye devam ettiği sürece kadınlar daima erkeklerle

karşılaştırılma pozisyonuna gelecektir. Postmodern feminist, mantık, rasyonalizmin eril yönelimini reddettiği kadar, onun yerine kadınsı bir eğilimin geçme teşebbüsünü de reddetmektedir. Buna göre, tek bir gerçek yoktur fakat birçok gerçek vardır (Demir, 2014).

#### 1.4. Şiddet

Etimolojik olarak şiddet sözcüğünün kökeni dilimize Arapça'dan geçmiştir. Türkçe'de şiddet kelimesi, yeğlilik, sertlik, bir hareketten gelen güç, kaba güç ve duygu veya davranışta aşırılık anlamlarına gelmektedir. İngilizce'de ise Oxford English Dictionary ve Cambridge Dictionary sözlüklerine göre şiddet (violence) insanları incitmeye dayalı eylemler bütünü, kontrolsüz güç, insan bedeninde hasara yol açan kuvvetli eylem, fiziksel veya psikolojik güç ve birini incitmeyi veya öldürmeyi amaçlayan davranış olarak tanımlanmaktadır. Latince'de *Violentia* olarak adlandırılan şiddet sözcüğü; sert ve acımasız güç anlamına gelmektedir. Fransızca'da şiddet; bir kişiye, güç veya baskı uygulayarak isteği dışında bir şeyi zorla yapmak veya yaptırmak; şiddet eylemi, zorlama, saldırı, kaba kuvvet, bedensel veya psikolojik acı çektirme veya işkence, vurma ve yaralama olarak açıklanmaktadır (Ünsal, 1996). Dünya Sağlık Örgütü'ne (World Health Organization) göre şiddet; fiziksel güç veya gücün kasıtlı kullanımı, kendine, bireye, gruba veya topluluğa karşı yaralama eylemi, ölüm, psikolojik zarar, yetersiz gelişme veya yoksunluk anlamına gelmektedir (Krug, Dahlberg, Mercy, Zwi, Lozano, 2002:5). Şiddet kelimesi sadece fiziksel güç kullanımından doğan zarar anlamına gelen tek yönlü bir olgu değildir. Psikolojik, ekonomik, siber alanlarda uygulanan rahatsız edici eylemler de şiddet olarak tanımlanmaktadır. Dünya Sağlık Örgütü'nün 1996 yılında WHA49.25 sayılı kararında şiddet, toplumsal bir sağlık sorunu olarak literatüre geçmiştir. DSÖ şiddet türlerini ve aralarındaki bağlantıları karakterize eden bir şiddet tipolojisi oluşturmuştur. Bu tipoloji 3

şiddet biçimden oluşmaktadır; bireysel şiddet, kişilerarası şiddet, toplu şiddet (Krug, Dahlberg, Mercy, Zwi, Lozano, 2002:7). Bireysel şiddet, intihara teşebbüs, kasıtlı olarak kendine zarar verme veya kendini aşağılamak gibi eylemlerden oluşmaktadır. Kişilerarası şiddet, aile üyeleri veya yakın partnerler arasında, evde meydana gelen veya toplum tarafından uygulanan şiddet eylemlerinden oluşmaktadır. Okullar, işyerleri, hapishaneler ve huzurevleri gibi kurumsal ortamlardaki çocuk istismarı, partner şiddeti, yaşlılara uygulanan şiddet, tecavüz veya cinsel saldırılar kişilerarası şiddet türüne örnektir. Toplu şiddet, sosyal, politik ve ekonomik şiddet olarak alt gruplara ayrılmıştır. Bireysel ve kişilerarası şiddet kategorilerinin aksine, toplu şiddetin alt kategorileri, daha büyük birey grupları veya devletler tarafından işlenen şiddetin olası sebeplerini ortaya koymaktadır.



**Şekil 10.** Dünya Sağlık Örgütü’nün yayımladığı şiddet tipolojisi (Krug, Dahlberg, Mercy, Zwi, Lozano, 2002: 7)

Ülkemizde 8 Mart 2012 tarihinde yayınlanan 6284 sayılı *Ailenin Korunması ve Kadına Karşı Şiddetin Önlenmesine Dair Kanun*’da şiddet; kişinin, fiziksel, cinsel, psikolojik veya ekonomik açıdan zarar görmesiyle veya acı çekmesiyle sonuçlanan veya sonuçlanması muhtemel hareketleri, buna yönelik tehdit ve baskıyı ya da özgürlüğün keyfi engellenmesini de içeren, toplumsal, kamusal veya özel alanda meydana gelen fiziksel, cinsel, psikolojik, sözlü veya ekonomik her türlü tutum ve davranış olarak tanımlanmaktadır (Ercoşkun, 2019).

Psikanalitik teoriler hem erkek hem de kız çocukları için şiddetin bilinçaltında var olduğunu fakat ödipal dönemde anneden kopuşun ve anneye yönelik arzusun bastırılmasından dolayı erkek çocuklarda korku, nefret ve şiddet duygularının daha güçlü olduğunu göstermektedir (Kayır, 1996). Şiddet bir karakterin fiziksel ve duygusal refahının ihlaliyle ortaya çıkan bir davranış biçimidir (Potter, 1999). Bu nedenle şiddeti anlamak için şiddete neden olan faktörlerin (kişisel, sosyoekonomik, politik, kültürel, psikolojik ve tarihsel faktörler) incelenmesi gerekmektedir. Potter şiddeti sekiz farklı temelde açıklamıştır. Bunlar; eylemin seviyesi (tehlikeliden en az tehlikeli olana), eylemin türü (fiziksel ve sözlü formlar), yönelimsellik (önceden tasarlanandan kazayla olana), kurbanlara verilen zararın derecesi, zararın türü (fiziksel, psikolojik, duygusal), açıklık seviyesi (açıkça işlenenden gizli işlenene), gerçeklik seviyesi (fanteziden tam gerçekliğe), ruh hali durumu (saçmalıktan ciddiyete) olarak sınıflandırılmaktadır (Potter, 1999). Şiddet araç ve dışavurum olarak ikiye ayrılmaktadır. Araç olarak şiddet, belirli hedeflere varılması için ya başkalarına zarar verir ya da caydırıcı bir etki yaratır. Şiddetin dışavurumunda ise ister bireysel ister kolektif olsun şiddet her zaman bir amaçtır (Ünsal, 1996).

Türümüzün toprağa yerleşmesi ve kültürlerin ortaya çıkmasıyla şiddet eylemi ortaya çıkmıştır. Kültür, bir toplumun gelişme sürecinde kendi kodlarıyla oluşturduğu değerler bütünüdür. Kültürlerle şekillenen şiddet olgusu farklı kavramlar ve anlamlarla yeniden kodlanmıştır. Hobart'a göre, toplum bir organizmayla ya da bir dilse, şiddet onun patolojik düzensizliği ya da iletişimsel kopukluğudur (Hobart, 1996). Toplumlarda birey sayısının artması en önemli içgüdüler olan çekme ve itme eylemleri, yani kişisel bağ ve tür içi saldırganlık arasındaki dengeyi bozmaktadır. Bir toplumda birey sayısı arttıkça kişisel bağlar zarar görmektedir. Bireyler zamanla küçük bir uzam içerisinde sıkışır ve toplumsal tepkileri zarar görür (Lorenz, 1996). Bunların sonucunda da saldırgan bireyler ortaya çıkar ve şiddet eylemi gerçekleşir.

### 1.4.1. Şiddet Biçimleri

#### 1.4.1.1. Fiziksel Şiddet

Şiddet biçimleri içinde en sık uygulanan şiddet türlerinden biri fiziksel şiddettir. Fiziksel şiddet, orantısız güç uygulama, kaba kuvvet ve zor kullanmak gibi davranışlardan oluşmaktadır. Özellikle itmek, tokat atmak, tekmelemek, ısırarak, saçını çekmek, kezzap veya kaynar suyla yakmak, bir cisimle vurmak, yumruklamak, boğmaya çalışmak, aç susuz bırakmak, sağlıksız koşullarda yaşamaya mecbur bırakmak, vücudunda sigara söndürmek, kesici-delici aletlerle saldırmak, silahla tehdit etmek gibi davranışlar fiziksel şiddetin en önemli göstergeleridir. Bu tür davranışlar kişinin kurbana zarar vermesinin haricinde kurbanı direk öldürmeye kadar uzanmaktadır.

Fiziksel şiddet, kadınların en fazla karşı karşıya olduğu şiddet türüdür ve kadının bedensel zarar görmesine neden olan müdahaleleri içermektedir (Ediz, Altan, 2017). Bedensel olarak “güçlü” olanın, zarar gören “güçsüz” olana uyguladığı baskıların tümü fiziksel şiddet olarak nitelendirilmektedir. Fiziksel şiddet beraberinde psikolojik şiddeti de getirmektedir. Fiziksel olarak zarar gören kişi, şiddetin uygulandığı her aşamada duygusal olarak da şiddete maruz bırakılmaktadır. Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığının 2014 yılında yaptığı “Türkiye’de Kadına Yönelik Aile İçi Şiddet Araştırması”nın sonuçlarına göre, 15-59 yaş aralığındaki kadınların maruz kaldığı fiziksel şiddet oranı %36’dır. Türkiye’de her 10 kadından yaklaşık 4’ü eşi veya birlikte olduğu erkekler tarafından fiziksel şiddete uğramıştır (Başbakanlık Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü, 2014).



#### 1.4.1.2. Duygusal (Psikolojik) Şiddet

En yaygın şiddet türlerinden biri olan psikolojik şiddet bireyi duygusal olarak yıpratmaya yönelik uygulanan davranışların tümüdür. Bu davranışlar hakaret etmek, küçümsemek, aşağılamak, ayrımcılık yapmak, dalga geçmek, tehdit etmek ve mobbing'den oluşmaktadır. Psikolojik şiddette amaç bireyi üzerek ve sarsarak duygusal olarak baskı görmesini sağlamak ve yıpratmaktır. Baskı gören birey zamanla kendine olan özgüvenini kaybeder, korku, utanç, suçluluk, yabancılaşma ve yalnızlık gibi ruhsal problemler yaşamaya başlar. Psikolojik şiddet her ne kadar fiziksel tahribatlara yol açmıyor olsa da her an fiziksel şiddete dönüşme yolunda bir tehdit oluşturmaktadır.

Duygusal şiddetin bir kolu olan mobbing, özellikle çalışma hayatını etkileyen en önemli faktörlerden biridir. Mobbing, bir ya da birkaç kişi tarafından sistemli bir şekilde uygulanan, etik dışı davranış anlamına gelmektedir. Mobbing'e uğrayan birey kendini yetersiz ve dışlanmış hissederek duygusal şiddete maruz kalır.

#### 1.4.1.3. Cinsel Şiddet

Cinsel şiddet; çocuklara, kadınlara ve diğer bireylere uygulanan taciz ve saldırıların tümüdür. Cinsel şiddet, rahatsız edici sözler söyleme, dokunma gibi hareketlerle başlayıp tecavüze kadar ilerleyebilmektedir. Uluslararası Çalışma Örgütü cinsel tacizi şu şekilde tanımlamıştır;

“Tecavüz de dâhil olmak üzere cinsel şiddet ve saldırı, hoş karşılanmayan cinsel talepler ve buluşma talepleri, istenmeyen dokunuşlar, abanma; köşeye sıkıştırma, tacizci takip, müstehcen yorumlar ya da hoş karşılanmayan cinsel içerikli iletiler paylaşma, müstehcen fotoğraflar ve pornografik materyaller gösterme veya bu tür materyaller paylaşma” (International Labour Organization, 2019).

Güçlü olanın güçsüz olana uyguladığı şiddet türlerinin en başında gelen cinsel taciz evde, okulda, parkta, sokakta veya işyerinde gerçekleşebilir. En sık görülen cinsel şiddet davranışları; aile içinde çocuğa uygulanan cinsel taciz, aile bireylerinin (çoğunlukla erkeğin kadına) çocuklarına veya eşine cinsel tacizi, çıplaklık ve cinselliğin olduğu görüntü veya seslerin zorla dinletilmesi veya zor kullanma yoluyla tecavüz eylemleridir. Feminist düşünceye göre tecavüz; cinsel bir davranıştan öte erkeklerin kadınlar üzerindeki egemenliğini temsil etmekte ve bu yüzden de terörizme benzer bir fiil olarak değerlendirilmektedir (Gürhan, Erdoğan, Seyran, 2020). Cinsel tacize cinsiyet fark etmeksizin herkes maruz kalsa da şiddet ve cinsel tacize en çok maruz kalanlar kadınlardır (International Labour Organization, 2019).

#### **1.4.1.4. Ekonomik Şiddet**

İşsizlik ve yüksek enflasyon oranları ekonomik şiddetin en önemli sebeplerindendir. Ekonomik olarak yetersiz olan bir birey, temel ihtiyaçlarını karşılayabilmek için ailesine veya partnerine bağlı olarak yaşar. Bu durum bireyin toplumsal rolünü etkiler ve zamanla kendi özsaygısını ve güvenini kaybetmesine sebep olur. Ataerkil toplumlarda kadının eğitim ve çalışma hayatına geç dâhil olması, kadınların erkeklere göre ekonomik bağımsızlıklarını elde edememesine veya geç elde etmesine sebep olmuştur. Bu sebeple kadınlar büyük oranda ekonomik anlamda şiddete maruz kalmaktadır. Erkek, kadını kendine bağımlı kılarak onu pasif değerlendirirken, kadının daha fazla kazanması durumunda kadını bir tehdit unsuru olarak görmektedir. Bu durum sonucunda da şiddet oluşmaktadır. Ekonomik şiddet; kadınların kazancına el koyma, kadınları çocuklara, hasta ve sakatlara bakmakla yükümlü tutarak emeğini karşılıksız bırakma, evlenirken ya da evlendikten sonra kadının sahip olduğu takı ve parasına el koyma, kadına çalışmak istemesine rağmen izin vermeme ya da kadını

istemediği halde zorla çalıştırma, başlık parası karşılığı satma, mirastan yoksun bırakma ve nafaka ödememe gibi davranışları içerir (Gökkaya, 2011).

#### 1.4.2. Kadına Şiddet

1993'te Viyana'da gerçekleşen Dünya İnsan Hakları Konferansı ile kadının insan hakları kavramı Birleşmiş Milletler insan hakları belgelerine girmiştir. Kadın hareketinin yoğun çabası ile Viyana İnsan Hakları Bildirgesinde kadına yönelik aile içi şiddet ve kadının insan hakları konusunun yer alması, Birleşmiş Milletler Genel Kurulunda "Kadına Yönelik Şiddetin Ortadan Kaldırılması Bildirgesinin" kabulü için itici bir güç olmuştur (KSGM, 2012). 1993 yılında Birleşmiş Milletler tarafından yayımlanan "Kadına Yönelik Şiddetin Yok Edilmesi Bildirisi"nde kadına yönelik şiddet şu şekilde tanımlanmaktadır;

"dayak ve hırpalama, ev halkına dahil olan kız çocuklarının cinsel suiistimali, drahoma bağlantılı şiddet, evlilik içi tecavüz, kadın cinsel organını sakatlama veya kadına zarar veren diğer geleneksel uygulamalar, eş haricinde (ev halkına dahil) kişilerce uygulanan şiddet, sömürüyle bağlantılı şiddet dahil olmak üzere aile içinde meydana gelen fiziksel, cinsel veya psikolojik şiddet, tecavüz, cinsel suiistimal, iş yerinde, eğitim kurumlarında veya diğer yerlerde meydana gelen cinsel taciz ve sindirme, kadın ticareti ve fahişeliğe zorlama dahil olmak üzere genel olarak toplum içinde meydana gelen şiddet, nerede olursa olsun devlet tarafından işlenen veya göz yumulan fiziksel, cinsel veya psikolojik şiddet" (Birleşmiş Milletler, 1993).

Dünyanın her yerinde kadına yönelik şiddet tanımlamaları farklılık göstermektedir. Farklı kültürlerle değişen şiddet kavramı kadına yönelik şiddetin tanımlanma sürecinde de kendini göstermiştir. Örneğin bazı ülkelerde birine tokat atmak önemli sayılmazken başka bir kültürde ciddi tepkilerle karşılaşabilmektedir. UNESCO'nun 2019 verilerine göre dünya çapında her üç kadından biri (%30) hayatlarının bir noktasında partnerleri tarafından fiziksel veya cinsel şiddete maruz kalmış ve %7'si başka bir kişi tarafından cinsel saldırıya uğramıştır.

Tüm kadın cinayetlerinin yaklaşık olarak %38'i partnerleri tarafından işleniyor. Seks sektöründe zorla çalıştırma kurbanlarının yüzde 99'u kadın ve kız çocuklarından oluşuyor. Zorla yapılan evliliklerin ise yüzde 84'ü kadınlardan oluşurken, erken evliliklerin %96'sı da kadın ve kız çocuklarını içeriyor (UNESCO, 2019). Hindistan'da, çeyizine el koymak için öldürülen kadın sayısı, 1985'te 999; 1986'da 1319; 1987'de 1780'dir. Avusturya'da 1985'te, 1500 boşanma davasının %59'u ev içinde kadına uygulanan şiddetin sonucu olarak gerçekleşmiştir. Yine aynı yıllarda İngiltere' de, her yedi kadından biri eşinin tecavüzüne maruz kalmıştır. Fransa'da ise şiddet kurbanlarının %95'i kadınlar ve %51'ne de beraber oldukları erkekler şiddet uygulamıştır (Arın, 1996). Avrupa Birliği'nin 2014 yılında yayınladığı raporda Almanya'daki kadınların %35'i 15 yaşından beri partneri veya partneri olmayan biri tarafından fiziksel şiddet veya tehdide maruz bırakılmaktadır. İtalya'daki kadınların %29'u, Malta'daki kadınların %15'i, İsveç'teki kadınların %32'si, Danimarka'daki kadınların %55'i ve Finlandiya'daki kadınların %37'si 15 yaşından beri şimdiki veya önceki partnerlerinden fiziksel, cinsel veya çevrimiçi (aşağılayıcı veya tehdit edici mesajlar, saldırgan ve cinsel içerikli e-postalar veya sosyal medyada istenmeyen takip istekleri) şiddete maruz kalmıştır (FRA, 2004).

Kadına yönelik fiziksel şiddetin en ağır uygulamalarından biri töre/namus bahanesiyle uygulanan şiddettir (Ceylan, 2013). Ancak kadına yönelik şiddet sadece fiziksel olarak tanımlanmamaktadır. Gelenek ve görenek adı altında kadınlara uygulanan her türlü baskı ve sınırlamalar da şiddetin bir parçasıdır. Fiziksel, cinsel, sözel ve ekonomik şiddet kadınlara uygulanan şiddet türlerinin en başında gelmektedir. Her kadın hayatının bir noktasında şiddete maruz kalmaktadır. Şiddete maruz kalan kadınların çoğunun eğitimsiz veya ekonomik bağımsızlığı olmayan kadınlar olduğu düşünülse de bağımsız olarak görülen kadınlar da şiddete maruz bırakılmaktadır. Bağımsız kadınların en sık karşılaştığı şiddet türü fiziksel şiddettir. Kadınların iş aramaya başlamaları ve boşanma talepleri dövülmeye

davetiye çıkarır. Özgüveni düşük erkekler, kadının özgüven kazanmasına asla izin vermez ve onu baskılamak adına şiddetin her türlüünü uygular. Evlilik veya beraberliklerde sürekli olarak fiziksel şiddete maruz kalan kadınların geçmişlerinde evde yaşadıkları şiddetin büyük bir payı vardır. Çoğunlukla evliliklerini geçmişte aile içi şiddetten kurtulmak için yapmayı tercih eden kadınlar kendi eğitimleri veya sosyoekonomik durumları ne olursa olsun erkeksiz bir yaşamdan korkarlar ve ataerkil düzene inanırlar. Çoğu erkek güvensizlik duygusundan dolayı şiddete başvurmaktadır. Güvensiz erkek bilinçaltında duygularını bastırmak için maço görünmeye çalışır, saldırgan tavırlar sergiler ve her zaman özerkliğine tecavüz edildiğini düşünür. Sosyal çevresinde de sorunlar yaşayan erkek, partnerini sürekli aşağılayarak, yaşadığı tüm sorunların acısını kadından çıkararak kendi özgüvenini yükseltmeye çalışır (Erten, Ardalı, 1996). Bazı erkekler yaşattıkları fiziksel ve psikolojik şiddetin sonucunda pişmanlık yaşayarak özür diler ve kendini partnerine affettirmeye çalışır. Fakat bir kere şiddete başvuran erkek aynı özgüven eksiliğini tekrar yaşayacak ve kadının bir sonraki yaşayacağı şiddeti önleyemeyecektir. Özellikle kadınlara ev içinde uygulanan şiddet örneklerinde bu davranışlara sıkça rastlanmaktadır.

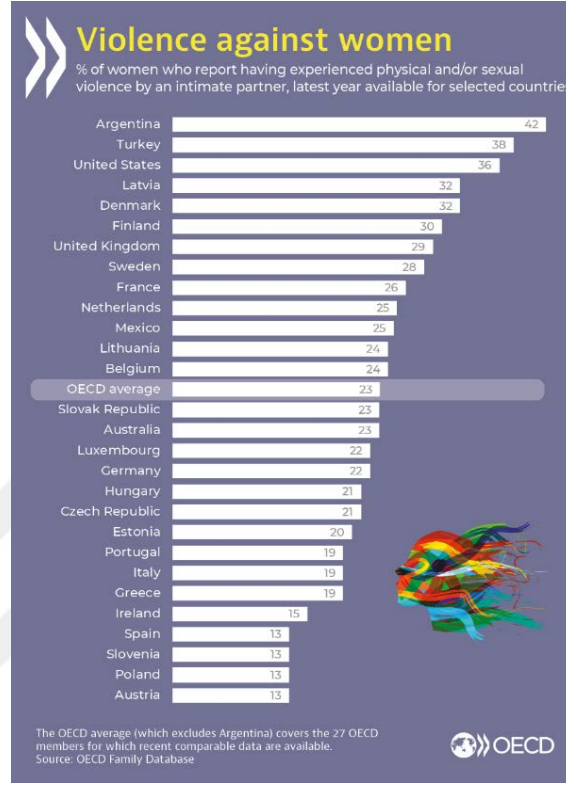
#### **1.4.2.1. Türkiye’de Kadına Şiddet**

Türkiye’de kadına yönelik şiddetin gündeme gelmesi ve bu konu da faaliyetlerin başlaması 1980’lerin ortalarında başlamıştır. 1980’li yıllarda kadın hareketlerinin ortaya çıkması, kadınlar için kampanyalar düzenlenmesi ve kadın sorunları için yapılan toplantılarla aile içi şiddet görünür olmaya başlamıştır. 1980’lerde küçük gruplardan oluşan kadınların yürüttüğü feminist eylemler, 1990’larda toplumsal cinsiyete dayalı şiddete karşı mücadelede büyük rol oynamış, şiddete karşı feminist söylem meşruiyet kazanmaya başlamıştır. 1990 yılında feminist mücadeleler sonucunda kadınların çalışmasını erkeğin iznine bağlayan 159.

madde Anayasa Mahkemesi tarafından iptal edilmiş ve evlilik süresince edinilen mallara eşit katılım hakkı getirilmiştir (Altınay, Arat, 2008). 1990 yılında feminist kadınlar tarafından kurulan Mor Çatı Kadın Sığınağı Vakfı, 1993 yılında kurulan Kadın Dayanışma Vakfı ve 1997 yılında kurulan KAMER (Kadın Merkezi) kadın dayanışmasında öncü kurumlar olmuştur. 2000’li yıllarla Anayasa’da yapılan yeni düzenlemelerle kadın-erkek eşitliği ilkesi güçlendirilmiştir. Yasal düzenlemelerin dışında, 24 Mart 2009 tarihinde TBMM bünyesinde oluşturulan Kadın Erkek Fırsat Eşitliği Komisyonu çalışmalarına başlamış, komisyon bünyesinde “Kadına Yönelik Şiddetin Önlenmesine İlişkin Uygulamaların İncelenmesi”, “Toplumsal Cinsiyet Eşitliğinde Medyanın Rolü Alt Komisyonu”, “Erken Yaşta Evlilikler”, “Eğitim Sistemimizdeki Toplumsal Cinsiyet Eşitliğinin Yeri” ve “Çocuk Cinsiyeti Nedeniyle Kadın Üzerinde Oluşturulan Psikolojik Şiddet, Başlık Parası ve Geleneksel Evlilikler”, “Mobbing (İşyerinde Psikolojik Şiddet)” konularını araştırmak ve incelemek üzere alt komisyonlar kurulmuştur. 2005 yılında töre ve namus cinayetleri ile kadınlara ve çocuklara yönelik şiddetin sebeplerinin araştırılarak alınması gereken önlemlerin belirlenmesi amacıyla TBMM’de Meclis Araştırma Komisyonu kurulmuş, Temmuz 2006’da “Çocuk ve Kadına Yönelik Şiddet Hareketleri ile Töre ve Namus Cinayetlerinin Önlenmesi için Alınacak Tedbirler” konulu 2006/17 sayılı Başbakanlık Genelgesi yayımlanmıştır (KSGM, 2012). Ülkemizde, aile içi şiddete ve kadına yönelik şiddete karşı mücadele amacını taşıyan ilk Kanun 4320 sayılı “Ailenin Korunmasına Dair Kanun” ‘dur (Ceylan, 2013). 2000-2005 yıllarını kapsayan, “Töre ve Namus Cinayetleri ile Kadınlara ve Çocuklara Yönelik Şiddetin Sebeplerinin Araştırılarak Alınması Gereken Önlemlerin Belirlenmesi Amacıyla Kurulan TBMM Araştırma Komisyonu Raporu” kadına yönelik şiddet konusunda ilk bilimsel resmi çalışma olarak kabul edilmektedir (Hamzaoglu, 2019). Kadına karşı şiddetin önlenmesi ile ilgili ilk uluslararası sözleşme olan “Kadına Yönelik Şiddetin ve Aile İçi Şiddetin Önlenmesi ve Bunlarla Mücadeleye Dair Avrupa Konseyi Sözleşmesi” (İstanbul Sözleşmesi) 11 Mayıs 2011 yılında İstanbul’da imzalanmıştır. 1 Ağustos 2014 tarihinde yürürlüğe giren İstanbul

Sözleşmesi'ni ilk imzalayan ülke Türkiye'dir (Şenol, 2019). Türkiye'de kadına şiddetin engellenmesi konusunda sadece kadınlara yönelik değil erkeklere yönelik de çalışmalar yapılmıştır. 2018 yılından itibaren özellikle askerlere verilen eğitim ve seminerlerle 4 ayda 99 bin er ve erbaşa ulaşılmıştır. 2019 yılında Aile, Çalışma ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı ve Millî Savunma Bakanlığı arasında “Kadının Güçlenmesi ve Kadına Yönelik Şiddetle Mücadelede Kurumsal Kapasitenin Güçlendirilmesi, İşbirliği ve Eşgüdümün Artırılmasına Dair Protokol” imzalanmıştır.

Tüm yapılan girişimlere ve yasalara rağmen ülkemizde kadına yönelik şiddet artarak devam etmektedir. Dilimizde bulunan “kadının karnından sıpayı, sırtından sopayı eksik etmeyeceksin” veya “kızını dövmeyen dizini döver” gibi deyişler ülkemizde kadına uygulanan şiddetin en önemli göstergelerindendir. OECD (Organisation for Economic Co-operation and Development)'nin 2019 verilerine göre Türkiye'de şiddete uğrayan kadınların oranı %38'dir.



**Şekil 11.** OECD'nin 2019 kadına şiddet raporu

kaynak: <https://www.oecd.org/gender/vaw.htm>

Türkiye’de her 10 kadından yalnızca 4’ü eşinin izni olmadan komşu veya arkadaşlarıyla görüşebilmekte, 3’ü eşinden izin almadan ailesini ziyaret edebilmekte veya alışverişe gidebilmekte ve sadece 1’i bir başka şehre izinsiz gidebilmektedir (Altınay, Arat, 2008). Eğitim düzeyi yüksek olan, gelir düzeyi yüksek olan kadınlarda fiziksel şiddet görme oranı düşüktür. Fakat kadınların erkeklerden daha çok kazandığı durumlarda fiziksel şiddet riski artmaktadır. Eğitim ve yerleşim yeri kadına uygulanan şiddetin en önemli göstergelerinden biridir. Şehirde yaşayan kadınlar, ilçelerde yaşayan kadınlardan daha az şiddete maruz kalmaktadır.



Yerleşim Yerinin Türüne Göre Fiziksel Şiddet (Türkiye)

Yüzde

| FİZİKSEL ŞİDDET | YERLEŞİM YERİ TÜRÜ |              |       |        |
|-----------------|--------------------|--------------|-------|--------|
|                 | İl Merkezi         | İlçe Merkezi | Köy   | Toplam |
| Hiç             | 62,8               | 73,1         | 65,1  | 65,5   |
| En az bir kez   | 37,1               | 26,2         | 34,5  | 34,2   |
| Cevap yok       | 0,1                | 0,7          | 0,4   | 0,3    |
| Toplam          | 100,0              | 100,0        | 100,0 | 100,0  |
| n               | 736                | 279          | 505   | 1520   |

Ki-Kare 12,6  
Serbestlik Derecesi 4  
Anlamlılık 0,014

Kadınların Öğrenimi ve Fiziksel Şiddet

Yüzde

| FİZİKSEL ŞİDDET | ÖĞRENİM          |            |                  |          |           |       |        | Toplam |
|-----------------|------------------|------------|------------------|----------|-----------|-------|--------|--------|
|                 | Okur yazar değil | Okur yazar | Okul bitir-memiş | İlk-okul | Orta-okul | Lise  | Yüksek |        |
| Hiç             | 56,7             | 65,6       | 52,9             | 65,9     | 62,2      | 71,0  | 88,2   | 65,5   |
| En az bir kez   | 43,3             | 34,4       | 45,6             | 33,5     | 37,8      | 29,0  | 11,8   | 34,2   |
| Cevap yok       | -                | -          | 1,5              | 0,6      | -         | -     | -      | 0,3    |
| Toplam          | 100,0            | 100,0      | 100,0            | 100,0    | 100,0     | 100,0 | 100,0  | 100,0  |
| n               | 291              | 61         | 68               | 695      | 119       | 176   | 110    | 1520   |

Ki-Kare 48,9  
Serbestlik Derecesi 12  
Anlamlılık 0,000

**Şekil 12.** Yerleşim Yerinin Türüne, Kadınların Öğrenimine Göre Fiziksel Şiddet Tablosu  
(Altınay, Arat, 2008:83-86)

Altınay ve Arat'ın Türkiye'de kadına şiddet üzerine yaptıkları araştırmalar sonucunda ortaya çıkan tablo, kadınların yaşadıkları yerlerin ve eğitim durumlarının şiddetin gerçekleşme durumundaki en önemli faktörler olduğu göstermektedir. PIAR (Piar Kamuoyu Araştırma Merkezi) tarafından yapılan "1990'lı Yıllarda Türk Kadını" araştırmasında eş ile tartışan kadınların %18'inin eş tarafından fiziksel şiddete maruz bırakıldığı belirtilmiştir. Aile Araştırma Kurumu'nun 1993 yılında yaptığı araştırmaya göre Türkiye'de en sık karşılaşılan şiddet biçimi %84'lük oranla sözel şiddettir. Sözel şiddeti sırasıyla %78,9'luk oranla fiziksel şiddet, %29,3'lük oranla duygusal şiddet, %17,5'lik oranla ekonomik şiddet ve %9,1'lik oranla cinsel şiddet takip etmektedir (BAAK, 1995).

Dünya çapında feminist hareketler 18. yüzyılda başlamış ve günümüze kadar gelmiştir. Günümüzde halen sıkça tartışılan konulardan biri olan feminizm ve kadın hakları konusu Türkiye'de özellikle Atatürk'ün destekleriyle ortaya çıkmıştır. Atatürk dönemi ile kadınların eğitim ve siyaset alanlarında erkeklerle eşit haklara sahip olması için birçok

Çalışma ve yenilik yapılmıştır. Cumhuriyet dönemi ile Türkiye, kadın haklarıyla ilgili düzenlenen uluslararası toplantılara ev sahipliği yapmıştır. Türkiye'nin ekonomik ve sosyal gelişimine bağılı olarak feminizm kavramı ancak 1980 sonrasında görünür hale gelmiştir. Kadınların hak ve özgürlük arama çabalarının en önemli sebeplerinden biri olan şiddet ise tüm dünyayı etkisi altına alan bir sorun olarak kendini göstermiştir. Fiziksel, duygusal, ekonomik ve cinsel şiddet en sık görülen şiddet biçimlerinden olmuştur. Kadınlar ve erkekler şiddetin hem uygulayanı hem de mağdur tarafı olmuştur. Fakat ataerkil toplumların çoğunlukta olduğu dünyada kadına uygulanan şiddet toplumların önlenemeyen sorunu olmuştur. Buna rağmen uluslararası düzeyde kadına yönelik şiddeti azaltmaya yönelik girişimler ancak 2000 ve sonrasında ortaya çıkmıştır. 2011 yılında imzalanan İstanbul Sözleşmesi bu girişime örnektir. Günümüzde halen kadına şiddete yönelik çalışmalar devam etmekte olup, şiddeti önlemek ve toplumu bilinçlendirmek adına siyaset, sanat, medya vb. alanlarda çalışmalar yapılmaktadır.

## **2. BÖLÜM**

### **FEMİNİST FİLM KURAMI**

## 2. BÖLÜM

### FEMİNİST FİLM KURAMI

#### 2.1. Sanat ve Feminizm

19. yüzyıl sonunda modernizm kavramıyla sanatta bir paradigma değişikliği ortaya çıkmaya başlamıştır. Edebiyat, Virginia Woolf ve James Joyce gibi yazarlarla yeni anlatı biçimlerine yönelmiş, resim sanatı Kübizimi savunan Braque ve Picasso gibi sanatçılarla tek yönlü bakış açısından çok yönlü bakış açısını benimseyerek yenilikçi bir hale dönüşmüş, tiyatro ise Brecht'in epik tiyatrosu ve absürd tiyatro ile modernizm içerisindeki değişimini göstermiştir (Büyükdüvenci, Öztürk, 2014: 23). Modern sanatçılar “sanat için sanat” görüşüyle estetik sistem içinde çalışarak gerek ekonomik gerekse yönetsel olarak toplumsal hayatın kontrolüne karşı durmuşlardır. Zamanla şiir ve roman gibi sanat dallarında romantizm, mimaride işlevselcilik, resimde ise soyut kavramı kendini göstermiştir (Demir, 2014: 26).

Postmodernizm kavramı, modernizm üzerine üretilen tartışmalar ile ortaya çıkmıştır. Postmodernist kuram, 70'li yılların başında Amerika'da, sivil hak mücadelesi, radikal feminist hareketler, eşcinsel kurtuluş ve Vietnam Savaşı karşıtı hareketlerle birlikte eylemci bir nitelik kazanmıştır (Barrett, 2015: 261). Postmodernizm, mimaride, görsel sanatlarda, sinemada, müzikte yeni bir hareketi yansıtmakta, toplumsal olanı yeni bir biçimde teorileştirmeyi ve eleştirel bir toplumsallığı dile getirmektedir (Büyükdüvenci, Öztürk, 2014: 15). Dönemin getirdiği postmodern tavır, sanatı da teorik ve pratik olarak beslemiştir. Postmodern sanat, günlük yaşam ile sanat arasındaki sınırları kaldırmak, popüler/kitle kültürü arasındaki ayrımın yıkımı, sanatsal orijinalliğin düşüşü ve sanatın bir tekrar olduğu

görüştünden oluşmaktadır (Demir, 2014: 34). Feminist sanat, kadın sanatçılar için daha önce var olmayan fırsat ve mekanlar yaratmanın yanı sıra protest sanatın da yolunu açmıştır. Feminist sanatçılar, eserlerini yaratmak için tekstil ürünleri, daha önce erkekler tarafından az kullanılan performans ve video gibi alternatif materyalleri de kullanmıştır. Kadınlar sanat eserlerinde, kendilerini geleneksel olmayan yollarla ifade ederek, güzel sanatların tanımını genişletmeye ve eserlerine daha çeşitli sanatsal perspektifleri dahil etmeye çalışmıştır.

### **2.1.1. Feminizm Öncesi Kadın ve Sanat İlişkisi**

Kadınlar yaşamın her döneminde toplumlar için vazgeçilmez varlıklar olmuştur. Özellikle eski çağlarda kadınlar, ana tanrıça figürü olarak yaşamın merkezine oturtulmuştur. Kadınlar toplum içerisinde zaman zaman kutsallaştırılmış, zaman zaman da değersizleştirilmiştir. Anaerkil dönemler zamanla ataerkil yapıya dönüşmüştür. Kadınlar zamanla anne, tanrıça, eş gibi kavramlardan cadı, günahkâr gibi tanımlamalarla karşı karşıya kalmıştır.

M.Ö. Neolitik ve Kalkolitik dönemlerinde kadınlar doğurgan oldukları için tanrıların en büyüğü olan bolluk ve bereket kaynağı “Ana Tanrıça” olarak adlandırılmıştır. Bundan dolayı da dönemin kadın figürleri ana tanrıçayı yansıtabilecek biçimde seramik olarak tasarlanmıştır (Gülaçtı, 2012:79). Eski Anadolu Uygarlıklarından olan Hititler ve Frigler döneminde de kadınlar tanrıça olarak heykel sanatında temsil edilmiştir.



**Şekil 13.** Çatalhöyük Ana Tanrıça Heykeli ve Matar (Kibele) Heykeli

kaynak: <http://informadik.blogspot.com/2017/09/ana-tanrica-kybele.html>

Roma, Bizans ve Helenistik dönemde kadın ‘Ulu Ana’ olarak adlandırılmıştır. Fakat Roma dönemiyle kadının toplumdaki yeri zamanla sarsılmaya başlamıştır. Tanrıça figürü olarak temsil edilen kadın, aynı zamanda ruhani bir varlık olarak da sanat çalışmalarında yer bulmuştur. Orta Çağ döneminde ‘Ulu Ana’ olarak adlandırılan kadın cadılık olgusuyla tasvir edilmiş, kadının doğasında büyü ve cadılık olduğu düşüncesi zamanla topluma yayılmıştır. Aynı dönemde kadın günlük işleri yapan kişi olarak da gösterilmiştir. Kadınların kutsal konumu bu dönemde tamamen yıkılmış, ataerkil yapının içerisine ikincil bir role yerleştirilmiştir. Kadınların erkekleri olmadan kendi başlarına herhangi bir iş yapması tamamen yasaklanmış ve bu durum sanat üretimine de yansımıştır.

Osmanlı’da Tanzimat Dönemi’nde kadın haklarına yönelik yapılan gelişmeler yeni bir kadın kimliğinin de önünü açmıştır. Dönemin sanat eserlerinde kadın ve erkekler birlikte resmedilmiş, aile içi görüntüler eserlere yansıtılmıştır. 19. yüzyıl Osmanlı resim sanatında ilk kadın temsilleri Osman Hamdi Bey’in Oryantalist ve Neoklasik bakış açısıyla yaptığı eserlerde görülmüştür (Erişti, 2015: 63). Osman Hamdi Bey’in eserlerinde kadın figürleri,

Odalık eserlerindeki çıplak ve erotik kadın simgelerinin aksine toplumsal yaşam içerisinde temsil edilmiştir.



**Şekil 14.** Osman Hamdi Bey, Gezintide Kadınlar, 1887

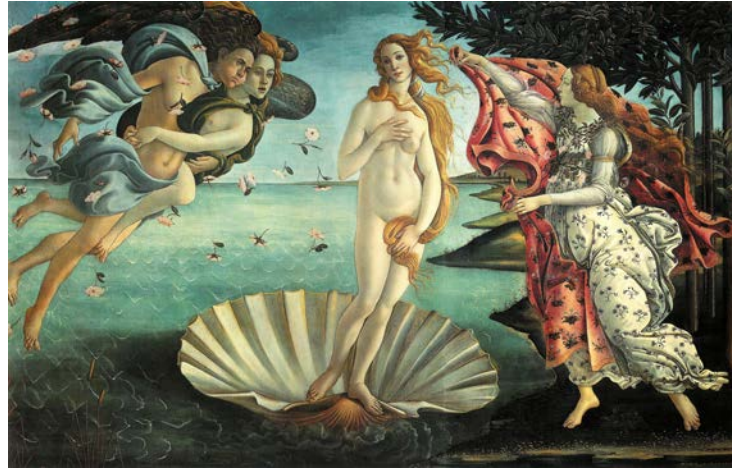
kaynak: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Gezintide\\_Kad%C4%B1nlar](https://tr.wikipedia.org/wiki/Gezintide_Kad%C4%B1nlar)

Kadınlar tarih boyunca sanat alanında da dışlanmalara maruz bırakılmıştır. Özellikle Rönesans döneminde kadınların erkekleri olmadan herhangi bir sanat eseri yaratmaları mümkün olmamış, kadınların çoğu sanat tarihçileri tarafından kabul edilmemiştir. Kadın sanatçıların yaptığı eserler kendi isimleriyle bile anılmamış, erkeklerin ismi sanat eserlerinin sahibi olarak kayıtlara geçmiştir. Rönesans dönemi boyunca kadınların sanatçı olarak varlığı yok denecek kadar azdır. Kadınların erkeklerle eşit eğitim hakkına sahip olmadığı bu dönem sanata da yansımıştır. Orta Çağ ve Rönesans'ta çok sayıda kadın sanatçı genellikle baba veya eşlerinin çalıştığı atölyelerde çalışmıştır. Özellikle Rönesans döneminde kadınların eşleri veya babaları yanında olmadan herhangi bir sanat eseri üretmelerine izin verilmemiştir. Bu dönemde ortaya çıkan kadın sanatçıların neredeyse tümü sanatçı babalarının kızları veya eşleri olmuştur. 13. yüzyılda yaşayan heykeltıraş Sabina von Steinbach'tan 19. yüzyıl

sanatçısı ressam Rosa Bonheur’a kadar birçok kadın sanatçı, sanatçı babaların kızlarıdır (Antmen, 2014: 148).

Kadınlar feminizm öncesi sanatın içerisinde daha çok sanatçı olarak değil sanata konu edilen olarak var olmuştur. Özellikle kadınlar için yaratılan güzellik, çıplaklık ve beden olgusu feminist sanatçıların da en önemli tartışma konularından biri olmuştur. Örneğin Rönesans döneminin en önemli eserlerinden biri olan “Venüs’ün Doğuşu” tablosu, Sandro Botticelli tarafından kadının güzellik unsuru olarak gösterildiği en önemli sanat örneklerinden biridir. Venüs bu eserde, Botticelli tarafından “dünyaya güzellik getiren tanrıça” olarak simgelenmiştir. John Berger, Avrupa geleneğindeki çıplak kadın temsiliinin kadını bir seyirlik nesne gibi göstermesiyle ilgili şunları söylemektedir;

“Erkekler davrandıkları gibi kadınlar ise göründükleri gibidir. Erkekler kadınları seyreder, kadınlar ise kendi seyredişlerini seyreder. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini görsel bir nesneye seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur” (Berger, 2013: 47).



**Şekil 15.** Sandro Botticelli, Venüs’ün Doğuşu, 1482–1486

kaynak: <https://sanatabasla.com/2012/06/venusun-dogusu-the-birth-of-venus-botticelli/>



20. yüzyıl ile kadının toplum içerisindeki rolünü etkileyen gelişmeler sanat alanında da etkisini göstermiştir. Özellikle postmodernizmle birlikte demokrasi, insan hakları gibi kavramların tartışılması, kadının sanat içerisindeki varlığının görünür hale gelmesini sağlamıştır. Mary Wolfstonecraft'ın kadın özgürlüğünü savunması, Simone de Beavoir'ın kadının erkeğe göre konumlandırılmasına karşı çıkması, Clara Zetkin, Rosa Luxemburg'un kürtaç yasağına karşı mücadelesi ve daha birçok kadının eril dünyaya karşı oluşturduğu tepki, feminist sanatın ortaya çıkmasına zemin oluşturmuştur. Feminist kuramın ataerkil yapıya karşı duruş sergilemesiyle sanat da kadınlar için değişmeye ve yenilenmeye başlamıştır.

### **2.1.2. Feminizmin Sanata Yansımaları**

Sanatta feminist hareket 1960'lı yıllar sonrasında ortaya çıkmıştır. Özellikle Rönesans döneminden başlayarak 1970'li yıllara kadar kadınların sanat içerisinde var olması görünür olmamıştır. Kadınların yarattığı sanat eserleri galerilerde yer almamış, zaman zaman erkek isimleriyle sergilenmiştir. Yüzyıllar boyunca sanat tarihçileri kadınlardan söz etmemiş ve varlıklarını reddetmiştir. Aynı dönem içerisinde kadınların başarılı olduğu dokuma sanatı “sanat” değil “zanaat” olarak adlandırılmıştır (Antmen, 2014:28). Örneğin ilk kadın ressamlardan biri olarak kabul edilen İtalyan Artemisia Gentileschi, kadın ressamların kabul görmediği bir dönemde kadın sanatçı kimliğini oluşturan ve eserler üreten sanatçılardan biri olmuştur. Gentileschi'nin sanatla buluşma hikayesi de başından geçen kötü bir olay ile ortaya çıkmıştır. Gentileschi, 17 yaşında babasının perspektif dersi vermesi için tuttuğu Agostino Tassi adlı meslektaş tarafından tecavüze uğramıştır (Garrard, 1989: 403-404). Feminizmin temel konusu olan ataerkil düzenin yarattığı eşitsizlik Artemisia Gentileschi üzerinde de büyük bir baskı oluşturmuş ve tepkisini resimlerine yansıtarak duyurmaya çalışmıştır. “Judith Beheading Holofernes” adlı tablosu yaşadıklarına karşı oluşturduğu tepkiyi yansıtan

ikonik eserlerinden biridir. Gentileschi'nin bu eserinde Judith karakteri yerine kendisini, Holofernes karakterine de tecavüzcüsü Tassi'yi koyduğu ve intikamını tablosunda aldığı düşünülmektedir.



**Şekil 16.** Artemisia Gentileschi, Judith Beheading Holofernes, 1612

kaynak: <https://www.uffizi.it/en/artworks/judith-beheading-holofernes>

1970'li yıllarla kadınların sanatı seslerini duyurmak amacıyla bir propaganda aracı olarak kullanmaya başlaması, kadının sanat içindeki itilen konumunu yıkmasına ve plastik sanatlarda radikal değişimlerin oluşmasına sebep olmuştur (Şahmaran Can, 2015: 102). Feminizmin sanata yansımaları ilk olarak Amerika'da görülmeye başlamıştır. Feminist sanat, erkek egemenliğinde olan sanat anlayışını reddeden ve kadınlar için de eşit sanat anlayışını benimseyen bir sanat akımıdır. 1970 yılında Fresco Üniversitesi bünyesinde ilk Feminist Sanat Bölümü açılmıştır. Bu bölümün açılmasına öncü olan kişi dönemin önemli feminist sanatçılarından biri olan Judy Chicago'dur. Chicago, resim ve heykel üzerine çalışmalar yürütmüştür. Aynı yıl içerisinde Arlene Raven, Sheila De Bretteville ve Judy Chicago,

California Güzel Sanatlar Enstitüsünde’de de “Feminist Sanat Bölümü” nün kurulmasına öncülük etmiştir (Burton, Swartz, 2008: 53-98)

İlk feminist sanatçılardan biri olan Judy Chicago, yarattığı eserlerde kadınların yaşadığı zorluklar ve kadın yaşamını ele almıştır. Eserlerinde, kadınların kutsallığını vurgulamak adına kadın vücudunu kullanmıştır. Chicago’nun en önemli eserlerinden biri 1971 yılı yapımı ‘Red Flag’dir. Judy Chicago, bu eserinde kadın bedeni üzerinden bedeninin kusursuz gösterilmesini eleştirmiştir.



**Şekil 17.** Judy Chicago, Red Flag, 1971

kaynak: <https://judychicago.com/gallery/early-feminist/ef-artwork/>

Sanat tarihinde feminist sorgulama Linda Nochlin’in 1971 yılında yayınladığı makalesi "Why Are There No Great Women Artists?" ile ortaya çıkmıştır (Barrett, 2015: 254). 1976’da Nochlin ve Ann Sutherland Harris, kadın sanatçıların başarılarını kamuoyunun dikkatine sunmak için “Women Artists 1550-1950” adlı bir sergi kataloğu yayınlamıştır (Nochlin, 2021:145-175). Kadın sanatçıların işlerinin ve yaşamlarının belgelenmesi 1970’lerin sonlarında ve 1980’lerde Elsa Honig Fine (1978), Josephine Withers (1979) ve Wendy Slatkin (1985) gibi yazarların kitaplarında devam etmiştir (Peterson, Mathews,

1987:327). Elsa Honig Fine, Josephine Withers ve Wendy Slatkin'in eserleri kadının sanatçıların varlığını kabullenen sanat tarihi araştırmalarında da yerini almıştır (Antmen, 2014: 15). 1975 yılında, kadınların düzenlediği etkinlik, konferans ve sergilerin paylaşıldığı “Women Artists Newsletter” isimli bir dergi kurulmuştur. 1977 yılı ve sonrasında da feminist sanat ve feminist filmlere yönelik yazıların yazıldığı başka dergiler gündeme gelmiştir. Kadın sanatçıların hayatlarının belgelenmesi 1980’lerle gerçekleştirilmeye başlamıştır. 1970’lerin ilk yarısından itibaren eserler üreten feminist sanatçılar, kadınlar için çözülemeyen sorunlara işaret etmiş ve kadın hakları mücadelesini eserlerinde temsil etmeye çalışmıştır.

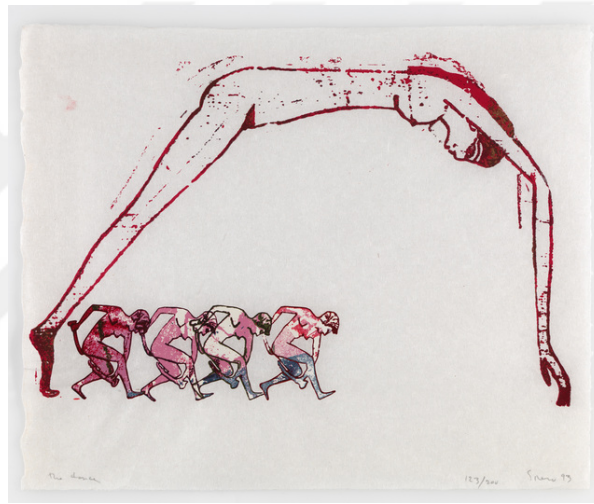


**Şekil 18.** Joan Semmel, Beachbody, 1985

kaynak: <https://www.alexandergray.com/series-projects/joan-semmel2>

Joan Semmel'in 1985 yılında yaptığı 'Beachbody' adlı eserinde bir kadının kendi bedenini seyretme ve seyrettirme durumu konu alınmıştır. Eserde ideal ve kusursuz olarak gösterilen kadın bedeni yerine kilolu bir beden kullanılarak kadın bedeninin seyirlik gösterimi eleştirilmiştir.

İlk feminist sanatçılardan olan Judy Chicago, Nancy Spero, May Stevens, Sylvia Sleigh, Joan Semmel, Hannah Wilke ve daha birçok kadın sanatçı eserlerinde ataerkil düzeni ifşa etmeye çalışmış, kadın bedeninin değersizleştirilmesini eleştirmiş, “tanrıça” figürü olarak gösterilen arketiplerini incelemiş, zanaata karşı sanatı savunmuş ve yanlış gittiğini düşündükleri ataerkil düzeni bozmak için sanatı bir araç olarak kullanmıştır (Antmen, 2014: 27).



**Şekil 19.** Nancy Spero, The Dance, 1993

kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/nancy-spero-the-dance-2>

Kadınların sanat tarihi içinde sanatçı kimliğinin elinden alınması, seyirlik bir nesne olarak sanata konu edilmesi, çıplak bedenler üzerinden erkeklere zevk nesnesi olarak sunulması ve üzerine yapıştırılan ‘güzellik’ olgusu dönemin en çok eleştirilen konuları olmuştur. Bağımsız bir feminist sanatçı inisiyatifi olan Gerilla Kızlar (Guerilla Girls) grubu da sanat içerisindeki cinsiyet ayrımcılığına tepki çekmek ve müzelere giriş koşullarını eleştirmek için 1989 yılında “Kadınların Metropolitan Müzesi’ne Girebilmek İçin Çıplak mı Olmaları Gerekir?” (Do women have to be naked to get into the Met. Museum?) isimli bir

poster çalışması yapmıştır (Antmen, 2014: 8). Gerilla Kızlar grubu tasarladıkları bu afişle, kadın bedeninin seyirlik bir nesne gibi gösterilmesine karşı çıkmış, normalleştirilen güzellik algısına ve cinsiyet ayrımcılığına tepki çekmiştir.



**Şekil 20.** Guerilla Girls, Do women have to be naked to get into the Met. Museum, 1989  
kaynak: <https://www.guerrillagirls.com/store/do-women-have-to-be-naked-to-get-into-the-met-museum-2012>

Afiş, eril bakış tarafından sembolize edilen Jean Auguste Dominique Ingres'in 1814 yılında yaptığı 'Büyük Odalık' isimli yağlıboya tablosundaki kadın figürüne goril başı giydirilerek tasarlanmıştır. Oryantalist bakış açısıyla üretilen Odalık eserlerinde, erkeklerin hakimiyeti altına girmeye istekli gibi gösterilmiş kadınlar, sınırsız bir dişilik ve şehvet imajı içerisinde cinsel bir obje gibi gösterilmiştir (Uzunoğlu, 2018: 226). Gerilla Kızlar karşıt oldukları kadın bakışını "Büyük Odalık" eserinin bilinçli kullanımıyla göstermiştir. Afişin amacı güzellik bakışını tersine çevirmek ve kadın bedeninin seyirlik olmasını eleştirmektir.

### 2.1.2.1. Performans Sanatı

Performans sanatı (happening), 1920'lerde ortaya çıkan fakat 1960'lı yıllarla kendisine sanat içerisinde bağımsız bir yer bulan, klasik sanat anlayışına karşı çıkan, izleyicilerin gözü önünde canlı bir şekilde gerçekleştirilen sanat biçimidir. Performans sanatı, ilk olarak kavramsal sanatın içerisinde kendine yer bulmuştur. Kavramsal sanatın temeli sanatın kendini çözümlemesiyle yeni bir sanatı anlamlandırmaktır. 1960 sonrasında kendini gösteren kavramsal sanatla, sanat kavramı sorgulanmış, sanatın tanımlaması yeniden yapılmış ve sanatın diğer düşünce alanları ile bağlantıları ortaya çıkarılmıştır. Kavramsal sanatın temelinde iki eğilim bulunmaktadır: izleyiciye bitmiş bir eser sunmak yerine sanat eserinin üretim sürecinde izleme olağanı vermek, izleyicileri sanat eserinin içine dahil etmek. Performans sanatı da kavramsal sanatın temellerini izleyerek kendine sanat içerisinde yer bulmuştur.

Performans sanatının en önemli özelliği tekrarı olmayan anlık bir gösteri olmasıdır. Gerçekleştirilen performanslar bir metne bağlı olmadan canlı olarak yapılır. Çoğu zaman icra edilen sanat gösterisi, fotoğraf ve video kaydına alınmaktadır. Performans sanatının en önemli özelliği sanat eserinin izleyici ile tamamlanarak gerçekleşmesidir. İzleyici, sanat nesnenin öznesi konumuna gelerek oluşturulan gösterinin bir parçası olmaktadır. Çağdaş sanat eserlerinde sıklıkla karşılaştığımız izleyiciyi sanat eserinin içine dahil etme durumu performans sanatının en önemli öğelerinden biridir. Bu durum izleyiciyi sanat eserine daha fazla yaklaştırmakta ve bütünü bu yöntemle oluşturmaktadır.

Performans sanatında ana özne bedendir. Özellikle çağdaş feminist sanatçılar çıplak beden unsurunu gösterilerinde sıklıkla kullanmaktadır. Çıplak beden her türlü toplumsal göstergeden uzak ve bağımsız olduğu düşüncesi feminist performans sanatçılarının eserlerinin temelini oluşturmaktadır. Performans sanatında beden, içinde bulunduğu mekanla

bir bütün oluşturmaktadır. Yaratılan beden-mekân ikilisi izleyiciyi de içine katarak sanat eserini tamamlamaktadır. Performans sanatının en önemli sanatçıların biri Carolee Schneemann'dir. Schneemann, mekân ve beden üzerinden performans sergileyen ilk feminist sanatçılardan biridir. Carolee Schneemann'ın en ses getiren performansı 1975 yılında gerçekleştirdiği 'Interior Scroll' dur (Horne, 2020: 985). Schneemann bu eserinde, soyunarak kâğıda sarılı olan Cezanne'nın 'She a Great Painter' kitabından yüksek sesle alıntılar okumuştur. Schneemann performansının devamında, üzerindeki kıyafetleri çıkartarak bedenin belirli noktalarını boyamış, özgünlüğünü ve bireyselliğini ortaya koyan hareketlerle vajinasından çıkarttığı parşömenleri okuyarak performansını sona erdirmiştir. Interior Scroll performansı video ve fotoğraflarla kaydedilmiş, çeşitli film festivali ve sanat galerilerinde de sergilenmiştir. Schneemann, bu performansıyla pek çok performans sanatçısının önünü de açmıştır.



**Şekil 21.** Carolee Schneemann, Interior Scroll, 1975

kaynak: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/53501/Carolee-Schneemann-Interior-Scroll>



Tarihteki en önemli performans sanatçılarından bir diğeri de Sırp asıllı Marina Abromovic'tir. Abromovic, performanslarında bedeninin fiziki ve bilişsel sınırlarını sorgulayarak, acı sınırlarını genişleterek izleyicilerin dikkatini bugüne çektiğini belirtmiştir. Günümüzde hala gösterileriyle adından sıkça bahsedilen Abromovic'in en çok tanınan gösterisi 1974 yılında Napoli'de gerçekleştirdiği 'Rhythm 0' deneyidir. Bu deneyde Abromovic, masanın üzerine 72 tane obje koymuştur. Bu objeler; gül, kürk, parfüm, bal, şarap, ekmek, bıçak, makas, testere, jilet ve silah gibi iyi niyetli veya kötü niyetli kullanılabilecek materyallerden oluşmaktadır. Abromovic, izleyicilere 6 saat boyunca onların karşısında durarak performansını gerçekleştireceğini söylemiştir. Performansın devamında ise izleyicilerin 72 objeden istedikleri bir materyali seçerek Abvromovic'in üzerine uygulamaları istenmiştir.



**Şekil 22.** Marina Abromovic, Rhythm 0, 1974

kaynak: <https://www.justfocus.fr/more/le-saviez-vous/les-femmes-qui-inspirent-chaque-jour-la-redaction-de-just-focus.html>

Performansın başlamasıyla izleyiciler, Abramovic'in bedenine kalemle yazı yazmak, makasla kıyafetlerini kesmek, gülü bedenine yerleştirmek, parfüm sıkmak gibi iyi niyetli yaklaşımlarla sanatın bir parçası haline gelmiştir. Fakat bir süre sonra izleyicilerden bazıları Abramovic'in bedeninde jilette yaralar açmak, bıçaklamak gibi acı verici ve hatta sanatçının hayatını tehlikeye atacak eylemlere yönelmiştir. Rythm 0 adlı performans, bir izleyicinin Abramovic'in kafasına silah dayamasıyla sonlanmıştır. Marina Abramovic bu gösterisiyle, toplumdaki bilinç altını ve şiddet olgusunu savunmasız bir beden üzerinden sorgulamıştır.

Performans sanatın bir diğer öncü isimlerinden olan Amerikalı Hannah Wilke, çalışmalarında heykel, fotoğraf ve video sanatını sıkça kullanmıştır. Wilke de çalışmalarında kadın bedenini ana unsur olarak kullanmış, cinsellik ve kadın kimliğini sıklıkla vurgulamıştır.



**Şekil 23.** Hannah Wilke, S.O.S. Starification Object Series, 1974

kaynak: <https://www.artellimite.com/2020/04/22/sin-besos-ni-abrazos/hannah-wilke-1/>

Wilke'nin en popüler eserlerinden biri olan 1974 yılı yapımı 'S.O.S. Starification Object Series' adlı fotoğraf serisi, kadın bedeninin nesneleştirilmesi, ırkçılık üzerinden ötekileştirilme ve kadın bedeninin zevk nesnesi olarak seyirlik bir unsur gibi gösterilmesine karşı bir duruş sergilemektedir. Wilke, bedeninin duruşu ve vajina şeklindeki sakız parçalarını üstüne yapıştırarak, harflerdeki küçük değişikliklerle bir kelimenin ya da sözcük dizisinin anlamının değiştirildiği dil arasında bir denklik kurmuştur (Antmen, 2014: 257).

Performans sanatçıları kadın bedenini kullanarak cinsellik, standart güzellik algısı, şiddet, kadın-erkek eşitliği gibi kavramları eleştirmek adına eserler üretmiştir. Japon sanatçı Shigeko Kubota'nın 1965 yılında yaptığı 'Vagina Painting' ve Fransız sanatçı Orlan'ın yaptığı 'The Reincarnation of Saint-Orlan' feminist yaklaşımla kadın bedeni kullanılarak üretilen eserlere örnektir.



**Şekil 24.** Shigeko Kubota, Vagina Painting, 1965

kaynak: <https://artreview.com/news-28-july-2015-shigeko-kubota-19372015/>

### 2.1.2.2. Fotoğraf

Feminizm kavramıyla birlikte birçok sanat dalında kadın sanatçılar feminist yaklaşımlarla eserler üretmeye başlamıştır. Fotoğraf sanatında feminizm kavramı da, diğer sanat dalları gibi feminist teorinin gelişimini takip etmiş ve gelişimini feminizm ile paralel bir şekilde ilerletmiştir. Dönemin feminist kadın sanatçıları özellikle kadınların toplum içerisindeki yerini ve mücadelesini gösteren eserler üretmeyi amaçlamıştır. Özellikle 1970 yılında İngiltere'deki işçi sınıfı mücadelesi pek çok sanatçıyı etkilemiş, kadın emeği üzerine eserler üreten feminist fotoğrafçıların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Dönemin kadın fotoğraf sanatçıları her türlü baskıya rağmen sanat üretimine devam etmiş, özellikle fotoğrafta kadın temsili üzerine yoğunlaşmıştır. 1970 yılında kadın emeğinin değersizleştirilmesine tepki gösteren eserler üreten çeşitli kolektifler ortaya çıkmıştır. 1975 yılında 'The Berwick Street Collective' grubunun çektiği *Nightcleaners* isimli 16mm belgesel, kadın hareketinin temsili için önemli bir yapım olmuştur.



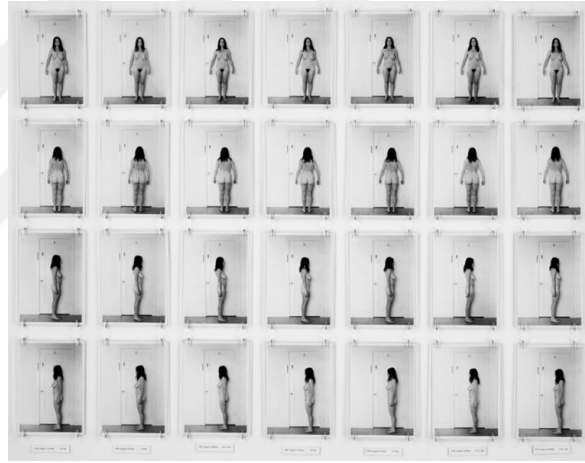
**Şekil 25.** The Berwick Street Collective, *Nightcleaners*, 1975

kaynak: <https://www.moma.org/calendar/film/5276>

19. yüzyılda Julia Margaret Cameron, Anne Noggle, Judy Dater, Judith Golden, Wendy Syner MacNeil gibi kadın fotoğraf sanatçıları, feminist teoriyi sahiplenmeden

çevrelerindeki kadınların portre ve otoportrelerini çekerek kadın temsili üzerine sanat üretimlerini gerçekleştirmiştir (Başar, Çekil, 2020: 80).

1970’li yıllarda feminist yaklaşım içerisinde en çok sorgulanan konu özne-temsili ilişkisi ve cinsiyetçi bakış açısı olmuştur. Feminist kimliği ve aktivist tavrıyla bilinen Amerikalı kavramsal sanatçı Eleanor Antin’in 1972 yılında yaptığı “Carving: A Traditional Sculpture” isimli 148 fotoğraflık serisi, kadın bedeninin temsili üzerine oluşturulmuş önemli eserlerinden biridir.



**Şekil 26.** Eleanor Antin, Carving: A Traditional Sculpture, 1972

kaynak: <https://webarchive.henry-moore.org/hmi/exhibitions/eleanor-antin-carving-a-traditional-sculpture>

Amerikalı çağdaş sanatçı Barbara Kruger de feminist sanat içerisinde kadın kimliği üzerine önemli eserler üretmiştir. Kruger, eserlerinde fotoğraf ve sözcükleri bir araya getirerek kadın kimliği, tüketim toplumu, güç ve iktidar kavramı üzerine düşüncelerini sloganlaştırarak göstermiştir.



**Şekil 27.** Barbara Kruger, Your body is a battleground, 1989

kaynak: <https://www.thebroad.org/art/barbara-kruger/untitled-your-body-battleground>

Feminist sanat içerisinde kadın temsili üzerine eleştirel bakış ile eserler üreten bir diğer önemli sanat fotoğrafçısı 1954 doğumlu Amerikalı Cindy Sherman'dır. Sherman, 'İsimsiz Film Kareleri' adlı eserinde Hollywood filmlerinde kült haline gelen tek tip kadın figürünü, filmlerden seçtiği kadın karakterlerin pozlarına girerek fotoğraflamıştır. Bu sayede ana akım sinemada gösterilen kadın temsillerini sorgulamış ve klişeleştirilmiş kadın rollerini eleştirmiştir (Başar, Çekil, 2020: 82).



**Şekil 28.** Cindy Sherman, Untitled Film Still, 1978

kaynak: <https://artlead.net/journal/modern-classics-cindy-sherman-untitled-film-stills/>

Üçüncü dalga feminizm dönemiyle postmodernizm tamamen benimsenmiş, dijital teknolojinin ortaya çıkmasıyla tekli gerçeklik kavramı yerini çoklu gerçeklik kavramına bırakmıştır. Sosyal medya ve teknolojik gelişmelerle her bireyin kendi sesini çıkarabildiği, farklı grupların toplanıp etkin olabildiği bir döneme girilmiştir. Bu dönemde ‘toplumsal cinsiyet’ (gender feminism) kelimesiyle cinsel yönelim ve kimlikler tartışılır hale gelmiş, cinsiyetin bir kültür ürünü olduğu savunulmuştur. Biyolojik cinsiyetlerin değişebilir olduğu, dişil ve eril rollerin ise kurgu ürünü olduğu düşüncesi ortaya çıkmıştır.

Üçüncü dalgada gündeme gelen Queer teori ile farklı cinsiyet ve yönelim kavramları tartışılmıştır. Dönemin en önemli sanatçıların biri, LGBT bireyleri temsil eden fotoğraflarıyla ünlü Nan Goldin’dir. Goldin, trans bireylerin günlük yaşamlarını ve birbirleriyle olan ilişkilerini fotoğrafa yansıtarak, toplum içerisinde daha görünür olmalarını sağlamış, yasal ve sosyal haklarına kavuşmalarını kolaylaştırmıştır.



**Şekil 29.** Nan Goldin, Misty and Paulette in a Taxi, 1991

kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/goldin-misty-and-jimmy-paulette-in-a-taxi-nyc-p78046>

Hem performans hem de fotoğraf sanatında feminist sanatçılar, bedenlerini bilinçli bir şekilde sanatın öznesi olarak kullanarak görsel sanatlarda kadın bedeninin seyirlik bir

nesne gibi gösterilmesine karşı çıkmıştır. Laura Aguilar, Shirin Neshat, Carrie Mae Weems, Lorna Simpson, Zaneli Muholi gibi fotoğraf sanatçıları da eserlerinde, toplumda öteki gibi gösterilen ve görmezden gelinen cinsel kimlikleri, etnik kökenleri ve kalıplaştırılan güzellik algısını tartışarak bireyleri görünür kılmayı amaçlamıştır.

### 2.1.2.3. Video Sanatı

Bir kitle iletişim aracı olan video, fotoğraf ve film gibi bir görüntü üretme teknolojisidir. Video, gerçek görüntülerin imgelerini üretir ve bunu film gibi hareketli bir biçimde yansıtır. Videonun bir sanat ortamına dönüşme süreci fotoğraf ve filmde yaşanan süreçle paralel ilerlemiştir. Video, zaman ve mekân kavramlarını bir ekran üzerinde eşzamanlı olarak yansıtarak yeniden üretmektedir. Video sanatçıları eserlerindeki amaca yönelik videoyu görüntü ve ses üzerinden manipüle edebilir ve bu yöntemle yan anlamlar üretebilmektedir. 20.yüzyılın en önemli iletişim ve medya teorisyeni olan McLuhan video ile ilgili şunları söylemiştir;

“Videoda izleyici olan kişi aynı zamanda ekrandır. Video, fotoğraf gibi durağan bir görüntü değildir fakat parmakla taranarak dış hatları tanımlanabilen cisimlerin görüntülerini sürekli olarak gözler önüne sermektedir. Ortaya çıkan plastik kontur, üzerine ışık düşerek değil ışıktan geçerek oluşmaktadır. Bu da çıkan görüntünün bir heykel veya ikon kalitesine sahip olduğunu göstermektedir.” (McLuhan, 2004: 334).

Video sanatının temelleri 19.yüzyılda ortaya çıkan Büyülü Fener, Praksinoskop, Sinematograf ve Kinetoskop gibi görüntü ve ses üzerine geliştirilen cihazlarla atılmıştır. Bu keşifler sinemanın toplumsal yaşamın bir parçası haline gelmesini sağlamıştır. Fakat video sanatı, sinemanın eğlence aracı olmasına karşı çıkarak farklı bir bakış açısıyla sanat içerisinde kendine yer bulmuştur. Video sanatı, sanat ortamında yeni bir deney evreni açmış; görüntü arşivlenerek veya arşivlenmeden şekillendirilebilir, manipüle edilebilir ve silinebilir hale



dönüşmüştür. Video sanatını diğer sanat dallarından ayıran en önemli özellik, biçim ve içerik olarak video teknolojisinin anlatım özelliklerine ve estetik yapısına bağlı olarak üretilmesidir. Video sanatı, kendine özgü kurgu yapısı, farklı sanat tekniklerini bir arada kullanabilmesi ve filmde bağımsız olarak önceden yazılan bir senaryoya bağlı kalmadan gerçekleştirilmesiyle çağdaş sanatın en önemli parçalarından biri olmuştur. Video sanatında en önemli nokta izleyicinin sanat eyleminin içerisine dahil olması ve yaratılan eserin bir parçası haline gelmesi durumudur. Bu özelliğini kavramsal sanatın etkilerinden almaktadır. Gösteri sırasında kamera, monitör, projeksiyon ve ses gibi bileşenlerin haricinde izleyiciler de sanat eserinin bütününe oluşturmaktadır.

Elektronik görüntünün sanatsal bir ortam olarak ilk kullanımları Fluxus hareketi içinde ortaya çıkmıştır. 1952 yılında Ernie Kovacs televizyon sinyallerini bozarak çeşitli görsel denemeler yapmıştır. Ancak video görüntüsünün sanat ortamına dahil olması 1963 yılında başlamıştır. Nam June Paik, Wolf Vostell ve Dara Birnbaum gibi sanatçılar videoyu sanat ortamına dahil eden ilk sanatçılar olmuştur. Sanatçıların ilk çalışmalarında; ikiboyutlu ve üçboyutlu gerçeküstü betimlemelerin ses ve hareketle yönlendirilmesinden oluşan elektronik betimlemeler; videonun renk oluşturan sistemleriyle ve sesle üretilen renkli veya siyah-beyaz çizimler ve boyamalar; elektronik görüntüyü yansıtarak sesle birlikte oluşturan video heykel gibi çalışmalar ortaya çıkmıştır (Yıldız, 1995: 11). Video sanatının öncülerinden olan Nam June Paik, kamerayı çekim yapabilen bir cihazdan öteye koyarak kameranin sanatsal ifadenin en önemli parçalarından biri olduğunu savunmuştur. Nam June Paik ve Charlotte Moorman'ın 1966 yılında gerçekleştirdikleri "TV Cello" adlı performans, video sanatının en önemli eserlerinden sayılmaktadır.



**Şekil 30.** Nam June Paik, TV Cello, 1971

kaynak: <https://explore.namjunepaik.sg/artwork-archival-highlights/charlotte-moorman-with-tv-cello-and-tv-eyeglasses/>

Bu eserde Paik, performatif heykel fikrini ileri götürerek manipüle eden görüntülerden oluşan televizyon ekranı ile işleyen enstrüman fikrini birleştirmiştir. Paik ve Moorman, eserin içine dahil olarak gösterinin bir parçası da olmuştur. Gösteri sırasında Moorman, telleri, akort mandalları, köprüsü ve kuyruk parçası olan yeni nesil viyolonsel çalmıştır. Viyolonsel çalındığında, çarpışan elektronik sesler üreterek gerçek bir enstrüman hissi vermiştir.



**Şekil 31.** Ulrike Rosenbach, Die Einsame Spaziergängerin, 1979

kaynak: <https://www.ulrike-rosenbach.de/performance-arbeiten/die-einsame-spaziergaengerin/>

Alman video sanatçısı Ulrike Rosenbach'ın “Die Einsame Spaziergängerin” adlı eserinde gerçekleştirdiği performansı, görüntülerin canlı olarak filme alınması ve senkron şekilde ekrana yansıtılması tekniğine ilk örneklerden olmuştur.

Video hem yaratıcılık ürünü hem de protesto aracı olarak 1960'ların baskın sanatsal hareketlerine tepki vermenin bir yolu da olmuştur. Özellikle feminist sanatçılar video sanatını kadın sorunlarına parmak basmak adına önemli bir protesto aracı olarak kullanmıştır. Örneğin feminist sanatçı Howardena Pindell, ırk ve cinsiyet konularını ele almış, Anna Maria Maiolino Brezilya'da kadınlara uygulanan baskıyı kınan eserler üretmiş, Maria Klonaris ve Katerina Thomadaki ise kadın bedenini ve kimliğini görsel ve politik bir keşif yeri haline getirerek beden sinemasını kuramlaştırmıştır.



**Şekil 32.** Maria Klonaris ve Katerina Thomadaki, Unheimlich I: Dialogue secret, 1979

kaynak: <http://xcentric.cccb.org/en/programas/fitxa/disturbing-strangeness-dialogue-secret-by-maria-klonaris-and-katerina-thomadaki/225936>

Türkiye’de video sanatının kullanımı 1980 yılı ve sonrasında görülmeye başlamıştır. 1970 yılından itibaren yurtdışında videoyu sanat olarak deneyimleyen sanatçılar, Türkiye’de de ilk deneyimlerini gerçekleştirmiştir. Nil Yalter ve Teoman Madra ilk video sanatı eserleri üreten sanatçılardır. Nil Yalter, feminist sanat akımının öncülerinden sayılmaktadır. Yalter yaptığı çalışmalarda, kişi ve kişiyi çevreleyen dış dünya kavramlarını sorgulamış, psikolojik

ve fiziksel hapsolme konusuna değinmiş, cinsiyet ayrımcılığına karşı bir duruş sergilemiş, erkek egemen bakışı kendi bakış açısıyla yorumlamıştır. Yalter'in feminist bakış açısıyla ürettiği işlerden bazıları şunlardır; Başsız Kadın, Kadınlar Hapishanesi, Harem, Rahime.

Feminist sanat içerisinde bedene yazı yazma eylemi en sık kullanan temsildir. Nil Yalter'in 1974 yılında yaptığı Başsız Kadın eseri de bu temsile örnektir. Eserde göbek deliğinin çevresine daire şekli izlenerek René Nelli'nin "Erotique et Civilizations" kitabından alıntılanan bir metin yazılmış ve eylem video kaydına alınmıştır. Yalter, bu performansıyla kadın bedeninin bir fetiş öznesi olmasını eleştirerek bedenin özgürleşmesini oryantalist bir bakış açısıyla anlatmıştır.



**Şekil 33.** Nil Yalter, Başsız Kadın, 1974

kaynak: <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/nil-yalter-ve-gorunmeyenler-i-9151>

#### 2.1.2.4. Sinema

Fotoğraf, diğer sanat dallarından farklı olarak gerçekleri olduğu gibi yansıtabilen sistemi (mercek) ile insanlık tarihinin en önemli buluşlarından biri olmuştur. Özellikle *Kamera Obscura*'nın icadı hem fotoğraf hem de sinema sanatlarının doğuşunu sağlamıştır.

18. yüzyılın sonunda hareketli resimler ortaya çıkmaya başlamış ve bu görüntüleri yansıtabilen, tarihin ilk sinema aleti olarak kabul edilen *Büyülü Fener* adlı cihaz kullanılmıştır. 1891-1896 yılları arasında Emile Reynaud tarafından keşfedilen *Praksinoskop* ile hareketli görüntü kavramı toplum tarafından ilgi görmeye başlamıştır. Sinemanın en büyük icatlarından biri olarak adlandırılan *Sinematograf*, Lumiere Kardeşler tarafından 1896 yılında Paris’te ilk gösterimini gerçekleştirmiştir.



**Şekil 34.** Lumière Kardeşler

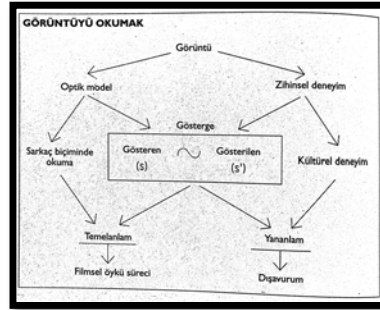
kaynak: [https://en.wikipedia.org/wiki/Auguste\\_and\\_Louis\\_Lumi%C3%A8re](https://en.wikipedia.org/wiki/Auguste_and_Louis_Lumi%C3%A8re)

Sinema, fotoğrafla birlikte mekanik sanatların ortaya çıkmasını sağlamış ve yüzyılımıza damgasını vurmuştur (Bazin, 2011: 29). 1928 yılında sessiz sinema sanatsal anlamda popüler olmaya başlamıştır. *Nickelodeon* ve *Sinema Sarayları*’nın da popülerleşmesiyle sinemaya olan ilgi git gide artmıştır. Bunun beraberinde *Fonograf*, *Tri Ergon*, *Vitaphone*, *Fantasound* ve *Dolby A* gibi ses teknolojilerinin de ortaya çıkmasıyla sinema çok daha popüler bir konuma taşınmıştır. Rus sinema kuramcısı Lev Kuleşov ve Amerikalı D.W. Griffith’in montaj üzerine denemeleri, Vsevolod Pudovkin’in kurgunun temel yaratıcılığın anahtarı olduğunu savunması ve Sergey Ayzenştayn’ın kurgu sanatını geliştirmesiyle sinema post-prodüksiyon ile tanışmıştır. 1930’dan 1940’a kadar sinema temel

olarak Amerika Birleşik Devletleri'nde gelişme göstermiştir. 1938 yılı ve sonrasında ise İtalya ve İngiliz sinemalarının ortaya çıkmasıyla Hollywood sisteminden kopuş yaşanmıştır (Bazin, 2011: 41).

#### 2.1.2.4.1 Sinemada Anlam ve Anlatım

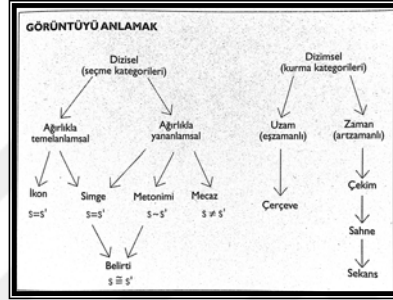
Sinema, kullandığı teknik dışında anlatım yapısıyla da toplumların vazgeçilmez iletişim araçlarından biri olmuştur. Özellikle yaşadığımız dünyanın sosyo-kültürel yapısını ve toplumsal farkındalıkları yansıtmada sinema tarihin en güçlü araçlarından biri olmuştur. Sinemanın tarihine bakıldığında anlatım yapısının edebiyat ve tiyatro dallarının mirasçısı olduğu ortaya çıkmaktadır. Örneğin, Alexandre Dumas ve Victor Hugo yarattıkları karakterler ve olay örgüleriyle film yapımcılarına geniş bir hikâye dünyası sunmuştur (Bazin, 2011:63). Monaco, görüntülerin anlatım yapısına ilişkin analizlerini 2 aşamada değerlendirmiştir; görüntüyü okumak ve anlamak (Monaco, 2010: 170). Birinci aşama olan görüntünün okunması sürecinde görüntü hem optik hem de zihinsel olarak deneyimlenmektedir. (Şekil 35)



**Şekil 35.** Görüntüyü okumanın diyagramı (Monaco, 2010: 170)

Kültürel belirleyenler zihinsel deneyim tarafından yönlendirilmektedir. Optik ve zihinsel anlam, gösterenin (s) gösterilene (s') birleşiminden oluşan göstergeye

bağlanmaktadır. Gösteren optik modeli temsil ederken gösterilen zihinsel deneyimi temsil etmektedir. Görüntünün okunması sürecindeki 3 düzey (sarkaç, göstergebilimsel, kültürel) anlam üretmek için farklı yöntemlerden bir araya gelmektedir (Monaco, 2010: 170). İkinci aşamada ise görüntünün anlam süreci değerlendirilmiştir.



**Şekil 36.** Görüntüyü anlamamanın diyagramı (Monaco, 2010: 171)

Monaco, görüntüde anlamı dizisel ve dizimsel olarak 2'ye ayırmıştır. Dizisel seçme kategorileriyle ilişkilendirilirken, dizimsel kurma kategorileriyle ilişkilendirilmiştir. Seçme kategorileri temelanlamsal veya yanlanlamsal olarak gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki tarafından karakterize edilmektedir. İkonik görüntüde, gösteren gösterilen ile özdeş iken simgelerde gösteren gösterilene eşit fakat özdeş değildir. Dizimsel ilişki ise uzam ve zamana bağlı olarak işlemektedir (Monaco, 2010:171).

Tıpkı sanatın evrimsel süreci gibi sinema da tarihsel gelişimiyle sorgulanmış ve bu sorgulamaların ışığında sinema için yeni teoriler ortaya çıkmıştır. Tüm bu teorilerin sonucunda ise farklı sinema akımları ortaya çıkmıştır. Bunların temelini ana akım sinema, bağımsız sinema, sanat sineması ve deneysel sinema oluşturmaktadır. Ana akım sinema, geniş kitlelere hitap eden, popüler konuların işlendiği, temel amacı sinema pazarına hizmet etmek olan sinema akımıdır. Ana akım sinemaya en önemli örnek Hollywood sinemasıdır. Bağımsız sinema, popüler kültürden kendini ayırarak yüksek bütçeli ana akım sinemanın tam

tersi şekilde düşük bütçeli ve yönetmen odaklı sinema olarak tanımlanmaktadır. Sanat sineması ise bağımsız sinemayla aynı düşünce yapısına sahip fakat temel düşüncesi ‘sanat sanat içindir’ olan sinema akımıdır. “Sanat sanat içindir” görüşü diğer sanat dallarına göre sinema için benimsenmesi zor bir görüş olmuştur. Fakat 1940 – 1950 yıllar itibariyle yeni bir biçim arayışı kaçınılmaz olan sinema için sanat sineması önemli bir örnek olmuştur. Sanat sineması, İtalyan Yeni Gerçekçilik ve Yeni Dalga akımlarını içine alan modern sinemaya göre kendine özgü anlatım ve sinematografik yapısı ile sinema alanına farklı bir perspektif getirmiştir. Nijat Özön’e göre deneysel film, sinemada, alışılmışın dışında yenilikler deneyen film çeşididir (Özön, 1963: 31). Deneysel sinema, görüntüleri ve sesleri yoğunlaştırarak, halüsinasyon figürlerini çağrıştırarak, görsel algımızı ve dünyayı anlamamızı bozmaya amaçlamaktadır (Schneider, Pasqualino, 2014: 45). Deneysel film, özellikle 1960’larda ve 1970’lerde, film süresi ve deneyimlenen zaman, anlatı biçimi, aygıt (kamera) ve filmin kendisinin maddeselliği gibi temel sorunları sorgulamıştır (Schneider, Pasqualino, 2014: 4). Sinemanın temel öznesi konumunda bulunan kadın-erkek temsilleri filmlerin en çok sorgulanan ve tartışılan konularından olmuştur. Özellikle yönetmenlerin filmleri aracılığı ile sunduğu kadın- erkek temsilleri ideolojik bakış sorgusunu gündeme getirmiştir. Erkek egemen toplum içerisinde kadın temsilleri zamanla sorgulanan en temel konulardan biri olmuş, tek tip kadın görüşünü yıkmak amacıyla yeni sinema teorileri ortaya çıkmıştır.

#### **2.1.2.4.2. Feminist Sinema**

İkinci Dalga Feminizm dönemiyle birlikte “feminist sinema” kavramı da ortaya çıkmış ve sinema üzerine kadın temsil sorunları tartışılmaya başlanmıştır. Özellikle İkinci Dalga’nın temel tartışma konularından olan tecavüz ve kadına şiddet sorunları sinemada da kadın temsillerinin sorunlu olduğu fikrini doğurmuştur. 1970’li yıllarda düzenlenen kadın



film festivalleri çoğu kadın sanatçıyı cesaretlendirmiş ve feminizm alanına yönelik farkındalık artmıştır. Feminist film veya feminist sinema, kadınların filmler içerisindeki temsiline odaklanan feminist film pratiğidir. 1970'lerde feminist eleştirmenler sinemasal temsillerin kadını duygusal göstererek eve bağımlı konumlandığını ve bu temsillerin dikizci ve gözetlemeci olduğunu belirtmiştir (Ryan & Kellner, 2016: 201). Hollywood sinemasında kadınlar meşruiyet sınırlarını ihlal eden kural yıkıcılar, erkeklerin arzularının fetişi ve ataerkil iktidarın pasif savunucuları olarak temsil edilmiştir (Ryan & Kellner, 2016: 201). Hollywood sineması göz kamaştırıcı şekilde fallik kadın imgeleri üretmiştir (G.O. Gabbard & K. Gabbard, 2019: 437). Fallik kadın temsillerinin bir kısmı sempatik olarak sunulurken bir kısmı da feministlerin sorunlarını dile getirmedi senaryolarda temsil edilmiştir. Tüm bu ataerkil ve dikizci temsiller, feminist sinemanın eleştirdiği temel konulardan olmuştur. Kadınların filmlerin içerisinde cinsel nesne olarak temsil edilmesi sinemanın ortaya çıkmasıyla başlamıştır. Örneğin, Georges Méliès'in *Aya Yolculuk* (Le Voyage Dans La Luna, 1902) filminde, aya gitmek için yol alan erkek bilim adamları yolculukları sırasında işveli ve albenili kadınların bulunduğu yıldız kümelerinin önünden geçmektedir (Öztürk, 2000: 69-70). Méliès'in bu temsili, sinemada cinsel klişelerin yansımaya örnek olmuştur. Diğer bir örnek ise sinemanın sanat olmasına büyük katkıları olan D.W. Griffith'in *Bir Ulusun Doğuşu* (The Birth of a Nation, 1915) filmidir. Filmde kadınlar siyahlardan uzak tutulması ve korunması gereken bir çiçek gibi sunulmuştur (Öztürk, 2000: 70). Film bu bağlamda hem ırkçılık hem de cinsiyetçilik içermektedir. Filmlerdeki kadın temsillerinin yanı sıra sinema sektöründe kadın çalışanların sayısının az olması ve sektörün içerisinde ikincil bir konumda olmaları da baskın ataerkil düzeninin kadınlar üzerindeki etkisini göstermektedir. Amerika'da yapılan bir araştırma 1949 yılından 1979 yılına kadar yapılan 7.322 filmin sadece 14'ünün kadınlar tarafından yönetildiğini ortaya çıkarmıştır (Öztürk, 2000: 70). Kadınlar sektörün içerisinde hor görülen, erkeklerle eşit olanaklara sahip olmayan, başarısızlığında vahşice eleştirilirken başarısı göz ardı edilen

bir konumda çalışmaya mahkûm edilmiştir. Feminist film pratiği de kadınlar üzerine yapılan tüm eşitsizlikleri yıkmayı amaçlayan, ataerkil iktidar kodlarını kullanan klasik anlatı sinemasına karşı olarak deneysel sinema üzerinden ilerlenmesi gerektiğini savunmuştur. Chantal Akerman'ın 1975 yılı yapımı *Jeanne Dielman* filmi feminist film pratiği adına önemli eserlerden biri olarak görülmektedir. Film, ev kadını, dul, anne ve aynı zamanda fahişe olan bir kadının üç gününü konu almaktadır. Filmde çekirdek aile içerisinde kadının yabancılaşması gerçek süresi içinde kadın etkinlikleri gösterilerek sunulmuştur (Öztürk, 2000: 80). Benzer bir temsil Laura Mulvey ve Peter Wollen'ın 1976 yılında yaptığı *Riddles of the Sphinx* filminde de görülmektedir. Film, ataerkil yapılanma içerisinde anne olmanın zorluklarını dile getirirken, kadınların erkek kültüründen ve dil yapısından dışlanmalarını soyut bir şekilde yansıtmaktadır (Öztürk, 2000: 81). Bunun yanı sıra Maya Deren, Agnès Varda, Margarethe von Trotta, Jane Champion ve Sally Potter gibi feminist yönetmenler filmlerinde feminist sinema pratiğini kullanarak eserler üretmiştir. Maya Deren'in 1943 yılı yapımı *Meshes of the Afternoon* filminde, kadının kendi kimliğini bulma çabasını sürekli erkek yüzüyle karşılaştırarak eleştirel bir şekilde ele alınmıştır.



**Şekil 37.** Maya Deren, *Meshes of the Afternoon*, 1943

kaynak: <https://mubi.com/tr/films/meshes-of-the-afternoon>

Filmlerinde feminist temelli söylemi ele alan bir diğer önemli yönetmen Agnès Varda'dır. Fransız Yeni Dalga akımının da öncülerinden olan Varda, filmlerinde sıklıkla

feminizm ve kadın sorunlarına vurgu yapmaktadır. Varda, 1962 yılı yapımı *Cléo de 5 à 7* filminde Cléo karakterini merkeze alarak kadının kendi benliğinin farkına varmasını ve özgürleşme sürecini anlatmaktadır. Varda, son dönemde Fransız fotoğraf ve sokak sanatçısı JR ile yaptıkları *Mekânlar ve Yüzler* (2017) belgeseli ile de büyük ses getirmiş ve birçok önemli ödülün sahibi olmuştur.



**Şekil 38.** Agnès Varda, *Cléo de 5 à 7*, 1962

kaynak: <https://www.beyazperde.com/filmler/film-1191/>

Sinemada kadın direnişinin en iyi temsilcilerinden biri de 1942 yılında Berlin’de doğan Margarethe von Trotta’dır. 1970’lerde Yeni Alman Sineması’nın en önemli temsilcilerinden olan Trotta, filmlerinde kadın temsillerine ve tanınan kadınların bilinmeyen hikâyelerine odaklanmıştır. Rosa Luxemburg’un fikirlerini ve yapıtlarını çok önemsemiş ve Luxemburg’u kendine idol olarak seçmiştir. Sektör içerisinde bulunan kadın yönetmen ve yapımcılara eşit hakların sunulmadığını savunan Trotta, bu eşitsizliğin ortadan kalkması adına meslek hayatı boyunca kadın yönetmenlerle bir araya geldiği platformlar yaratmış, kadın filmleri festivalleri düzenlenmesine destek olmuş ve kendi alanında birçok ‘masterclass’ vermiştir. Trotta bir röportajında, filmlerindeki kadın temsilleri ile ilgili şunu söylemiştir;

“Tıpkı erkek arkadaşlıkların sıklıkla tasvir edildiği gibi, filmlerimde kadın arkadaşlıklarını da göstermek istedim. Kadınların sadece ev işleri yapan kahramanlar değil, Yunan mitolojisinde olduğu gibi büyük kahramanlar olmalarını istedim.” (Bittencourt, 2018)



**Şekil 39.** Margarethe von Trotta

kaynak: [https://www.sensesofcinema.com/2002/great-directors/von\\_trotta/](https://www.sensesofcinema.com/2002/great-directors/von_trotta/)

Margarethe von Trotta’nın kadın temsiliyi işlediği en önemli filmlerden bazıları şunlardır; *Schwesteren oder Die Balance des Glücks* (1979), *Marianne and Juliane* (1984), *Rosa Luxemburg* (1986), *Rosenstraße* (2003), *Hannah Arendt* (2012).

Hem sinematografi hem de anlatım yapısı olarak dünyanın en iyi kadın yönetmenlerinden biri olarak adlandırılan Yeni Zelanda doğumlu Jane Campion (1954), derinlikli anlatım yapısıyla feminist bakış açısını birleştirmiştir. Yaptığı filmlerde kadın karakterlere odaklanmakta ve kadın – erkek eşitliğini gösteren temsiller sunmaktadır. Yazar-yönetmen Jane Campion'un sansasyon yaratan filmi *The Piano*, 1993 yılında Cannes'da Altın Palmiye'yi uzun metrajlı bir film için kazanan ilk kadın yönetmen olmuştur (Dupuis, 1996: 51). *The Piano* filminde yarattığı Ada McGrath karakteri yıllardır görülen en güçlü kadın kahramanlardan biri olmuş ve eleştirmenler arasında büyük bir heyecan yaratmıştır.



**Şekil 40.** Jane Campion, *The Piano*, 1993

kaynak: <https://www.stuff.co.nz/entertainment/film/95158243/kiwi-jane-campion-says-moviemaking-not-my-kind-of-thing-anymore>

Campion, *The Piano* filminde cinsiyetçi, ırkçı ve sınıfa bağlı ideolojilerin birbirine kenetlenen yapılarını göstermiştir. Film, kadın – erkek eşitliğini farklı bir perspektifle sunmaktadır. Kadın karakter Ada McGrath hem tacize uğrayan hem de taciz eden olarak konumlandırılmıştır. Campion, filmde yarattığı kadın karakter ile karakterini özel alana hapsetmeden, ikili ilişkilere boyun eğen taraf olarak göstermeden klasik kadın temsillerinin yerine namuslu kadın imgesini yıkmaya çalışmıştır (Öztürk, 2000: 154-155). Jane Campion'un kadın temsilleri üzerine yaptığı diğer filmlerden bazıları şunlardır; *An Angel at My Table* (1990), *The Portrait of A Lady* (1996), *In The Cut* (2003), *Bright Star* (2009).

Sinemada kadını anlatı olarak güçlü bir temsil formunda sunan en önemli feminist film yönetmenlerinden biri de Sally Potter'dır. 1949 yılında İngiltere'de doğan Potter aynı zamanda Laura Mulvey ile deneysel sinemayı ilk uygulayan yönetmenlerdendir. Potter'ın kadın temsilleri anlatı içerisinde çok güçlü durmaktadır. Kadın ve erkeğin konumlandırılışı filmlerin temelini oluşturmaktadır. Özellikle 1997 yılı yapımı *The Tango Lesson* filmi kadın ve erkeğin kalıplaşmış rollerini ters düz etmiştir.



**Şekil 41.** Sally Potter, *The Tango Lesson*, 1997

kaynak: <https://sallypotter.com/film/1134/The-Tango-Lesson>

Filmde ana akım sinemada gösterilen erkek tarafından dikizci bir bakış açısıyla yaratılan kadın karakter yerine erkekleri yöneten kadın karakteri yaratılmıştır. Ana akım sinemada nesne olarak gösterilen kadın karakter Potter'ın temsilinde özne konumuna taşınmıştır (Keleş, Somalı, 2019: 97). Sally Potter'ın kadın temsilleri üzerine yaptığı diğer filmlerden bazıları şunlardır; *Thriller* (1979), *Orlando* (1992), *Ginger & Rosa* (2012).

#### **2.1.2.4.3. Türk Sinemasında Kadın Temsili**

Sinema tarihinde kadın temsilleri genellikle eril söylemin hâkimiyetinde ilerlemiştir. Ataerkil toplumun gelenekselleşmiş cinsiyet kalıplarına göre çekilen filmler zamanla eleştirilmiş ve yeni söylem arayışlarının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Feminizmin Türkiye'ye yansımaları ve kadın temsillerinin sorunlu olduğunun tartışılması 1980'li yıllarla başlamıştır. Özellikle dönemin getirdiği toplumsal ve siyasal değişimler sinemada da çeşitli sorgulamaların başlamasına sebep olmuştur.

1917 yılı yapımı *Pençe* filmi, Türk sinemasının ilk anlatı filmlerinden biridir. Film, aynı zamanda kadınların “fahişe” olarak tanımlandığı ilk temsillerdendir. Filmdeki Leman ve Feride karakterleri şehvet dolu ve doyumsuz olarak gösterilmiştir (Özgüç, 1988: 46-47). İki kadın da kocalarına ihanet eden kötü kadınlar olarak temsil edilmiştir. Türk sinemasında “kadın kahraman” üzerine kurulan ilk film 1919 yılında Ahmet Fehim’in yönettiği *Mürebbiye*’dir (Özgüç, 1988: 11). Film, sansürün uygulandığı ilk örneklerden biridir. Ahmet Fehim 1919 yılında *Binnaz* isimli bir film daha yapmıştır. İki film de kadın karakteri merkeze konumlandırmış, erkeklerin bir kadın için verdikleri mücadeleyi anlatmıştır (Özön, 1970: 27). 1923 yılı ile “tiyatrocular dönemi” olarak adlandırılan dönemde Muhsin Ertuğrul tarafından yönetilen *Leblebici Horhor* filmi Türk sinemasında ilk eşcinsel kimliklerini gösteren filmidir. Filmde Behzat karakteri kadın kıyafetleri giyerek cinsiyet değiştirmektedir (Özgüç, 1988: 39). 1934 yılında Türk sinemasında dönemin en önemli isimlerinden olan Muhsin Ertuğrul’un yönetmenliğini üstlendiği *Bataklı Damın Kızı Aysel* filmi ilk köy yaşamı ve kadını temsiline yapıldığı filmidir (Özgüç, 1988: 54). Filmde ana karakter Aysel çeşme başında bir erkek tarafından sözlü tacize uğrar, daha sonra bu erkek tarafından tecavüze uğrar ve hamile kalır. Aysel karakteri filmde, “çeşmebaşı erotizmi” ile erkeği baştan çıkaran kadın ve ana akım sinemadaki temsiller gibi cinsel bir motif konumuna oturtulmuştur. Özgüç’e göre, kırsal kesimin töresel özelliklerinden biri de kadınların tarladan ya da işten yorgun dönen kocalarının ayaklarını leğende yıkamasıdır. Bu eylem, köy kökenli kadınların bir anlamda köleliğini, geleneksel boyun eğişini simgelemektedir (Özgüç, 1988: 55). Aynı yıllarda Türk sinemasının ilk kadın yönetmeni olan Cahide Sonku, *Söz Bir Allah Bir* (1933) filmi ile sinema sektörüne oyuncu olarak giriş yapmıştır.



**Şekil 42.** Cahide Sonku

kaynak: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Cahide\\_Sonku](https://tr.wikipedia.org/wiki/Cahide_Sonku)

Cahide Sonku'nun ilk yönetmenlik deneyimi 1949 yılı yapımı *Fedakâr Ana* filmidir. Film, dul bir kadının oğlunu tek başına yetiştirmek için verdiği mücadeleyi anlatmaktadır. Sonku, ilerleyen yıllarda yönetmenlik kariyerine *Vatan ve Namık Kemal* (1951) ve *Beklenen Şarkı* (1953) filmleriyle devam etmiştir. 1964 yılında Ümit Utku'nun yönetmenliğini yaptığı *Koçero* filmi kadına şiddetin en sert örneklerinden biridir. Filmde kadına tecavüz ve şiddet çok sert bir görsel dille gösterilmiştir. 1950'li yıllara gelindiğinde Türk sineması yeni bir döneme girmiş ve Yeşilçam Dönemi başlamıştır. İtalyan sinemasında dolgun vücutlu seks imgelerinin üretildiği dönemde Türk sinemasında da yeni kadın tipleri ortaya çıkmıştır (Özgüç, 1988: 14). Yeni kadın tipleri yeni yıldız oyuncuların da sinema sektörüne kazandırılmasını sağlamıştır. Sezer Sezin, Neriman Köksal, Muhterem Nur, Belgin Doruk, Fatma Girik, Leyla Sayar, Çolpan İlhan ve Türkan Şoray dönemin önemli yıldız oyuncularındandır. Özellikle Türkan Şoray tapılacak ve erişilmesi güç kadın imgesinin 1940'lı yıllardaki son temsilidir (Özgüç, 1988: 25). 1959 yıllarında erkek tipli kadın temsilleri de sıklıkla görülmeye başlanmıştır. Aydın Arakon'un *Fosforlu Cevriye* (1959) ve



Metin Erksan'ın *Şoför Nebahat* (1960) filmi, erkek tipli kadın temsiliinin ilk görüldüğü filmlerdendir.



**Şekil 43.** Metin Erksan, *Şoför Nebahat*, 1960

kaynak: [https://tr.wikipedia.org/wiki/%C5%9Eof%C3%B6r\\_Nebahat\\_%28karakter%29](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C5%9Eof%C3%B6r_Nebahat_%28karakter%29)

1960'lı yıllarda kadın yönetmenlerin sayısı artmış ve kadın temsillerinin yapıldığı birçok film çekilmiştir. Türk sinemasının ilk kadın yönetmenlerinden olan Feyturiye Esen'in *Gönül Ferman Dinlemez* (1962), *Çiçeksiz Bahçe* (1963), *Canım Benim* (1965) filmleri ile Nuray Şener'in *Aydedeye Gidiyoruz* (1964), *Suçlu Çocuklar* (1965), *Oduncunun Çocukları* (1966) filmleri dönemin önemli kadın yönetmen filmlerindendir. Aynı yıllarda Atıf Yılmaz'ın yönettiği *İki Gemi Yanyana* (1963) filmi, Halit Refiğ'in *Haremde Dört Kadın* (1965) filmi ve Metin Erksan'ın *Kuyu* (1968) filmi kadın temsilleri için dönemin önemli yapıtlarından olmuştur. 1970'li yıllarla birlikte Türk sinemasında seks filmleri ve toplumsal konuların işlendiği gerçekçi filmler yapılmıştır. Seks filmleri kadın bedenini sömürürken, toplumsal gerçekçi filmler kadının toplumdaki konumunu eleştirmiştir (Duyan, 2013: 335). Ülkü Erakalın yönetmenliğini yaptığı 1964 yılı yapımı *Gözleri Ömre Bedel* filminde Türkan Şoray'ı erotik nesne temsiliinde görmek mümkündür.



**Şekil 44.** Ülkü Erakalın, *Gözleri Ömre Bedel*, 1964

kaynak: <https://m.imdb.com/title/tt0263394/mediaviewer/rm3705198337>

1970’li yılların önemli kadın yönetmenlerinden biri olan Bilge Olgaç filmlerinde toplumsal gerçekçi anlatıyı benimsemiştir. Olgaç’ın *Linç* (1970), *Bir Gün Mutlaka* (1975), *Kaşık Düşmanı* (1984), *Gülüştan* (1985), *İpekçe* (1987) filmleri yönetmenlik yaptığı filmlere örnektir. 1980’li yıllardan sonra kötü, zavallı, yetersiz, arzu nesnesi gibi gösterilen kadın imgeleri yerini sömürüye baş eğmeyen, ev içi yerine kamusal alanda faaliyet gösteren güçlü kadın imajlarına bırakmıştır. Bu tarih aynı zamanda kadın filmlerinin de üretilmeye başlaması adına önemlidir. Özellikle Yeşilçam’ın en önemli yıldızlarından olan Türkan Şoray, oyunculuk kariyerinin yanında yönetmen olarak da sinema sektöründe varlığını sürdürmüştür. *Dönüş* (1972), *Azap* (1973), *Bodrum Hâkimi* (1976) ve *Yılanı Öldürseler* (1981) filmleri Türkan Şoray’ın yönetmenlik yaptığı filmlerdir.

1980 yıllarında yaşanan siyasi dönüşüm sinemadaki temsillere de büyük ölçüde yansımıştır. Özellikle kadın hareketlerinin yükselişe geçmesiyle birlikte sinemada kentli ve

çalışan kadın imgesi görülmeye başlamıştır. *Bir Yudum Sevgi* (1984), *Kurbağalar* (1985), *Sevdaların Ölümü* (1991), *Aşk Ölümünden Soğuktur* (1994) çalışan kadın imgesinin görüldüğü filmlere örnektir. 1980 yılı öncesi melodram sineması daha çok arzu nesnesi konumunda klişeleşmiştir. Bu filmlerde kadın ikinci planda eve hapsedilmiş, anne ya da eş olma dışında vasfı olmayan temsiller olarak sunulmuştur. Evin dışında olan kadınlar ise, erkekleri baştan çıkaran kötü kadın profilleri olarak temsil edilmiştir. Yeşilçam sinemasında görülen ataerkil yapının içine sıkışmış kadın ya cinselliği soyutlanmış ya da cinsel obje konumunda olan sorunlu temsiller olarak gösterilmiştir. Fakat 90'lı yıllarla kadın, yerini kendi ayakları üzerinde duran güçlü kadın profillerine bırakmıştır. Mahinur Ergün, Işıl Özgentürk, Bilet İlhan, Nisan Akman, Seçkin Yaşar ve Canan Gerede gibi yönetmenler kadın temsilleri üzerine önemli eserler üreterek kadın yönetmenlerin de önünü açmıştır. *Bir Kırık Bebek* (1987), *Medcezir Manzaraları* (1989), *Seni Seviyorum Rosa* (1992), *Sarı Tebessüm* (1992), *Bir Kadın Yüzü* (1993), *Peçenin Ardındaki Kadınlar* (1993) kadın yönetmenlerin filmlerine örnektir.

Her ne kadar 1990'lı yıllarla Türk sinemasında kadın tiplerini değişime uğramaya başlasa da ataerkil bakışın egemenliği de devam etmiştir. 1990'lı yıllarda özellikle özel televizyon kanallarının artması, Amerikan yapım şirketlerinin Türkiye'de ofisler açması ve sektörüne eline geçirmesinin etkisiyle Türk sineması üretim konusunda durma noktasına gelmiştir. Bu olumsuz tablonun karşısında Kültür Bakanlığı'nın sinema filmlerini desteklemesi ve Eurimage üyeliği (1990) (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı) sayesinde sinemamız "Yeni Dönem Türk Sineması" adı altında yükselişe geçmiş ve üretimi artmıştır. "Yeni Dönem Türk Sineması" Yavuz Turgul'un *Eşkîya* (1996) ve Derviş Zaim'in *Tabutta Röveşata* (1996) filmleriyle anılmaktadır. Özellikle 1990 sonrasında *Tabutta Röveşata* filmi Türk sinemasında sanat filmlerinin başlamasını da sağlamıştır. Bu dönemde Yeşim Ustaoglu, Tomris Giritlioğlu, Handan İpekçi gibi kadın yönetmenlerin filmleri ile Zeki Demirkubuz,

Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim'in filmlerinde yansıttıkları kadın temsilleri ile de dikkat çekmiştir. 1990 sonrası sinemamız kendisini, bağımsız, minimalist ve sanat sineması olarak tanımlarken, filmlerde farklı kadın temsilleri (kentli kadın, köylü kadın, işçi kadın, iş kadını) görülmeye başlamıştır.

2000 sonrası dönemde Türk sinemasında dönemin getirdiği popüler film anlayışıyla süregelen klasik anlatı yapısı da değişmiştir. Özellikle teknolojinin gelişimi, ses teknolojileri ve farklı kamera kullanımları sinemada anlatım yapısının da güçlenmesinde etkin rol oynamıştır. Zeki Demirkubuz'un *Üçüncü Sayfa* (1999), *Yazgı* (2001), *İtiraf* (2001) filmleri, Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* (2002), *İklimler* (2006), *Üç Maymun* (2008) filmleri, Semih Kaplanoğlu'nun *Yumurta* (2007), *Süt* (2008), *Bal* (2010) üçlemesi 2000 sonrası sanat sineması örneklerindendir.

Özellikle 2010 yılı ve sonrasında kadın yönetmenlerin sayısında ciddi bir artış gözlemlenmiştir. Dönemin önemli kadın yönetmenleri feminist kuramın desteklediği gerçek hayattan örneklenen kadın profillerini filmlerine dahil etmiş ve kadın temsillerini düzeltmeye çalışmıştır. Çiğdem Sezgin'in *Kasap Havası* (2015) filmi gerçek hayattan örneklenen kadın karakterin hayat hikayesini işleyerek yeni dönem sinemasına katkıda bulunmuştur. Senem Tüzen'in *Ana Yurdu* (2015) filmi anne-kız ilişkisi üzerinden içinde bulunulan toplumsal yapıyı eleştirmiştir. Ahu Öztürk'ün *Toz Bezi* (2015) filmi çalışan, işçi iki Kürt kadın karakterin hikayesine odaklanmıştır. Belma Baş'ın *Zefir* (2010), Belmin Söylemez'in *Şimdiki Zaman* (2011), Deniz Akçay Katıksız'ın *Köksüz* (2013), Türkân Derya'nın *Çok Uzak Fazla Yakın* (2016), Nazlı Elif Durlu'nun *Zuhal* (2021) filmleri 2000 sonrası kadın sinemasının önemli örneklerindendir. Yeşilçam döneminde üretilen edilgen, cinsel obje, eril yapının içerisinde sıkışmış kadın karakterlere karşı Yeni Dönem Türk Sineması'nda üretilen profiller, feminizmin de benimsenmesiyle kadın karakterleri alışılmışın dışında, arzu nesnesi konumdan uzak, 'gerçek kadın' temsillerine yaklaştırmıştır.

## 2.2. Feminist Film Kuramı

Sinema, doğuşu ve topluma yeni bir sanat dalı olarak kazandırılmasıyla kitleler için önemli bir iletişim aracı haline gelmiştir. Zamanla küçük salonlardan sinema saraylarına uzanan sinemanın tarihteki yolculuğu görsel öğelerle bir hikâye anlatmakla başlayıp, propaganda aracı olarak kullanılmasına kadar uzanmıştır. Sinema, kullandığı güçlü görsel ve seslerle insanlar üzerinde birçok duyuyu doğrudan veya dolaylı olarak hedef alabilmektedir. Bu sebeple kadın sorunları ve temsili konusu da topluma ulaşmak için sinemayı güçlü bir iletişim aracı olarak kullanmıştır. Feminizm kavramının 18. yüzyıldan itibaren toplum hayatına girmesiyle kadın hakları ve kadın temsili konusu sorgulanmaya başlanmış, özellikle 2. feminist dalga dönemi ile sinemada kadın temsiline sorunlu olduğu ve yeniden üretilmesi fikri doğmuştur. Sinema zamanla, kadınlar ve dişillik ile erkekler ve erillik üzerine kurulu kültürel bir pratik olmuştur. Bu pratik temel olarak cinsler arası farklılık üzerinde mitler üreterek ilerlemiştir. Özellikle 1970’ler ile ortaya çıkan “Kadın Hareketi”, kadınların sinemaya bakış açısını değiştirerek farklı bir görüş getirmiştir. Bu dönem beraberinde kadın yönetmenler, yapımcılar ve oyuncuların ortaya çıkmasını da sağlamıştır. Feminist sinema da tam bu noktada kadınların kendilerini ve sorunlarını anlatması konusunda bir araç olmuştur. Feminist sinema, temelinde ataerkil düzen içerisinde tek tip gibi gösterilen, ötekileştirilen kadın rolünü eleştirmiştir. Özellikle eril düzen içerisinde kadının konumlandırılma biçimi tartışılmış, bunun sorgulanması ve düzeltilmesi gerektiği savunulmuştur.

Feminist film teorisi, feminizm ve kadınlarla ilgili mitleri temsil eden ve yeniden üreten kültürel bir pratik olarak 1970’li yılların başında ortaya çıkmıştır. Özellikle 1960’lı yıllarla İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının etkisiyle oluşan Fransız Yeni Dalga gibi klasik sinemaya baş kaldıran akımlarla sinema yeni bir dönemin içine girmiştir. Sinemada feminizmin ilk izlenimleri kadın festivallerinin ortaya çıkmasıyla başlamıştır. Teori, kadınların film içerisindeki temsilini sorgulamayı ve eleştiri ortamı oluşturmayı

amaçlamıştır. Kadınların klasik sinema içerisinde klişeleştirilmiş bir arzu nesnesi olarak gösterilmesi teorisinin en çok eleştirdiği konu olmuştur. Sinemada feminist çalışmalar sadece kadın oyunculara odaklanmamış, sektör içerisinde bulunan yapımcı, yönetmen ve teknik ekipte çalışan kadınların sorunlarına da çözüm bulmayı amaçlamıştır. Marksist ideoloji, göstergebilim ve psikanaliz eleştirilerinden doğan feminist film kuramı, sinemanın sadece cinsel bakış açısıyla üretilen toplumsal ilişkilerin yansıması olmadığını savunmuştur. 1990 yılında feminist film teorisi bakış açısını genişleterek, etnik köken, eril bakış ve Queer kimlikler ile ilgili sorgulamaları da ele almıştır.

Feminist film teorisi, daha çok klasik Hollywood sineması üzerine yoğunlaşmış ve eleştiriler üretmiştir. Teori Hollywood sisteminin sorunlu olduğunu ve bu sorunun alternatif bir sinemayla değiştirilebileceği fikrini savunmuştur. Mulvey'e göre, Hollywood sistemi her ne kadar bilinçli ve ironik olmayı amaçlamış olsa da kendisini sinemanın baskın ideolojik tavrından ayıramamıştır (Mulvey, 1975: 7). Hollywood sisteminin kadınlar için sorunlu temsiller üretmesinin sebebinin kadınların gerçek hayattaki hallerini göstermek yerine onları bir fantezi unsuru olarak göstermek olduğu savunulmuştur. Bu yansımanın sonucunda kadınlar kendi kimliğinden uzaklaşarak kendi varlığına da yabancılaşmaktadır. Smelik'e göre, gerçeklik 'gerçekten' olduğu gibi gösterilirse, ideoloji ve toplum değiştirilebilecek, yönetmenler gerçek kadınları (toplum yaşantısı içerisindeki gerçek hal) sinema ekranlarına yansıtırsa egemen olan eril bakış ve dişil fantezi kavramı bozulacaktır (Smelik, 2008:3).

Sinemada eril bakışın bozulması için kullanılan göstergebilim ve psikanaliz kavramları ile teoriye yeni perspektifler kazandırılmıştır. Göstergebilim sinema tekniklerinde cinsel farklılığın temsilinde, psikanaliz ise arzu ve özne yapısının sorgulanmasında teoriye destek olmuştur. Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed, Claire Johnston gibi sinema kuramcıları teorisinin gelişmesine ve karşı-sinema önerisine katkıda bulunmuştur. Özellikle Claire Johnston'un 1973 yılında yazdığı "Women's Cinema as

Counter Cinema” isimli makalesi feminist film teori ve karşı sinema üzerine yazılan ilk makalelerdendir. Johnston, kadınlar için karşı-sinema hakkında şunları söylemiştir;

“Eğlence sinemasından türetilen fikirler politik filmi, politik fikirler de eğlence sinemasını bilgilendirmelidir. Kadın sinemasının kolektif film yapımı olduğuna dair baskıcı bir iddia yanıltıcıdır. Başarı için gerekli olan hem erkek egemen sinemanın içinde hem de dışında var olabilmektir. Kadınlar için devrimci bir karşı-sinema anlayışı ancak bu şekilde mümkün olacaktır” (Johnston, 1973: 31).

Sinema teknolojinin gelişimiyle yıllar içinde değişime uğramış ve gelişmiştir. Sinema bu gelişmeler sonucunda kapitalizm haricinde zanaatkar da olarak alternatif sinema kavramını oluşturmuştur. Alternatif sinema, politik ve estetik olarak radikal bir sinemanın önünü açarak ana akım sinemaya meydan okumuştur. Deneysel kadın sineması, genellikle klasik sinema seyircisi olan erkek kitleye yönelik görsel haz ve anlatı yapısını bozan siyasal bir karşı-pratik olarak üretilmiştir (Smelik, 2008: 13). Alice Guy - Blancé’nin yönetmen ve senaristliğini yaptığı 1896 yılı yapımı ‘La Fée aux Choux’ adlı film tarihteki ilk anlatı filmlerden biridir. Film aynı zamanda tarihte bir kadının yönettiği ilk film niteliği taşımaktadır (Foster, 1995: 12). Bu tarihten itibaren birçok kadın yönetmen kadın sorunlarıyla ilgili deneysel filmler yapmaya devam etmiştir. Amerikalı yönetmen Yvonne Rainer, tecavüz, cinsel ve sosyal marjinalleşme konularını ele alan filmler yapmış, Carolee Schneemann, Barbara Hammer ise cinsellik, güç ve toplumsal cinsiyet konusunda farklı perspektiflerle filmler üretmiştir (Foster, 1995: 13).

Öztan, feminist araştırmaları dört temel özellik üzerine konumlandırmıştır; feminist bir bakış açısının kabulü ve toplumsal cinsiyet ilişkilerine odaklanmak, geleneksel bilimsel yöntemlerde vurgulananın aksine gündelik hayat ve kişisel deneyimlere verilen önem, araştırmacı ve araştırılan arasındaki hiyerarşinin reddedilmesi ve kadınların özgürleşimi ve toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin ortadan kaldırılması (Öztan, 2016) Bu yöntemle feminist araştırmalar, toplumsal cinsiyet olgusunu araştırmanın merkezine konumlandırmakta,

cinsiyetin toplumsal inşasında kapitalist sistem içindeki ataerkil rasyonalizasyonu eleştirmekte, kadınların özgürleşme sürecinde yeni toplumsal konumların ve teşviklerin sağlanma işlevini gerçekleştirmektedir (Özden, 2018).

### 2.2.1. Feminist Film Kuramına Laura Mulvey Bakışı

Laura Mulvey, 1941 yılında dünyaya gelen İngiliz akademisyen ve feminist film teorisyenidir. Genç yaşından itibaren kadın hakları için mücadele eden Mulvey, sinemaya olan tutuklusuyla feminist bakışını birleştirerek feminist film teorisinin gelişiminin en önemli parçalarından olmuştur. Mulvey kariyerine, feminizm ve medya alanındaki çalışmalarıyla Profesör olarak devam etmektedir.

Mulvey'in kadın haklarıyla ilgili direnişleri 1970 yılında İngiltere'de düzenlenen güzellik yarışmasında feminist bir grubun yarışmayı protesto etmesine dayanmaktadır. Olayda bir grup feminist, broşürler, su tabancaları, koku bombaları ve un torbaları ile izleyicilerin arasına gizlenmiş ve daha sonra sahneye ellerindeki elementleri fırlatmıştır. Bu protesto canlı olarak televizyonlarda gösterilmiş ve dönemin en yüksek izlenme oranlarına ulaşmıştır (Chaudhuri, 2006: 32). Mulvey, yaptıkları protestoyla ilgili yazdığı bir makalede şunları söylemiştir;

“Güzellik yarışması başladığında atmosfer çok saygın gözüktüyordu. Bir süre sonra saygınlık yerini yapmacık bir cazibeye bıraktı. Yarışmanın ana fikri Grenada'yı temsil eden kızın açıklamasıyla ortaya çıktı: ‘Artık evlenmek için ideal erkeği arıyorum’. Yarışmadaki kızların durumu tüm kadınları temsil ediyordu. Kızlar fiziksel olarak güzel olmak, dünyaya çocuk getirmek ve güzel doğmuşsan şanslısın mesajını veriyorlardı. Yaptığımız şey her şeyden önce, sadece sahnedeki kızların zorunlu pasifliğine değil, hepimizin kendi içimizde hissettiği pasifliğine karşı bir darbeydi” (Mulvey, 1989: 3).





**Şekil 45.** Laura Mulvey

kaynak: <https://www.uv.es/uvweb/college/en/university-events/-another-afterthought-visual-pleasure-narrative-cinema-1285851282125/Esdeveniment.html?id=1286095498187>

Mulvey'in feminist film teorisi öncesi çalışmaları Althusserci Marksizm, göstergebilim ve psikanalize dayanmaktadır. Mulvey'e göre, göstergebilim imgelerin nasıl çalıştığını anlamanın yolunu gösterirken psikanaliz ise ataerkil toplum bilincinin filmleri nasıl yapılandırıldığını gösteren politik bir silahtır (Mulvey, 1975: 6). Laura Mulvey, 1973 yılında yazdığı 'Görsel Haz ve Anlatı Sineması' adlı makalesinde sinemadaki ana bakışın her zaman eril bakış olduğunu savunmuştur. Bu makale aynı zamanda Lacancı psikanalizi kullanan ilk yazı olmuştur (Öztürk, 2000: 89). Lacan'ın "Bilinçaltı ruhsal yaşamın temelidir" görüşünden yola çıkan feminist film kuramı, yaratılan bilinçaltının bizim cinselliğimiz olduğunu savunmuştur.

Mulvey'e göre izleyiciler, erkek kahramanın bakışıyla özdeşleşmeye ve erotik gösterinin pasif bir nesnesi olmaya teşvik edilmektedir (Mulvey, 1975: 57). Ana akım sinemada kadın "geleneksel teşhirci bir rol" oynamakta ve bedeni, erkek izleyicilerin bakışları için pasif bir erotik nesne olarak tutulmaktadır (Chaudhuri, 2006: 35). Kadınlar filmlerde bakılması için yaratılan erotik nesneler olarak kodlanmıştır (Mulvey, 1975: 11).

Mulvey, kadınların patriyarkal sinemadan tamamen kurtulması gerektiğini savunmuş, Hollywood sisteminin getirdiği görsel hazın yıkılmasıyla kadın sorunlarının düzeleceğini sıklıkla dile getirmiştir. Mulvey, sinemada kadın bakışına yönelik bakışını şu şekilde tanımlamıştır;

“Cinsel dengesizliğin yönettiği bir dünyada, bakmadaki haz, aktif/erkek ve pasif/dişi arasında bölünmüştür. Belirleyici erkek bakışı kendi fantezisini, uygun biçimde şekillenmiş dişi figüre aktarır. Geleneksel teşhirci rolleri içinde kadınlar, bakılasılık mesajını veren güçlü görsel ve erotik etki amacıyla kodlanmış dış görünüşleriyle aynı anda hem bakılan hem teşhir edilendirler” (Mulvey, 1997: 40).

Mulvey’in temel eleştirisi noktası filmlerde kadına biçilen erotik nesne rolüdür. Özellikle ana akım sinemada kadınlar tehlikeli, cazibeli, erkeğini aldatma potansiyeli olan ve salon kadını olarak temsil edilmiştir. Bunun yanında erkekler güvenilir, baba, evine bağlı koruyucu bireyler olarak yansıtılmaktadır. Özellikle klasik Hollywood sinemasında ideal erkek ve ideal kadın tanımlamalarını görmek mümkündür. Öztürk’e göre, ideal erkek güçlü, kuvvetli, koruyucu, tuzağa düşmeyen adam olarak tanımlanırken, ideal kadın eş, anne, evinin sonsuz dayanağı olarak tanımlanmaktadır (Öztürk, 2000: 72). Mulvey, ana akım sinema içerisinde erkeğin bakışın sahibi olarak etkin konumda olduğunu, kadının ise bakışın nesnesi olarak edilgen konuma oturtulduğunu vurgulamaktadır (Büker, Topçu, 2010: 208).

### 2.2.2. Sinema ve Görsel Haz

Laura Mulvey’in “erkek bakışı” kavramı zamanla feminist film tartışmalarının ana konusu haline gelmiştir. Mulvey, sinemada duyulan görsel hazı skopofili (gözetlemecilik) olarak tanımlamıştır. Skopofili özellikle karanlık bir odada izlenenin nesne konumuna yerleştirildiğini ve izleyenin de gözetlemeci rolünde görselden istemli veya istemsiz zevk

almasına imkân tanıdığını göstermektedir. Mulvey, bakmak ve bakılmanın bir zevk unsuru olduğunu aktif güdü üzerinden şu şekilde açıklamıştır;

“Aktif güdü, özellikle egonun oluşumuyla dönüşüme uğramakla birlikte, öteki kişilere obje gibi bakmaktaki haz için erotik bir temel olarak varlığını sürdürmektedir. En uç noktada bu, bir sapkınlık haline dönüşebilir; tek cinsel tatminini, nesneleşmiş ötekini, aktif denetleme anlamında seyrederek sağlayabilen takıntılı röntgenciler üretir (Mulvey, 1997: 39).

Mulvey, sinemada üç bakış açısı olduğunu savunmaktadır: kameranın film öncesi gerçekliğine bakışı, seyircinin nihai film çıktısına bakışı ve filmdeki karakterlerin birbirine bakışı. Anlatı sineması izleyiciye filmde bir kamera olduğunu unutturmayı ve izlenen eserin bir senaryodan öte gerçekliği yansıttığını amaçlamaktadır. Anlatı yapısında da erkek hikâyeyi iletir, kadın ise bağlantılı pasif bir role sahiptir. Psikanalitik açıdan bakıldığında kadın, kendisine bakan erkek için bir sorun teşkil eder. Penis eksikliği nedeniyle kadın, nahoş hadım etme tehdidini uyandırır (Chaudhuri, 2006: 35-36). Filmler bu iğdiş edilme kaygısının üstesinden iki şekilde gelir. İlk olarak, travmayı röntgencilik yoluyla yeniden canlandırmaktadır. Kadını araştırarak, suçunu açığa vurarak ya cezalandırmakta ya da kurtarmaktadır. İkincisi ise, fetişizm yoluyla iğdiş edilmeyi reddederek, yani dikkati “eksik” penisinden başka yöne çeviren ve onu tehlikeli olmaktan çok güven veren kadının vücuduna aşırı estetik bir mükemmellik kazandırarak sağlamaktadır (Chaudhuri, 2006: 36).

Sinema anlatı yapısının yanı sıra sinematografik olarak da kadını bir fetiş nesnesi olarak sunmaya devam etmiştir. Kamera, yakın çekimlerde kadın vücudunun çekici taraflarını (dudak, göğüs, bacak) fetişist bir şekilde göstermektedir. Kadın kahraman için bu tür yakın çekimlerin kullanılması, onun her şeyden önce görünüşünün çağrıştırdıklarını, güzelliğini ve cinsel çekiciliğini vurgulamaktadır. Kurgu ve ses teknikleriyle güçlendirilen erotik kadın imgesi seyircinin istemsiz bile olsa kadın karaktere bakışını değiştirmektedir. Kadın karakter sunulan görsel ve işitsel tekniklerle fetiş bir imge olmaya zorlanmaktadır.

### **3. BÖLÜM**

#### **2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA KADINA ŞİDDET**

### 3. BÖLÜM

#### 2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA KADINA ŞİDDET

##### 3.1. Yöntem

Tezin bu bölümünde, önceki bölümlerde oluşturulan kuramsal çerçeve kapsamında dört farklı Türk yönetmen tarafından yönetilen filmlerin çözümlemesi yapılacaktır. Pelin Esmer'in yönetmenliğini yaptığı 2012 yılı yapımı *Gözetleme Kulesi*, Erhan Kozan tarafından yönetilen 2013 yılı yapımı *Halam Geldi*, Yeşim Ustaoglu'nun yönetmenliğini yaptığı 2016 yılı yapımı *Tereddüt* ve Emin Alper'in 2019 yılı yapımı *Kız Kardeşler* filmleri feminist film kuramı çerçevesinde incelenecektir. Filmlerde feminist film kuramı ele alınarak yönetmenlerin kadın karakterlere uygulanan şiddeti yansıma biçimleri, anlatı ve sinematografi temelinde çözümlenecektir. Film seçimlerinde iki kadın ve iki erkek yönetmen seçimi yapılmıştır. Bu seçimin amacı kadın ve erkek yönetmenlerin filmlerinde yarattıkları kadın karakterlerin ve şiddeti yansıma biçimlerinin farklılıklarını incelemektir. Tezin sonucunda kadın ve erkek yönetmenlerin kadın karakterlere bakış açısı, kadına şiddeti nasıl ve ne derece gösterdikleri, kadın kimliğinin toplumsal yapı ile nasıl şekillendirildiği, kadın karakterin gösterilme biçimlerinde evrensel ve ahlaki değerlerin varlığı ve varsa erkek egemen bakış temsilleri analiz edilecektir.

Yöntem kapsamında ilk olarak yönetmenlerin biyografileri ve filmografileri ele alınacaktır. Ardından seçilen filmlerin künyeleri ve karakterler detaylı bir şekilde analiz edilecektir. Bu analiz sonucunda tezin birinci ve ikinci bölümünde oluşturulan kuramsal çerçeve izlenerek film çözümlemesi hem anlatı hem de sinematografik öğeler izlenerek

incelenecektir. Özellikle yönetmenlerin Türk sinemasında yarattıkları kadın karakterler ve bu karakterlerin filmlerde konumlandırılma biçimi araştırmanın özünü oluşturacaktır.

İlk olarak, filmlerde cinsiyetçi bakışın olup olmadığı ve varsa bu bakışın şiddeti yansıtma biçimine nasıl etki ettiği incelenecektir. Laura Mulvey'in 'Görsel Haz ve Anlatı Sineması' isimli makalesinde tartıştığı filmlerde görsel haz ve erkek egemen söylem problemi incelemenin ana unsurlarından biri olacaktır. İlk olarak yönetmenlerin kadın karakterlerin inşasında gerçekçi olmayan kadın temsilleri incelenecektir. Feminist film kuramının temel tartışma noktası olan gerçekçi olmayan ve cinsel haz ögesi olarak gösterilen kadın karakterlerin filmlerin içerisinde ne derece var oldukları çözümlemenin ilk odak noktasını oluşturacaktır. Ardından anlatıda kadının erkek egemen düzen içerisinde nerede konumlandırıldığı analiz edilecektir. Tüm incelemeler sonucunda filmlerin içerdiği kadına şiddet biçimleri ve bunların anlatı içerisinde ne derecede gösterildiği üçüncü bölümün temel tartışma noktalarından biri olacaktır. Özellikle sinemada anlatının şiddetin seviyesini güçlendirmede ne derece etkili bir unsur olduğu değerlendirilecektir.

Filmlerin çözümlemesinde anlatının dışında sinematografik öğelerin kullanımı ve bu uygulamaların erkek egemen bakışa katkı sağlayıp sağlamadığı analiz edilecektir. Kameranın konumu, açıları ve aydınlatma unsurları ele alınarak kadın karakterlerin bakış nesnesi olma durumunun güçlendirilmesi ve erkek egemen bakışın nasıl güçlendirildiği tartışılacaktır.

### 3.1.1. 2000 Sonrası Türk Sinemasında Kadına Yönelik Şiddet Örneği Olarak *Gözetleme Kulesi* Örneği

#### 3.1.1.1. Pelin Esmer Biyografisi ve Filmleri

Pelin Esmer, 1972 yılında İstanbul'da doğmuştur. Boğaziçi Üniversitesi'nde sosyoloji okuduktan sonra sinemaya yönelmiş ve Yavuz Özkan'ın Z1 Film Atölyesi'nde yer almıştır. Kariyerine belgesel ve kurmaca filmlerde yönetmen yardımcısı olarak başlayan Esmer, ileri yıllarda kendi film şirketi Sinefilm'i kurmuştur.

Film yönetmenliğine 2002 yılında *Koleksiyoncu* isimli belgesel filmi ile başlamıştır. Sonraki yıllarda ise belgesel yönetmenliğine *Oyun* (2005) ve *Kraliçe Lear* (2019) filmleriyle devam etmiştir. *Oyun* filmi 13. Uluslararası Adana Film Festivali'nde 'Yılmaz Güney Ödülü'nü, 11. Akdeniz Belgesel Film Ödülleri 'En İyi Belgesel Film Ödülü'nü, Tribeca Film Festivali 'En İyi Belgesel Yönetmeni Ödülü'nü almıştır (Özdemir, 2019: 179). Pelin Esmer belgesel filmlerinin yanı sıra yönettiği kurmaca filmlerle de sinema sektörünün önemli kadın yönetmenlerinden biri olmuştur. *11'e 10 Kala* (2009), *Gözetleme Kulesi* (2012) ve *İşe Yarar Bir Şey* (2017) filmleriyle kurmaca film dalında birçok önemli ödülün sahibi olmuştur. Senaryosunu da yazdığı ilk uzun metrajlı kurmaca filmi *11'e 10 Kala*, San Sebastian, Toronto, Rotterdam gibi önemli film festivallerine davet edilmiş, 28. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde 'Ulusal Yarışma Özel Ödülü'nü, 16. Uluslararası Adana Film Festivali'nde 'En İyi Film' ve 'En İyi Senaryo' ödülleri, 7. Avrasya Uluslararası Film Festivali'nde 'En İyi Yönetmen Ödülü'nü ve 21. Ankara Uluslararası Film Festivali'nde de 'En İyi Yönetmen' ödülleri almıştır (Özdemir, 2019: 179). 2012 yılı yapımı *Gözetleme Kulesi* filmi ile 19. Uluslararası Adana Film Festivali'nde 'En İyi Yönetmen Ödülü'nü kazanmış, *İşe Yarar Bir Şey* ile de 24. Uluslararası Adana Film Festivali'nde 'En İyi Senaryo

Ödülü'nü, 36. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde 'FIPRESCI Ödülü'nü ve Tallinn Black Nights Film Festivalinde de 'En İyi Senaryo' ödülünü almıştır (Özdemir, 2019: 179).

### 3.1.1.2. Gözetleme Kulesi Filminin Çözümlemesi



**Şekil 46.** Pelin Esmer, Gözetleme Kulesi, 2012

kaynak: <https://www.beyazperde.com/filmler/film-201797/>

**Yönetmen-Senaryo:** Pelin Esmer

**Yapımcılar:** Tolga Esmer, Nida Karabol Akdeniz, Pelin Esmer

**Görüntü Yönetmeni:** Özgür Eken

**Sanat Yönetmeni:** Vahit Yazıcı

**Kurgu:** Ayhan Ergürsel, Pelin Esmer



**Oyuncular:** Olgun Şimşek, Nilay Erdönmez, Menderes Samancılar, Kadir Cermik, Laçın Ceylan, Rıza Akın, Mehmet Bozdoğan, Nurettin İpek, Fatih Sağlam, İzzet Aytaç.

**Süre:** 1 saat 36 dakika

**Vizyon Tarihi:** 16 Kasım 2012

**Tür:** Dram

2012 yılı yapımı *Gözetleme Kulesi* filmi, iki ana karakter üzerinden farklı hayat ve sırları olan Seher ve Nihat'ın hikâyesine odaklanmaktadır. Filmin ana karakteri Seher, Bolu'da üniversite okuyan bir kadındır. Seher, üniversite okurken ailesi tarafından yurt veya eve çıkmak yerine dayısının yanında kalmaya mecbur bırakılmıştır. Fakat bu durum Seher'in dayısı tarafından tecavüze uğraması ile sonuçlanmıştır. Seher, bu durum sonrası okulu bırakıp Tosya'da yerel bir otobüs firmasında hostes olarak çalışmaya başlamıştır.



**Şekil 47.** Gözetleme Kulesi / Seher yolculara servis yapmaktadır (Gözetleme Kulesi, 2012, 01:50).

Seher'e patronu tarafından çalışırken konaklaması için eski bir oda verilmiştir. Yaşam koşulları iyi olmayan depo benzeri bu oda Seher için bir kaçış ve gizlenme noktasına dönüşmüştür. Seher, çalışmadığı süre boyunca bu odada üniversiteden kalma kitaplarını okuyup, müzik dinleyerek vakit geçirmeye çalışmaktadır.



**Şekil 48.** Gözetleme Kulesi / Seher odasında ders kitabı okumaktadır (Gözetleme Kulesi, 2012, 13:53).

Dayısının tecavüzü sonrası hamile kalan Seher, bedenini giydiği bol kıyafetlerle gizlemekte ve durumunun kimse tarafından anlaşılmaması adına büyük çaba göstermektedir. Filmin birçok sahnesinde gördüğümüz Seher'in karnını gizleme çabası, toplum tarafından dayatılan baskılar sonucu oluşan psikolojik şiddetin bir sonucu olarak sunulmuştur.



**Şekil 49.** Gözetleme Kulesi / Seher karnını gizlemeye çalışmaktadır (Gözetleme Kulesi, 2012, 44:31).

Film boyunca Seher karakteri farklı erkekler tarafından gözlenmektedir. Örneğin otobüs şoförü Seher'e seyahat sürecinde "Öğrenci misin?", "Ne okuyorsun?", "Ne tarz müzikler dinliyorsun?" gibi sorular sorar. Seher, sorulara istekli cevaplar vermese de şoför Seher'i izlemeye devam eder.



**Şekil 50.** Gözetleme Kulesi / Seher ve Şoför sohbet etmektedir (Gözetleme Kulesi, 2012, 07:50).

Akşam olduğunda Seher tuvalete iner ve açık lavaboda iç çamaşırını yıkamak ister. Seher'in geldiğini gören şoför odasından çıkar ve sigara içmek için tuvaletin önüne gelir. Bu sırada şoför Seher'e "Hayrola" der ve Seher'i tedirgin eder. Seher iç çamaşırını yıkamak için şoförün gitmesini bekler fakat şoför sigarasını bitirene kadar Seher'i izlemeye devam eder. Seher'in yaşadığı dikizlenme hali, kadının toplum içinde erkekler tarafından taciz edilme tedirginliğinin yansımasıdır.



**Şekil 51.** Gözetleme Kulesi / Şoför, Seher'i izlemektedir (Gözetleme Kulesi, 2012, 12:39).

Şoför gider gitmez Seher cebinden iç çamaşırını çıkarır ve sabunla hızlıca yıkar. Şoför ve Seher'in olduğu tüm sahnelerde şoför karakterinin gözleriyle Seher'i takip ettiğini ve ona karşı birtakım duygular beslediğini gözlemleriz. Seher ise bu dikizci yaklaşımdan rahatsız olan konumundadır.



**Şekil 52.** Gözetleme Kulesi / Seher kimse görmeden hızlıca iç çamaşırını yıkar (Gözetleme Kulesi, 2012, 13:37).

Başka bir sahnede şoför ve otobüs firması sahibinin Seher'den gizli bir konuşma yaptığını görürüz. Bu konuşmada firma sahibi “Yolcular kızı rahatsız mı ediyor?”, “Oğlum göz kulak olacaksın.” şeklinde sorular sorar. Şoför ise “Ailesi yok mu bu kızın?”, “Bayan için zor bir iş hosteslik.” şeklinde cevap verir. Bu söylemler ataerkil düzenin içerisinde korunmaya muhtaç duruma itilen, meslek seçimini bile cinsiyet normlarına göre ayıran bir bakış açısını yansıtmaktadır. Filmde Seher'in konumlandırılışı ikinci feminist dalga içerisinde sıkça tartışılan ‘kadınların ataerkil düzen içerisinde sınıf ve sosyo-ekonomik konumlarının sorunlu olduğu’ düşüncesine bir örnektir.

Filmdeki ikinci ana karakter Nihat, ailesini bir trafik kazasında kaybetmiş, içine kapanık biridir. Yaşadığı trafik kazasında ailesini araba kullanırken uyuyakaldığı için kaybeden Nihat'ın durgun tavrı yaşadığı vicdan azabının yansımasıdır. Nihat bu olaydan

sonra bekçi olarak ‘Dipsiz Göl’ isimli gözetleme kulesine görevlendirilir ve burada yaşamaya başlar. Kuleye giderken Seher’in hosteslik yaptığı otobüs şirketiyle seyahat eden Nihat’ın Seher ile yolu bu sayede kesişir.



**Şekil 53.** Gözetleme Kulesi / Nihat, Seher’i gözlemektedir (Gözetleme Kulesi, 2012, 20:05).

Nihat, seyahatleri sırasında otobüs firmasının lokantasında yemek yerken Seher ile karşılaşır. Seher, Nihat’a çay verir ve Nihat gözüyle Seher’i izlemeye devam eder. Nihat tıpkı şoförün yaptığı gibi Seher ile konuşmaya çalışır ve ona “Sen burada mı kalıyorsun?” gibi tanımaya yönelik sorular yöneltir. Seher ise kısa cevaplar vererek uzaklaşır. Şoför ve Nihat’ın belki de istemsizce yaptıkları bu dikizci yaklaşım Seher’in sıklıkla psikolojik şiddete maruz kalmasına sebep olmuştur.

Filmin en önemli sahnelerinden biri de Seher’in annesiyle konuşma sahnesidir. Bu sahnede yönetmen bize ilk olarak annenin aile içerisindeki konumu hakkında bilgi vermektedir. Anne evde yemeği yapan ve evin düzeninden sorumlu ataerkil düzen içinde yaşayan kadın olarak konumlandırılmıştır. Seher ve annesinin tüm diyalogu annenin evdeki yeri olarak belirlenen mutfakta geçmektedir. Baba ise evin reisi ve her türlü konuda son sözü söyleyecek erkek olarak temsil edilmiştir.



**Şekil 54.** Gözetleme Kulesi / Seher ve annesi mutfakta konuşmaktadır (Gözetleme Kulesi, 2012, 36:39).

Olay örgüsünde yönetmen, Seher ve annesinin konuşmasına kadar Seher'in dayısı tarafından tecavüze uğradığını belli etmemiştir. Seher annesine daha fazla dayısında kalmak istemediğini, 3 kız arkadaşıyla ayrı eve çıkarak eğitim hayatına devam etmek istediğini söyler. Annesi ise Seher'in bu teklifine karşılık “Rahat mı batıyor sana, mis gibi dayının evi var daha ne istiyorsun?”, “Dört kız tek başına kimin girip çıktığı belli değil o eve.” şeklinde cümlelerle karşılık vermiştir. Seher karakteri bu noktadan sonra sert bir şekilde “Ne olur, orospu mu derler?” diyerek annesine tepki gösterir. Annesi ise “Derler, küçük yer orası kimin ne diyeceği belli mi olur!” sözüyle bekâr kadınların bir arada yaşamasının ataerkil düzen için uygun olmadığını, bu şekilde yaşayan kadınların ‘kötü kadın’ olarak nitelendirildiğini söylem içerisinde net bir şekilde izleyiciye yansıtır.



**Şekil 55.** Gözetleme Kulesi / Seher annesine karnını gösterir (Gözetleme Kulesi, 2012, 38:54).

Seher, annesinin tavırlarından sonra sinir krizi geçirerek karnını açar, annesine dayısının ona tecavüz ettiğini ve hamile kaldığını söyler. Buna rağmen anne sessiz kalır ve Seher beklediği desteği göremez. Annenin kızına karşı takındığı bu tavır Liberal feminizmin sıklıkla savunduğu “kız kardeşlik” olgusunu da yıkmaktadır. Seher’in toplum içerisindeki sınıfsal konumu kürtaj yaptırmasının da önüne geçmiştir. İkinci dalga feminizmin çözüm bulmaya çalıştığı kürtaj özgürlüğü ve kadınların kendi bedenleri üzerinde kendilerinin söz sahibi olma konusu Seher karakteri için mümkün olmamıştır.

Filmin en önemli sahnesi Seher’in istemediği bebeğini doğurma sahnesidir. Sancılarının güçlü bir şekilde gelmesiyle Seher koşarak kirli bir depoya girer. Kimsenin onu duymasını istemeyen Seher ağzını tülbentle kapatarak sancılılarıyla başa çıkmaya çalışır. Zorlu bir sürecin ardından bebeğini doğuran Seher, bebeğe karşı bakakalır ve ne yapacağını düşünmeye başlar.



**Şekil 56.** Gözetleme Kulesi / Seher doğum sırasında sesi duyulmasın diye ağzını kapamaktadır (Gözetleme Kulesi, 2012, 46:55).

Yönetmen Pelin Esmer, Seher’in doğum yaptığı sahnede hem anlatı hem de kullandığı kamera açıları ile sinemadaki klasik anlatı yapısını bozarak seyircinin kadın



karacterin yaşadıklarına odaklanmasını ve onu daha iyi anlamasını sağlamaktadır. Seher, yaşadığı her türlü acıya rağmen tek başına ayakta kalmayı başarmış, tüm zorlukların üstesinden gelmeye çalışan, güçlü kadın figürü olarak sunulmaktadır. İzleyici bu temsil sayesinde kadın karaktere acımak yerine onun güçlü ve mücadeleci tavrı ile bütünleşmektedir.



**Şekil 57.** Gözetleme Kulesi / Seher çocuğunu doğurur (Gözetleme Kulesi, 2012, 48:36).

Seher, kendini kamufle ederek bebeği otobüs garında bulunan bir çeşmenin arkasına bırakarak kaçar. Bu sırada Nihat karakteri Seher'i uzaktan izlemektedir. Seher'in bir şey bıraktığını ve hızlıca otobüse binip kaçtığını gören Nihat, Seher'in peşinden gider ve ne olup bittiğini anlamaya çalışır. Seher'in kanaması olduğunu gören Nihat, Seher'e destek olmak için onu gözetleme kulesine götürür ve yardım etmeye çalışır. Seher her ne kadar bu yardımı kabul etmeyip Nihat'a dirense de ona mecbur kalmaktadır. Nihat olup biteni anladıktan sonra hızlıca Seher'in otobüs garında bıraktığı bebeği almaya gider ve onu emzirmesi için Seher'e getirir. Nihat, tüm bu süreçte yardımsever ve anlayışlı bir erkek karakter olarak temsil edilmiştir. Seher bebeğini istemeyerek emzirirken, Nihat odaya bebeğin yıkanması için sıcak su getirir. Bu sırada Seher hemen göğsünü kapatarak yana döner ve bedenini gizlemeye çalışır.





**Şekil 58.** Gözetleme Kulesi / Seher bebeğini emzirirken Nihat göğsünü görmesin diye kendini gizlemeye çalışmaktadır (Gözetleme Kulesi, 2012, 59:57).

Filmin sonunda Seher, yaşadığı psikolojik şiddeti daha fazla bastıramaz ve bebeğini bırakarak Nihat'ın yanından kaçar. Nihat ise bu durumu fark eder etmez Seher'in peşinden koşar ve onu gitmemesi için ikna etmeye çalışır. Ormanda geçen bu sahnede Nihat ve Seher, hayatları içerisinde yaşadıkları zorlukları ve içlerinde bastırdıkları duyguları haykırdıkları bir diyalog sergiler.



**Şekil 59.** Gözetleme Kulesi / Nihat ve Seher bağırarak yaşadıkları zorlukları birbirlerine anlatmaktadır (Gözetleme Kulesi, 2012, 1:29:18).

Bu diyalog sonrası Nihat ve Seher tekrar gözetleme kulesine çıkarlar. Seher kaçmaya çalışırken yorgun düşmüştür. Bunu gören Nihat ise Seher'in dinlenmesi için ona uygun ortamı yaratarak dışarı çıkar. Film, Nihat'ın ormana doğru bakışlarıyla son bulur.

Tüm yaşamı boyunca erkekler tarafından psikolojik ve fiziksel şiddete uğrayan Seher karakteri film boyunca mücadeleci ve erkek hegemonyasına karşı çıkan bir duruş sergilemektedir. Yönetmen kadın karakterini tasarlariken ataerkil normları reddeden ve bunlarla başa çıkmaya çalışan bir Seher karakteri ortaya çıkarmıştır. Seher karakteri, filmin tamamında toplumsal cinsiyet normlarına göre dezavantajlı bir konumdadır. Fakat tüm bu zorluklara rağmen Seher, güçlü durmaya çalışan, erkekler tarafından dayatılan hayata karşı çıkan ve mücadelesini tek başına sürdürmeye çalışan bir kadın olarak tanımlanmıştır. Yönetmen Pelin Esmer, Türk sinemasında temsil edilen kadın karakterlerin sunumu hakkında şunları söylemiştir;

“Kadın karakterlerimiz sadece mağdur olmasa mesela. Sadece acımak, kol kanat germek, onlara üzölmek yerine, onlarla birlikte biraz da gülebilirsek ne iyi olur. Daha çok ironiye ihtiyacımız var. Bunun için de olaylara sağından, solundan, altından, üstünden farklı açılara geçip bakmak yardımcı olabilir mesela. Yargılamaktansa, keşfetmeye, anlamaya çalışmak bir yönetmenin en temel görevi.” (Özdemir, 2019: 188).

Filmin sinematografik anlatısına bakıldığında kameranın dikizci yaklaşımına rastlanmamıştır. Şoförün Seher'i dikizlediği sahnede kamera genel plan ile Seher'e odaklanarak erkeğin bakışına karşı durmuş ve Seher'in yaşadığı rahatsızlığa odaklanmıştır. Şoför sahneden ayrılana kadar kamera genel planda kalmaya devam etmiş, şoför gider gitmez kamera Seher'in yakın planına geçmiştir. Bu sayede seyirci erkek karakterin bakış konumuna geçmek yerine kadın karakterin hissettiklerine odaklanmıştır. Dikizci anlatıda

gördüğümüz erkeğin gözünden kadın karakterin nesneleştirilerek bakma arzusu temsiline geçme problemi *Gözetleme Kulesi* filminde gözlemlenmemiştir. Filmin tamamında kamera birincil olarak Seher’e odaklanmıştır. Kullanılan yakın planlar Seher’in yaşadıklarını seyirciye hissettirmek ve kadının toplum içerisindeki eşitsizliğini daha iyi anlatabilmek adına kurgulanmıştır.

### **3.1.2. 2000 Sonrası Türk Sinemasında Kadına Yönelik Şiddet Örneği Olarak *Halam Geldi* Örneği**

#### **3.1.2.1. Erhan Kozan Biyografisi ve Filmleri**

Erhan Kozan, 1977 yılında Köln’de doğmuştur. Lisans eğitimini İstanbul Kültür Üniversitesi’nde sinema ve televizyon yönetmenliği üzerine tamamlamıştır.

2005 yılında yaptığı *Dur ve Başa Dön* isimli kısa filmiyle 1. Kar Film Festivali ‘En İyi Görüntü Ödülü’nü kazanmıştır. 2010 yılında ilk uzun metraj film deneyimini *Çakal* isimli filmiyle gerçekleştirmiştir. Film, Altın Portakal Ulusal Film Yarışması’nda ‘En İyi Yönetmen’ ve ‘En İyi Film’ kategorileri de dâhil olmak üzere 10 dalda ödüle aday gösterilmiştir. 2013 yılında ikinci uzun metraj filmi olan *Halam Geldi* filmiyle adından sıkça bahsetmiştir. Filmin galası 50. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali’nde yapılmıştır. Senaryosu gerçek bir olaydan uyarlanarak yazılan film özellikle “çocuk gelinler” konusunu işlemesiyle ön plana çıkmaktadır.

### 3.1.2.2. Halam Geldi Filminin Çözümlemesi



**Şekil 60.** Erhan Kozan, Halam Geldi, 2014

kaynak: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Halam\\_Geldi](https://tr.wikipedia.org/wiki/Halam_Geldi)

**Yönetmen:** Erhan Kozan

**Senaryo:** Evrim Kanpolat

**Yapımcılar:** Sami Dünder, Atıf Ulusoy

**Görüntü Yönetmeni:** Türksoy Gölebeyi

**Sanat Yönetmeni:** Burhan Türk

**Kurgu:** Mustafa Preşeva

**Oyuncular:** Miray Akay, Tunç Oral, Melisa Celayir, Melis Kara, Görkem Eşgünoğlu, Burçin Terzioğlu, Tugay Mercan, Necip Memili, Onuryay Evrentan, Ümit Çırak, Manolis Sormainis, Dilek Çelebi, Berke Hürcan, Barış Refikoğlu, Gürsu Gür, Mert Soyzer, Nesrin Üskanat, Osman Alkaş, Turgay Tanülkü, Şefika Ümit Tolun, Erol Refikoğlu.

**Süre:** 1 saat 40 dakika

**Vizyon Tarihi:** 03 Ocak 2014

**Tür:** Dram

2014 yılı yapımı *Halam Geldi* filmi, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyet'inin Akıncılar köyünde yaşayan iki genç kızın hikâyesine odaklanmaktadır. Reyhan ve Huriye'nin aileleri Kıbrıs Barış Harekâtı sonrası Diyarbakır'dan Akıncılar köyüne yerleşmiş ve kendi geleneksel kodlarını bu köydeki yaşamlarında da sürdürmeye çalışmıştır. Film, Kıbrıs'taki Rum-Türk sınır sorunu, çocuk gelinler, akraba evlilikleri ve töre konularını ele almaktadır.

Huriye ve Reyhan, henüz 13 yaşında olan iki genç kızdır. Her ikisinin de ortak noktası, ataerkil aile yapılarına sahip olmaları ve sistematik olarak şiddete uğramalarıdır.



**Şekil 61.** Halam Geldi / Huriye panikle kanlı çarşafı çöpe atar (Halam Geldi, 2014, 01:55).

Film, Huriye karakterinin sabah erken saatte okula giderken hızlıca çöpe doğru koşması ve elindeki torbayı panik ve korku dolu bakışlarla çöpe atmasıyla başlamaktadır. Huriye'nin elindeki torbada kan lekesi olan bir iç çamaşırı vardır. Huriye, ilk regl dönemini yaşamıştır fakat durumundan ciddi şekilde tedirgin olmaktadır. Huriye'nin tedirginliğinin

sebebi ailesinin ilk regl dönemini görmesiyle birlikte onu akrabasıyla evlendirecek olmasıdır. Gelenek ve görenek adı altında kadınlara uygulanan baskı ve sınırlamalar da şiddetin bir parçasıdır. Bu sahnede Huriye'nin ailesi tarafından psikolojik şiddete maruz bırakıldığı gözlenmektedir. Henüz 13 yaşında bir çocuk olan Huriye, yaşadığı durumu yakın arkadaşı olan Reyhan'la paylaşmak için yanına gider. İki genç kız kimsenin onları görmemesi için gizli bir mekânda buluşurlar. Yaşadığı durumu Reyhan'a anlatan Huriye ağlamaktadır. Reyhan ise onu sakinleştirmeye çalışmaktadır. Bu sırada Reyhan, Huriye'ye sakinleşmesi için bir tokat atar. Huriye'nin sinirlenmesi üzerine Reyhan "Aybaşı olan kıza aklı başına gelsin diye tokat atılır" der. Bu tokat, filmin içerisindeki fiziksel şiddetin ilk örneği olarak gözlemlenmektedir.



**Şekil 62.** Halam Geldi / Huriye ve Reyhan, Huriye'nin ilk regl görmesini nasıl gizleyeceklerini tartışırlar (Halam Geldi, 2014, 04:42).

Reyhan ve Huriye uzun süre tartıştıktan sonra Huriye'nin regl gördüğünü ailelerinden saklama kararı almıştır. Filmde, Huriye ve Reyhan karakterlerinin kullandığı 'halam geldi' ifadesi kızların kendi aralarında oluşturduğu bir şifreyi temsil etmektedir. Kimsenin durumlarını anlamaması adına aralarında konuşurken bu ifadeyi kullanmaktadırlar. Feminist kuram içerisinde ortaya çıkan 'kız kardeşlik' kavramı temelde erkek egemenliği altında ezilmiş tüm kadınların bir noktada buluşup direniş göstermelerini

temsil etmektedir. Bu sahnede Huriye ve Reyhan'ın bulundukları köydeki eril düzene direnme arzuları kız kardeşlik kavramına örnek olmaktadır.

Huriye ve Oya'nın annesi Meziyet, aşiret kültürü ile yetişmiş bir annedir. Tek isteği kocasına erkek çocuk vermek olan Meziyet, doğurduğu iki kızını da bu kurallar çerçevesinde yetiştirmeye çalışır. Meziyet'in kızlarıyla kurduğu diyaloglarda eril söylem, psikolojik ve fiziksel şiddet öğeleri sıklıkla görülmektedir.



**Şekil 63.** Halam Geldi / Huriye'nin annesi Meziyet (Halam Geldi, 2014, 05:39).

Ailenin en küçük kızı Oya'nın oynadığı bebek film içerisinde kızlara karşı bakışın sorunlu olduğunu gösteren sembolik bir imgedir. Bebek, gelinlik giydirilmiş ve altınlarla süslenmiş bir bebektir. Filmde henüz 8 yaşında olan Oya için yaratılan bebek, bilinçaltına evlilik ile ilgili kodların tanımlanması için kullanılmıştır. Sinematografik olarak da yakın plan kullanılarak gösterilen bu bebek, filmin temel konusu olan çocuk gelinler sorununa dikkat çekmek için sembolleştirilmiştir. Bebeği gördüğümüz sahnede Meziyet, bebeğin sahibi olan Oya'ya “Masadaki oyuncak bebeği çöpe at, senin oyuncak yaşın geçti” ifadesini kullanarak küçük kızın da erkenden evlendirileceğinin mesajını vermektedir. Annenin kızlarıyla kurduğu tüm diyaloglarda geleneksel eril söylemler gözlemlenmektedir.



**Şekil 64.** Halam Geldi / Küçük kardeş Oya'nın oynadığı bebek (Halam Geldi, 2014, 06:37).

Huriye'nin babası Kösem yaşadıkları Akıncılar köyünün muhtarıdır. Kösem gerek vücut dili gerekse söylemleri ile filmin içerisinde geleneksel ataerkil temsilin en iyi örneklerinden biridir. Kadınlara karşı saygısı olmayan, aile içi şiddeti iletişimde bir araç olarak kullanan Kösem, yarattığı bu eril dünyayı özenilecek bir durum gibi göstererek köydeki diğer erkeklerin de onun yarattığı sistemi uygulamasını ister.



**Şekil 65.** Halam Geldi / Huriye'nin babası Kösem (Halam Geldi, 2014, 07:06).

Reyhan'ın annesi Benek, akraba evliliği kurbanı bir annedir. Benek, ev içinde anne ve eş rolleriyle sınırlanmış kadın imajının yanında dışarıda da çalışıp para kazanması gereken kadın olarak temsil edilmektedir. Bunun nedeni ise kocası Ferhat'ın çalışmaması, tüm gününü erkeklerle kahvede geçirmesi ve kendisi yerine karsını çalıştırmasıdır.





**Şekil 66.** Halam Geldi / Reyhan'ın annesi Benek (Halam Geldi, 2014, 19:35).

Baba Ferhat, eril düzeni takip eden, şiddet eğilimli ve toplum baskısı altında ezilmiş bir bireyi temsil etmektedir. Bulunduğu köydeki diğer erkeklerin kızlarını töre kurallarına göre yetiştirmesini örnek alan Ferhat hem eşine hem de kızına sistematik olarak psikolojik ve fiziksel şiddet uygulamaktadır.



**Şekil 67.** Halam Geldi / Reyhan'ın babası Ferhat (Halam Geldi, 2014, 21:22).

Benek'in Reyhan dışında Himmet isimli down sendromlu bir oğlu vardır. Himmet, akraba evliliği sonucu engelli olarak dünyaya gelmiş ve eve hapis bırakılmıştır. Benek, kızı Reyhan'ın okuması, kendi kaderini yaşamaması için çaba gösteren ve kocasına karşı birçok konuda direnç gösteren bir anne figüründedir. Fakat yaşadığı ataerkil düzen, gösterdiği direnç karşısında psikolojik ve fiziksel şiddet görmesinin önüne geçememiştir. Reyhan ve Benek ilişkisi kültürel feminizmin tartıştığı 'ataerkil yapılanmanın içindeki anne-kız bağının genişletilmesi ve anne-kız ilişkisinin merkeze konumlandırması' fikrine bir örnektir. Reyhan

henüz 13 yaşında olmasına rağmen okuldan eve döner dönmez annesine hem evde hem de bahçede yardım eder. Bu durum ataerkil düşünce yapısında ev içi işlerin yaşı veya durumu ne olursa olsun kadınların sorumluluğunda olması gerektiği düşüncesine bir örnektir. Özellikle ikinci feminist dalga içinde tartışılan ev içi işlerinin eşitsizliği, kalıplaşmış rolleri üstlenme zorunluluğu ve ev içindeki ataerkil yapılanmanın sonucunda ortaya çıkan cinsiyetçi sömürge, Benek, Reyhan ve Ferhat'ın ilişkisinde sıklıkla görülmektedir.



**Şekil 68.** Halam Geldi / Ferhat kızı Reyhan'a Huriye'nin okuldan alınıp alınmadığını sorar (Halam Geldi, 2014, 22:48).

Huriye'nin regl görmesinin ailesi tarafından öğrenildiğini ve okuldan alınıp evlendirileceği dedikodularını duyan Ferhat, okuldan sonra bahçede çalışmaya gönderdiği kızı Reyhan'a hesap sormaya gider. Ferhat, Huriye hakkındaki dedikoduların doğru çıkması durumunda Reyhan'ı da okuldan alacağını söyler ve Reyhan'ı tehdit eder. Bu sorgulama sırasında Ferhat kızına sözlü ve fiziksel şiddet uygulamaya devam eder. Filmdeki Benek, Reyhan, Meziyet ve Huriye karakterleri radikal feminizmin savunduğu 'ataerkil yapı' kadınlara uygulanan baskının temelidir ve kadınların kendilerini bastırılmış bir kast olarak görmeleri bu yapının ürünüdür' düşüncesini temsil etmektedir.

Filmin en dikkat çekici sahnelerinden biri de Huriye'nin halası Züleyha'nın Meziyet'in evine ziyarete geldiği sahnedir. Halasının oğlu ile evlendirileceği önceden belli olan Huriye, bu durumun gerçekleşmemesi için regl gördüğünü hem annesi hem de halasından saklamaya devam etmektedir. Huriye'nin evinin avlusunda kadınların toplanıp sohbet ettiği sahnede Züleyha'nın Meziyet'le kurduğu “Sen bu kızı ne ile besliyorsun, iyice büyümüş” ve “Gözüm gibi bakıyorum abla, nasılsa kız sana emanet” şeklindeki diyalogları feminizmin temel sorunlarından biri olan ‘toplumsal yapı içerisinde kadının kendi rızası olmadan üzerine biçilen roller’ tanımlamasına da örnektir. Buna ek olarak Züleyha'nın tüm konuşma boyunca Huriye'yi gözüyle rahatsız edici biçimde süzmesi de filmin genelinde Huriye'ye uygulanan psikolojik şiddetin bir parçasıdır.



**Şekil 69.** Halam Geldi / Meziyet ve Züleyha, Huriye'nin bir an önce regl görüp evlenmesini beklediklerini konuşurlar (Halam Geldi, 2014, 24:37).

Küçük kardeş Oya'nın annesine ablasının ondan bir şeyler sakladığını söylemesi ile Huriye'nin regl gördüğü anlaşılır. Bu noktadan sonra filmde gösterilen şiddetin seviyesi de artmaktadır. Anne Meziyet durumu duyar duymaz Huriye'nin üzerine doğru koşarak ‘orospu’ diye bağırır ve ona sert bir tokat atar. Bu diyalog ve eylemle feminizmin “kız kardeşlik” kavramının Meziyet karakteri tarafından tamamen yıkıldığı görülmektedir.



**Şekil 70.** Halam Geldi / Meziyet, Huriye'nin regl gördüğünü öğrenir öğrenmez kızına tokat atar (Halam Geldi, 2014, 38:02).

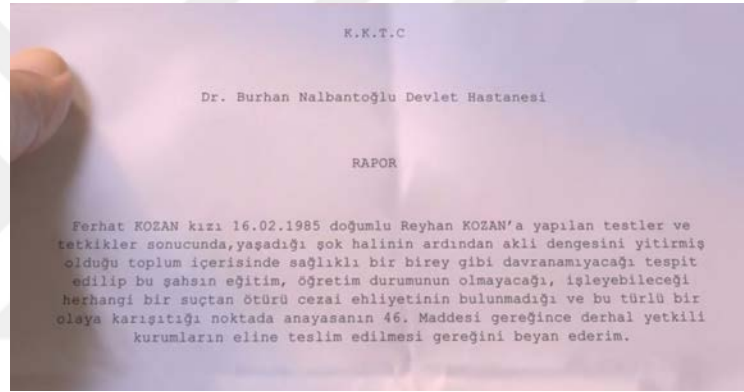


**Şekil 71.** Halam Geldi / Kösem, Huriye'nin regl gördüğünü öğrenir öğrenmez kızını döver (Halam Geldi, 2014, 39:04).

Kösem, eve gelir gelmez Meziyet, Huriye'nin regl gördüğünü onlardan gizlediğini söyler. Bunu duyan Kösem, kızını döver. Fiziksel şiddetin en üst seviyede gösterildiği bu sahnede Huriye, ailesinin her türlü baskı ve şiddetine rağmen töreleri takip etmek zorunda kalan, kaderine mahkûm ve sesini çıkaramayan bir kadın karakter olarak temsil edilmeye devam eder. Kösem, kızını dövdükten sonra acele bir şekilde tüm aile üyelerini arabaya bindirir ve köy merkezine inerek Huriye'nin evleneceğinin haberini büyük bir sevinç ile köy

kahvesindeki erkeklere duyurur. Kösem'in bu sahnedeki hareket ve ifadeleri, kızının okuldan alınıp halasının oğlu ile evlendirilmesi adına duyduğu gurur ve sevinci yansıtmaktadır.

Kösem'in tüm köye Huriye'nin durumunu ilan etmesi ile Ferhat koşarak eve gider ve kızı Reyhan'a onu da okuldan alacağını söyler. Filmde Ferhat'ın Reyhan'ı okuldan alma sebebi, köy kızlarından birinin okuldan alınması durumunda diğerinin yabancıların içinde (Kıbrıs) yalnız bırakılamayacağı olarak gösterilmektedir.



**Şekil 72.** Halam Geldi / Doktor'un Reyhana çıkardığı rapor (Halam Geldi, 2014, 44:36).

Türk eğitim kanunlarına göre her çocuğun, mecburi ilköğrenim çağına girmesiyle birlikte eğitim ve öğrenim hakkı bulunmaktadır. Bunun haricinde çocuğun ailesi geçerli bir sebep göstermeden mecburi öğretim dönemi boyunca çocuğun eğitim hakkını elinden alamaz (İlköğretim ve Eğitim Kanunu, Madde 52). Bunu bilen Ferhat ise kızı Reyhan'ı okuldan alabilmek için doktora gider ve kızı için sahte bir deli raporu çıkarmayı talep eder. Doktor raporu çıkarır ve Reyhan'ın eğitim hakkı elinden alınır. Bu sahnede babanın isteğine göre kızının akli dengesini yitirdiğini söylemesi eril düzende erkeğin kadının statüsünü istediği gibi topluma sunabilme durumuna bir örnektir.

Filmde Huriye ve Reyhan dışında 13 yaşında akraba evliliği sonucu dünyaya gelmiş Halil karakterinin hikâyesi de anlatılmaktadır. Halil ‘kistik fibrozis’ hastası olarak dünyaya gelmiştir. Bunun nedeni ise annesi ve babasının kardeş çocukları olmasıdır. Halil’in anne ve babası da küçük yaşta zorla evlendirilmiştir. Filmin içerisinde Halil karakteri üzerinden akraba evlilikleri eleştirilmiştir. Halil’in babası Haluk sevdiği kızın (eşi) akrabası olduğunu kendinden gizleyen babasını suçlamaktadır. Halil’in filmde akraba evliliği sonucu ‘kistik fibrozis’ hastalığından vefat etmesi üzerine Haluk evlat acısına dayanamaz ve intihar eder. Bu sahne ile erkeklerin de töre karşısında ne kadar çaresiz kaldığı açıkça gösterilmiş ve filmdeki diğer erkeklerle antitez oluşturulmuştur.



**Şekil 73.** Halam Geldi / Reyhan ve Halil okulun bahçesinde konuşmaktadır (Halam Geldi, 2014, 51:22).

Filmde Reyhan ve Halil arasındaki arkadaşlık, ataerkil ve töre yapısına karşı olarak normal düzeni göstermek için kullanılmıştır. Filmde çocukların olması gereken yerin okul olduğu ve kız-erkek arkadaşlığının sadece evlilik yapısına oturtulmaması gerektiği düşüncesi Reyhan ve Halil karakterlerinin arkadaşlığı üzerinden temsil edilmiştir.



**Şekil 74.** Halam Geldi / Ferhat, Reyhan'ı saçından sürükleyerek müdürün odasına götürür (Halam Geldi, 2014, 52:05).

Reyhan, babasının baskı ve şiddetine rağmen gizlice okula gider. Bunu öğrenen baba Ferhat, okula koşar ve Reyhan'a sert bir tokat atarak saçından tutar ve sürükleyerek götürür. Bu sahneyle birlikte filmin içerisinde gösterilen fiziksel şiddetin dozu giderek artmaktadır.

Ferhat'ın psikolojik ve fiziksel şiddet uygulamaları filmin sonuna kadar sistematik şekilde devam etmektedir. Ferhat'ın kurduğu düzene uymak istemeyen ve ona baş kaldıran Benek ve Reyhan her talep ve isyanlarında fiziksel şiddete maruz bırakılmaktadır. Filmin başından itibaren Reyhan ve Benek arasındaki 'kız kardeşlik' kavramı, Ferhat'ın Reyhan'ı regl görmeden evlendirmek istemesiyle en yüksek seviyeye ulaşır.



**Şekil 75.** Halam Geldi / Ferhat, Benek'e kelime-i şehadet getirmesini söyler (Halam Geldi, 2014, 01:02:46).



Benek, kızını korumak için tüm köyün önünde Ferhat'a bağırarak kızının evlendirilmesine izin vermeyeceğini dile getirir. Benek'in direnişleri sonucunda Ferhat düşüncelerinden vazgeçmediği gibi, şiddetin dozunu en yüksek seviyeye çekerek karısını öldürmeye çalışır. Köyden eve dönüş sahnesinde Ferhat, Benek'e silah doğrultarak kızının evlendirilmesine engel olması durumunda onu öldüreceğini söyler. Ferhat silahı doğrulttuğu sırada Benek'e şu sözü söyler; "Bu dünyada insan ne için yaşar, namusu için!". Bu diyalog, ataerkil ideoloji içerisinde erkeğin kurallarını takip etmek zorunda bırakılan ve kocası tarafından ezilmiş kadının konumunu 'namus' kavramı üzerinden göstermektedir. Tüm olanlara kapı arkasından şahit olan Reyhan, babasına onun istediği kişiyle evleneceğini ve annesini bırakmasını söyler. Bu söz üzerine rahatlayan Ferhat, Benek'i bırakır ve akrabalarını arayarak imam nikâhı için Hamit ve ailesini köye çağırır.

Küçük Reyhan, töre kurallarına uygun bir biçimde imam nikâhı kıyılarak Hamit ile evlendirilir. Ferhat'ın Reyhan regl görmeden kızını evlendirme çabası, aile içinde baba figürünün bile bile kızını cinsel istismara yönlendirmesinin bir örneğidir. Reyhan, film boyunca eril şiddete (psikolojik, fiziksel, cinsel) maruz kalmıştır.



**Şekil 76.** Halam Geldi / Reyhan ve Hamit'e imam nikâhı kıyılır (Halam Geldi, 2014, 01:07:22).



Reyhan'ın imam nikâhı sonrası Hamit'in evine götürülmesiyle filmin içerisindeki cinsel istismar temsili başlamaktadır. Reyhan, korku dolu bir bekleyiş ile Hamit'in odaya girmesini bekler. Bu sahnede kullanılan kamera dili Reyhan'ın tecavüze uğramadan önce yaşadıklarını seyirci ile özdeşleştirmiştir. Sahnenin devamında da sıklıkla kullanılan yakın ve detay planlar, Reyhan'ın üzerinde kurulan baskıyı izleyiciyle bütünleştirir niteliktedir.



**Şekil 77.** Halam Geldi / Reyhan gerdek gecesi için korkarak bekler (Halam Geldi, 2014, 01:14:06).



**Şekil 78.** Halam Geldi / Detay planda Reyhan'ın çocuk ayakları gösterilir (Halam Geldi, 2014, 01:15:40).

Reyhan'ın odaya girip hemen gelinliğini çıkarması, Hamit'in namaz kılışını kapının deliğinden izlemesi ve kendi kıyafetlerini giyerek bedenini gizleme çabası kullanılan çekim

planlarıyla seyircinin kadın karakterin yaşadığı acı ve sıkıntıyı daha iyi anlamasını sağlamıştır. Özellikle kapının deliğinden korku dolu bir bakış ile Hamit’in izlendiği sahnede kullanılan öznel plan ile seyirci Reyhan ile bütünleşmiş ve bir anda Reyhan’ın gözü konumuna gelmiştir.



**Şekil 79.** Halam Geldi / Reyhan kapı deliğinden Hamit’in namaz kılmasını izler (Halam Geldi, 2014, 01:14:23).

Reyhan’ın baba evinde yaşadığı şiddet evlendirilmesiyle birlikte de devam etmiştir. İlk olarak Hamit’in annesi ‘Ben seninle yatsaydım’ diyen Reyhan’a ‘Sen kocanla uyuyacaksın’ diyerek psikolojik şiddet uygular. Ardından Hamit’in psikolojik, fiziksel ve cinsel şiddeti ile sahne devam eder. Uygulanan şiddete karşı direnmeye çalışan Reyhan, bir çocuk olarak güçsüz kalmış ve erkeğin fiziksel gücüne yenik düşerek cinsel istismara karşı koyamamıştır. Reyhan’ın filmin içerisinde yaşadıkları, kültürel feminizmin cinsel devrimin erkek merkezli bir bakışa sahip olduğu savını ve kadınların pornografik kalıplara sıkıştırılarak sevgi adı altında şiddeti seçmelerine izin veren özel bir erkek devrimine dönüştüğü düşüncesini yansıtmaktadır.

Filmin sonunda Reyhan, tecavüz sonrası evden kaçır ve Kıbrıs’taki Türk sınırından Rum sınırına girerek askerlere sığınmaya çalışır. Bu sahnede Reyhan’ın Rum kesimine kaçma çabası yaşadığı yerdeki sistemden kurtulmak istemesini temsil etmektedir. Rum

askerlerin Reyhan'ı yakalayıp Türk askerlerine teslim etmesiyle Reyhan'ın reşit olmadan imam nikahı ile evlendirildiği ortaya çıkar. Komutan Mesut, Hamit ve Ferhat'tan hesap sorar ve Hamit'e evlilik adı altında Reyhan'a tecavüz ettiğini 'sapık' ifadesiyle dile getirir. Hamit'in komutana 'Köy kızları çabuk büyüyor' şeklindeki cevabı erkeklerin kadınlar üzerinde kurduğu eril bakışın problemli gösterimine örnektir.



**Şekil 80.** Halam Geldi / Komutan Mesut, Hamit ve Ferhat'tan hesap sorar (Halam Geldi, 2014, 01:30:53).

Hamit ve Ferhat'ın hapse gönderilmesinin ardından Huriye'nin düğünü de basılır. Bunun üzerine Huriye'nin ailesi ve akrabaları da askerler tarafından götürülür.



**Şekil 81.** Halam Geldi / Jandarma Huriye'nin düğününü basar ve tüm aileyi alıp götürür (Halam Geldi, 2014, 01:34:34).

Filmin içerisinde radikal feminizmin tartıştığı ‘ataerkil düzenin erkeği iktidar ve güç temsili, kadını ise ezik ve pasif bir duruma düşürdüğü’ düşüncesi de erkek merkezli bakış açısıyla sıklıkla gösterilmiştir. Buna karşılık olarak Reyhan karakterinin filmin sonuna kadar ailesine ve sisteme karşı direnişi, toplumsal cinsiyet rollerine karşı duran tavrı, feminist film kuram içerisinde tanımlanan güçlü kadın figürünü de yansıtmaktadır. Seyirci, filmin sonuna kadar Reyhan’ın yaşadıklarıyla özdeşleşmiş ve onun direnişine şahit olmuştur.



**Şekil 82.** Halam Geldi / Benek, Reyhan’ı ağlayarak yıkar (Halam Geldi, 2014, 01:35:40).

Filmin sonunda gerçek hikâyeye dayanılarak ‘Sanıklar, K.K.T.C. değil Türk Ceza Hukukuna göre yargılandıklarından kısa sürede serbest kaldılar.’ yazısı gösterilmiştir. Bununla kadına yönelik şiddete karşı uygulanan yasaların yetersiz olduğu sonucu vurgulanmıştır.

### **3.1.3. 2000 Sonrası Türk Sinemasında Kadına Yönelik Şiddet Örneği Olarak *Tereddüt* Örneği**

#### **3.1.3.1. Yeşim Ustaoglu Biyografisi ve Filmleri**

Yeşim Ustaoglu, 1960 yılında Kars’ta doğmuştur. Ustaoglu, üniversite eğitimini Karadeniz Teknik Üniversitesi Mimarlık bölümünde tamamlamıştır.

Sinema sektörüne ilk olarak çektiği *Bir Anı Yakalamak* (1984), *Magnafantagna* (1987), *Düet* (1990) ve *Otel* (1992) isimli kısa filmlerle başlayan Ustaoglu, ilk uzun metraj filmi olan *İz* (1994) filmiyle İstanbul Film Festivali'nde 'En İyi Film' ödülünü almıştır. Yeşim Ustaoglu sinema kariyerine *Güneşe Yolculuk* (1998), *Bulutları Beklerken* (2003), *Pandora'nın Kutusu* (2008), *Araf* (2011) ve *Tereddüt* (2015) filmleriyle devam etmiş ve İstanbul Film Festivali'nde 'FIPRESCI Ödülü', Berlin Film Festivali'nde 'Sundance/NHK Uluslararası Film Yapımcıları Ödülü', San Sebastian Film Festivali'nde 'Altın İstiridye Ödülü', Abu Dhabi ve Split Mediterranean Film Festivali'nde ise 'En İyi Film Ödülü' kazanmıştır (Özdemir, 2019: 229). Yönetmenliğini yaptığı son filmi *Tereddüt* (2015) ile hem ulusal hem de uluslararası platformlarda büyük ses getiren Ustaoglu, bu filmle Antalya Film Festivali'nde 'En İyi Film', 'En İyi Yönetmen' ödülleri almış, İstanbul Film Festivali'nde ise 'En İyi Yönetmen' ödülünü kazanmıştır (Özdemir, 2019: 229).

### 3.1.3.2. Tereddüt Filminin Çözümlemesi



**Şekil 83.** Yeşim Ustaoglu, *Tereddüt*, 2016

kaynak: <https://www.beyazperde.com/filmler/film-230915/>

**Yönetmen:** Yeşim Ustaoglu

**Senaryo:** Yeşim Ustaoglu

**Yapımcılar:** Marianne Slot, Yeşim Ustaoglu

**Görüntü Yönetmeni:** Michael Hammon

**Sanat Yönetmeni:** Osman Özcan

**Kurgu:** Agnieszka Glinska, Svetolik Zajc

**Oyuncular:** Funda Eryiğit, Ecem Uzun, Mehmet Kurtuluş, Okan Yalabık, Serkan Keskin, Sema Poyraz, Yasemin Çonka, Cansu Dinçer, Evren Duyal, Ahmet Rıfat Sungar, Ilgaz Kocatürk, İpek Türktan, Emirhan Arıkan, Fatma Nur Başaran, Hakan Şahin, Erkut Ragıp Bulut, Savda Baş, Fulya Ünvan, Fatih Dokgöz, Birol Türk, Erdal Aslan, Metin Akdülger.

**Süre:** 1 saat 45 dakika

**Vizyon Tarihi:** 16 Aralık 2016

**Tür:** Dram

2016 yılı yapımı *Tereddüt* filmi, farklı yaşam koşullarına sahip iki kadın karakterin hikâyesine odaklanmaktadır. Şehnaz, iyi eğitim almış, üniversite mezunu, evli bir psikiyatristtir. Elmas ise, ataerkil toplumun kurbanı olmuş ve çocuk yaşta evlendirilerek okula gitmesi gereken yaşta eve hapsedilmiştir. Film, Şehnaz ve Elmas karakterlerinin hayatlarını, zıtlıkları ve benzerlikleriyle paralel olarak anlatmaktadır.



**Şekil 84.** Tereddüt / Şehnaz karakteri (Tereddüt, 2016, 10:32).

Şehnaz, İstanbul'a yakın bir kasabada psikiyatrist olarak görev yapmaktadır. Hafta içi kasabada görev yapan Şehnaz, hafta sonları ise İstanbul'daki evine gitmektedir. Cem ile evli olan Şehnaz'ın hayatı dışarıdan mükemmel gözükmektedir. Oysaki Şehnaz hem evliliğinde hem de yaşadığı çalkantılı hayat içerisinde sivrulmaktadır.



**Şekil 85.** Tereddüt / Şehnaz ve Cem beraber yemek hazırlar (Tereddüt, 2016, 23:05).

Şehnaz'ın kocası Cem dışarıdan çekici gözüken bir erkektir. Cem gerçekte, cinsel doyumsuzlukları olan, şiddete eğilimli bir bireydir. Şehnaz, evliliği içerisinde Cem'in kötü yönlerini görmek yerine ona bağlı kalmayı ve onu iyi yönleriyle kabul etmeyi seçmiştir. Filmde Şehnaz ve Cem'in ev içi sahnelerinde Şehnaz'ın psikolojik şiddete maruz kaldığı

görülmektedir. Dışarıdan modern gözüken Şehnaz ve Cem'in hayatı, içeride ataerkil ve baskıcı aile yapısının bastırılmaya çalışılmış bir yansımasıdır.



**Şekil 86.** Tereddüt / Şehnaz, Cem'i evde mastürbasyon yaparken yakalar (Tereddüt, 2016, 16:48).

Şehnaz ve Cem iş koşullarından dolayı uzun mesafeli bir evlilik sürdürmektedir. Çoğunlukla internet üzerinden iletişim kuran Şehnaz ve Cem, bu görüşmelerde sanal seks yaparak birbirlerinin fantezilerini paylaşmaktadır. Filmde Şehnaz, sıklıkla Cem'i mastürbasyon yaparken yakalamaktadır. Bu durum Şehnaz'ın kendini yetersiz hissetmesini sağlamaktadır. Şehnaz karakteri yaşadığı yetersizlik hissinden dolayı sürekli Cem'in fantezilerinin nesnesi konumuna gelmektedir. Filmin içerisinde Şehnaz'ın bakışları, sorgulamaları ve davranışları zamanla bir kadın olarak evliliğindeki rolüyle yüzleşmesini göstermektedir. Filmde Şehnaz'ın Cem'in fantezileriyle yüzleştiği kısımlar çoğunlukla yakın plan kullanılarak gösterilmiş ve kadın karakterin seyirci ile bağ kurması güçlendirmiştir.



**Şekil 87.** Tereddüt / Cem, Şehnaz'a fiziksel şiddet uygular (Tereddüt, 2016, 01:31:57).



Filmin en önemli sahnelerinden biri de Şehnaz'ın Cem'e isyan edip ayrılma kararını söylediği sahnedir. Şehnaz ve Cem akşam yemeği için masaya oturmuştur. Şehnaz'ın soğuk tavırlarından bir gariplik olduğunu sezen Cem, durumu çok önemsemez ve masadan kalkar. Şehnaz ise Cem'in umursamaz tavırlarından sonra sinir krizi geçirerek bağırmaya başlar ve ayrılmak istediğini belirtir. Cem ise evden gitmeye çalışan Şehnaz'a fiziksel şiddet uygulayarak evde tutmaya çalışır. Yaşanan bu şiddet sahnesinde Cem'in dışarıdan görülen modern ve başarılı erkek profili yıkılmış, ataerkil düzende sıklıkla karşılaşılan eril şiddetin temsili erkek profili ortaya çıkmıştır.



**Şekil 88.** Tereddüt / Şehnaz ve Umut kayalıklarda sohbet etmektedir (Tereddüt, 2016, 54:52).

Filmde Umut karakteri, Şehnaz'ın iş arkadaşı olarak sunulmuştur. Şehnaz ve Umut iş çıkışlarında Şehnaz'ın sevdiği deniz kenarlarına giderek sohbet etmektedir. Şehnaz bu zamanlarda hayatında yaşadığı olumsuzluklardan uzaklaşarak rahatlamaktadır. Cem ile ilişkisinde yaşayamadığı huzur, sevgi ve saygıyı Umut ile yakalayan Şehnaz, zamanla Umut'a karşı yakınlık hissetmeye başlar. Umut karşısında kendini özgür hisseden Şehnaz, Cem'i terk ederek hayatına Umut ile devam etmeye karar verir.



**Şekil 89.** Tereddüt / Elmas karakteri (Tereddüt, 2016, 09:15).

Şehnaz karakteriyle beraber filmde ön planda sunulan bir diğer ana karakter Elmas'tır. Elmas, çocuk yaşta (13) ailesi tarafından zorla kendinden büyük bir adamla evlendirilmiştir. Çocuk yaşta eril düzen içerisine hapsedilen Elmas, yaşadıklarından anne ve babasını sorumlu tutmuş ve onlardan nefret etmeye başlamıştır. Elmas evliliğinde ev işleri yapmak, kocasına cinsel olarak hizmet etmek ve kayınvalidesine bakmak ile görevlendirilmiştir. Feminist kuramın sıklıkla eleştirdiği 'kadının evin içerisinde ev işlerine hapsedilme durumu' Elmas karakterinde net bir şekilde gösterilmiştir. Feminist bir kadın yönetmen olan Margarethe von Trotta, filmler içerisinde sunulan kadın karakterlerin sadece ev işleri yapan kahramanlar değil, Yunan mitolojisinde olduğu gibi büyük kahramanlar olmaları gerektiğini belirterek filmlerdeki kadın sunumlarını eleştirmiştir (Bittencourt, 2018).



**Şekil 90.** Tereddüt / Elmas, ev işleri yapmaktadır (Tereddüt, 2016, 09:36).

Filmde Elmas'ın kocası olarak sunulan karakter, muhafazakâr aile yapısında geleneksel kodlarla büyütülmüş, kendi hayatını da bu kodlarla yönetmeye çalışan bir erkektir. Elmas'ın kocası her ne kadar eril düzen içerisinde evin reisi gibi gösterilse de Elmas'a yaklaşımı ve ev işlerinde zaman zaman ona yardım etmeye çalışması karakterin kötü karakter sunumundan iyiye doğru yönelmesini sağlamaktadır. Yemek sahnesinde Elmas'ın kocası annesine sitem ederek: “Anne sen neden yufka almaya Elmas'ı yolluyorsun, yollama o daha küçük” der. Elmas'ın kayınvalidesi olarak sunulan karakterin Elmas'a yaklaşımı da genellikle oğluna hizmet ettirmeye yöneliktir. Oğluna hem ev işlerinde hem de cinsel olarak hizmet etmesi gerektiği filmin içerisinde Elmas'a sıklıkla kayınvalidesi tarafından hatırlatılmaktadır. Filmde Elmas'ın kayınvalidesinin bir akşam yemeği sahnesinde bulaşıkları bitirmeden bir an önce Elmas'ın yatak odasına gitmesi gerektiğini söylemesi buna örnektir. Ev içi sahnelerde Elmas kayınvalidesi tarafından sıklıkla psikolojik şiddete maruz bırakılmaktadır.



**Şekil 91.** Tereddüt / Elmas kayınvalidesi ve kocasıyla akşam yemeği yemektedir (Tereddüt, 2016, 25:19).

Elmas, evde yalnız kaldığı zamanlarda ev işlerini bırakıp oyun oynamakta ya da balkonda gizlice sigara içmektedir. Bu sahnelerde Elmas'ın yaşayamadığı çocukluk ve

ergenliğini yaşamaya çalıştığı gösterilmektedir. Elmas'ın balkondan karşı komşusunun kızını izlediği sahne filmin Elmas adına en önemli sahnelerinden biridir.



**Şekil 92.** Tereddüt / Elmas karşı komşusunu izlemektedir (Tereddüt, 2016, 10:10).

Karşı komşusunun kızı pencerenin önünde okul kıyafetleriyle müzik dinleyerek dans etmektedir. Elmas ise bu sırada hem imrenerek hem de şaşkınlıkla kızı seyretmektedir. Bu sahnelerde Elmas'ın gerçekte olması gerektiği yer ve yaşam biçimi komşu kızıyla gösterilmektedir. Bunun haricinde Elmas sokaktan geçen mutlu ailelere de imrenerek bakmaktadır. Yönetmen, Elmas'ın bakışları sırasında sıklıkla yakın plan kullanarak seyircinin de Elmas'ın duygularıyla özdeşleşmesini sağlamıştır.



**Şekil 93.** Tereddüt / Elmas, karşı komşusunun kızını hayranlıkla izlemektedir (Tereddüt, 2016, 10:15).

Filmde Elmas, ev içerisinde hem kocası hem de kayınvalidesi tarafından sistematik olarak psikolojik şiddete uğramaktadır. Bunun haricinde Elmas, yine aynı ev içerisinde cinsel şiddeti de yaşamak zorunda bırakılmıştır. Çocuk yaşıta bir birey olan Elmas için kocası ve kayınvalidesi tarafından kadınlık görevi olarak görülen cinsellik, Elmas için her gece korku dolu anlara dönüşmektedir.



**Şekil 94.** Tereddüt / Elmas ve kocası yatakta yatmaktadır (Tereddüt, 2016, 13:16).

Elmas ve kocasının yatak odası sahnelerinde ilk olarak Elmas'ın “Allahım ne olur yapmasın” şeklinde sayıklamaları gösterilmektedir. Bu sahnelerde Elmas'ın kocasıyla birlikte olmak istemediği ve ona yaşatmaya çalışılan bu durumdan ne kadar korktuğu seyirciye yansıtılmıştır. Elmas'ın kocası yatak odası sahnelerinde her ne kadar “Korkma benden ne olur” dese de her gecenin sonunda Elmas'a tecavüz eden konumuna gelmektedir.



**Şekil 95.** Tereddüt / Elmas acı çekerek tuvalete yürümeye çalışır (Tereddüt, 2016, 30:37).

Elmas, her yaşadığı cinsel şiddetin ardından tuvalete gittiğinde acı çekmektedir. Yaşadığı ağır cinsel travma küçücük bedenine fazla gelmekte ve fiziksel olarak bitkin düşmektedir. Filmin içerisinde Elmas'ın tuvalete gitme sahnesi her birliktelikten sonra özellikle gösterilmektedir. Ev içerisinde ev halkı varken yalnız kalabildiği tek yer olan tuvalet, Elmas'ın akli dengesini kaybettiği yer olarak da son kez temsil edilmiştir.



**Şekil 96.** Tereddüt / Elmas acı çekerek tuvaletini yapmaya çalışmaktadır (Tereddüt, 2016, 14:49).

Yaşadığı ağır cinsel travmayla baş edemeyen Elmas, psikolojik bir çöküş yaşayarak akli dengesini kaybetmeye başlamıştır. Bir sabah karşı komşu kızının Elmas'ı baygın bir halde balkonda görmesiyle Elmas'ın filmin içerisindeki iyileşme hikayesi başlamaktadır. Bu sahneyle modern toplumda yetişmiş Şehnaz karakteriyle ataerkil toplumda yetişen Elmas'ın yolları kesişmektedir.



**Şekil 97.** Tereddüt / Elmas balkonda baygın bir şekilde oturmaktadır (Tereddüt, 2016, 32:21).

Elmas'ın polisler tarafından balkonda bulunma sahnesinin ardından evdeki diğer bireyler olan kayınvalide ve oğlunun da öldürüldüğü ortaya çıkmaktadır. Polisler tarafından tek şüpheli olarak görülen Elmas ise akli dengesini yitirmek üzere baygın bir şekilde bulunarak hastaneye yatırılmıştır. Hastaneye getirilmesinin ardından sıklıkla kriz geçiren ve kendine zarar vermesinden korkulan Elmas ile Şehnaz ilgilenmek istemektedir. Şehnaz yavaş yavaş Elmas'ın hikayesini ortaya çıkarmak ve yaşadıklarını öğrenmek için Elmas'la iletişim kurmaya çalışır. Hastane tarafından gelen raporlarda Elmas'ın cinsel şiddete maruz bırakılmasının Şehnaz' a raporlanmasının ardından Şehnaz, Elmas'ın yaşadığı cinsel yaşam konusunda ona sorular sorar. Elmas ise yaşadığı geleneksel toplumun bir yansıması olarak Şehnaz'a "Konuşmam bunları, günah" şeklinde cevap verir. Bu diyalog sırasında Elmas'ın yaşadığı cinselliği doktoruyla bile paylaşamaması ve bunu günah olarak algılaması erkek egemen toplum kodlarını takip ettiğinin bir göstergesidir. Günah kavramıyla Elmas, istemediği bir yaşama sürüklenmiş, cinsel ilişki yaşamaya zorlanmış ve akli dengesini kaybetmiştir.



**Şekil 98.** Tereddüt / Şehnaz, Elmas'ı tedavi etmeye çalışmaktadır (Tereddüt, 2016, 01:02:05).

Elmas'tan yaşadıklarıyla ilgili cevap alamayan Şehnaz bu seferde Elmas'ın ailesine odaklanmak ister. Elmas, anne ve baba kelimesini duyar duymaz öfkesini hem mimikleri hem de sözleriyle dile getirir. Elmas'ın tepkilerinden ailesi tarafından da psikolojik şiddete

uğradığını anlayan Şehnaz, onu daha iyi anlayabilmek adına psikodrama yöntemiyle Elmas'ın kendisini annesinin yerine koyarak yaşadıklarını betimlemesini ister. Elmas'ın kendisini annesinin yerine koyduğu sahnelerde annesine olan öfkesi ve yaşadığı psikolojik şiddet açıkça ortaya çıkmaktadır. Feminist kuramda yer alan kız kardeşlik kavramı Elmas ve annesinin ilişkisinde gözlemlenmemektedir. Bunun sonucunda da toplum içerisinde savunmasız kalan bir kadın birey ortaya çıkmaktadır. Feminist kuramın sıklıkla desteklediği kadın dayanışması kavramının önemi Elmas ve Şehnaz'ın sahnelerinde dolaylı bir şekilde gösterilmektedir. Elmas'ın yaşamında ailesi tarafından zorla evlendirilerek eğitim hakkının elinden alınması liberal feminizmin tartıştığı ve çözüm bulmaya çalıştığı temel konulardan biridir. Tarihte erkek zihninin kadınlardan daha çok kullanılmasının bir zihin farkından değil, eğitimde fırsat eşitsizliğinden kaynaklandığını savunan liberal feministler, bu sorunları inceleyerek kadın - erkek arasındaki dengesizliğin giderilmesinin eğitimde fırsat eşitliği ile çözülebileceğini savunmuştur.



**Şekil 99.** Tereddüt / Elmas, karşı komşusunun kızıyla müzik dinlemektedir (Tereddüt, 2016, 01:27:45).

Filmin sonunda her iki ana karakter de sorunlarını aşmaya başlamış ve özgürleşme yoluna gitmiştir. Elmas, anne ve babasıyla içsel hesaplaşmasını bitirmiş ve çocuk olarak yaşamanın nasıl olduğunu keşfetmeye başlamıştır. Bu durum da Elmas'ın karşı komşu



kızıyla hastane odasında müzik dinlediği sahne ile temsil edilmiştir. Elmas'ın aslında olması ve yaşaması gereken yer betimlenerek Elmas'ın hikayesi sonlanmıştır. Filmde Elmas'ın müzik dinlemek, dans etmek ve oyun oynamak gibi eylemlerde mutlu olduğunun gösterilmesi, çocuk yaşta zorla evlendirilen kız çocuklarına bir eleştiri niteliği de oluşturmuştur. Film, Şehnaz'ın Can'ı terk edip yeni ve özgür hayatına doğru yol almasıyla sona ermektedir. Bu sahnede de yönetmen karakterin seyirci ile özdeşleşmesini sağlamak adına yakın plan kullanmayı tercih etmiştir. Filmin genelinde Şehnaz ve Elmas karakterleri yakın planlarla temsil edilmiştir.



**Şekil 100.** Tereddüt / Şehnaz, Can'ı terk etmiştir (Tereddüt, 2016, 01:33:42).

Yeşim Ustaoğlu, Türk Sinemasında kadını kadın olarak anlatan en iyi filmlerini *Tereddüt* ve *Araf* olarak belirtmiştir (Özdemir, 2019: 234). Ustaoğlu, 2000'li yıllar Türk Sineması'nda kadın karakterlerin kadın yönetmenler tarafından sunumu için ise şunları söylemiştir;

“Benim için kadın kendi varoluş hikayesini yaratır her zaman. Varoluş erkeğe özgü bir sorunsal değil. Böyle düşünme hali de kendi içinde bir hamaset zaten. Kadını anlamadan, anlatamadan, erkeği de anlatamazsınız. Bir ilişkiyi anlatmada ehil bile olamazsınız. Ya böyle bir kötürümlüğe mahkûm olur yaptığınız sinema, ya da bu meseleyle yüzleşirsiniz.” (Özdemir, 2019: 234).

### 3.1.4. 2000 Sonrası Türk Sinemasında Kadına Yönelik Şiddet Örneği Olarak *Kız Kardeşler* Örneği

#### 3.1.4.1. Emin Alper Biyografisi ve Filmleri

Emin Alper, 1974 yılında Karaman’da doğmuştur. Boğaziçi Üniversitesi iktisat ve tarih bölümünden mezun olan Alper, “Modern Türkiye Tarihi” üzerine de doktora yapmıştır.

Sinemaya üniversite yıllarında merak salan Alper, boş zamanlarını üniversitenin sinema kulübünde geçirmiş ve kendini senaryo yazımı konusunda geliştirmiştir. Aynı dönemde Emin Alper ve arkadaşları “Görüntü” isimli bir sinema dergisi çıkarmıştır. İlk uzun metrajlı filmi *Tepenin Ardı* (2012) Berlin Uluslararası Film Festivali’nde ‘Caligari Film Ödülü’ alırken, Asya Pasifik Ekran Ödülleri’nde ve 31. İstanbul Film Festivali’nde ‘En İyi Film’ seçilmiştir. Film 2012 yılında ulusal ve uluslararası alanda toplam 16 ödül almıştır. Alper 2012 yılından sonra yönetmenliğini yaptığı diğer filmlerle de birçok ödülün sahibi olmuştur. 2015 yılında yaptığı *Abluka* filmiyle 72. Venedik Film Festivali’nde ‘Jüri Özel Ödülü’nü kazanan Alper, 2019 yılı yapımı *Kız Kardeşler* filmiyle de Altın Lale’de ‘En İyi Yönetmen’ ve ‘FIPRESCI Ödülü’nü almıştır.

### 3.1.4.2. Kız Kardeşler Filminin Çözümlemesi



**Şekil 101.** Emin Alper, Kız Kardeşler, 2019

kaynak: <https://www.beyazperde.com/filmler/film-270525/>

**Yönetmen:** Emin Alper

**Senaryo:** Emin Alper

**Yapımcılar:** Nadir Öperli

**Görüntü Yönetmeni:** Emre Erkmen

**Sanat Yönetmeni:** Osman Çankırılı

**Kurgu:** Çiçek Kahraman

**Oyuncular:** Cemre Ebüzziya, Ece Yüksel, Helin Kandemir, Kayhan Açıkgöz, Müfit Kayacan, Kubilay Tunçer, Hilmi Özçelik, Basak Kıvılcım Ertanoğlu, Mehmet Akın, Akın Başpehlivan, Selim Güntürkün, Emrah Keskin, İbrahim Kestane.

**Süre:** 1 saat 47 dakika

**Vizyon Tarihi:** 13 Eylül 2019

**Tür:** Dram

2019 yılı yapımı *Kız Kardeşler* filmi, bir köyde babalarıyla birlikte yaşayan üç kız kardeşin hikâyesine odaklanmaktadır. Babaları tarafından şehirdeki ailelere besleme olarak gönderilen fakat daha sonra köye geri dönmek zorunda kalan Havva, Reyhan ve Nurhan köyde onlara biçilmiş rollere bağlı hayatlarından kurtulabilmek için tekrar besleme olarak şehre geri dönmeye çalışır. Film, Nurhan, Reyhan ve Havva karakterlerinin hayatlarını kimlik arayışları ve köy – kent çıkmazı üzerinden anlatmaktadır.

Reyhan, kardeşlerin en büyüğüdür. Reyhan, karakter olarak kardeşlerin içinde de en güçlü ve akıllı başında olandır. Havva ve Nurhan için anne figüründe olan Reyhan, köyün çobanı Veysel ile evlidir. Veysel’le babası tarafından zorla evlendirilen Reyhan besleme olarak gittiği evde cinsel şiddete uğramış ve hamile kalmıştır. Filmin içinde Reyhan’ın Doktor Necati’den hamile kaldığı kardeşler arası diyaloglarla anlaşılmaktadır. Cinsel şiddet yönetmen tarafından direk gösterilmemiş, gizli kodlarla seyirciye iletilmiştir.



**Şekil 102.** Kız Kardeşler / Reyhan karakteri (Kız Kardeşler, 2019, 13:30).

Reyhan kendi seçmediği bir hayatı yaşamaktan mutsuzdur ve kurtulmanın yollarını aramaktadır. Reyhan, Veysel’le sevmeyerek evlendiği için ona karşı öfkeli ve onu

küçümser. Filmin içinde birçok diyalog sahnesinde Reyhan'ın Veysel'i söylemleriyle ezdiği görülmektedir. Buna rağmen filmin bir sahnesinde Reyhan'ın Veysel'in alkollü olduğu bir anında onunla cinsel birliktelik yaşadığı gösterilir. Bu birliktelik sonucu da Reyhan Veysel'den hamile kalmıştır.



**Şekil 103.** Kız Kardeşler / Reyhan ve Veysel tartışır (Kız Kardeşler, 2019, 01:25:28).

Veysel'in Doktor Necati'den iş istediğini öğrenen Reyhan, Veysel ile bu konu üzerine tartışır. Bu konuşma sırasında Reyhan, Veysel'i küçümseyici sözler söyleyerek onu kızdırır. Bunun üzerine Veysel, Reyhan'ın Doktor Necati'den olan bebeğini kaza süsü vererek öldürür. Bu olay sonrası çok pişman olan Veysel, Reyhan ile konuşmaya ve kendini affettirmeye çalışsa da Reyhan, hamile olduğunu ve bebeğini aldıracağını söyleyerek konuşmayı sonlandırır. Kültürel feminizme göre, ataerkil düzen içerisinde her kadının kendi vücudu üzerinde karar verme hakkı vardır. Buna göre; kürtaj ve doğum kontrol gibi yöntemleri kullanma hakkı kadının kendi inisiyatifindedir. Reyhan'ın Veysel'den hamile kalmasının ardından bebeğini aldırarak istemesi ve bunu Veysel'e söylemesi kültürel feminizm savına örnektir. Reyhan'ın bebeğini aldıracağını söylemesi üzerine Veysel intihar eder.

Ortanca kardeş Nurhan, Reyhan ve Havva'ya göre daha isyankâr bir karakterdir. Yaşadığı hayata karşı sert bir tutumu vardır. Besleme olarak gönderildiği Necati'nin evinden oğluna tokat attığı için Necati'nin karısı tarafından istenmemiş ve köye geri gönderilmiştir. Nurhan köye döner dönmez hastalanır. Hastalığı her gün daha da kötüleşen Nurhan'a Necati ilaç gönderir fakat bu ilaçlarda Nurhan'ı iyileştirmez. Nurhan'ın film içerisindeki sonu yönetmen tarafından ucu açık olarak seyirciye bırakılmıştır.



**Şekil 104.** Kız Kardeşler / Nurhan karakteri (Kız Kardeşler, 2019, 21:32).



**Şekil 105.** Kız Kardeşler / Havva karakteri (Kız Kardeşler, 2019, 49:05).

Havva, kardeşlerin en küçüğüdür ve ablaları gibi o da besleme olarak şehre gitmeye hazırdır. Havva karakter olarak ablalarına göre daha sevgi dolu ve şefkatli bir karaktere

sahiptir. Havva da ablaları gibi içinde bulunduğu köyden sıyrılıp kurtulmak ister. Tek isteği iyi bir eğitim alıp kendi hayatını kurtarmak olan Havva için babası tarafından çizilen hayatta ablalarından farklı olmayacaktır. Nurhan'ın Necati'nin yanından dönmesiyle birlikte baba Şevket bu seferde besleme olarak Havva'yı göndermeyi teklif eder. Kız kardeşlerin şehirde yaşadıkları tüm olumsuzluklara rağmen babaları tarafından Necati Bey'e gönderilme çabası toplumda erkek hegemonyası içinde kendi hayatları hakkında söz sahibi olamayan kadınların yaşadıkları acı tecrübeleri yansıtmaktadır. Havva besleme olarak gittiği evdeki çocuğun ölmesinin ardından köye geri gönderilir. Filmin giriş sahnesinde Havva karakterinin köye dönerken arabada ağladığını görürüz. Eğitim hakkı elinden alınmış, hayallerinden vazgeçmek zorunda bırakılmış Havva istemediği baskıcı köy düzenine geri dönmek zorunda bırakılmıştır.

Doktor Necati, filmin ana karakterlerinden biridir. Kız kardeşlerin sıralı olarak besleme vasfıyla gönderildiği ev Necati'nin şehirdeki evidir. Necati, şehirde eşi ve çocuklarıyla birlikte yaşamaktadır. Köyden besleme olarak aldığı kızlar ise Reyhan, Nurhan ve Havva'dır. Necati karakteri, filmin içerisinde tapılası bir karakter olarak temsil edilmektedir. Tüm köy ona hayrandır ve köyden kente geçiş için kurtarıcı figürdür. Tüm film evreninin içerisinde Necati karakteri kilit bir rol oynamaktadır. Kız kardeşlerin geleceğini ve hayatlarını o belirlemektedir. Her ne kadar iyi bir figür gibi gösterilse de Necati karakteri filmde kadına şiddetin en büyük sahibidir. Özellikle cinsel şiddet ve psikolojik şiddet Necati karakteri üzerinden filmin anlatısına gizlenmiştir.



**Şekil 106.** Kız Kardeşler / Necati karakteri (Kız Kardeşler, 2019, 55:00).

Necati ve köyün erkeklerinin ateş başında rakı içip konuştuğu sahnede konuşulan konular kız kardeşlerin hayatları üzerine kararlar almaktan ibarettir. Masada kadınların istek ve tercihleri sorulmaksızın kararlar verilmektedir. Kız kardeşlerin yaşamları erkekler tarafından yönetilmektedir.



**Şekil 107.** Kız Kardeşler / Köyün erkekleri ve Necati Bey sohbet etmektedir (Kız Kardeşler, 2019, 32:32).

Baba Şevket, Doktor Necati'yi etkilemek için kızı hakkında “Havva kimselere benzemez” diyerek küçük kızı için de bir kapı aramaktadır. Kız kardeşlerin babası Şevket’in diyaloglarında erkek egemen yapı sıklıkla gösterilmektedir. Örneğin babanın kızları evde toplayıp “Size üç nankör kızın hikayesini anlatayım mı?” demesi hem dolaylı yönden kızları



aşağılamakta hem de hayatlarını yönlendirme de bir temsil olarak karşımıza çıkmaktadır. Şevket'in bu sahnede sorduğu soru aynı zamanda filmin tümünde anlatılan hikâyenin bir başlığı olarak izleyiciye sunulmaktadır. Yönetmen, erkeklerin konuşma sahnesinde paralel kurgu kullanarak kadınların ev içinde çalışırken görüntülerini bize sunar. Bu sahnelerin kurgusu erkeklerin kadın hayatına hükmetmesi ve kadınların çaresiz bir şekilde ev içine hapsolmasını temsil etmektedir. Kadınlar hapsedildikleri köy hayatlarından kurtulmak için erkeklerin kendileri için verecekleri kararları dört gözle beklemektedir. Özellikle radikal feminizmin toplumun en büyük sorunu olarak nitelendirdiği ataerkil düzen film içinde açık bir şekilde gösterilmektedir. Radikal feminizme göre, ataerkil düzen erkeği iktidar ve güç temsili, kadını ise ezik ve pasif bir duruma düşürmektedir. Kadınlar erkek baskısının altında ezilmeye itilmiş ve psikolojik olarak erkek egemen düzenin bir parçası olmaya zorlanmıştır. Kız kardeşler filminde de radikal feminizmin tartıştığı ve sorunlu olarak gösterdiği erkek merkezli yapıyı sıklıkla görmekteyiz.



**Şekil 108.** Kız Kardeşler / Reyhan ve Nurhan ev işleriyle uğraşmaktadır (Kız Kardeşler, 2019, 30:15).

Veysel karakteri, filmin merkezinde bulunan bir diğer karakterdir. Hem fiziksel hem de psikolojik sıkıntıları olan çoban Veysel, Reyhan'la baba Şevket tarafından evlendirilmiştir. Köyün delisi rolünde gösterilen Veysel kendini Necati'ye kanıtlamaya ve

ondan iş istemeye kararlıdır. Veysel, erkeklerin rakı içip sohbet ettiğı sahnede Necati ile konuşmak için rakı sofrasına oturur ve hem kendini hem Reyhan'ı kurtarmak hem de oğlunu okutmak için Necati'nin onları kente götürmesi için çabalar. Necati ise Veysel'in bu isteğini çok hoş karşılamaz ve ikili arasında bir tartışma başlar. Alkolünde etkisiyle Veysel, Necati'ye bağırmaya başlar ve Reyhan'ın oğlunun ondan olduğunu ima eder. Bunun üzerine Necati sinirlenerek gider. Hem bu sahnede hem de Reyhan'ın kız kardeşleriyle konuştuğu sahnelerde Reyhan'ın oğlunun Doktor Necati'den olduğunu anlarız.



**Şekil 109.** Kız Kardeşler / Veysel ve Necati tartışır (Kız Kardeşler, 2019, 57:20).

Filmin sonunda üç kız kardeş ve babaları yine başladıkları yer olan evin salonunda sohbet eder. Yönetmen, Reyhan kente döndü mü, Nurhan iyileşti mi, Havva okula başladı mı gibi soruların ucunu açık bırakarak filmi sonlandırmıştır. Filmde erkek tarafından kadına uygulanan psikolojik şiddet unsurlarına sıklıkla rastlamaktayız. Bunun dışında Necati'nin Reyhan'a uyguladığı cinsel şiddet filmin temel sorunlarından biridir. Özellikle erkeklerin kadınlar üzerinde söz sahibi olması ve kadınların ev içine hapsolması gibi sorunlar filmin içinde sıklıkla işlenmiştir. Bunun yanında Reyhan'ın kendi bedeninde söz sahibi olması da özellikle kültürel feminizmin savunduğu sistemin bir örneğidir. Yönetmen, filmdeki tüm erkek egemen kodlara karşı Reyhan karakterinin cinsel özgürlüğünü elinden almamıştır. Filmin genelinde kız kardeşlik kavramı üç kız kardeş arasında da gözlemlenmektedir.

Filmin sinematografik anlatısına bakıldığında kameranın dikizci yaklaşımına rastlanmamıştır. Dikizci anlatıda gördüğümüz erkeğin gözünden kadın karakterin nesneleştirilerek bakma arzusu temsiline geçme problemi *Kız Kardeşler* filminde gözlemlenmemiştir. Filmin genelinde Chiaroscuro aydınlatma kullanılarak köy yaşamı ve kızların yaşadığı karanlık ve sıkışmışlık hissi temsil edilmiştir. Özellikle ikili ve üçlü diyaloglarda sıklıkla yakın planlar kullanılmış, karakterlerin yaşadığı köye hapsolme psikolojisi seyirciye aktarılmaya çalışılmıştır.

Emin Alper, bir röportajında neden “beslemelik” hakkında film yaptığı ve filmde kadın temsiliinin sorunlu olup olmadığı fikri için şunları söylemiştir;

“Benim büyüdüğüm kasabada çok yaygın bir uygulamaydı “beslemelik”; ve küçüklüğümde beri de beni çok meşgul eden bir mevzuymuştu. Bilmeyenler için anlatayım: Köydeki fakir ailelerden kasabadaki ailelere birtakım kızlar gönderilir. Bunlar evlat edinilir. Fakat bu durum hiçbir zaman hukuki bir statüye kavuşmaz. Yine de evlatlık denilir onlara. Daha da önemlisi bu kızlar hiçbir zaman ailenin gerçek bir üyesi olarak kabul edilmez. Evde anneye yardım eder, çocuklara bakar. Belki ilkokul sonuna kadar eğitim olanakları sağlanır. Kısacası ailenin eşit olmayan bir üyesi olarak kalır evlenene kadar. Buradaki ev sahibi ailenin misyonu hem ona daha iyi bir evlilik olanağı yaratmak hem de “medenileştirmek, okuryazar yapmak”tır. Dolayısıyla ev sahibi aile de bir tür iyilik yaptığını düşünür. Uzaktan gördüğünüzde o kızın, o ailenin bir ferdi olmadığını hemen anlarsınız. Erkeklerin ateş başındaki sahnesinin diyaloglarını yazarken daha rahattım. Kadın karakterleri yazarken daha çok düşündüm ve dikkat ettim. Bunun dışında karakterler bildiğim, tanıdığım karakterler olduğu için yazarken erkek ve kadın olarak ayırmadım. Ama yazım aşaması bittikten sonra kadın sinemacı ve feminist arkadaşlarıma okuttum ve onların da fikirlerini aldım.” (Aydemir, 2019).

## SONUÇ

18. yüzyıldan günümüze kadar hala tartışılan ve çözüm arayışı içinde olan Feminizm kavramı, toplumda her bireyin hakkını savunmayı amaçlamış, fırsat eşitliği düşüncesiyle tüm alanlarda ataerkil yapıyı yıkmayı hedeflemiştir. 1792 yılında Mary Wollstonecraft'ın "A Vindication of the Rights of Women" isimli eseriyle ilk kez akademik alan içerisinde kendine yer bulan Feminizm kavramı, fırsat eşitliği yaratmak amacıyla akademide birçok alanda yöntem olarak kullanılmıştır. Feminist teori zamanla farklı bakış açılarına sahip grupların feminizm kavramını sorgulayarak yeni perspektifler ortaya koymasıyla kendini sorgulamış ve üzerine birçok yeni bakış açısı yükleyerek gelişmiştir. İlk olarak 19. yüzyılın sonlarında başlayan ve 20. yüzyıla kadar süren I. Feminist Dalga, kadınların ataerkil toplum içerisinde ekonomik ve politik olarak eşit haklara sahip olması, mülkiyet ve oy hakkının elde edilmesi ve eğitim ve çalışma alanlarında fırsat eşitliği kavramlarını sorgulayarak çalışmalar üretmiştir. 1960'lardan sonra ortaya çıkan II. Feminist Dalga ise tartışılan sorunları yeterli bulmayarak toplumsal cinsiyet eşitliği, ataerkil düzenin yeniden yapılandırılması, özel alan tanımlaması, kız kardeşlik kavramı ve kürtaj hakkı konularında feminizme yeni tartışma alanı açmıştır. "Kadının Kurtuluş Hareketi" olarak da adlandırılan ikinci feminizm dönemi içerisinde feminizm öncülerinden biri olarak kabul edilen Simon de Beauvoir'ın "İkinci Cins" kitabı, her kitleden ve sosyal sınıftan kadın feministi etkilemiş ve birçok çalışmaya ışık olmuştur. 1990'da küresel kapitalizmin de kendini göstermesiyle feminizm yeni talepler ve eleştirilerle birlikte tarihe III. Feminist Dalga'yı getirmiştir. Temel fikir yapısının "farklılık" olduğu bu dönem, tek bir kadın formunu reddetmiş, farklılık olarak nitelendirilen ırk, cinsiyet ve sınıf gibi değişkenler üzerinden kadını yeniden konumlandırmıştır. Queer teori, ekofeminizm ve siber feminizm de III. Feminist Dalga'nın çözüm arayışında olduğu konular arasında kendine yer bulmuştur. Feminizm tartışmaları beraberinde çeşitli kategorilerin ve farklı düşünce yapılarının da

ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Liberal feminizm, kültürel feminizm, sosyalist feminizm, radikal feminizm, Marksist feminizm ve postmodern feminizm gibi kategoriler feminist fikrin gelişmesine ve akademik tartışmalara farklı görüş ve alanlar açmasına olanak sağlamıştır. 1908 yılında II. Meşrutiyet'in ilan edilmesiyle Osmanlı Devleti'nde yapılan yapısal değişikliklerle Türkiye'de de kadının konumu değişime uğramaya ve modernleşmeye başlamıştır. Özellikle 1913 yılında ortaya çıkan *Kadınlar Dünyası* isimli feminist kadın dergisi, kadın hakları, özgürlüğü, çalışma ve sosyal haklar konularında Türk kadınlarına yeni bir bakış getirmiştir. 1980 sonrası Cumhuriyet döneminin başlamasıyla kadınların modernleşmesi ve haklarının kazanılması konusu dönemin çözüm bulunan temel konularından olmuştur. Özellikle 1934 tarihinde kadınlara seçme - seçilme hakkı verilmesi ve 12. Dünya Feminizm Kongresi'nin İstanbul'da gerçekleştirilmesi, Türkiye'nin kadın konusunda attığı en radikal adımlardandır.

Feminizm kavramı, özellikle 19. yüzyıl sonunda sanat ve edebiyat alanlarında da sorgulanmaya başlanmıştır. Özellikle modernizm ve postmodernizmin getirdiği yeni bakış açıları sanat içerisinde kadının yeniden tanımlanmasına da sebep olmuştur. Sanat tarihinde feminist sorgulama Linda Nochlin'in 1971 yılında yayınladığı makalesi "Why Are There No Great Women Artists?" ile ortaya çıkmıştır (Barrett, 2015: 254). Kadın sanatçıların işlerinin ve yaşamlarının belgelenmesi 1970'lerin sonlarında ve 1980'lerde Elsa Honig Fine (1978), Josephine Withers (1979) ve Wendy Slatkin (1985) gibi yazarların kitaplarında devam etmiştir (Peterson, Mathews, 1987:327). İlk feminist sanatçılardan olan Judy Chicago, Nancy Spero, May Stevens, Sylvia Sleigh, Joan Semmel, Hannah Wilke ve daha birçok kadın sanatçı eserlerinde ataerkil düzeni ifşa etmeye çalışmış, kadın bedeninin değersizleştirilmesini eleştirmiş, "tanrıça" figürü olarak gösterilen arketiplerini incelemiş, zanaata karşı sanatı savunmuş ve yanlış gittiğini düşündükleri ataerkil düzeni bozmak için sanatı bir araç olarak kullanmıştır (Antmen, 2014: 27). Feminist sanatın benimsenmesiyle

performans sanatı, fotoğraf ve sinema alanlarında da kadının konumlandırılması ve temsil sorunları tartışılmaya başlamıştır. İkinci Dalga Feminizm dönemiyle birlikte “feminist sinema” kavramı da ortaya çıkmış, sinema üzerine kadın temsil sorunları tartışılmaya başlanmış ve tecavüz ve kadına şiddet unsurlarının sinemadaki kadın temsillerinde sorunlu olduğu düşüncesi ortaya çıkmıştır. Özellikle fiziksel, psikolojik, cinsel ve ekonomik şiddet içeren temsiller sinemada kadın karakterlerin inşasında ciddi problemler yaratmıştır. Şiddetin dışında ataerkil yapılı ve dikizci temsiller, kadınların filmlerin içerisinde cinsel nesne olarak temsil edilmesi, aile içerisinde kadının yabancılaştırılması, kadınların erkek kültüründen ve dil yapısından dışlanması gibi konular da sinemanın feminist bakış ile sorgulanmasına sebep olmuştur.

Sinema, günümüzde topluma en çok etki eden kitle iletişim araçlarından biridir. Özellikle teknolojinin devrimiyle evlerimize kadar ulaşan filmler işlediği konular ve karakterlerle topluma etki etmekte ve örnek oluşturmaktadır. Sinemanın tarihsel yolculuğu incelendiğinde kadın temsilleri genellikle eril söylemin hâkimiyetinde ilerlemiştir. Ataerkil düzenin gelenekselleşmiş cinsiyet normlarına göre sunulan filmler zamanla sorgulanmaya başlanmıştır. 1970’li yılların sonuna doğru başlayan kadın hareketleriyle sinema da kendine yeni bir bakış aramaya başlamıştır. Bu dönemde ortaya çıkan feminist film teorisi, feminizm ve kadınlarla ilgili mitleri temsil eden ve yeniden üreten kültürel bir pratik olarak kadınların film içerisindeki temsilini sorgulamayı ve eleştiri ortamı oluşturmayı amaçlamıştır. Özellikle tek tip gibi gösterilen kadın karakterlerin sorunlu inşasından başlayan bu eleştiri zamanla kadınların tüm açılardan temsilinin sorgulanmasına sebep olmuştur. Laura Mulvey’in 1973 yılında yazdığı ‘Görsel Haz ve Anlatı Sineması’ makalesi, sinemada feminist çalışmaların temelini oluşturmuştur. Sinemadaki ana bakışın her zaman eril bakış olduğunu savunan Mulvey, görsel hazın yıkılmasıyla kadın sorunlarının düzeleceğini savunmuştur.

1980 ve sonrasında başlayan Türk sinemasında kadın temsillerinin sorunlu olduğu düşüncesi yeni filmlerin yapılmasının da önünü açmıştır. 1990 sonrası bağımsız filmlerin üretimiyle farklı kadın temsilleri de görülmeye başlamıştır. Cahide Sonku'nun ardından kadın yönetmen sayılarının artmasıyla kadın temsillerinde de farklı bakış açılarının ortaya çıkması sağlanmıştır. 2000 sonrası Türk sinemasında üretilen filmlerle kadın temsilleri giderek feminist bakışa yaklaşmaya başlamıştır. Kadın karakterlerin yeni kimlik arayışları, cinsel özgürlük kavramı, eğitim hakkı ve güçlü kadın temsilleri yeni filmlerin çözüm bulmaya çalıştığı konular olmuştur. Fakat günümüzde halen birçok film kadın karakterleri eril iktidarın içine hapsederek onları ezilen, pasif karakterler olarak temsil etmektedir. Sinemanın özellikle topluma etki eden kültürel bir pratik olduğu göz önünde bulundurulduğunda filmlerde yaratılan karakterlerin sunumu da seyircinin kendini karakterle bağdaştırması noktasında önem temsil etmektedir.

Bu çalışma, Türk sinemasında kadın temsillerinin sorunlu olup olmadığı düşüncesini kadın ve erkek yönetmenlerin filmlerindeki temsiller üzerinden incelemiştir. Tez kapsamında 2000 sonrası çekilmiş, yönetmeni kadın ve erkek olan dört film ele alınmıştır. Bu filmler anlatı, karakter inşası ve şiddet unsurları ele alınarak seçilmiştir. Filmlerde feminist yöntem takip edilerek, kadın ve erkek yönetmenlerin bakış açılarını anlatılarına yansıtma biçimleri incelenerek toplumsal cinsiyet kodları ve eril bakışın sinemadaki varlığı sorgulanmıştır. Filmlerde sinematografik anlatının skopofilik olup olmadığı sorgulanmış ve film çözümlemelerine eklenmiştir.

İncelenen ilk film Pelin Esmer'in yönetmenliğini yaptığı 2012 yılı yapımı *Gözetleme Kulesi*'dir. Film, iki ana karakter üzerinden farklı hayat ve sırları olan Seher ve Nihat'ın hikâyesine odaklanmaktadır. Film, feminist film kuram çerçevesinde kadının ataerkil düzen içerisinde konumlandırılışı, kadına şiddetin varlığı ve kadın - erkek karakterlerin inşası üzerinden çözümlenmiştir.

Filmde psikolojik, cinsel ve fiziksel şiddete rastlanmıştır. Cinsel şiddet açıkça gösterilmeyerek anlatıma gizlenmiştir. Film çözümlemesinde anlatımın haricinde kameranın bakışı da incelenmiş olup, kadına bakış ve şiddet unsurlarının seyirciye olan yansımalarının da sorgulanmıştır. Filmde erkekler arasında geçen diyaloglarda cinsiyetçi sohbetler sıklıkla gösterilmiştir. Özellikle kadın karakterlerin konumlandırılışı ataerkil yapı içerisinde sınıf ve sosyo-ekonomik olarak sorunlu tespit edilmiştir. İkinci feminist dalganın sorunlu olarak tanımladığı kadınların eril düzen içerisindeki sınıf konumlandırması filmdeki Seher karakterinin yerleştirmesiyle örtüşmektedir. Filmin içerisinde her ne kadar kamera skopofilik bakışa sahip olmasa anlatıda dikizci bakış söz konusudur.

İncelenen tüm filmlerde kız kardeşlik kavramının varlığı sorgulanmıştır. *Gözetleme Kulesi* filmi, anne ve kız arasında geçen diyaloglarla kız kardeşlik kavramını tamamen yıkmıştır. Seher'in annesinin “Rahat mı batıyor sana, mis gibi dayının evi var daha ne istiyorsun, dört kız tek başına kimin girip çıktığı belli değil o eve, orospu derler, küçük yer orası kimin ne diyeceği belli mi olur” sözleri bekâr kadınların bir arada yaşamasının ataerkil düzen için uygun olmadığını ve bu şekilde yaşayan kadınların ‘kötü kadın’ olarak nitelendirildiğini göstermektedir. Seher'in dayısı tarafından tecavüze uğradığını öğrenen anne karakterinin bu duruma sessiz kalması filmde kız kardeşlik kavramını tamamen yıkmıştır. Seher'in toplum içerisindeki sınıfsal konumu kürtaj yaptırmasının da önüne geçmiştir. İkinci dalga feminizmin çözüm bulmaya çalıştığı kürtaj özgürlüğü ve kadınların kendi bedenleri üzerinde söz sahibi olma konusu Seher karakteri için mümkün olmamıştır. *Gözetleme Kulesi* filmindeki Seher karakterinin konumlandırılışına karşı *Kız Kardeşler* filmindeki Reyhan karakteri tecavüz sonrası kendi bedeni hakkında karar verebilmektedir. İki filmde de kadın karakterler eril düzen içerisinde sıkışmış olsa da *Kız Kardeşler* filmi Reyhan üzerinden beden özgürleşmesi kavramını *Gözetleme Kulesi* filmine göre feminist bakışa daha uygun yansıtmıştır.



Yönetmen, kadın karakterini filmin tamamında toplumsal cinsiyet normlarına göre dezavantajlı bir konuma yerleştirmiştir. Erkekler tarafından sistematik olarak psikolojik ve fiziksel şiddete uğrayan Seher karakteri yaşadıklarının sonucunda erkek hegemonyasına karşı çıkan bir duruş sergilemektedir. Yönetmen kadın karakterini tasarlarken yaşadıklarının sonucunda ataerkil normları reddeden ve bunlarla başa çıkmaya çalışan bir Seher karakteri ortaya çıkarmıştır. Seyirci, bu temsil sayesinde kadın karaktere acımak yerine onun güçlü ve mücadeleci tavrı ile bütünleşmiştir. Fakat kadın bir yönetmen olarak Pelin Esmer, kadın karakterini süreç içerisinde eril düzene direnen bir yapıda sunmak yerine filmin sonunda özgürleştirmeyi seçmiştir. Filmin sonu ucu açık bırakılarak kadın karakterin özgürleşme süreci seyircinin inisiyatifine bırakılmıştır.

İncelenen ikinci film Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nin Akıncılar köyünde yaşayan iki genç kızın hikâyesine odaklanan 2014 yılı yapımı *Halam Geldi* filmidir. Huriye ve Reyhan karakterleri, henüz 13 yaşında olan iki genç kızdır. Her ikisinin de ortak noktası, ataerkil aile yapılarına sahip olmaları ve sistematik olarak psikolojik ve fiziksel şiddete uğramalarıdır. Cinsel şiddet filmin anlatısına gizlenerek seyirciye sunulmuştur.

Feminist kuram içerisindeki 'kız kardeşlik' kavramı temelde erkek egemenliği altında ezilmiş tüm kadınların bir noktada buluşup direniş göstermelerini temsil etmektedir. Filmde Huriye ve Reyhan karakterlerinin kullandığı 'halam geldi' ifadesi kızların kimsenin regl gördüklerini anlamaması için kendi aralarında oluşturduğu şifreyi temsil etmektedir. Bu sahne Huriye ve Reyhan'ın bulundukları köydeki eril düzene direnme arzularını yansıtmaktadır. Kız kardeşlik kavramının benzer olumlu örneklerine *Tereddüt* filminde Elmas ve Reyhan, *Kız Kardeşler* filminde ise Reyhan, Nurhan ve Havva karakterlerinde rastlanmıştır. *Halam Geldi* filminde Reyhan ve Benek karakterlerinin arasında kurulan kız kardeşlik bağına karşı Huriye ve Meziyet arasındaki anne – kız ilişkisi kız kardeşlik kavramına olumsuz örnek olarak antitez oluşturmuştur. Reyhan ve Benek ilişkisi ise sadece

kız kardeşlik kavramı içerisinde olumlu bir örnek olarak değerlendirilmez, kültürel feminizmin tartıştığı ‘ataerkil yapılanmanın içindeki anne-kız bağının genişletilmesi ve anne-kız ilişkisinin merkeze konumlandırılması’ fikrine de örnektir. Filmde, anne-kız (Huriye-Meziyet) diyaloglarında eril söylem, psikolojik ve fiziksel şiddet öğeleri sıklıkla görülmektedir. Baba-kız ilişkilerinde psikolojik ve fiziksel şiddet en üst seviyede gözlemlenmiştir. Özellikle Ferhat karakterinin kızı Reyhan’ı okuldan almak için akli dengesini yitirdiğini söylemesi eril düzende erkeğin kadının statüsünü istediği gibi topluma sunabilme durumuna bir örnektir. Erkekler tarafından kadınlara uygulanan (Ferhat-Benek, Ferhat-Reyhan, Kösem-Huriye, Hamit-Reyhan) psikolojik, fiziksel ve cinsel şiddet öğelerine incelenen diğer filmlere göre *Halam Geldi* filminde daha fazla rastlanmıştır. Özellikle Ferhat’ın Benek’i namus kavramı üzerinden öldürmeye çalışması ataerkil ideoloji içerisinde erkeğin kurallarını takip etmek zorunda bırakılan ve kocası tarafından ezilmiş kadının konumunu açıkça göstermektedir.

Filmdeki diyaloglarda da cinsiyetçi söylemlere sıklıkla rastlanmıştır. Züleyha’nın Meziyet’le kurduğu diyalogunda “Sen bu kızı ne ile besliyorsun, iyice büyümüş” ve “Gözüm gibi bakıyorum abla, nasılsa kız sana emanet” ifadeleri ve Meziyet’in 8 yaşındaki kızı Oya’ya “Masadaki oyuncak bebeği çöpe at, senin oyuncak yaşı geçti” ifadesi toplumsal yapı içerisinde kadının kendi rızası olmadan üzerine biçilen roller tanımlamasına da örnektir. Bu diyalogların kadın kadına kurulması feminist düşüncüyü tamamen yıkmaktadır. Kadınlar eril düzenin aktif öznesi haline dönüşmüştür.

*Halam Geldi* filmi, incelenen diğer filmlere göre erkek merkezli bakış, ataerkil toplum içinde sıkışmış kadınlar ve fiziksel, cinsel ve psikolojik şiddetin en fazla görüldüğü film olmuştur. Yönetmen Erhan Kozan, feminist bakışı tümüyle yıkarak kadınları ataerkil yapının içine hapsedmiştir. Filmde kadınların bireysel özgürlükleri erkeklerin kontrolüne bırakılmış, kadınlar zayıf bireyler olarak toplumsal cinsiyet rollerini takip etmeye

zorlanmıştır. Filmin sonunda Reyhan karakteri, eril düzene karşı direnişiyle özgürleşme sürecini göstermiştir. Seyirci filmin sonunda kadın karakterin özgürleşme sürecine dahil olabilmektedir.

İncelenen üçüncü film *Tereddüt*, farklı yaşam koşullarına sahip iki kadın olan Şehnaz ve Elmas karakterlerinin hikâyesine odaklanmaktadır. Film, birbirinden farklı hayat koşullarına sahip Şehnaz ve Elmas karakterlerini eril düzen içerisinde sıkışmış kadınlar olarak tanımlamaktadır. İki karakter de psikolojik, cinsel ve fiziksel şiddet mağdurları olarak sunulmuştur. Filmdeki kadın karakterler erkek bakışlı temsilin örneği olarak seyirciye sunulmuştur.

Ev içi sahnelerde Elmas, kayınvalidesi tarafından sıklıkla psikolojik şiddete maruz bırakılmıştır. Elmas'ın yaşadığı bu durum kız kardeşlik kavramının da yıkımını temsil etmektedir. Hayatı boyunca öz annesi tarafından da destek görememiş Elmas karakterinin sunumu, kız kardeşlik kavramını filmin içinde iki kez yıkmıştır. Aynı temsil *Halam Geldi* filmindeki anne-kız ilişkilerinde de gözlemlenmiştir.

Elmas ve Şehnaz'ın hayatlarının kesiştiği nokta filmde kadınların özgürlüklerine kavuşmaya başladıkları yer olarak temsil edilmiştir. Feminist kuramın sıklıkla desteklediği kadın dayanışması kavramının önemi Elmas ve Şehnaz'ın sahnelerinde dolaylı bir şekilde gösterilmiştir. Yönetmen, Şehnaz ve Elmas karakterlerin inşasında farklı hayat koşulunda yaşamış olan karakterlerin aynı kaderi paylaşmasını ve sosyal statüleri fark gözetmeden kadınların ataerkil düzende yaşadığı problemlerin benzer olduğunu göstermeyi hedeflemiştir. Filmin sonunda ise Elmas ve Şehnaz karakterlerinin eril düzeni tamamen yıkıp kadın merkezli yapıya dönmesi sinemada kadın temsili için olumlu bir örnek oluşturmıştır.

Dördüncü ve son olarak incelenen film, Emin Alper'in yönetmenliğini yaptığı *Kız Kardeşler* filmidir. Film, yaşadıkları köyde ataerkil düzen içerisinde sıkışmış Havva, Reyhan

ve Nurhan kardeşlerin hayatlarını ve kimlik arayışlarını anlatmaktadır. Filmde psikolojik, fiziksel ve cinsel şiddet unsurlarına rastlanmıştır. Filmde cinsel şiddet direk gösterilmeyerek gizli kodlarla seyirciye iletilmiştir.

Filmde en büyük kardeş olan Reyhan karakterinin Veysel'den olan bebeğini aldırma kararı ve bu bağlamda kendi bedeni üzerinde söz sahibi olması kültürel feminizmin kürtaj ve doğum kontrol yöntemlerinin kullanım hakkının kadının kendi inisiyatifinde olması düşüncesine örnektir. Bu sahneyle kadının kendi bedeni üzerinde söz sahibi olma durumu erkek bir yönetmen tarafından temsil edilmiştir. Ortanca kardeş Nurhan'ın hayata karşı dirençli tutumu, sinemada eril dünyada ezilen kadın karakterlerin tam tersi bir temsille sonuçta değil süreçte erkeklere karşı direnen, her alanda hakkını savunmaya çalışan ve feminist bakışla örtüşen bir karakter olarak tasarlanmıştır. Küçük kardeş Havva ise eğitim hakkı için besleme olmayı bile göze alabilen güçlü bir kadın karakter olarak yapılandırılmıştır. Kadın karakterler her ne kadar güçlü temsil edilmeye çalışılsa da hapsoldükleri köy hayatlarından kurtulmak için erkeklerin kendileri için verecekleri kararları beklemektedir. Filmin genelinde kız kardeşlik kavramı üç kız kardeş arasında da gözlemlenmiştir.

Filmdeki erkek karakterlerin tümü radikal feminizmin toplumun en büyük sorunu olarak nitelendirdiği ataerkil toplum yapılanmasını takip etmektedir. Erkekler, kadınlara karşı üstünlük kurmaya çalışan, onları kendi himayesinde olmaya zorlayan, baskıcı ve şiddet eğilimli bireyler olarak temsil edilmiştir. Filmde kız kardeşlerin yaşamları erkekler tarafından yönetilmektedir. Filmin genelinde feminizmin temel sorun olarak gösterdiği erkek merkezli yapıya sıklıkla rastlanmıştır.

*Gözetleme Kulesi, Halam Geldi, Tereddüt* filmlerindeki kadın karakterler Seher, Reyhan, Huriye, Şehnaz ve Elmas fiziksel, cinsel ve psikolojik şiddet mağduru karakterler

olarak karşımıza çıkmaktadır. Sonuçta, tüm kadın karakterler eril düzenden kurtulmak için bulundukları düzenden kaçmaya çalışmaktadır. Fakat eril düzen içerisinde bir başkaldırı söz konusu değildir. *Kız Kardeşler* filmi bu noktada diğer filmlerden ayrılmaktadır. Reyhan, Nurhan ve Havva karakterleri eril yapı içerisinde konumlandırılmış olsa da yaşadıkları düzen içerisinde kendi özgürlüklerini oluşturmaya çalışan güçlü kadınlar olarak temsil edilmiştir. Filmde yaşadıkları baskı ve şiddete sonuçta değil süreçte direnmeye çalışan karakterler gözlemlenmektedir.

Kadın yönetmenlerin feminist kuram üzerinden kadını anlatma biçiminin erkek yönetmenlere oranla daha iyimser olduğu düşüncesi bu çalışmada gözlemlenmemektedir. Emin Alper'in Pelin Esmer ve Yeşim Ustaoglu'nun filmlerinde yaratılan eril düzen içinde sıkışmış kadın karakterlerine karşı yarattığı kız kardeşler karakterleri, feminist kuramın çözüm bulmaya çalıştığı sorunların temelindeki özgürleşmeye çalışan kadın profilleriyle daha uyumlu olduğu gözlemlenmiştir.

Kadına yönelik fiziksel şiddetin toplumumuzda hala sıklıkla karşımıza çıkması ve her gün artan kadın cinayetleri filmlerdeki temsillere de etki etmiştir. Filmlerdeki şiddet temsili toplumun şiddeti kabullenmişliğini de temsil etmektedir. Filmlerde şiddet doğal bir sonuç olarak gösterilmiştir. Seçilen tüm filmlerde gösterilen kadına yönelik fiziksel şiddet kadınların kendini baskılamasına ve susturulmasına yönelik yapılandırılmıştır. Buna rağmen incelenen tüm filmlerde kadınların fiziksel şiddete boyun eğmedikleri ve kendi hayatlarını özgürleştirmek için bulundukları hayattan sıyrılmaya çalışması gözlemlenmiştir. Filmlerin tümünde erkekler tarafından kadınlara uygulanan ağır psikolojik şiddete sıklıkla rastlanmıştır. Gösterilen psikolojik şiddet kadınların toplum içerisinde baskılanmasının ve kendi hayatları üstünde söz sahibi olamamasının temel nedenidir. Kadınlar bu şiddet unsuruyla baskılanmakta, eğitim hakları ellerinden alınmakta ve ataerkil yapının içine sıkışmaya mahkûm edilmiştir. Özellikle filmlerde kadına yönelik psikolojik şiddet

gösteriminin feminist düşüncenin savunduğu değerleri baskıladığı gözlemlenmiştir. Filmlerde uygulanan tüm şiddet türlerinin kadın temsillerine zarar verdiği sonucuna varılmıştır.

İncelenen dört filmde de ataerkil toplum yapılanmasına rastlanmıştır. Kadınlar ekonomik olarak erkeklerin himayesinde temsil edilerek feminist kuramın değerlerine karşı bir temsil oluşturulmuştur. Yönetmenler her ne kadar filmlerinin sonunda kadın karakterleri özgürleştirmeye çalışsa da süreç içerisinde ezilen kadın imajını yıkamamıştır. Filmlerin tümünde kadın temsili büyük ölçüde erkek merkezli yapılanmıştır.

Bu çalışma sonucunda kadın ve erkek yönetmenlerin filmlerindeki anlatı incelendiğinde, kadın yönetmenlerin erkek yönetmenlere oranla kadın merkezli bakışı daha iyi temsil ettiği düşüncesi tespit edilmemiştir. Emin Alper'in *Kız Kardeşler* filminin diğer filmlere göre kadın karakterlerin sunumu yönüyle feminist bakış ile daha uyumlu olduğu gözlemlenmiştir. Bu durum sinemada feminist bakışı kadınların daha iyi temsil ettiği düşüncesine antitez oluşturmaktadır. Emin Alper, erkek bir yönetmen olarak filminde kadınların özgürleşme ve direnme yönlerini kadın yönetmenlere oranla feminist düşünceye daha uyumlu yansıtmıştır. Feminist bakışı savunan yönetmenler olarak nitelendirilen Pelin Esmer ve Yeşim Ustaoglu, filmlerindeki kadın karakterleri güçlü kadınlar olarak tasarlamış olsa bile süreç içerisinde onları ataerkil yapının içerisinde ezmekten alıkoyamamıştır.

Filmlerdeki temel sorun kadın ve erkek karakterlerin sorunlu inşa edilmesidir. Feminist film kuramı, sinemada kadınların arzu nesnesi konumunda olmayan güçlü bireyler olmasını istemektedir. Fakat incelenen tüm filmlerde kadınlar, ekonomik olarak alt sınıfta kalmış veya erkek himayesinde olan, ezilen veya geçmişinde ezilmiş karakterler olarak sergilenmiştir. Kadın ve erkek yönetmenlerin öncelikli olarak kadın temsillerini güçlendirmesi gerekmektedir. Filmlerde kadın bakışının düzelmesi sadece kadın karakterler

üzerinden bir düzenleme ile mümkün olmayacaktır. Erkek karakterlerin de filmlere konu olan toplumsal yapı içerisinde yeniden konumlandırılması ve kadına değer veren karakterler olarak yapılandırılmasıyla filmler eril düzenden uzaklaşarak feminist bakışa daha yakın temsiller üretebilecektir. Erkek karakterlerin sorunlu temsilinin değişmesi gerçek hayatta da erkeklerin kadınlara karşı olan tutumunun düzelmesi, toplumda eğitim seviyesinin artması, bilinçli ve duyarlı bireylerin yetişmesiyle mümkün olacaktır.

Sonuç olarak ele alınan dört film kadın ve erkek bakışı karşılaştırılarak çözümlenmiştir. Sinemada kadınların erkek yönetmenlere göre kadınları daha iyimser temsil ettiği düşüncesi bu tez kapsamında gözlemlenmemiştir. Tam tersi bir sonuç olarak erkek bir yönetmenin filmindeki kadın karakterlerin yapılanmasının kadın yönetmenlerin temsillerine oranla feminist kurama daha yakın olduğu tespit edilmiştir. Filmler, yönetmenlerin bakışı analiz edilerek anlatı ve sinematografi üzerinden değerlendirilmiştir. Fakat sinemada bir filmin yaratılış süreci sadece yönetmene bağlı değildir. Dolayısıyla filmlerdeki temsiller sadece yönetmenler üzerinden sorgulanmamalıdır. Senarist ve yapımcı da filmin yaratım sürecinde söz sahibi olmakta ve temsilleri yönlendirebilmektedir. Senarist ve yapımcılar üzerinden yapılacak ayrı bir çalışma literatüre farklı bir bakış açısı getirebilecektir. Günümüzde feminist yönetmenlerin sayısı giderek artmakta ve kadın temsillerinin eril zihniyete karşı iyileştirilme çabaları devam etmektedir. İleride yeni filmler ve temsiller üzerinden yapılacak araştırmalar kadın ve erkek yönetmenler üzerinden yürütülen karşılaştırmalı analizi güçlendirecektir.

## KAYNAKÇA

### Kitaplar:

ALTINAY, A.G. – ARAT, Y. (2008). *Türkiye’de Kadına Yönelik Şiddet*, İstanbul: Metis Yayınları.

ANTMEN, Ahu (2014). *Sanat Cinsiyet*, çev. Esin Soğancılar, Ahu Antmen, İstanbul: İletişim Yayınları.

ARAT, Necla (2017). *Feminizm’in ABC’si*, İstanbul: Say Yayınları.

BARRETT, Terry (2015). *Neden Bu Sanat?: Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri*, çev. Esra Ermert, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

BAZIN, André (2011). *Sinema Nedir?*, çev. İbrahim Şener, İstanbul: Doruk Yayınları.

BEAUVOIR, Simone De (2019). *İkinci Cinsiyet*, çev. Gülnur Savran, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

BENHABİB, S. – BUTLER, J. – CORNELL, D. – FRASER, N. (2017). *Çatışan Feminizmler*, çev. Feride Evren Sezer, İstanbul: Metis Yayınları.

BERGER, John (2013). *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayınları.

BERKTAY, Fatmagül (2012). *Tarihin Cinsiyeti*, İstanbul: Metis Yayınları.

BOYNE, Roy (2017). *Foucault ve Derrida’da Feminizm ve Ayırım*, çev. Ayşe Banu Karadağ, İstanbul: Sel Yayınları.



- BÜKER, S. – TOPÇU, Y. G. (2010). *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri*, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- BÜYÜKDÜVENÇİ, Sabri – ÖZTÜRK, Semire Ruken (2014). *Postmodernizm ve Sinema*, Ankara: Dipnot Yayınları.
- CHAUDHURI, Shohini (2006). *Feminist Film Theorists*, New York: Routledge.
- ÇAHA, H. – AYDIN, E. S. – ÇAHA, Ö. (2014). *Değişen Türkiye’de Kadın*, İstanbul: KADEM.
- ÇAKIR, Serpil (2013). *Osmanlı Kadın Hareketi*, İstanbul: Metis Yayınları.
- DEMİR, Zekiye (2014). *Modern ve Postmodern Feminizm*, Bursa: Sentez Yayıncılık.
- DONOVAN, Josephine (2016). *Feminist Teori*, çev. Aksu Bora- Meltem Ağduk Gevrek - Fevziye Sayılan, İstanbul: İletişim Yayınları.
- GARRARD, Mary D. (1989). *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton: Princeton University Press,
- HAMZAOĞLU, Mehtap (2019). *Namus Kadına Şiddetin İdeolojisi*, İstanbul: Siyah Kitap.
- HARRAWAY, Donna (2006). *Siborg Manifestosu*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- HIRATA, H – LABORIE, F – DOARE, H. L. – SENOTIER, D. (2015). *Eleştirel Feminizm Sözlüğü*, çev. Gülnur Acar Savran, Ankara: Dipnot Yayınları.
- KAYIR, Ö. Gülser (1996). *Evdeki Terör: Kadına Yönelik Şiddet*, İstanbul: Mor Çatı Yayınları.

KILIÇ, Levend (1995). *Video Sanatı: Eleştirel bir bakış*, İstanbul: Hil Yayınları.

MCLUHAN, Marshall (2004). *Understanding Media: The Extensions of Man*, London: Routledge and Kegan Paul.

MICHEL, Andree (1984). *Feminizm*, çev. Şirin Tekeli, İstanbul: Kadın Çevresi Yayınları.

MOJAB, Shahrzad (2018). *Marksizm ve Feminizm*, çev. Funda Hülagü, İstanbul: Yordam Kitap.

MONACO, James (2010). *Bir Film Nasıl Okunur?*, çev. Ertan Yılmaz, İstanbul: Oğlak Yayınları.

MULVEY, Laura (1989). *Visual and Other Pleasures*, Londra: Palgrave Macmillan.

NOCHLIN, Linda (2021). *Kadınlar, Sanat ve İktidar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

OSMANAĞAOĞLU, Hülya (2015). *Feminizm Kitabı, Osmanlı'dan 21. Yüzyıla Seçme Metinler*, Ankara: Dipnot Yayınları.

ÖZDEMİR, B. Gülçin (2019). *Türk Sinemasının Kadın Yönetmenleri Konuşuyor*, İstanbul: Der Yayınları.

ÖZGÜÇ, Ağâh (1988). *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*, İstanbul: Broy Yayınları.

ÖZGÜÇ, Ağâh (1988). *Türk Sinemasına Damgasını Vuran On Kadın*, İstanbul: Broy Yayınları.

ÖZÖN, Nijat (1963). *Sinema Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

ÖZÖN, Nijat (1970). *İlk Türk Sinemacısı: Fuat Uzkınay*, İstanbul: Türk Sinematek Yayınları.

ÖZTAN, E. (2016). *Feminist Araştırmalar ve Yöntem*. F. Saygılıgil (Yay.haz.), Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları, Ankara: Dipnot Yayınları.

ÖZTÜRK, S. Ruken (2000). *Sinemada Kadın Olmak*, İstanbul: Alan Yayıncılık.

POTTER, W. James (1999). *On Media Violence*, California: Sage Publications.

RYAN, M. – KELLNER, D. (2016). *Politik Kamera*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

SCHNEIDER, A. – PASQUALINO, C. (2014). *Experimental Film and Anthropology*, London: Routledge.

SEVİM, A. – TURAL, M. A. – ÖZTOPRAK, İ. (2006). *Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri I-III*, Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi.

SMELİK, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi*, çev. Deniz Koç, İstanbul: Agora Kitaplığı.

UNESCO (2019). *Reporting On Violence Against Women And Girls: A Handbook For Journalists*, Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.

WOLLSTONECRAFT, Mary (2020). *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi*, çev. Deniz Hakyemez, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

YÜKSEL, Murat (2003). *Feminist Hukuk Kuramı ve Feminist Düşünce Teorileri*, İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım.

#### **Dergiler ve Makaleler:**

ALTINBAŞ, Deniz (2010). “Feminist Tartışmalarda Liberal Feminizm”. *Kadın Araştırmaları Dergisi*, Sayı 9, ss. 21-52.

ATAN, Meltem (2015). “Radikal Feminizm: “Kişisel Olan Politik” Söyleminde Aile”, *The Journal of Europe, Middle East Social Science Studies*, Sayı 1, ss. 1-21.

ARIN, Canan (1996). “Kadına Yönelik Şiddet”, *Cogito*, Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 6-7, ss. 305-312.

BAŞAR, S. – ÇEKİL, E. (2020). “Feminist Fotoğrafta Aile Odaklı Üretim Pratikleri: Jo Spance’ın Çalışmaları Üzerinden Bir Değerlendirme”, *Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Sayı 8, ss. 77-90.

BAŞBAKANLIK AİLE ARAŞTIRMA KURUMU (1995). “Aile içi şiddetin sebep ve sonuçları” *Aile Araştırma Kurumu Yayınları*, ss. 140.

BAŞBAKANLIK KADININ STATÜSÜ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ (2009). “Türkiye’de kadına yönelik aile içi şiddet”, *Hacettepe Üniversitesi Nüfus Etütleri Enstitüsü*, ss. 7-14.

BURTON, J. – SWARTZ, A. (2008). “Arlene Raven's Legacy”, *Critical Matrix - The Princeton Journal of Women, Gender and Culture*, Sayı 17, ss. 49-135.

CEYLAN, Ebru (2013). “Türk Hukukunda Aile İçi Şiddet ve Kadına Karşı Şiddetin Önlenmesiyle İlgili Yeni Düzenlemeler”, *Türkiye Barolar Birliği Dergisi*, Sayı 109, ss. 13-54.

CORNELL, Drucilla (2018). “Rosa Luxemburg’s Ethical Feminism”, *Rosa Luxemburg Stiftung*, ss. 1-10.

ÇAKIR, Serpil (2011). “Feminist Tarih Yazımı: Tarihin kadınlar için, kadınlar tarafından yeniden inşası”, *21. Yüzyıla Girerken Türkiye’de Feminist Çalışmalar*, Prof. Dr. Nermin Abadan Unat’a Armağan, Koç Üniversitesi Yayınları, ss. 505-533.

ÇAKIR, Serpil (2001). “Tarih Yazımında Kadın Deneyimlerine Ulaşma Yolları”, *Toplumsal Tarih*, ss. 38-45.

ÇAKIR, Serpil (2009). “Osmanlı’da Kadınların Mekânı, Sınırlar İhlaller”, *Cins Cins Mekân, Varlık Yayınları*, ss. 76-101.

DİKİCİ, Erkan (2016). “Feminizmin Üç Ana Akımı: Liberal, Markxist ve Radikal Feminizm Teorileri”, *The Journal of Academic Social Science Studies*, Sayı 43, ss. 523-532.

DUPUIS, Reshela (1996). “Romanticizing Colonialism: Power and Pleasure in Jane Campion's *The Piano*”, *The Contemporary Pacific*, 8(1), 51-79.

DUYAN, Yektanurşin (2013). “1980 Öncesi Türkiye Sinemasında Kadın Temsilleri: Adı Vasfiye Filmi Üzerine Bir İnceleme”, *II. International Conference on Communication, Media, Technology and Design*, ss.334-338.

ECHOLS, Alice (1983). “Cultural Feminism: Feminist Capitalism and the Anti-Pornography Movement”, *Social Text*, Duke University Press, Sayı 7, ss. 34-53.

EDİZ, A. – ALTAN, Ş. (2017). “Türkiye’de Kadına Yönelik Şiddet Üzerine Bir Alan Araştırması”, *TBB Dergisi*, ss. 397-410.

ERÇOŞKUN ŞENOL, H. (2019). “Ailenin Korunması ve Kadına Karşı Şiddetin Önlenmesine Dair Kanun Üzerine Bir İnceleme”, *Uyuşmazlık Mahkemesi Dergisi*, Sayı 13, ss. 423-459.

ERİŞTİ, Özgür Ceren (2015). “Geç Dönem Osmanlı Resim Sanatında Kadın İmgesinin Temsili”, *Moment Dergisi*, Sayı 2, ss. 59-79.

ERTEN, Y – ARDALI, C. (1996). “Saldırganlık, Şiddet ve Terörün Psikososyal Yapıları”, *Cogito*, Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 6-7, ss. 143-165.

FRA (2014). “Violence against Women: An EU-wide Survey”, European Union Agency for Fundamental Rights, ss. 24.

FRASER, N. – NICHOLSON, L. (1989). “Social Criticism without Philosophy: An Encounter between Feminism and Postmodernism”, *Social Text*, Duke University Press, Sayı 21, ss.83-104.

GÖKKAYA, B. Veda (2011). “Türkiye’de Kadına Yönelik Ekonomik Şiddet”, *C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, Cilt 12, Sayı 2, ss. 101-112.

GÜLAÇTI, Nurettin (2012). “Sanatsal Bir Obje Olarak Kadın ve Bazı Toplumlarda Kadına Bakış”, *İdil Dergisi*, Cilt 1, Sayı 2, ss. 76-91.

GÜRHAN, N – ERDOĞAN, G – SEYRAN, F. (2020). “Cinsel Şiddet”, *Meyad Akademi*, Sayı:1, ss. 59-65.

HOBART, Mark (1996). “Şiddet ve Susku: Bir Eylem Siyasetine Doğru”. (Çev: Yurdanur Salman). *Cogito*, Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 6-7, ss. 51-65.

HORNE, Victoria (2020). “‘the personal clutter... the painterly mess...’ Tracing a History of Carolee Schneemann's Interior Scroll”. *Art History*, Sayı 43, ss. 984-1006.

INTERNATIONAL LABOUR ORGANIZATION (2019). “Çalışma Yaşamında Kadınlara Yönelik Şiddet ve Tacizle Mücadele El Kitabı”, *UNWOMEN*, ss. 6-7.

JOHNSTON, Claire (1973). “Women’s Cinema as Counter Cinema”, Notes on Women Women’s Cinema, *Society for Education in Film and Television*, ss. 24-31.

KELES, Ş – SOMALI, İ. (2020). “Sally Potter’ın The Tango Lesson Filminde Kadının Konumlandırılışı”, *World Women Conference*, Sayı 1, ss. 84-97.

KOLAY, Hale (2015). “Kadın Hareketinin Süreçleri, Talepleri ve Kazanımları”, *EMO Kadın Bülteni*, Sayı 3, ss. 5-11.

KELLY, Oliver (1993). “Julia Kristeva’s Feminist Revolutions” *Hypatia*, Sayı 8, ss. 94-114.

KROLOKKE, C. H. – SORENSEN, A. S. (2006). “Three Waves of Feminism: From Suffragettes to Grrls”, *Gender Communication Theories & Analyses: From Silence to Performance*, *SAGE Publications*, ss. 1-25.

KRUG E.G., DAHLBERG, L.L., MERCY, J.A., ZWI, A.B.& LOZANO, R. (Eds.) (2002). “World report on violence and health” *WHO: Geneva, Switzerland*, ss.1-23.

KSGM (2012). “Kadına Yönelik Aile İçi Şiddetle Mücadele Ulusal Eylem Planı 2012-2015”, *Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü*, ss. 9-19.

LORENZ, Konrad (1996). “Ecce Homo (İşte İnsan)”, (Çev: Mustafa Tüzel). *Cogito*, Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 6-7, ss. 65-79.

MORALIOĞLU, Aylin (2012). “80’li Yıllarda Kadın Hareketi ve Kampanyalar”, *Türkiye Barolar Birliği Dergisi*, Sayı 99, ss 291-296.

MULVEY, Laura (1975). “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen*, Sayı 16, ss 6-18.

MULVEY, Laura (1997). “Görsel Haz ve Anlatı Sineması”. Nilgün Abisel (çev.). 25. *Kare*, Sayı 21, ss. 38-46.

NIESCHE, R. – GOWLETT, C. (2019). “Using Judith Butler to queer(y) educational leadership” *Social, Critical and Political Theories for Educational Leadership*, ss. 61-84.

ÖZDEN, E.E. – ÖZDEN, Z. (2018). “Feminizm ve Görsel Tasarım: Birinci Kuşak Feminizm Dönemindeki Kozmetik Reklamlarında Kadın İmgelerinin Dönüşümü”. *Akdeniz İletişim Dergisi*, Sayı 30, ss 142-163.

ÖZKAZANÇ, Alev (2015). “Aslı Sarioğlu ile Söyleşi: Queer de ne ola?” *Mesele Kitap Dergisi*, Sayı 102.

PEDWELL, Carolyn (2006). “Third-wave feminism: a critical exploration”, *Feminist Review*, Sayı 82, ss. 138-140.

SANDS, R. G. – NUCCIO, K. (1992). “Postmodern Feminist Theory and Social Work”, *Social Work*, Sayı 37, ss. 489-494.

SARIKAYA, Esmâ (2019). “Kadının Siyasi Hakları Tarihçesi”, *TAÇESE Yayınları*, ss. 1-25.

TAŞ, Gün (2016). “Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri”, *Akademik Hassasiyetler*, ss. 163-175.

TEKELİ, Melisa (2016). “Avrupa’da Kadın Hareketleri: Süfajetler”, *ATAUM E-Bülten*, Sayı 98, ss. 14-15.

TURNIER, W. J. – CONOVER, P. J – LOWERY, D. (1996). “Redistributive Justice and Cultural Feminism.” *American University Law Review*, Sayı 45, ss. 1279-1299.

UZUNOĞLU, Meryem (2018). “Batı Resminde “Doğu” İmgesinin Oluşmasına Aracılık Eden Kadın Temsilleri”, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Sayı 21, ss. 223-243.



ÜNAL, Süzan (2016). “12. Arsiulusal Kadınlar Kongresi”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Sayı 44, ss. 533-561.

ÜNSAL, Artun (1996). “Genişletilmiş Bir Şiddet Tipolojisi” *Cogito*, Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 6-7, ss. 29-37.

YILMAZ, Ahmet (2010). “Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Kadın Kimliğinin Biçimlendirilmesi”, *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, Sayı 20-21, ss 191-212.

WOOLLACOTT, Angela (1998). “The Fragmentary Subject: Feminist History, Official Records and Self-Representation”, *Women’s Studies International Forum*, Sayı 4, ss. 329-339.

#### **Basılmamış Kaynaklar:**

ALTUN, Hakan (2008). *Feminist Kuram Doğrultusunda Bir Okuma/Sahneleme Ve Bir Örnek Çalışma: Denizden Gelen Kadın*, Doktora Tezi, dan. Yrd.Doç.Dr. Gülayşe Temeltaş, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Anabilim Dalı, Ankara.

#### **İnternet Kaynakları:**

Aydemir, Ş. (2019). Emin Alper: OHAL'de hissettiklerim Kız Kardeşler'i anlamama çok yardım etti. <https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2019/09/14/emin-alper-ohalde-hissettiklerim-kiz-kardesleri-anlamama-cok-yardim-etti> [10 Ekim 2022].

Birleşmiş Milletler (1993). Kadına Yönelik Şiddetin Ortadan Kaldırılmasına Dair Bildirge, çev. Dolunay Özbek, [www.tbmm.gov.tr/kefe/belge/kadina\\_karsi\\_siddet](http://www.tbmm.gov.tr/kefe/belge/kadina_karsi_siddet) [10 Aralık 2020].

Bittencourt, Ela. (2018, Kasım 5). 40 Years of Margarethe von Trotta's Fiercely Feminist Films, Hyperallergic. <https://hyperallergic.com/469541/40-years-of-margarethe-von-trotta-s-fiercely-feminist-films/> [2 Aralık 2021].

European Union Agency for Fundamental Rights (2014). "Violence against Women: An EU-wide Survey", European Union Agency for Fundamental Rights, ss. 24. <https://fra.europa.eu/en/publication/2014/violence-against-women-eu-wide-survey-main-results-report> [8 Mayıs 2021].

Feminist Art, <https://www.theartstory.org/movement/feminist-art> [8 Mayıs 2021].

Julie Sabau, Art In Movement: Women Pioneers of Video Art, <https://awarewomenartists.com/en/decouvrir/art-en-mouvement-les-pionnieres-de-l-art-video/> [28 Mayıs 2021].

Pelin Esmer, <http://pelinesmer.com/biyografi/> [07 Mart 2022].

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Eurimages Üyeliği ve Sanat Filmi, <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-80309/eurimages-uyeligi-ve-sanat-filmi.html> [22 Ocak 2023].

10 Maddede Sinema Akımları, <https://10layn.com/10-maddede-sinema-akimlari> [26 Ekim 2021].

### **Filmler:**

Alper, E. (Yönetmen). (2019). *Kız Kardeşler* [Film]. Türkiye, Almanya, Hollanda, Yunanistan: Liman Film, NuLook Production, Komplizen Film, Circe Films, Horsefly Productions.

Esmer, P. (Yönetmen). (2012). *Gözetleme Kulesi* [Film]. Türkiye, Almanya, Fransa: Sine Film, Bredok Filmproduction, Arizona Films.

Kozan, E. (Yönetmen). (2014). *Halam Geldi* [Film]. Türkiye: Doğa Production.

Ustaoğlu, Y. (Yönetmen). (2016). *Tereddüt* [Film]. Türkiye: Ustaoğlu Film.



## ÖZGEÇMİŞ

İdil Bolat, lisans eğitimini 2013 yılında Avustralya'nın Melbourne şehrinde, Swinburne University of Technology üniversitesinde 'Sinema ve Televizyon' bölümünde tamamlamıştır. 2014 yılında Türkiye'ye dönüş yapmış ve Yaşar Üniversitesi'nde sanat ve tasarım alanında yüksek lisans derecesine başlamıştır. 2016 yılında ise "Ses Tasarımının Tarihçesi ve Güncel Yaklaşımlar" konulu tez çalışmasıyla yüksek lisans derecesini tamamlamıştır. 2017 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat ve Tasarım alanında sanatta yeterlik çalışmalarına başlamıştır. 2016 yılından beri İzmir Ekonomi Üniversitesi, Meslek Yüksekokulu, Radyo ve Televizyon Programcılığı programında öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır. Bolat, akademik çalışmalarının yanı sıra, Avustralya ve Türkiye'de birçok kısa film, belgesel, reklam ve uzun metraj film çalışmalarında görev almıştır ve halen sanat çalışmalarını sürdürmektedir.