

YEŞİM USTAOĞLU SİNEMASINDA KADIN KARAKTERLERİN ÖZGÜRLÜK ARAYIŞLARI

Emine Uçar İbuğa*

ÖZET

Yeşim Ustaoğlu bağımsız auteur yönetmen olarak ilk filmlerinden itibaren 'öteki' ve 'kimlik' konularını kendisine tema edinmiş, toplumun farklı bölgelerinden, farklı etnik ve kültürel gruplardan gelen, farklı statü ve eğitsel koşullara sahip kadınların sorunlarını sinemaya taşımıştır. Çalışma Yeşim Ustaoğlu'nun Pandora'nın Kutusu, Araf ve Tereddüt filmleri ile sınırlı tutulmuştur. Her üç film de taşra, kent karşıtlığı, birey, kadın olmak, geleneksel yaşam ve hayalleri arasına sıkışmış kadınların varoluş sancuları, beklentileri, özgürlük arayışları üzerinden ilerler. Filmlerin ortak noktası kadınlardır ve kadınların birbirlerine paralel yaşamları, sorunları, mücadeleleri önem taşır. Bu çalışmada Pandora'nın Kutusu, Araf ve Tereddüt filmlerinin feminist kuram temelinde tartışılması hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kadın, Yeşim Ustaoğlu, feminizm

WOMEN CHARACTERS' SEEKING FOR FREEDOM IN YEŞİM USTAOĞLU'S CINEMA

ABSTRACT

Yeşim Ustaoğlu as an auteur director, themed "other" and "identity" subjects from her first films and brought the problems of women with different status and different educational conditions coming from different ethnic and cultural groups from different regions of the society to the cinema. This study is limited with Yeşim Ustaoğlu's The Box of Pandora, Purgatory and Hesitation films. All three films go through the contradiction of rural and city, being an individual and woman, existential pain of women stuck between their life and dreams, their expectations and seeking for freedom. Common point of the films are women and their parallel lives, problems and struggles also matter in the films. Therefore this study aims to discuss "The Box of Pandora", "Purgatory" and "Hesitation" in the base of Feminist Theory.

Keywords: Women, Yeşim Ustaoğlu, feminism

GİRİŞ

1990'lı yıllar Türkiye'de Reha Erdem, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoğlu gibi bağımsız yeni sinemacı kuşak yönetmenlerin daha ilk filmleriyle hem ulusal hem uluslararası festivallerde adlarından söz ettirmeye başladıkları bir dönem olur. Genç yönetmenler daha sonraki filmleriyle kendilerine has sinema dillerini oluştururken aynı zamanda Türk sinemasında yeni bir dönemin de kapısını aralarlar. Yeşim Ustaoğlu günümüz Türk

* Doç. Dr., Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi

sinemasında etnik, kültürel, ekonomik, toplumsal cinsiyet temelinde kadın konusunu filmlerinde tema olarak seçen yeni sinemacılar kuşağının en önemli yönetmenlerinden biridir.

Filmlerinin senaryosu çoğu zaman kendisine aittir. Yönetmenin filmografisine bakıldığında ilk uzun metrajlı filmi *İz* (1994)'in senaryosu Tayfun Pirselimoglu'na aittir. Filmde yüzünü yok ederek intihar eden bir klarnetçinin hikayesinin peşine düşen komiser ile birlikte izleyici İstanbul'un farklı semtleri ve mekanları arasında farklı etnik, kültürel kimliklerle bir yolculuğa davet edilir. Senaryosu Yeşim Ustaoglu'na ait olan *Güneşe Yolculuk* (1999) filminde ise, Doğu Anadolu'dan Barzan ile Egeli Mehmet'in İstanbul'da başlayan dostlukları üzerinden 1990'lı yılların Türkiye'sinin bir resmi çizilir. Film, Barzan'ın tutuklanması ve ardından ölümü ile Tireli Mehmet için Batı'dan Doğu'ya bir yolculuğa dönüşür. Bu yolculukta Mehmet o dönem yaşanan siyasi olaylar eşliğinde bir bilinçlenme ve olgunlaşma süreci yaşarken, bu sürece seyirci de dahil edilir.

Sırtlarındaki Hayatlar (2004) Yeşim Ustaoglu'nun Karadeniz kırsalındaki kadınların yaz ve sonbahar aylarında köylerinden yaylaya ve tekrar köylerine yaptıkları zorlu yolculukları ele aldığı belgesel filmidir. *Bulutları Beklerken* (2004) ise, Karadeniz'de bir köyde yaşayan yaşlı Rum bir kadının çocukluğunda göç ve mübadele döneminde yaşadıkları ve uzun yıllar unuttuğunu sandığı geçmişine ilişkin anılarının izinden bugünü yeniden kurma çabaları ile bir tarih okumasına dönüşür. 2008'de çektiği *Pandora'nın Kutusu* filminde bu kez Batı Karadeniz'in bir köyünde tek başına yaşayan yaşlı bir kadın filmin odak noktasını oluşturur. İstanbul'da yaşayan çocukları Alzheimer teşhisi konulan annelerini yanlarına almak için yıllar önce ayrıldıkları köylerine bir yolculuğa çıkarlar. Bu yolculuk onlar için geçmişleri ile yeniden bir yüzleşmeyi beraberinde getirir. Her biri İstanbul'un farklı semtlerinde sıkışmış, yabancılaşmış ve yalnızlaşmış hayatlarında annelerine ne kadar yer ayırabileceklerdir? Filmde iki kız ve bir erkek kardeşin her birinin sorunlu yaşamı annelerinin sorumluluğu ile yeni bir boyut kazanır. Taşra ve kent arasında bir yolculuk hikayesi olan *Pandora'nın Kutusu*'ndan dört yıl sonra çektiği *Araf* (2012) filminde mekan "yer olmayanlar" olarak tanımlanan bir benzin istasyonudur. Yer olmayan mekanlarda yersiz yurtsuzlar, yer yurt edinmeye çalışanlar, kadınlar özelinde, bir yanda çevrelendikleri geleneksel yaşam ortamı öte yanda hayalleri, umutları, yaşamlarında aradıkları çıkış yolları ve hayal kırıklıkları filmin konusu olur. Yönetmen son filmi *Tereddüt* (2016) de farklı sosyo-ekonomik, kültürel koşullara sahip iki kadının yaşamını birbirine paralel öyküleriyle ortaya koyar. Bir hastanede psikiyatrist olarak çalışan Şehnaz ile küçük yaşta evlendirilmiş ve yaşadığı travma ile hastaneye yatırılan Elmas hasta ve doktor karşılığında sunulur. Hasta ya da iyileştirecek olan kimdir? Uzun ve yoğun terapi sürecinde terapi tek taraflı olmaktan öte ikili bir sağaltıma dönüşür.

Yeşim Ustaoglu sinemasında yer alan kadınlar için kaçınılmaz bir yazgı olarak, erkeğin korumasında bir özgürleşme ya da sorunların ortaya konulmasında kadınların yaşadıkları üzerinden bir döngüsellğe rastlanır. Sözkonusu sorunları tersyüz etme gayreti ve birbirine paralel yaşamlar üzerinden kadın sorunlarının kültürel, eğitsel vb. farklı koşullarda ve ortamlarda farklı biçimlerde devam ettiği gerçeğinin sunulması önemlidir ve bu gerçeklikle seyirci ile birlikte yaşanan bir yüzleşme de önem taşır.

Ancak her zaman filmlerin kadını konu alması, hatta bu filmlerin kadın yönetmenler tarafından çekilmiş olması kadın sorunlarına eleştirel ve alternatif yaklaşıldığı anlamına gelmez. Hatta bu filmlerde bazen kadınlara yaşadıkları sorunlar bir yazgı gibi sunulur, kadınların kurtuluşları yalnızca erkekler aracılığıyla mümkün olur veya toplumda var olan klişe kadın temsilleri yeniden üretilebilir. Firestone'un ifade ettiği gibi "sanatın konusu büyük ölçüde kadınlardan esinlenmektedir. Çünkü son birkaç yüzyıl içinde, özellikle kadınlar, sanatın başlıca konusu olmuşlardır. Peki, kültüre doğrudan doğruya katkıda bulunan kadınlar yok mu? Bunlar sayıca hiç de çok değildirler. Tek tek erkek kültürüne katıldıklarında kadınlar her şeyi erkeklerin kurallarına göre yapmak zorunda kalmışlardır. Erkeklerin başlattığı bir oyunda *erkek gibi* yarışmak zorunda kalmışlar ve bir yandan da eski dişilik rollerini, sürdürmeye zorlanmışlardır". Bir diğer ifadeyle "kültür diktası yalnızca erkeklerin görüşünü yansıtacak biçimde, erkekler tarafından kurulduğundan ve aşırı biçimde her yere yayıldığından dolayı kadınların, kendi gerçekliklerini kendilerine sadık kalarak algılayabilmeleri çoğu zaman engellenmektedir" (1993: 168-169) (1). Irigaray ise, uygarlığın gelişmesi açısından erkeklerin ve kadınların yaptıkları farklı katkılara dikkat çeker ve "katkı farklılığının gerçekliğinin ve tanınmasının göstergelerinden biri, kadınların imzasını taşıyan ve bir kültürün gelişmesine erkeklerinkinden farklı bir tarzda katkıda bulunan yapıtların yayınlanması olacaktır" (2006: 56-57) (2) der. Aynı zamanda "kadınların sanat yapıtlarına baktığında keder, acı, öfke bazen de çirkinlik gördüğünü" ifade eden Irigaray buna gerekçe olarak da "kadınların çekilen acıyı gündeme getirmelerinin bir hakikat edimi" olduğunu gösterir. "Bu edim aynı zamanda bireysel ve toplumsal bir arınma girişimidir. Bireysel ve toplumsal acıları kamusal olarak dile getirme cesaretini göstermek, bedenin acılarını dindiren ve başka bir zamana geçmeye olanak tanıyan tedavi edici bir etkiye sahiptir" (Irigaray 2006: 113-114). Bu açıdan bakıldığında hem Firestone'un hem de Irigaray'ın vurguladığı gibi uzun yıllar sanatın üreticisi olmaktan çok konusunu oluşturan kadınlar, erkeklerin belirlediği bir yapı içinde hareket etmek zorunda kalmışlar ve yüzyıllar boyu çektikleri acıları böylesi bir yapı içinde sunmak, sorunlarla bireysel ve toplumsal olarak yüzleşmek gibi çok kapsamlı konuları eserlerine yansıtmışlardır.

Sinemada kadınlar uzun yıllar filmlerde oyuncu olarak ve filmlerin konusu dahilinde yer almışlar, ancak kamera arkasında yönetmen veya teknik ekip içinde yer almaları sınırlı sayıda olmuştur. Ancak günümüzde görece kadın yönetmenlerin sayısı artmış, feminist söylemi benimseyen kadın yönetmenlerin filmleri az sayıda da olsa ses getirmiş ve getirmeye devam etmektedir. Bu bağlamda Türk sinemasında kadınların kamera arkasında ya da filmlerin yaratıcısı olarak yer almaları özellikle 1990'lı yılların sonu itibarıyla daha bir artmıştır. Sözü edilen yönetmenlerden Yeşim Ustaoglu ise filmlerinde kadınları sadece filmin konusu olmaktan öteye taşımıştır. Onun filmlerinde kadınlar filmlerin ana karakterleri olarak yer alırlar ve daha çok gelenekler, yaşam koşulları ve hayalleri arasında sıkışmış, sorunlara çözüm üretme ve sorunların farkına varma temelinde bir arayış içinde öne çıkarılırlar.

Ustaoglu'nun filmlerinde kadınlar farklı eğitsel, kültürel koşullarıyla ve benzer sorunlarla yüz yüze olarak filmlerin ana karakterlerini oluştururlar. Buna karşın, erkek karakterler ise daha çok filmin öyküsü içinde ve kadın karakterlerin çevresinde yer alırlar. Bu çalışma kapsamında seçilen *Pandora'nın Kutusu* (2008), *Araf* (2012) ve *Tereddüt* (2016) filmleri feminist bir okuma üzerinden tartışılacaktır.

1. ATAERKİ, TOPLUMSAL CİNSİYET VE FEMİNİST YAKLAŞIMLAR

Feminist kuram genel olarak kadınların konumu üzerine tartışmalarda cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ayrımı üzerinde yoğunlaşır. Buna göre cinsiyet kadın ve erkek ikili karşıtlığı üzerinden biyolojik farklılığa işaret ederken, toplumsal cinsiyet ise cinsel kimliğin kadın ve erkekler olarak kültürel, dinsel, ekonomik, ideolojik bağlamda toplumda nasıl kurulduğuna dikkat çeker.

Scott, toplumsal cinsiyet kavramının kadın ve erkeklere ilişkin uygun roller temelinde tamamen toplumsal olarak üretildiğini söyler ve bu tanımla toplumsal cinsiyeti olan bir bedene zorla kabul ettirilmiş bir toplumsal kategori (2007:11)(3) olarak tasvir eder. Sancar ise feminist kuramcılarının 'cinsiyet'(sex) kavramının içeriğine ilişkin eleştirilerine vurgu yapar ve kavramın sadece biyolojik özelliklere gönderme yapan yanını yetersiz bulduklarını, bu nedenle 'toplumsal cinsiyet' (gender) kavramını kullanmaya başladıklarını belirtir. Buna göre toplumsal cinsiyet kavramı; cinsler arasındaki eşitsiz ilişkilerin toplumsal bağlamlarına ve anlamlarına işaret eder ve cinsiyetin sadece biyolojik bir özellik olarak algılanmasını reddeder (Sancar 2011: 176).

Toplumsal cinsiyet ilişkilerini inceleyen ve bireylerin bu ilişkiler yoluyla nasıl özneler haline geldiklerini ve nasıl tanımlandıklarını açıklamaya çalışan çeşitli yaklaşımlar; biyolojik determinist, sosyal inşacı ve yapısökümcü olmak üzere üç başlıkta toplanabilir. Buna göre; birinci yaklaşımda biyolojik cinsiyetin belirleyiciliği ve bu belirleyiciliğin toplumlarda belli bir düzen ve roller ayrımını

gerekli kıldığı anlayışı kabul edilir, ikinci yaklaşım toplumsal inşa kuramlarıdır. Bu yaklaşımda biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ayrımından hareket ederek bu farkların anlamı ve nasıl inşa edildikleri açıklanır. Simone de Beauvoir'un kadın doğulmaz, kadın olunur' cümlesi bu yaklaşımın bir özeti gibidir (Sancar 2011: 180). İkinci Dalga feminizmin önemli ismi Simone de Beauvoir kadının kişiliğinin ve kadınlığa atfedilen durumların nasıl oluştu(ruldu)ğuna dikkat çeker ve "kadının 'kişiliğinin' bütünü, inançları, değer ölçüleri, bilgeliği, ahlakı, beğenileri, davranışları içinde bulunduğu durumdan gelir" (Beauvoir 1993: 36-37) der.

Üçüncü yaklaşım ise yapıbozum'dur ve bu yaklaşım biyolojik kökenli kavramsallaştırmayı bir kenara kaldırır ve toplumsal cinsiyet kavramını kullanır. Toplumsal cinsiyet bireysel bedenlerin toplumsal ilişkiler ve mekanlar içinde/arasında hareket etmesi ile ortaya çıkmıştır. İnsan bedeninin kendisi bir toplumsal pratiktir. Bu yaklaşımın öncü ismi Judith Butler toplumsal cinsiyeti bir performans türü olarak biyolojik bir öze gönderme yapmadan açıklamayı yeğler (Sancar 2011: 180) (4).

Butler "cinsiyet" kategorisinin dışı ve eril olarak heteroseksüel bir biçimde ikiye bölünmüş cinsiyetin, toplumsal cinsiyetlendirme mekanizmalarının ve süreçlerinin zemini ya da temel varsayımı olduğunu savunur. Bir anlamda cinsiyet kategorisi ile cinsiyet/toplumsal cinsiyet arasındaki ayrımı ilkinin biyolojik ikincisinin kültürel olduğu tezini çökertir (aktaran Direk 2014: 67-84) (5). Butler'in ifadesiyle toplumsal cinsiyeti "inşa" eden "kültür" böyle bir yasa ya da yasalar dizisi üzerinden kavrandığında toplumsal cinsiyet, eskiden "biyoloji kaderdir" ifadesinde olduğu gibi tamamen belirlenmiş ve sabitlenmiş olur. Bu kez biyoloji değil, kültürün kendisi kader (Butler 2014: 53)(6) olarak nitelendirilmiş olur. Butler, Simone de Beauvoir'un ünlü tespiti 'kişi kadın doğmaz, kadın olur' sözüne atıfta bulunarak Monique Wittig'in yazdığı "Kişi Kadın Doğmaz" makalesi üzerinden şu tespitleri yapar: "Kişi kadın doğmaz, kadın olur; üstelik kişi dışı doğmaz, *dışı olur*, daha da radikal, kişi isterse ne dışı ne eril, ne kadın ne erkek olur" (Butler 2014: 192-193). Zeynep Direk Butler'in "günümüzün iktidar rejimleri içinde bir toplumsal cinsiyetle özdeşleşmek (cinsel kimlik kazanmak) demek aynı zamanda bir dizi normu üstlenmeyi ve onlarla özdeşleşmeyi gerekli kılar" sözünden hareketle Butler'ın "bir cinsel kimlik kazanmak için bir bedel ödenir, örneğin başka birtakım özdeşleşme dizileri kaybedilir veya hiçbir zaman bizim seçmediğimiz, bizi seçmiş olan ve bizi belirlemekte bütünüyle başarısız kılacak ölçüde işgal ettiğimiz bir normla zoraki bir yakınlaşma içine girmek zorunda kalırız" tespitine vurgu yapar. Sonuç olarak Butler, bedeni ruhun ya da maddi olmayan bir istemin aracı olarak düşünmeyi reddeder. Buna göre beden toplumsal cinsiyetin, ırkın, sınıfın işaretlerini performatif bir biçimde kazanarak beden olur (aktaran Direk 2014: 83).

Bununla birlikte kadın sorunu farklı biçimlerde de olsa tüm dünyada toplumsal, sosyal teorilerin temel bir çalışma alanı olarak yer almış ve almaya devam etmektedir. Dolayısıyla kadın sorununun kaynakları ve çözümüne ilişkin liberal, sosyalist, radikal, Marksist, kültürel, negatif, psikoanalitik, yapısalcı, bağımsız, lezbiyen, siyah ve üçüncü dünya feministler gibi birçok farklı yaklaşım gelişmiştir (Demir 1997: 439) (7). Erken dönem feminist düşünürler, farklı sınıf ve ırk ilişkilerinden ziyade kadınların ortak bir ezilme ve dışlanma yaşadıkları konusunda yoğunlaşmışlar, özellikle 1980'li yıllarda feminist araştırmalar tek bir kadınlık olmadığı anlayışından hareketle kadınlığın sadece pasif bir bağımlılığa indirgenmesine karşı çıkmışlar ve yaşa, sınıfa, etnik kökene göre değişen farklı kadınlık deneyimlerinin önemine işaret etmişlerdir. Ayrıca söz konusu ezilme, dışlanma gibi olguların ekonomik boyutu yanında kültürel boyutuna da vurgu yapılırken, iktidar ilişkileri üzerinden fark kavramına dikkat çekmişlerdir (Sancar 2011: 24-26).

Goldman "kadının kurtuluşu, daha aydınlık ve açık bir geleceğe doğru yorulmadan ilerleyebilmekle gerçekleşir" der ve kadın kurtuluşu hareketinde oy hakkı, seçme seçilme hakkı, kadın haklarının korunması yolunda hazırlanan yasal düzenlemeler yanında gerçek kurtuluşun kadının ruhunda başladığını belirtir. Ona göre, kadının bu kurtuluş mücadelesinde önyargılar, gelenek ve göreneklerin ağırlığından kurtulması bağlamında öncelikle işe kendi içindeki yenilenmeyle başlaması gerekmektedir" (1988: 128-134) (8). Goldman'ın kadınların özgürleşmelerinde onların gücüne yapmış olduğu vurguya karşın Virginia Woolf kadınların sanatın yaratıcıları olmaktan öte konusu olmalarının nedenleri üzerinden bir dizi soru yöneltir. Woolf (2012: 31-33) (9), *Kendine Ait Oda* kitabında "bir yılda kadınlar üzerine yazılan kitapların sayısı üzerine hiç bilginiz var mı? Bunların kaçının erkekler tarafından yazıldığını biliyor musunuz? Kendinizin, evrenin belki de en çok tartışılan canlısı olduğunuzun farkında mısınız?" diye sorar. Ardından söz konusu durumun aslında pohpohlayıcı olduğunu söyler, ancak "neden kadınlar erkekler için, erkeklerin kadınlar için olduğundan daha ilginçtir?" sorusuyla söz konusu durumu ters yüz ederek asıl sorusunu yöneltir: "Profesörler, okul müdürleri, sosyologlar, din adamları, romancılar, deneme yazarları, gazeteciler, kadın olmamanın dışında hiç bir nitelikleri olmayan erkekler, kadınlar neden yoksuldur?" Virginia Woolf'un bu sorularına Shulamith Firestone'un şu şekilde yanıt vermektedir: "Kadınların kültüre katılması yasaklanmıştı, annelik rolünde sömürülmekteydi kadınlar. Erkekler düşünüyor, yazıyor ve yaratıyorlardı çünkü kadınlar tüm güçlerini bu erkeklere akıtıyorlardı; kadınlar kültür yaratamıyorlardı çünkü sevgiden başlarını kaldıramıyorlardı. (Erkek) Kültür kadınların sevgisi üstüne ve kadınların pahasına kurulmuştur" (1993: 136-137).

Virginia Woolf'un 1929 yılında basılan *Kendine Ait Bir Oda* ve Beauvoir'in 1949 yılında basılan *İkinci Cins* kitapları tarihsel olarak kadınların toplumsal, kültürel,

ekonomik, siyasal koşullarının değişen toplumsal, siyasal, ekonomik yapılarla beraber sorun olarak kalmaya devam ettiğinin somut örneklerini oluşturur. R.W. Connell *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar* adlı kitabında tam da bu soruna ilişkin bir tespit yapar. “Toplumsal cinsiyet teorileri insanlararası bire bir ilişkiler veya bütün olarak toplum üzerine yoğunlaşır. Belli bir kurumdaki toplumsal cinsiyet ilişkilerinin etkileşim durumu kurumun toplumsal cinsiyet rejimidir”, toplumun en küçük ve en karmaşık kurumu olarak aileye baktığımızda evler ve aileler içindeki ev işi, çocuk bakımı, karar alma, cinsiyet roller bağlamında iş bölümü kendine has bir özellik taşır (Connell 2016: 167) (10). Bu anlamda ev işi olarak bilinen ve sadece kadınlara atfedilen sayısız ufak tefek işler-yemek yapmak, bulaşık, çamaşır yıkamak, yatakları yapmak, yerleri süpürmek, toz almak, alışveriş yapmak gibi günlük işler ortalama bir ev kadınının bir yılda 3000 ya da 4000 saatini tüketmektedir. Ancak ev işi görülmez olandır ve tıpkı anneliğin ve annelik görevlerinin bir hak olarak addedilmesi gibi, ev işleri de çoğu zaman görülmez, tekrarıcı, tüketici, üretimsiz, yaratıcı olmayan olarak görülür (Davis 1994:207) (11).

Donovan ise, *Feminist Teori* adlı kitabında “17. ve 18. yüz yıllar öncesi ve sonrasında kadınının eş ve anne olarak evine ait olduğu varsayımının neredeyse evrensel” bir kabul olduğuna vurgu yapar. 18 yüzyılın ortasından ve 19. yüzyılın başından itibaren tarihsel dönüşümler, özellikle de sanayi devrimi, kadını özel alanda tecrit ederek, iş yeri ile ev mekanını birbirinden ayırmıştır. Bu durum ise akılcılığı kamusal alanla, akıl-dışılığı ve ahlakı özel alanla ve kadınlara özdeşleştiren aydınlanma düşüncesini desteklemiştir (2007: 19) (12).

Yukardaki tartışmalar ışığında ataerkil ideolojinin tüm sosyo-ekonomik ve siyasi kurumlarda olduğu gibi, gündelik hayatta kullanılan dilde de belirgin bir şekilde yer aldığı görülmektedir. Her ne kadar çağdaş aile ideolojisi, evliliği, birbirini seven bir kadın ile bir erkek arasındaki eşit ortaklık olarak sunsa da modern sanayi toplumunun toplumsal, siyasal ve ekonomik yapısı, evlilikle eşlerin eşit konumda olmalarına çok seyrek olanak tanır (Öztürk, 2000: 132) (13). Sonuç olarak klasik ataerkil anlayış, modern toplumlarda da kadınların çoğu yasal haklara sahip olmasına ve kamusal alanda daha görünür olmalarına rağmen yeni biçimlerde varlığını devam ettirmiş ve ettirmektedir. Çünkü kamusal alanda varlığını sürdüren kadın özgürleşmek yerine hem evde hem dışarda ezilen ve üzerine daha fazla yük binen bir durumla karşı karşıya kalmıştır.

2. SİNEMADA KADIN KONUSUNA İLİŞKİN FARKLI YAKLAŞIMLAR

Agacinski *Cinsiyetler Siyaseti* kitabında cinsiyetler arasındaki ilişkileri değiştirme olanağının bulunduğunu belirtirken, bu durumun ‘felsefi ve siyasi’ boyutunun önemine vurgu yapar. Ona göre; felsefe ve siyasete içlerinde bir yorumlama ve gerçeği değiştirme gücü barındıran sanatların da eklenmesi gerekir. Çünkü erkek ve kadın konusunda mitoloji, edebiyat, şiir, resim, tiyatro, opera, sinema ve dans

hiçbir doğa biliminin veremeyeceği bilgiler verir bize (Agacinski 1998: 20) (14). Agacinski'nin yukarıda dikkat çektiği gibi, tüm sanatları içine alan yapısıyla sinema sanat, felsefe ve siyasal boyutuyla filmler üzerinde düşünme, tartışma, yüzleşme ve gerçekliklerin ters yüz edilebildiği önemli bir mecra olarak önem taşır.

Oğuz Adanır “sanat toplumsal bir üründür” der ve genel olarak sanatın işlevine vurgu yapar. Ona göre sanatın temel işlevi, içinde yaşanan toplumun yargı değerleri ve zihniyetini saptamak, eleştirmek ve toplumsal zihniyetin gelişebilmesi yönünde öneriler sunmaktır. Bu tür sanat anlayışı insanlık ve toplumun gelişmesi ve olgunlaşmasına katkıda bulunur (2013: 15) (15) Arnheim sinemayı, “doğası gereği, yaşadığımız dünyada merak uyandıran, tipik ve heyecan verici şeylere ilişkin gerçeğe uygun bilgiler vermeye yöneliktir” diye tanımlar. Örneğin, film yönetmeni izleyicisinin dikkatini mümkün olan en iyi şekilde kontrol edebilir. Çünkü kamerayı dilediği yere yerleştirerek o anda en önemli olan şeyi ekrana taşır (2002: 36,76) (16). Sinema sanatsal, toplumsal ve kültürel bir ürün olarak, endüstriyel boyutu yanında, iletişim aracı olarak bir çok aktörün rol aldığı, ancak sonuçta yönetmenin kendi dili ve üslubunu yarattığı, öyküyü biçimlendirdiği bir sürece eşlik eder. Dolayısıyla sinema yönetmeni filmlerdeki temsillerde en önemli aktördür ve kadınların sinema filmlerindeki temsillerinde önemli bir işlev üstlenir. Böylece anlamın yaratılması, gerçekliğe dokunuşu ve izleyicinin dikkatini çekmek konusunda üstlendikleri roller tartışılmaz. Bu anlamda genel olarak sinema filmlerine bakıldığında “toplumsal cinsiyetin, kültürel ve tarihsel bir dökümünü sunduğu” kuşku götürmez. “Filmlerde hayali öyküler anlatıldığında bile çoğu zaman toplumsal kurum ile ilgili gerçekler ya da varsayımlar” (Ryan ve Lenos 2012: 231-232) (17) dile getirilir.

Sinema filmlerinde çoğu zaman kadınların ikincil rollerini destekleyen ya da yeniden üreten yaklaşımlar öne çıkar. Bu filmlerde kadınlar daha çok ev içinde konumlandırılmakta, kamusal alanda yer aldıklarında da yine bir erkeğe bağımlı, onun desteğine ihtiyaç duyan bir konumda sunulmaktadırlar. Anneke Smelik, bir sinemasal üslup ya da yönetmenin retoriği denen şeyin anlatı, karakter, imgeler, görsel ifade, çerçeve, kameranın konumu, hareketleri, montaj, metaforlar ve bakış açısı gibi bir dizi öğelerden oluştuğunu belirtir. Bir bakıma retorik, yönetmenin filmde temsil ettiği deneyim ve seyircinin film aracılığıyla yaşadığı deneyimle daha geniş, toplumsal ve kültürel kodlar arasında bir yerde şekillenir (2008: 16-17) (18). Dolayısıyla en basit bir film dahi ideolojik bir boyut taşır ve çoğu zaman toplumsal, kültürel kodlar üzerinden filmin içeriği, karakterleri ve biçimi şekillenir. Ryan ve Kellner'in de ifade ettiği gibi, filmler herhangi bir durumu yansıtmaktan ziyade, o durumun tasarlanan belli bir biçimini oluşturmak üzere seçilmiş ve birleştirilmiş temsili öğeler aracılığıyla birtakım tezler öne sürerken, öte yandan da izleyiciye belli bir bakış açısını telkin ederler (2010: 18) (19). Böylece filmler “toplumsal yaşamın söylemlerini bir

biçimde şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar. Temsiller, içinde yer alan kültürden devralınarak, içselleştirilerek benliğin bir parçası haline getirilir. Bu nedenle bir kültüre özgü temsiller aynı zamanda çok güçlü politik öneme sahiptirler”(Ryan ve Kellner 2010: 35-37).

Bugüne kadar genel olarak kültürel temsillerde kadınlar eve/erkeğe bağımlı aktörler olarak öne çıkarılmışlardır. Ancak feminist film kuramcılar ve feminist sinemacılar kadının klasik anlamda temsiline ilişkin farklı yaklaşımlarıyla kadınları bildik/tanıdık temsillerin ötesine taşımayı hedeflemişlerdir. Kadınların tarihin yazılması sürecinde tarihin öznesi olmaktan öte nesnesi olmalarını eleştiren ve sinemada “imgeleri, bakışın erotik tarzlarını ve temaşayı denetleyen cinsel farklılığın, yerleşik toplumsal açıklamasının film tarafından yaratılışı, açığa çıkarılışı ve istismar edilmiş biçimlerini çıkış noktası yapan” (Mulvey 1993: 18-24) (20), ve Mulvey tarafından kaleme alınan “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” adlı makalede özellikle eril röntgenci haz sineması olarak filmlerde kadınların nasıl temsil edildikleri konusu tartışmaya açılmıştır. Bu anlamda ilk dönem feminist film kuramcıları daha çok psikanalitik kuram temelinde ataerkil toplumun bilinçdışı yansımalarının filmlerde nasıl yapılandırıldığını göstermeyi hedeflemiştir. Mulvey’e göre, “feminist film eleştirisinin psikanaliz teorisiyle ittifakı, öncelikle kadın görüntülerine yüklenen bilinçaltı anlamların çözülmesine yönelik eleştirel bir şifre çözme teorisinin oluşturulmasına yardım etmiştir. Bu bakış açısından, feminist eleştirmen bir dedektif, psikanaliz teorisi ise en azından şifreyi çözmeye başlayabilen bir şifre anahtarı gibidir” (2000: 18) (21). Smelik (2008: 2) ise 1970’lerdeki kadın hareketinin sinemaya yansımaları ile sinemada eşitlik, özgürleşme arayışı içinde siyasal perspektiften ve sosyolojik yöntemden destek bulan alternatif bir tarih yazımı yönündeki çabaların önem kazandığını belirtir. Sinemada “özgürleştirici kadın sineması” nasıl olmalıdır? sorusu üzerinden kadın yönetmenler sinemada gerçek kadınların gerçek yaşamlarını göstermeyi, kadına dair kültürel ve egemen bakış açısından “kadını fantazi büyüsü” haline getiren yaklaşımı bozmayı hedeflemiştir Böylece feminist yönetmenler kendi yaşamlarını erkekler tarafından ilan edilen biçimin dışında temsil etmeye başlamıştır. Kadınların farklı yelpazede iş ve özel yaşamları, sorunlar karşısında kendi mücadelelerini verebilen, gerektiğinde yalnız kalabilen, hayatın içinden diğer insanlar gibi gerçeğe benzer bir biçimde sunumları önem kazanmıştır. Feminizmin ikinci dalgası gelişirken, doğal olarak sinemada erkek ve kadın yönetmenlerin kadınlara bakışlarında giderek daha çok farklılıklar ortaya çıkmıştır (Öztürk 2000: 76). Bu bakımdan Öztürk, sanat sineması üzerinden kadın ve erkek yönetmenler ayrımında kadın temsili konusuna dikkat çeker: “Kadınların elinden çıkan sanat filmleri ya hiyerarşik karşıtlıkları eleştirecek biçimde konumlanır ve kadını özel alandan özgürleştirir ya da geleneksel ilişkileri yıkararak kadını kamusal alana yerleştirir. Kısacası erkek yönetmenler kadını özel alanda kuşatırken, kadın yönetmenler onu özgürleştirir”(2000: 20).

Türk sinemasında kültürel ve toplumsal kodlar gibi kadınların sinemada oyuncu, yönetmen, konu olarak yer almaları konusu dünyadaki gelişmelerden çok farklı olmamıştır. Sinemanın Türkiye’de ilk gelişim süreci Osmanlı’nın son dönemleri ve Cumhuriyet’in kuruluş dönemleri arasına denk gelir. Dolayısıyla yeni Türkiye Cumhuriyet’inde kadına biçilen roller kapsamında kadınların sinema salonlarında erkeklerle birlikte film izlemeleri yanında, Kurtuluş Savaşı’nın aktörleri olarak özellikle tarihi filmlerde kahraman Türk kadını rollerinde oynamaları desteklenir. Ancak kadınların sinemada konu olarak yer almaları klasik ataerkil temelde ikili cinsiyet rollerinin ötesine geçemez. Çünkü uzun yıllara dayanan deneyimler ve öğrenmelerden o kadar çabuk sıyrılmak, bağımsız hareket edebilmek kolay değildir. Bununla birlikte burada ifade edilen durum tespiti kadınların sinemada temsilleri konusunda kötümser bir yaklaşım olarak algılanmamalı, aksine film eleştirisinde bu noktanın göz ardı edilmemesi gerektiği yönünde değerlendirilmelidir. Türk toplumunda genel olarak erkek egemen toplumsal yapının süregelmesi ve de Türk sinemasının çoğunlukla ataerkil değerlerin hakim olduğu bir mecra olması nedeniyle Türk sinemasında eril bakış açısı ve değerleri kendini uzun yıllar hissettirmiştir (İmançer vd. 2010: 181-210)(22). Bununla birlikte Öztürk’ün ifadesiyle, “1980’lerin Türk sinemasında kadınlar klişe tiplerden karakter olmaya evrilmeye başlar ve darbe sonrası kadın hareketinin görünürlüğü Türk sinemasında da kendini gösterir. 2000’li yıllar ise sinemada olduğu gibi kadın ve sinema konusunu ele alan araştırmalar ve çalışmaların artmaya başladığı bir sürece eşlik eder” (2011: 679-699) (23).

3. YEŞİM USTAOĞLU SİNEMASINDA KADIN KARAKTERLERİN YOLCULUĞU

3.1. Pandora’nın Kutusu: Anneler ve Çocukları

Üç kardeş, bir anne, bir torun ve bir eş. Babaları yıllar önce ölmüş, anneleri ise tek başına Karadeniz’in bir köyünde yaşamaktadır. Medya sektöründe çalışan ve evli bir erkekle birlikte yaşayan Güzin, kocası ve dershaneye giden oğlu Murat ile sorunlar yaşayan Nesrin, hayatın içinde, ama merkezinde yer almayan, bir anlamda bohem bir yaşam süren Mehmet’in yaşamları, annelerinin rahatsızlığı nedeniyle geçmişe ve uzun yıllar önce çıkıp geldikleri köylerine bir yolculuğa dönuşür (Uçar İlbuğa 2010: 105-131) (24).

Nusret 80 yaşlarında Batı Karadeniz bölgesinde bir orman köyünde tek başına yaşamaktadır. Yıllar önce evlenerek geldiği köyde eşi onu çocuklarıyla bırakıp başka bir kadınla gitmiştir. Yıllarca çocuklarının sorumluluğu ile tek başına mücadele eden Nusret Hanım artık yaşlanmıştır. Bir sabah köydeki evinden çıkar ve ormanda kaybolur. Jandarmalar ve köylüler eşliğinde ormanda aranan Nusret Hanım bulunur, Çocukları Nesrin, Mehmet ve Güzin annelerini alarak İstanbul’a dönerler.

Nesrin, 40 yaşlarında, eşi ve lisede okuyan oğluyla birlikte İstanbul'un site semtlerinden birinde oturmaktadır. Eşi Faruk ile uzun zamandır sorunları olan Nesrin lisede okuyan oğlu Murat için kaygılanmaktadır. Çünkü Murat okuldan kaçmakta ve bazı geceler eve gelmemektedir. Nesrin eşi ile ilişkilerindeki sorunları üzerine konuşamayan, bütün enerjisini oğlunun hayatını dizayn etmeye harcayan, aşırı titiz ve her işi küçük ayrıntılarına kadar düşünen bir karakterdir.

Güzin, 30'lu yaşların sonunda medya alanında çalışan ve mesleğinde iyi bir konuma sahip bir kadındır. Ancak o çocukluğunda anne ve babasının ayrılmasından çok etkilenmiş ve annesinin kaybolması ile memleketine yaptığı yolculuk da belleğindeki geçmişe ilişkin anıları yeniden canlandırmıştır. Güzin İstanbul'un merkezinde daha çok orta sınıfın yoğun yaşadığı bir semtte oturmaktadır ve evli bir sevgilisi vardır.

Mehmet ise, Nusret Hanım'ın en küçük çocuğudur. Düzenli bir işi, düzenli bir yaşamı yoktur, geleceği için kaygı duymamakta, bugün kazandığı parasını bugün tüketmektedir. O herşeye karşı bir kayıtsızlık hali taşımaktadır. Mehmet'in evi İstanbul'un merkezinde, daha çok göçmenlerin oturduğu, kentsel dönüşümü bekleyen Tarlabası semtindedir.

Anneleri Nusret Hanım'ın kaybolmasıyla köylerine yolculuğa çıkan üç kardeşin bu yolculuğu aynı zamanda kendi geçmişlerine de bir yolculuğa dönüşür. Kardeşler arasında Güzin, evli sevgilisi nedeniyle, Nesrin herkesin yaşamına müdahale ettiği gerekçesiyle, Mehmet ise sorumsuz olmasıyla eleştirilir. Üç kardeşin anneleri Nusret Hanım ve babalarına ilişkin anıları da farklıdır. Güzin babasının onları terkedip gitmesinden annesini sorumlu tutar ve annesinden gerekli sevgiyi, ilgiyi göremediği için ona hala kırgındır. Nesrin, Güzin'in tersine babasının annesini bir kadın için terk ettiğine inanır. Evin en küçük çocuğu Mehmet ise babasının ormanda öldüğüne inanır. Her kardeş kendi yaş aralıklarına göre anne ve babaları arasındaki ilişkiyi ve babalarının onları bırakıp gitme nedenlerini farklı görürler.

3.2. Geçmişle Yüzleşerek Bugünü Yenden Kurmak

Güzin annesini babasının terk etmediğini aksine annesinin katı tutumunun babasını evden kaçırdığını düşünür. Nesrin, Mehmet'in evinin bakımsızlığı, geleceğini garanti altına almaması, içki ve sigarası, düzenli ilişkisi ve hayatının olmamasını eleştirir, oğlu Murat'ın ona benzemesinden korkar. Oğlunun hayatını kontrol etmek, onun için kaygılanmak, eve gelmediği zaman sabaha kadar uyumadan elinde telefonla beklemek onun olağan günlük yaşantısı haline gelmiştir. Nesrin kendi sorunlarıyla direk yüzleşmekten kaçınmakta, eşiyile ilişkisinde yaşadığı kırılmayı ertelemektedir. Kendi sorunlarıyla başedemeyen Nesrin'in yaşamına annesinin de dahil olmasıyla yaşamı daha da güçleşir, çünkü

Nusret Hanım, banyosundan, yemek yemesine kadar herşeyiyle bire bir ilgilenilmesi gereken küçük bir çocuk gibidir.

Güzin diğer kardeşlerine göre, annesiyle ve çocukluğuyla henüz yüzleşmediği, içini acıtan anılarla yüklüdür ve bu nedenle ona kızgındır. Bir gece annesini evine getirir ve evinde karşılıklı otururlarken, annesi ona bakarak gülümser, sonra birden sessizlik olur, Güzin ağlamaya başlar ve annesine bakarak konuşur:

“Beni hiç şu kadar sevdiğin mi? Hep merak ettim, şu haline bak bomboşsun, ha şu cam ha sen, işin tuhaf tarafı şimdi ben de öyleyim. Şimdi ikimiz de aynıyız.”

Güzin annesiyle bu konuşmayı yaptığında sevgilisi ile ayrılma kararı almıştır. Artık evli sevgilisi olmadan yeniden hayatına düzen vermeyi düşünmektedir. Çünkü İstanbul’da iyi bir kariyer yapmış, tek başına yaşamasına karşın, uzun süre evli bir erkeğin kendi sınırlarını belirlediği bir ilişkiyi sürdürmüştür. Tüm yaşamını ona adapte etmesine karşın sevgilisinin “bir kahveye gitmek, oturmak, sohbet etmek” isteğini zaman darlığı nedeniyle kabul etmemesi, Güzin ile sadece onun evinde buluşmak istemesi, Güzin’in ilk kez ilişkisini yeniden gözden geçirmesine ve bu ilişkisini sonlandırma kararı almasına etki eder.

Nesrin bakımı zorlaşan annesini yaşlılar bakım evine yatırır. Oğlu Murat ise artık dayısı Mehmet’te kalmaktadır. O artık annesi ve oğlunun olmadığı evinde tek başınadır. Bir gün evde temizlik yaparken eve gelen eşi Nesrin’e sarılır ve onu öper, Nesrin karşı koymaz, kendisini kocasının kollarına bırakır “sen de mi bırakacaksın beni” diye sorar. Kocası; “korkma, bırakmak istesem de bırakamam seni, sensiz yaşamayı bilmiyorum ki” der.

Nesrin: “bu daha kötü işte” der ve hıçkırarak ağlar.

Ustaoglu’nun Pandora’nın Kutusu filminde Nusret, Nesrin ve Güzin örneğinde üç kadın erkeklerle ilişkilerinde sorunları farklı biçimlerde yaşamaktadırlar. Nusret eşi tarafından terk edilmiş, Nesrin eşi ile iletişimsiz ve mutsuz bir birliktelik sürdürmekte, Güzin ise bağımsız ve özgür bir kadın olarak sevgilisinin belirlediği sınırlar çerçevesinde bir ilişki sürdürmektedir.

Bunun yanında köylerine yolculukları esnasında bir kamyoncu barınağında karşılaştıkları restoranın işletmecisi bir kadındır. Ancak burada yer alan kadın karakter daha çok kamyon şoförlerinin müşteri olarak geldiği mekanda, yemek ve rakı servisi yaptığı erkeklerle oldukça maskülen bir dille konuşmaktadır. Kamyoncular barınağındaki kadının rahat tavırları Güzin ve Nesrin’i rahatsız eder. Güzin Nesrin’e, “babam böyle bir kadına kaçtı işte” (Aslan 2010: 82) (25) diyerek kadını küçümseyen bir tavır sergiler.

Film, Nesrin ve Güzin'in erkeklerle sorunlu ilişkileri bağlamında bir değişim ve yeni bir başlangıca açık olarak biter. Nesrin eşi ile sorunlarını konuşmuş, Güzin sorunlu ilişkisini sonlandırmış, Nusret Hanım ise köyüne geri dönmüş ve ormanın içinde sonsuzluğa doğru bir yolculuğa çıkmıştır.

3.3. Araf: Hayaller, Sorunlar, Alternatifler

Araf filmi, büyüme sancuları, gelecek perspektifi, özentiler, hayatı anlama çabaları ve hayalleri arasında sıkışmış, taşrada yaşayan ve arafta kalmış gençlerin öyküsünü ele almaktadır. Zehra, Olgun ve Derya, yol üstünde kamyon ve otobüslerin durak yeri olan bir dinlenme tesisinde çalışmaktadırlar

Derya, henüz genç yaşta iken evlilik dışı bir ilişki yaşamış ve bu ilişkiden hamile kalmıştır. Toplumun onaylamadığı bu durum nedeniyle doğurduğu çocuğunu hiç görmeden evlatlık vermeye razı olmuştur. Yaşadığı kentten uzak bir yere taşınan ve kendi ayakları üzerinde durmaya çalışan Derya Zehra'nın işyerinden yakın arkadaşıdır.

Olgun ise alkolik bir baba, onun karşısında sessiz bir anne ve birlikte çalıştığı iş arkadaşı Zehra'ya olan aşkıyla başetmek zorunda olan bir gençtir. Zehra'nın işyerinde Derya ile olan yakınlaşmasından rahatsız olan Olgun, Olgun'un aşkına karşı kayıtsız gibi görünen ama onun kendisine olan ilgisinden hoşnut Zehra, her biri somut yaşam dünyalarıyla hayalleri arasında bir yeredirler. Zehra birgün arkadaşı Derya ve Derya'nın sevgilisi ile birlikte gittiği bir düğünde uzun yol şoförü Mahur'la tanışır, onunla yakınlaşır. Düğün gecesi geç olduğu için köyüne gitmez arkadaşı Derya'da kalır. Mahurla aynı odayı paylaşırlar. Her ikisi de Derya'nın evinde sabaha kadar uyumaz, uyuyamazlar. Birbirlerine duydukları arzu, sessizce sabaha kadar ikisini de huzursuz eder. Mahur, Zehra'nın küpesinin birini, Zehra da Mahur'un unuttuğu sigara paketini alır. Artık Zehra için uykusuz gecelerde, işyerindeki molalarda Mahur'dan kalan sigara paketi daha bir değerli olur. Birgün dinlenme tesisinde mola veren Mahur ile yeniden karşılaşan Zehra, onun arabasına biner ve ondan sonra Mahur ile ilişkileri her ikisinin de sessiz buluşmaları ile devam eder. En son birlikteliklerinde Zehra Mahur'a "götür beni de" der. Mahur yanıt vermez ve bir daha Zehra'nın bulunduğu tesise hiç uğramaz. Hamile kalan Zehra Mahur'un geri dönmesini boşuna bekler. Köyde babası belli olmayan ölü bir çocuk doğurmuş, genç kız olarak dışlanır, içe kapanır. Olgun ise Zehra'nın yaşadıkları sorunlardan dolayı Derya'yı suçlar. Derya'nın şikayeti ile cezaevine düşer. Zehra düzenli olarak cezaevindeki Olgun'a mektup yazar. Filmin sonunda Zehra ve Olgun "Gerçeğin Peşinde" adlı bir reality show programının canlı yayınında cezaevinde evlenirler.

3.4. Köy/Varoş ve Yer Olmayan Yerlerde Yeri Olamayanlar

Zehra köyde babası ve annesiyle birlikte yaşayan, taşrada büyüme sancuları ile kısıtlanmış bir ortamda büyük ülkelere, kentlere gitmeyi hayal eden bir kızdır. Evde başka kardeşlerinin olduğuna ilişkin filmde bir bilgi yer almaz. Taşrada çekirdek aile konumunda bir görünüm ortaya konulur. Çoğu zaman evdeyken televizyon izler. Köyde sosyal ilişkileri, komşuluk ilişkileri üzerine de bir bilgi verilmez. Onun yaşamı anesi ve dinlenme tesisinde birlikte çalıştığı iş arkadaşları ile sınırlıdır. Ancak o köyde kendisine biçilen hayatı yaşamak istemez, Olgun'un aşkına bu nedenle karşılık vermez.

Derya ve Zehra restoranın mutfak kısmında yemeklerin hazırlanması, pişirilmesi, tabakların yıkanması, malzemelerin temizlenmesi gibi vasıfsız işleri yaparlar. Vardiya usulü çalıştıkları bu işte çoğu zaman uykusuz, dinlenmeden ve çok az ücretle geçimlerini sağlamak zorundadırlar. Zehra ve Olgun ailesi ile, Derya ise zaman zaman birlikte olduğu sevgilisi ile birlikte yaşamaktadır. Olgun ve Zehra kentin varoşunda, Zehra ise köyde yaşamaktadır.

Zehra evdeyken sadece annesi ile birlikte görülür. Babası ise bir kez arkası dönük olarak, Zehra'nın eve televizyon alması için babasına para verdiği sahnede yer alır, onun dışında Zehra'nın sancılandığı gece ve evi Jandarma bastığında görüntüsüyle değil sesiyle filmde yer alır. Zehra'nın evde ve toplumsal normlar, kurallar bağlamında ilişkisi annesi üzerinden aktarılır. Köyü yol üzerindedir ve köy yolunda servisten inip evine giderken kimseyle karşılaşmaz. Örneğin sevgilisi Mahur'un onu iş çıkışı köyünün yol ayrımında kamyonundan bıraktığı ya da işe giderken kamyonuyla bekleyip aldığı zamanlar Zehra'nın köyünden birileri ya da babası tarafından görülmekten çekindiğine ilişkin bir kaygıya yer verilmez. Aynı şekilde Zehra'nın hastanede çocuğunu ölü olarak doğurduktan sonraki süreçte evde ailesinden bir baskı ya da herhangi bir sorun yaşadığına ilişkin bir görüntü, diyalog yer almaz. Daha çok kamera Zehra'ya odaklanır. Sadece psikiyatrist ile hastanede yaptığı görüşmede Zehra kendisine sorulan sorulara kaçamak yanıt verir ve "ne zaman gideceğim" diye sorar. psikiyatristin Zehra'nın durumu hakkında annesi ile görüşmelerinde kameranın odağında Zehra vardır, o çerçevenin dışına bakarken psikiyatrist annesine Zehra'nın son dönemlerde nasıl olduğunu sorar.

Anne: Önceden çok güzeldi, çok iyiydi bizimle, sonradan değişti, neyse başka işler çıktı dışın altından" diye yanıt verir.

Psikiyatrist: Kızınıza bundan sonra hiç bir şey sormayın, bundan sonra kızınızın nasıl toparlayacağını düşünün. Eski Zehra gitmedi, burda, zor bir dönem, siz kendinizi çabuk toparlarsanız, Zehra'da kendini çabuk toparlar.

Anne: İnşallah.

Sadece bu diyalogda Zehra ve ailesinin bu süreci nasıl zorlu yaşadıkları, ailenin Zehra ve yaşadıkları karşısında nasıl etkilendiklerine ilişkin kısa bir bilgi verilir.

3.5. Özgürlük Arayışı, Uzaklara Gitme Hayali ve Mahur

Yeşim Ustaoglu'nun *Araf* filminde karakterlere verdiği isimler, aynı zamanda karakterlerin nasıl yapılandırıldıkları konusunda da ipucu vermektedir. Zehra, parıltılı, ışıltılı olandır, henüz büyümektedir, hayalleri ve arzularıyla köyde, ailesiyle birlikte yaşadığı ev ile çalıştığı dinlenme tesisi arasında gidip gelen bir yaşam sürdürmektedir. İşe gitmediği zamanlarda televizyonda eğlence ve yarışma programlarını izlemektedir. Derya ise kendine ait evi, evinde bilgisayarı, internet ulaşımı olan ve sevgilisi ile özgürce birlikte yaşayan bir kadındır. Zehra için Derya'nın görece özgür yaşamı bir örnek oluşturmaktadır. Zehra için iş sonrası Derya'ya gitmek, onunla konuşmak, yeni şeyler öğrenmek, bilgisayarla tanışmak, Derya'nın yaşamına ilişkin merak ettiği sorulara yanıt aramak önemlidir. Bununla birlikte Zehra'ya koşulsuz aşk besleyen, Olgun Zehra'yı kaybedeceği korkusuyla onun Derya ile ilişkisinden rahatsızlık duymaktadır.

Olgun: Derya'ya mı gidiyorsun, Annen kızmaz mı?

Zehra: Kızmazlar, vardiyada biliyorlar, internetten iş bakacağız Derya'yla.

Olgun: O kadını dibine sardın

Zehra: Profil falan açmamız lazımmiş, ben anlamıyorum ki

Olgun: O Derya karısı hiç sağlam değil, ben seni köye kadar bırakayım

Zehra: Bir daha ona Derya karısı dersin senin yüzüne bakmam.

Olgun Zehra'nın yanından ayrılıp, Derya'nın oturduğu caddeye doğru ilerlerken arkasından bakar. Zehra ise Derya'nın evinde tırnaklarına oje, dudaklarına ruj sürerken ve ağzında çiğnediği sakızla evinde ve iş yerinde yapamadığı, yaşayamadığı bir rahatlığı, bir özgürlüğü yaşar. İnternete profil fotoğrafı koyarken çok heyecanlanır, başka profillerde gördüğü cinsel içerikli görseller nedeniyle utanır, gözlerini kapatır. Zehra annesinin sık sık hatırlattığı toplumsal kurallar ile Derya'nın yanında keşfettiği yeni koşullar arasında gidip gelirken, aynı zamanda bedeni ve arzularını anlama sürecine girer.

Zehra, Derya'nın yardımıyla internette kendisine profil oluştururken bir yandan da yabancı olduğu bu ortamı sorgular:

Zehra (Sakız çiğneyerek): İnternette iş bulunur mu gerçekten?

Derya: Bulunur tabii kızım da bence sen işi mişi bırak bir koca bul öyle kurtul, abla tavsiyesi.

Derya'nın, Zehra'ya önerdiği evlilik yoluyla kurtulması yönündeki tavsiyesi, iyi bir yaşam için iyi bir koca ya da kadının mutluluğu ve refahının ancak bir erkek üzerinden sağlanabileceğine vurgu yapması bakımından önemlidir.

Bunun yanında Zehra'nın arayışları, Olgun ile iş çıkışı kaçamak buluşmalarında ortaya konulur. Olgun ile birlikte gittikleri diskoda Zehra Olgun'a sana 500 milyon çıksa ne yaparsın diye sorar.

Olgun, "Ev, araba ve annesini yanına almak" gibi, hayata dair daha somut taleplerini, ifade ederken, aynı soru Olgun tarafından kendisine yöneltildiğinde "ben hiç öyle evle, arabayla kasmam, bütün dünyayı gezerim" diye yanıt verir.

Ancak Zehra'nın Derya aracılığı ile bir düğünde yakınlaştığı ve aynı gece aynı odayı paylaştığı kamyon şoförü Mahur ile yaşadığı birliktelik onun hayallerinin sonu olur.

Zehra, gizemli bir adam olan Mahur'a arzu ve tutku ile bağlanır ve onunla birlikte bir kurtuluş hayal eder. Arkadaşı Derya'nın da önerdiği gibi, bir iş yerine iyi bir koca bularak kurtulmanın mümkün olduğunu düşünür, orali olmayan ve kamyonuyla uzak yolculuklara çıkan bir adamla bu kurtuluşun mümkün olacağı hayali ise çabuk son bulur.

3.6. Gelenekler/Beklentiler Arasında Gidip Gelen Yaşamlar

Olgun, Zehra'ya içinde yaşadığı toplumda kendisine biçilen rollere uyan, en fazla kentin taşrasında yaşamaya mahkum bir hayat vaat etmektedir. Çoğu konuşmalarında Olgun ismi gibi, içinde bulunduğu koşulların farkında, yapabilecekleri ve yapamayacaklarının bilincinde, sevdiği kadınla yaşayacağı bir dünya hayali kurmaktadır. Onun en büyük özlemi ise, loto gibi oyunlar oynamak, para kazanmak, ev sahibi olmak, babasının annesine vaat edemediği maddi olanakları ve hayatı sağlamak, bir show programına gönderdiği videolarla ismini duyurmaktır. O bir TV programı için çektiği kısa videoda kendi konumu ile ilgili bakışını çok iyi tanımlar. Onun profil ismi (nickname) Puslu Çocuk (26), en yakın arkadaşının ise Emenike (27)'dir. Birlikte hazırladıkları videoda "biz ne öyle İstanbul bebelerine benzeriz, ne de sosyete güllerine" diye ifade ettiği ve çektiği filmi bir televizyon programına göndermek üzere hazırlar. Zehra'nın kendi başına gelmiş en iyi şey olduğunu düşünür ve Zehra ile birlikte kuracağı hayatı içinde büyütür.

Zehra, Olgun'un vaat ettiği hayatı değil, onun arkadaşlığını sever. Onun hayali dünyayı dolaşmak için para biriktirmek, başka hayatları tanımaktır. Zehra iş

dönüşü ya da işe giderken köyünü ana yola bağlayan köprüde çoğunlukla genel çekimle gösterilir. Dolayısıyla Zehra'nın hayali özgürlüğüdür ve bunun için uzaklara gitme duygusu öne çıkar, Mahur Zehra için çekici, gizemli biridir ve birlikte uzaklara gidebileceği bir taşıyıcıdır. Mahur hep kamyonuyla yol alırken görülür ve bu yolculukları banyo yapmak, yemek yemek, uyumak ve ağrıyan belini dinlendirmek için verdiği kısa molalarla kesilir. Mahur'un kamyon sürerken kameraya yansması genellikle yandan, direksiyon önünde arabayı kullanırken gösterilir ya da öznel kamera ile izleyici onun yerine geçer. Mahur'un tek diyalogu, arabasındaki yükün boşaltıldığı anda Derya'nın sevgilisinin onu düğüne davet ettiği sahnede olur. Düğün gecesi, Zehra, Derya, Derya'nın sevgilisi ve Mahur birlikte aynı masada otururlar. Alkolün de etkisiyle başı önünde eğik, oturan Mahur, ilerleyen saatlerde ceketini çıkarıp sahneye çıkar. Olgun ve arkadaşlarının oynadığı Kolbastı'nın hızlı ritmine karşın o beyaz gömleği ile kollarını uzatır ve müziğin ritmiyle, kendine güvenle dans eder. Etrafındaki kalabalık arasından Zehra'yı dansına davet eder ve onu kollarının arasındaki alanla sınırlar. Zehra onu izler, artık Zehra için Mahur'un büyüleyici etkisi dışında hiç bir gerçek yoktur. Olgun dans esnasında Zehra ve Mahur arasına girmeye çalışır, giremez, onları izlemekle yetinmek zorunda kalır. Düğün sonrası Derya'nın küçük dairesinde ikisine bırakılan salonda bulunan tek kanepede ve bir battaniye vardır, Zehra kanepede, karşısındaki tek kişilik koltukta ise Mahur sessizce otururlar. Zehra kanepenin yanındaki masada duran tabaktaki elmayı alır ve iştahla ısırır, yavaş yavaş kopardığı parçayı Mahur'a bakarak yer. Mahur, sigarasını çıkarır, yavaş yavaş içine çeker. Gece birbirlerine kaçamak bakışların yerini sessiz bir bekleyiş alır. Bir ara Zehra uyur, Mahur, sessizce onun üzerine örter, sabaha doğru ikisi de uyanmış, sessizce pencere önünde dururlar. Ertesi gün Mahur'dan geriye sadece sigara paketi kalır. Zehra artık her an Mahur'u düşünür. Yeşim Ustaoglu Zehra'nın aşkına, arzularına ve sevgilisini bekleyişine dair Mahur'dan geriye kalan tek bir iz olarak sigara imgesini kullanır (3.01.2013) (28).

Mahur ise, Zehra ile birlikte geçirdiği gece ondan geriye kalan küpeyi bulur. Bir gün Zehra'nın çalıştığı tesise gelir ve onun evine gitmek için bindiği servisi takip eder, Zehra'nın köyün yol ayrımında inmesi ile peşinden gider ve ona küpesini verir. Ertesi gün Mahur kamyonuyla köyün çıkışında yine Zehra'yı beklemektedir. Zehra onun arabasına biner ve birlikte olurlar. O günün sonunda Zehra üzerinde, saçlarında Mahur'un kokusunu arar. Zehra Mahur ile yaşadığı heyecanı Derya'ya anlatır:

Zehra: Ya ben aşık mı oluyorum, içim acıyor.

Derya: Sen daha gör, acı neymiş görücen,

Zehra: Derya niye böyle yapıyorsun?

Derya: Ne yapıyorum, Allahaşkına ne yapayım? Ne olacak şimdi?

Zehra: O da beni seviyor

Derya Zehra'ya bakarak, alay eder ve güler, Zehra'da güler.

Zehra: Gideceğiz biz buralardan.

Derya: Nereye gideceksiniz?

Zehra: Uzaklara

Derya ve Zehra birlikte gülerler. Zehra söylediklerine inanmakta, inanmak istemekte, Derya, Zehra'nın heyecanı ve yaşadıklarını daha önce benzer bir şekilde yaşadığı için Zehra'nın naifliğine güler. Zehra Mahur'un da aynı duygusal yoğunluğu kendisi için yaşadığına olan inancıyla aşkını içinde büyütür. Ancak bu aşk biryanda da onun içini acıtır, çünkü hiç konuşulmayan, hiç tanımadığı bir adamla yasak olan, gizli duygularını yaşamaktadır ve ertesi gün onun gelip gelmeyeceğini bilmemektedir. En son birlikteliklerinde kendisini de yanında götürmesini istediği adam hiç ses etmez, sadece kamyon yolda yol alırken görülür. Zehra bir daha Mahur'dan haber almaz. Onun uzaklara gitme ve özgürlüğüne kavuşma hayali, uzun yol şoförünün duvarına çarpmıştır. Kırılan kalbi, hayalleri yerini başka bir kaygıya bırakmıştır artık, tek başına karnında bebekle, artık geleneklerin, toplumun, yasaların, normların karşısındadır.

Mahur, bir müzik makamı olarak dinlendiğinde acıyla karışık hoş bir seda bırakır, geçicidir, duygusaldır, Olgun ise hayatının zorluklarının bilincindedir, kendi koşulları onun hayallerini belirler. Çaycıdır, kazanacağı para sınırlıdır, o nedenle yarışma programları, şans oyunlarından gelecek yüklü para ile bu dünyasını değiştirebileceğine inanır. Bu kurtuluş hayalinde sadece annesi ve Zehra'ya yer vardır internet kafe ve televizyonda yarışma programları arasında şekillenen büyüme sancılılarıyla, gelecek kaygısıyla, anne ve babası arasındaki derin uçurumun hergün daha da büyüdüğü bir evde yaşar. Arkadaşı Emenike ile sohbetleri küfür ve cinsel içeriklidir, geleneksel bakar, Derya'yı "güvenilmez karı" olarak niteler, Zehra'nın "uzaklara gideceğim" hayalini "karı başına nereye gidiyorsun" diye yanıtlar. Oysa Mahur Zehra ile hiç konuşmaz.

Her iki erkek de filmde Zehra'nın tek şansı olarak sunulur. Mahur'la hayalleri yıkılan Zehra için çözüm cezaevindeki Olgun'la yeniden sağlan(maz)ır. Cezaevinde Zehra'nın televizyon programında canlı olarak gerçekleşen düğünü ile film sonlanır. Zehra ve Olgun'nun düğün sonrası aynı kentte, aynı ortamda, kuşatıldıkları çevre ve insanlar arasında, ekonomik sıkıntılarıyla sürdürecekleri yaşama ilişkin sorular açıkta kalır.

Filmde hem Zehra hem de Derya karakterlerinin kapalı bir toplumda yaşadıkları gizli aşkları, evlenmeden sevgilileri ile birlikte olmalarının toplumdaki karşılığı “yalnızlaşma” olur. Onlar taşrada daha özgür bir hayat için bir erkeğin birlikteliğine ihtiyaç duyarlar. Her ikisinin de hayalleri ve yaşadıkları sorun karşısında kurtuluşları ancak bir erkekle mümkün olur ve yine bir erkek tarafından düzenleri bozulur.

Zehra uzak memleketlere gitmeyi, başka hayatlar yaşamayı Mahur üzerinden hayal eder, olmaz, ölü doğum sonrası, kamusal alandan soyutlanır, eve hapis olur. Onun kamusal alana çıkışı, ancak Olgun’u cezaevinde ziyaret etmesi ve onunla evlenmesiyle mümkün olur.

Derya ise, erken yaşta hem sevdiği adam tarafından terk edilmiş, hem doğurduğu bebeğinden ayrı kalmış biri olarak kendisine kurduğu yeni hayatı Olgun’un ve sevgilisinin şiddetiyle yeniden yıkılır. O yalnız bir kadın olarak bu kez yeni bir kentte yeni bir hayatın peşinden gider. Onun kurduğu düzeni, her zaman bir erkek tarafından yeniden bozulur.

Sonuç olarak Zehra Annesi, Derya ve Olgun tarafından çevrelenen yakın çevresine karşı itaatkar olmaktan öte karşı duran bir yapı sergiler. Annesi ile evdeki diyalogunda “ben birşey söylemiyorum, gel televizyon izle diyom, sen diyon bana, gel babanın donunu ütüle, babanın donlarını ütüle,” sözüne alayla yaklaşır. Olgun’un hayallerini sorduğu sorusuna “ben dünyayı gezeceğim” diye, onun “nereye gidiyorsun sorusuna” ise “sana ne” diye yanıt verir. Derya’ya “Mahur’u seviyorum, o da beni seviyor, biz beraber uzaklara gideceğiz” derken de hayallerine olan inancını dile getirir. Zehra ölü doğum sonrası, psikiyatristin sorularına verdiği yanıt gibi, annesi ile psikiyatristin konuşmalarını da sanki bu sorunların dışındaymış gibi dinler. O şimdi cezaevinde kendisini koşulsuz seven ve mahkemede Zehra’ya zarar gelmesin diye hiç bir şey anlatmayan Olgun’u düşünür ve ona yazdığı cevapsız mektuplara rağmen, annesinin, sessiz bakışları arasında kendi yaşamını yeniden organize etmek için harekete geçer.

3.7. Tereddüt: Kararsızlık, Duraklama, İkirciklik (29)

Filmde toplumda modern ve geleneksel koşullar ve kadın olgusu çocuk yaşta evlendirilmiş Elmas ve üniversite eğitimi sonrası tıpta uzmanlığını psikiyatri alanında tamamlamış olan Şehnaz karşıtlığında ortaya konulmaktadır. Şehnaz iyi bir eğitim olanağına sahip olmuş, orta sınıf bir ailede büyümüş, İstanbul’da eşi Cem ile daha çok haftasonları biraraya geldiği bir yaşam sürdürür. Cem’le ilişkilerinde cinsellik dışında beklediği doyum ve paylaşımı yakalayamamıştır. Şehnaz’ın hayatında herşey yerli yerinde gibi görülür, iyi bir işi, özgür bir ilişkisi olan modern bir yaşam sürdürmektedir. Ancak ilişkisinde hissettiği eksiklik ya da mutsuzluğu ile yüzleşmeyen bir psikiyatrist olarak meslektaşı Umut’la

arkadaşlığında farkında olarak ya da olmayarak kaçamak bir duygu yoğunluğu yaşamakta, bu durum onun kendisini iyi hissetmesine neden olmaktadır.

Diğer yandan balkondan kaçak sigara içerken, okula giden çocukların ardından onları izleyen Elmas'ın hayatı temizlik, yemek işleri yanında, yatağa bağımlı olan kayınvalidesinin bakımıyla sınırlıdır. Akşam eşi geldiğinde karşı dairede oturan kayınvalidesi ile birlikte yemeklerini yedikten sonra kendi dairelerine geçerler. Eşi ile gündelik işlerin dışında aralarında çok az iletişim vardır ve gece eşiyle olmak Elmas için bir işkencedir. Bir gece eşi ve kayınvalidesinin ölümüyle sonuçlanan bir olayda, kendinden geçmiş, evin balkonunda donmak üzereyken bulunur ve hastaneye kaldırılır. Elmas travmatik bir hasta, Şehnaz da doktor olarak karşı karşıya gelirler. Terapi sürecinde her iki kadın arasında kim iyileştirici kim hasta çoğu zaman iç içe geçer. Sosyal, kültürel, ekonomik, sınıfsal ve eğitsel farklılıklarıyla iyileştirici rolünde modern bir kadın, iyileştirilmesi beklenen ise geleneksel yaşamın kurbanı Elmas olur. Filmde, baştan sona kadar her iki kadın karakterin gündelik yaşamları birbirine paralel yapılan kesmelerle devam eder. Örneğin Elmas akşam yatakta kocasının yanına gelmemesi için dua ederken, Şehnaz'ın İstanbul'da Cem ile bir partide öpüşerek dans ettikleri sahneye geçiş yapılır.

3.8. Birbirinden Uzak Ama Bir O Kadar Da Yakın Yaşamlar

Filmin ana karakterleri iki kadındır, erkekler ise daha çok kadınların çevresinde konumlandırılır

Günümüz kent/taşıra ayrımının özellikle İstanbul gibi büyük kentlerde iç içe geçtiği, kentin merkezi ve çeperinde yer alan köylerin, kasabaların giderek kentle birleştiği ve dolayısıyla modern/geleneksel yaşamların çoğu zaman yan yana geldiği bir süreç yaşanır. Filmde iki ayrı mekan bu anlamda öne çıkar. Elmas'ın eşi ve kayınvalidesiyle birlikte yaşadığı bakımsız bloklar, köy evleri ve çadırların olduğu alanda tek katlı villalar yükselmekte, kentliler ve kasabalılar yan yana yaşamaktadır. Tıpkı kent/kasaba iç içeliğinde yapılaşmadaki karşıtlıklar gibi, burada yaşayan insanların yaşam biçimleri de yan yana, ama bir o kadar da birbirinden uzaktır.

Şehnaz'ın, işi ve evi arasında gidip gelen hayatı, haftasonları eşi Cem ile buluşmaları ile sınırlıdır. Evde iken Şehnaz mutfakta yemek, temizlik gibi ev içi işleri ile uğraşırken temsil edilmez, hatta çoğu zaman mutfakta eşi Cem yemekleri yaparken, Şehnaz yemeğe eşlik edecek içecekleri hazırlarken görülür. Şehnaz işyerinde poliklinikte çalışırken sık sık gösterilirken, Cem işyerinde sadece bir kez, Şehnaz'ın onu ziyaret ettiğinde gösterilir.

Şehnaz ev işleri ile ilgili sadece üç kez gösterilir. Bu planlarda da işten gelirken eve alışveriş çantalarıyla girişi, evden aceleyle işe yetişmek üzere çıkarken elinde

çöp torbasıyla (ki çöp torbasını atmayı unutup işyerine getirir ve tam hastane girişinde karşılaştığı Umut ile selamlaşırken fark eder, çöp torbasını alan Umut onu çöpe götürür) ve bir akşam eve geldiğinde eşi Cem yokken, kendisi için daha önce Cem'den öğrendiği eti kızartırken.

Elmas ise, ilk önce işe giden eşinin arkasından bakarken, eşinin arabasının hareket etmesiyle, cebinden çıkardığı sigarayı içine çekerken, yoldan okula giden yaşlılarının ardından bakarken, mutfak penceresinden karşı komşunun kızını müzik dinleyip, dans ederken izlerken görülür. Elmas daha çok olmak ve yapmak istedikleri hayatlara uzaktan bakarken, ama yapmak zorunda olduğu işler arasında sık sık yer alır. Elmas genellikle ev içinde mutfakta, evi süpürürken, yatağı düzeltirken, kayınvalidesinin bakımı ve insülin iğnesini yaparken, sofrayı serip, bulaşık yıkarken daha yakın ve orta planlarla çerçevede konumlandırılır. O biriyle sohbet ederken hiç görülmez, kayınvalidesinin bakımı, eşinin geceleri cinsel isteklerine korku ve acıyla boyun eğişi ile filmde yer alır. Sadece bir kez kayınvalidesinin isteği ile alışveriş için dışarı çıkar. Ancak eşi tarafından dışarı çıkması hoş karşılanmaz. Bu kısa dışardaki özgürlüğünde deniz kıyısına gider. Başını örtülü, üstüne oturmamış büyük beden pardesüsü ile biryandan kasabanın düzensiz, çarpık görüntüsü içinde, diğer yandan deniz kıyısında dalgalarının temizlediği kumlara dokunurken tek başınadır ve bu kısa özgürlük anı eski, bakımsız blokların arasından elinde alışveriş torbasıyla oturduğu apartmana girmesiyle son bulur. Mekan olarak yaşadığı daire yanyana iki bloktan oluşmakta, blokların arasından karşıda bir okul binası görülmektedir. Elmas'ın gidemeği, yarım bırakmak zorunda kaldığı okulu, oturduğu evin hemen arkasındadır.

Filmde iki anne karakteri yer almaktadır. Biri Elmas'ın terapi esnasında dikenli gül olarak tasvir ettiği, küçük yaşta evlendirilmesinde babasının bu yöndeki kararına karşı onu korumadığını düşündüğü kendi annesidir. Diğer ise, yan dairede oturan, hergün günlük bakımını yaptığı, buna karşın her akşam kendisini kocasına kötüleyen kayınvalidesidir. Kayınvalide film süresince ya yatakta ya da yemek masasında yer alır. Kayınvalidesi Elmas'la ilişkisinde ve oğluyla konuşmalarında iki farklı tutum sergiler; bir yanda oğluna ataerkil rollerini hatırlatırken, öte yanda yatakta Elmas'ın bakımına muhtaçken.

Her iki anne de derinlikli karakterler olarak sunulmazlar. Her iki anne karakteri de kızları ve gelinlerine ataerkil toplum kurallarını dayatırken ve oğullarına da ataerkil toplumun dayattığı erkekten beklenen davranışları hatırlatırken, sözkonusu toplumun devamlılığında kural ve normların taşıyıcısı olarak öne çıkarılırlar. Karagülle'nin de vurguladığı gibi, anneler, kız çocuklarını kurban, erkek çocuklarını doymazlığa ve iktidara sürüklemekte, kadınların hayatlarını yine kadınların büyüttükleri çocuklar zorlaştırmaktadır. Bir anlamda kadınları boyun eğdikleri ve büyüttükleri toplum kuralları öldürmektedir. Kadınlar birlik

olup direnmek yerine içselleştirdikleri ve kendi çocuklarına dayattıkları yaşam şekliyle sonraki nesillerin aynı sorunlarla yüz yüze kalmalarına neden olmaktadır (23.10.2016) (30).

Ataerkil ailelerin en önemli figürleri olarak baba karakterleri ise filmde yer almaz. Elmas babasını hiç görmek istemez, ama onun derdi babasıyla değildir, annesine olan kızgınlığı kendi yaşamak zorunda olduğu hayatı kızına da dayatması ve babasının kararına karşı kızını korumadığı içindir. Eşinin babası yoktur ve kayınvalidesi oğluyla birlikte yaşamıştır. Bunun yanında Elmas'ın eşi, çoğu zaman annesinin torun beklentisini, gelini Elmas ile ilgili eleştirilerini tepki ile karşılar, annesine karşı Elmas'ı savunur. Elmas'a karşı ise daha sakin, anlayışlı davranır, ama onun annesi tarafından sokağa çıkarılmasına, iş yerine gelmesine de tepki gösterir. Çünkü onun için küçük yaşta eşi, korunmalı, kendi başına sokağa bırakılmamalıdır.

3.9. Kadınların Özgürlüğü ve Sorunlarla Yüzleşmek

Şehnaz, kamusal alanda işyerine giriş ve çıkışlarda, araba sürerken, deniz kıyısında yürürken, evde, işyerinde iken genellikle pencere ya da balkonda yüzü dışarı dönük olarak konumlandırılır. Kendi evinde, Cem'in yanında, ya da iş arkadaşı Umut'un evinde elinde rakı ya da şarap bardağı ile yer alır. Eşi Cem şarap içmek isterken, Şehnaz rakı içmek ister.

Elmas, Türk Dil Kurumu sözlüğünde "mücevher olarak kullanılan, değerli, saydam taş ve çok sevgili, çok değerli" (31) anlamında kız çocuklarına verilen isim olarak tanımlanmaktadır Değerli, çok sevilen anlamında bir ismi taşıyan Elmas için metaforik olarak ailesi ve kocası tarafından "sevilen ve korunması gereken", ancak değerli bir taş olarak, alınıp, satılan bir metadır. Elmas'ın rüyasında köydeki evleri kırık/dökük bir baraka görünümündedir, babasının küçük yaşta, yaşını büyüterek kendisinden çok daha yaşlı, kentte yaşayan, bir adama para karşılığı verilmiştir. Psikoterapi, esnasında Elmas sadece kendi yaşadıklarının korkusu ve sıkıntısını taşımaz, o küçük yüreğinde sığdırdığı bu kadar ağır travmalara rağmen, kızkardeşi için de telaşlanır. Kızkardeşinin de onun yaşadıklarını yaşamamasından, annesinin kızkardeşine de kendisine davrandığı gibi davranmasından kaygı duyar.

Elmas, herşeyi annesinden öğrendiği gibi, kayınvalidesinin ondan istediği gibi davranır, karşı koymaz, korkar, inançlıdır sık sık "tövbe", "Allah'ın zoruna gitmesin", ben "yalan söylemiyorum" der. O büyüklerinin onun üzerinde aldıkları kararlara, içi kan ağlayarak boyun eğer. Psikoterapi esnasında annesi ile ilgili yaptığı yeniden canlandırmada annesi, kardeşi ve kendisinin yer aldığı rüya sahnesinde gülün dikenini olarak nitelendirdiği annesine kızgınlığını tam da onların istediği gibi davrandığı halde neden bütün bunları yaşamak zorunda kaldığını huçırıklar içinde anlatırken, sorunun nedenlerini yine kendinde arar:

“Her dediğini yaptım, her yeri topladım, her zaman dümdüz yaptım çarşafı dümdüz her sabah, babam yüzüme bakamaz oldu, çok günah işledim ben herhalde? Hep çok aptal olduğumu düşündüm, yoksa niye göndersinler beni, niye yapsınlar?”

Terapi Elmas'ın Doktor Şehnaz'ın önünde hem anne, hem Elmas rolünü oynayarak yaptığı canlandırmada, bu evliliğe karşı çıkmayan annesi ile bir yüzleşmeye dönüşür. Bu yüzleşme esnasında, okuldan üşümüş bir halde eve döndüğünde annesinin kendisini karşısına oturtup, evlenme haberini nasıl verdiğini anlatır. Bu yüzleşmede Elmas annesinin kendisine yaptığı konuşma ve davranıştan ziyade, ondan beklediği konuşmayı yapar ve ağlamaya başlar.

Daha sonra filmde kıyıya vuran dalga sesleri arasında Umut ve Şehnaz'ın deniz suyuyla ıslanmaları ve birbirlerine sarılmaları sahnesine geçiş yapılır.

Şehnaz, Türk Dil Kurumu isim anlamları sözlüğünde “çok nazlı”(32) anlamına gelir. Şehnaz ilk hastane odasında Elmas ile karşılaştığında ona kendini ‘psikayatrik Şehnaz Ateş Bilgin’ diye tanıtır. O iki soyadını da kullanır, o bilinçli, kamusal alanda varlık gösteren, kendi ayakları üzerinde durabilen bir kadındır. Kocasını Cem'i gece porno film seyrederken görür, hiçbirşey söylemez, yanına gider, soyunur, ellerini alır ve yüzünden başlayarak tüm vücudunda gezdirir, onu sevişmeye davet eder. Şehnaz'daki bu bütünlük algısı, duygusal olarak içindeki boşluğun büyümesini engelleyemez. Cem ile birliktelikleri ne Cem'in içindeki doyurulamaz erotik arzuyu ne de Şehnaz'da giderek daha büyüyen boşlukları dolduramaz. Elmas ile yaptığı psikoterapiler sonrası aynı hastanede çalıştığı Kadın Doğum Uzmanı Umut ile daha bir yakınlaşır. Umut onun için bir ‘umut’ olabilecek midir? Umut'un deniz kıyısındaki evinde, çalışma masasının üzerindeki sus işareti yapan hemşire fotoğrafına bakarken, Umut'un annesinin fotoğrafını görür ve “güzel kadınmış” diye yorum yapar. Umut, annesinin gemi kaptanı olan babasını hergün deniz kıyısında dönüşünü beklerken “kederden öldüğünü” söyler.

Filmde Elmas'ın babasının sözünden çıkmayan annesi ya da kayınvalidesi gibi, Doktor Umut'un kederden ölen annesi, her biri toplumsal cinsiyetçi, ataerkil toplumun ya kader kurbanları ya da ataerkil yaşam biçiminin devamlılığını sağlayan taşıyıcılar olarak betimlenirler. Şehnaz ise, özgür, işi, eşi, sevgilisi, olan, kendisini ve isteklerini, arzularını özgürce ifade eden bir kadındır. Şehnaz'ın tam karşısında duran Elmas ise çocukluğu bitmeden eve hapsedilmiş, kamusal alandan soyutlanmış, önce babası, sonra eşi ve annesi tarafından yaşam sınırları belirlenen bir karakter olarak sunulur.

Filmin sonunda her iki kadının da içinde buldukları ilişkileri sarsılır, şimdi her ikisinin de yaşamlarında yeni başlangıç vardır.

Elmas kendisine her biçimde dayatılan yaşama uyum sağlayamayan, sağlamakta zorlanan, kendisine dayatılan yaşam ile hayalleri ve çaresizliği arasında gidip gelen yaşamında yine dimdik durabilecek midir? Henüz geç ergenlik döneminde, 15 yaşında iken iki yıllık travmatik bir evliliği geride bırakmıştır. O şimdi hastane odasında kendi yaşıtı komşu kızıyla rap müzik dinlemektedir. Şehnaz ise, Cem ve daha çok onun baskın karakteri ile biçimlenen ve onun arzu nesnesi olarak bedene indirgenmiş ilişkisini, şiddetli bir kavga ile sonlandırır, gözyaşları içinde evinden uzaklara yol alır.

Sonuç olarak filmde modern/geleneksel, taşra/kent, eğitilmiş/eğitimsiz, bağımsız/bağımlı, özgür/tutsak, çalışan/ev hanımı, kamusal/özel karşıtlığında iki kadının hayatı ortaya konulur.

Yönetmen Ustaoglu, ataerkil toplumun kurbanları olarak ve ataerkil toplumun yeniden üreticileri ve devamlılığı bakımından önem taşıyan farklı kadın kimliklerine yer verdiği bu filmde, filmi açık uçla sonlandırmıştır. Çünkü kadınların sorunları ve dolayısıyla mücadeleleri devam etmektedir.

SONUÇ

Pandora'nın Kutusu filminde Nesrin'in annesi gibi kontrollü, çevresindekilerin hayatlarını kontrol etmeyi kendine görev bilirken, kendi özel sorunlarını öteleyen tavrı, filmin sonunda kocasının ona sarılmasıyla yeniden bir başlangıç için kapı aralanmasına neden olur. Güzin'in ekonomik özgürlüğü ve "iyi kariyerine rağmen" evli bir erkeğin sınırları içinde yaşaması, filmin sonunda Güzin'in sevgilisini terk etmesiyle bir özgürlüğe dönüşür. Bu filmde kadınlar hem birbirlerinin sorunlarının başlangıcı hem de sorunların çözümlenmesinde etkin olan karakterler olarak öne çıkar. Özellikle Nusret Hanım'ın sert, eleştirel tavrı, eşinin onları terk etmesi, ailenin geçmişte yaşadığı sorunlar kızların bugün özel yaşamlarında yaşadıkları sorunların nedeni olarak sunulur, aynı zamanda Nusret Hanım'ın yaşlılık döneminde unutkan bir kadın olarak çocuklarının hayatına girmesiyle, onların özel yaşamlarındaki sorunların çözümünde, değişim ve dönüşümlerin tetikleyicisi olarak yer alması önemlidir. Kadınların kurtuluşu yine kadınlarla sağlanır.

Araf filmi, taşrada bir kız çocuğu olmak, taşrada büyümek, taşrada ev, iş arasında sıkışmış bir ergenlik ve büyüme sancuları içinde bir genç kızın televizyon ve sadece bir kaç arkadaşı aracılığı ile farklı dünyaları, yaşam biçimlerini merak etmesi, içinde büyüttüğü taşradan gitme ve Küçük Kara Balık gibi okyanuslara açılma isteği daha en baştan bir kamyon şoförünün duvarlarına çarparak, onu yeniden taşradaki klasik yaşama mahkum eder. Bu filmde Zehra karakteri, parlayan beyaz ışık anlamında bir yıldız adı olarak ilk başlarda hayalleriyle ışık saçar, ancak o ışık taşranın keskin normları ile söndürülür. Derya karakteri ise Zehra için yaşanmış bir örnektir. Derya'nın yaşamı hep bir

erkek tarafından bozular, onun her seferinde umutla yeniden kurduğu düzeni yine bir erkek tarafından altüst edilir. Çünkü o taşra ve kent taşrasında tek başına varolma mücadelesi veren yalnız bir kadındır.

Zehra, hayallerinden vazgeçmek zorunda kalan ve yeniden taşrada yaşama tutunmaya çalışan bir genç kadındır. O Derya'nın tavsiyesine uyar ve kendisini koşulsuz seven Olgun'la evlenerek bu sorunlardan kurtulmayı hedefler.

Terredüt filmi, iki farklı kadın karakterin birbirine paralel yaşamları üzerinden ilerler. Eğitimli, özgür, eşi Cem ile görünürde mutlu bir birlikteliği olan ve evden daha çok dışarda ve işyerinde konumlandırılan Şehnaz ile 13 yaşında ailesi tarafından yaşı büyütülerek şehrin taşrasında annesiyle yaşayan bir esnafla evlendirilen Elmas'ın hikayesi hastanede hasta/doktor karşıtlığında kesişir. Elmas sadece bir kez dışarda görüntülenir, o da kayınvalidesinin izni dahilinde market alışverişi içindir. Onun yaşamı üzerinde para yuvarlanacak şekilde yatak çarşafını düzenlemek, bulaşıkları köpürterek yıkamak ve evi en iyi şekilde paspas etmekle, yani ev işleriyle sınırlıdır. Onun kendini gösterebileceği tek alan burasıdır. Filmin sonunda Şehnaz, pek de mutlu olmadığı, sadece cinselliğini paylaştığı kocasından şiddetli bir kavgayla ayrılır, yağmurlu bir havada arabasıyla yol alırken, Elmas henüz hastanede yatağında komşularının kızı ile müzik dinlerken görüntülenir. Elmas yaşı küçük ve iki yıllık evli yalnız bir kadın olarak ailesine mi teslim edilecek ya da devletin korumasında mı olacak, bilinmez. Her iki kadında filmin sonunda yalnızdır.

Genel olarak Ustaoglu'nun bütün filmlerinde belirgin bir yolculuk hali vardır ve yol hiç bitmez, film bittiğinde yolun en başına dönülür. Bu yolculuklar ya da yolculuk hayali sadece fiziksel olmanın ötesinde içsel bir yolculuğu da içerir (Aslan 2010: 102).

Yeşim Ustaoglu, taşra/kent, eğitimli/eğitimsiz, çalışan/ev hanımı gibi farklı koşullardan heterojen kadın kimliklerini filmlerinde yansıtırken, hem farklı kadın kimlikleriyle kadın sorunlarını betimlemekte hem de bu sorunların devamlılığı karşısında kadınlar başta olmak üzere farkındalık yaratmakta, sorunlara dikkat çekmekte ve böylece kadın mücadelesinde yer alması gereken kurumları ve diğer aktörleri kadın mücadelesine davet etmektedir.

SONNOTLAR

- (1) Firestone, Shulamith (1993). Cinselliğin Diyalektiği. Çeviri:Yurdanur Salman. Payel:İstanbul.
- (2) Irigaray, Luce (2006). Ben Sen Biz. Çeviri: Sabri Büyükdüvenci, Nilgün Tatal. İmge, Ankara.
- (3) Scott, J. W. (2007). Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi. (çeviri: A. T. Kılıç). Agora: İstanbul.

- (4) Sancar, Serpil. (2011). Erkeklik: İmkânsız İktidar. Metis:İstanbul.
- (5) Direk, Zeynep (2014). "Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi." Cinsiyetli Olmak. Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar, (içinde). Der: Zeynep Direk. Cogito, 156. Yapı Kredi:İstanbul:67-84.
- (6) Butler, Judith (2014). Cinsiyet Belası. Çeviri: Başak Ertür. Metis:İstanbul.
- (7) Demir, Zekiye(1997). Modern ve Postmodern Feminizm. İz:İstanbul.
- (8) Goldman, Emma (1988)."Kadının Kurtuluşunun Trajedisi." Defter, sayı, 4. (Nisan_Mayıs). Çeviri: Meltem Ahıska:128-134.
- (9) Woolf, Virginia (2012). Kendine Ait Bir Oda. Çeviri:Suğra Öncü. İletişim: İstanbul.
- (10) R.W. Connell (2016). Toplumsal Cinsiyet ve İktidar. Çeviri: Cem Soydemir. Ayrıntı:İstanbul.
- (11) Davis, Angela (1994) KAdınlar, Irk ve Sınıf. Çeviri: İnci Çeliker Sosyalist Yayınları:İstanbul.
- (12) Donovan, Josephine(2007). Feminist Teori. Çeviri: Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan. İletişim:İstanbul.
- (13) Öztürk S. Ruken (2000). Sinemada Kadın Olmak. Alan:İstanbul.
- (14) Agacinski, Sylviane (1998). Cinsiyetler Siyaseti. Çeviri:İsmail Yerguz. Dost:Ankara.
- (15) Adanır, Oğuz (2003). Sinemada Anlam ve Anlatım. Alfa:İstanbul.
- (16) Arnheim, Rudolf (2002). Sanat Olarak Sinema. Çeviri: Rabia Ünal. Öteki:Ankara.
- (17) Ryan, Michael;Melissa Lenos (2012). Film Çözümlemesine Giriş. Çeviri:Emrah Suat Onat. DeKi:Ankara.
- (18) Simelik, Anneke (2008). Feminist Sinema ve Film Teorisi: Ve Ayna Çatladı. Çeviri: Deniz Koç. Agora:İstanbul.
- (19) Ryan, Michael ve Douglas Kellner (2010). Politik Kamera. Çeviri: Elif Özsayar. Ayrıntı:İstanbul.
- (20) Mulvey, Laura (1993). "Görsel Haz ve Anlatı Sineması." Çeviri: Nilgün Abisel. 25. Kare. Sayı:3 (Ocak-Şubat):18-24.
- (21) Mulvey, Laura (2000). Yurttaş Kane. Çeviri:Arzu Taşçıoğlu, Deniz Vural. Om:İstanbul.
- (22) İmançer, Dilek, İ. Gürses, E. Güreş(2010)."Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler Açısından Kadın Temsili: Yeşim Ustaoglu ve "Pandora'nın Kutusu" Akdeniz Üniversitesi, İletişim Fakültesi Dergisi. Sayı:13 (Haziran):181-210.

- (23) Öztürk, S. Ruken (2011). "Türkiye Sinema Literatüründen Kadınlara Bakmak." Birkaç Arpa Boyu. 21. Yüzyıla Girerken Türkiye'de Feminist Çalışmalar. Serpil Sancar(ed.):içinde. İkinci Cilt, No:16, Koç Üniversitesi Yayınları: İstanbul:679-699.
- (24) Uçar İbuğa, Emine (2010). "Küreselleşme ve Değişen/Dönüşen Kültürel Değerler Bağlamında Türk Sinemasında 'Aile'", Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi,105-131.
- (25) Aslan, Müjgan Mizgîn (2010). Yeşim Ustaoglu: Su, Ölüm ve Yolculuk. Agora, İstanbul.
- (26) Karabük Spor'un maçlarında trübin tezahuratları: "Dumanlı Kentin Puslu Çocukları".
- (27) Emmanuel Emenike , önce Karabük sporda daha sonra Fenerbahçe futbol takımında oynamış bir sporcudur. Her iki gencin takma adları yaşadıkları kentten futbolcu isimleri ve tribündeki taraftarın attığı tezahürlardan kaynaklanmaktadır.
- (28) Ustaoglu, Yeşim (31.01.2013). "Yeşim Ustaoglu:Ölü Zamanlar ve Araf" Altyazı Dergisi. Söyleşi:Fırat Yücel. <http://www.altyazi.net/soylesiler/yesim-ustaoglu-olu-zamanlar-ve-araf/>
- (29) http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=TEREDDÜT
- (30) Karagülle,Seçil (23.10.2016). "Tereddüt: Bir Kadın Filminden Fazlası" <https://filmhafizasi.com/53-uluslararasi-antalya-film-festivali-izlenimleri-tereddut-bir-kadin-filminden-fazlasi/> E.T.:23.12.2017.
- (31) http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_kisiadlari&arama=anlami&uid=2837&guid=TDK.GTS.5915a22fa951e1.54219526 Erişim Tarihi:12.05.2017.
- (32) http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_kisiadlari&arama=anlami&uid=7929&guid=TDK.GTS.5915a5dd1c7820.56863226 Erişim Tarihi:12.05.2017.

KAYNAKÇA

- Adanır O (2003) Sinemada Anlam ve Anlatım, Alfa, İstanbul.
- Agacinski S (1998) Cinsiyetler Siyaseti, İsmail Yerguz (çev), Dost, Ankara.
- Arnheim R (2002) Sanat Olarak Sinema, Rabia Ünal (çev), Öteki, Ankara.
- Aslan M M (2010) Yeşim Ustaoglu: Su, Ölüm ve Yolculuk, Agora, İstanbul.
- Beauvoir S De (1993) Kadın "İkinci Cins", Bertan Onaran (çev), Payel, İstanbul.
- Butler J (2014) Cinsiyet Belası, Başak Ertür (çev) Metis, İstanbul.
- Connell R W (2016) Toplumsal Cinsiyet ve İktidar, Cem Soydemir (çev), Ayrıntı, İstanbul.

Davis A (1994) Kadınlar, Irk ve Sınıf, İnci Çeliker (çev), Sosyalist Yayınları, İstanbul.

Demir Z (1997) Modern ve Postmodern Feminizm, İz, İstanbul.

Direk Z (2014) Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi, Cinsiyetli Olmak, Zeynep Direk (der), Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar, Cogito, 156, Yapı Kredi, İstanbul, 67-84.

Donovan J (2007) Feminist Teori, Aksu Bora (çev) Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan, İletişim, İstanbul.

Durudoğan H (2014) Unes Femmes: Kristeva-Psikanaliz ve Kadın, Cinsiyetli Olmak, Zeynep Direk (der), Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar, Cogito, 156. Yapı Kredi, İstanbul, 51-66.

Firestone S (1993) Cinselliğin Diyalektiği, Yurdanur Salman (çev), Payel, İstanbul.

Goldman E (1988) Kadının Kurtuluşunun Trajedisi, Defter, Meltem Ahıska (çev), Sayı: 4, (Nisan-Mayıs),128-134.

Irigaray L (2006) Ben Sen Biz, Sabri Büyükdüvenci ve Nilgün Tural (çev), İmge, Ankara.

İmançer D, Gürses İ ve Güreş E (2010) Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler Açısından Kadın Temsili: Yeşim Ustaoglu ve "Pandora'nın Kutusu" Akdeniz Üniversitesi, İletişim Fakültesi Dergisi. Sayı:13, 181-210.

Mulvey L (1993) Görsel Haz ve Anlatı Sineması, Nilgün Ağabeyssel (çev), 25, Kare, Sayı:3 (Ocak-Şubat),18-24.

Mulvey L (2000) Yurttaş Kane, Arzu Taşçıoğlu ve Deniz Vural (çev), Om, İstanbul.

Karagülle S (23.10.2016). Tereddüt: Bir Kadın Filminden Fazlası, <https://filmhafizasi.com/53-uluslararasi-antalya-film-festivali-izlenimleri-tereddut-bir-kadin-filminden-fazlasi/> E.T.:23.12.2017.

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

Öztürk S R (2011) Türkiye Sinema Literatüründen Kadınlara Bakmak, Serpil Sancar (ed), Birkaç Arpa Boyu. 21. Yüzyıla Girerken Türkiye'de Feminist Çalışmalar, İkinci Cilt No:16, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul:679-699.

Ryan M ve Lenos M (2012) Film Çözümlemesine Giriş, Emrah Suat Onat (çev), DeKi, Ankara.

Ryan M ve Kellner D (2010) Politik Kamera, Elif Özsayar (çev), Ayrıntı, İstanbul.

Sancar S (2011) Erkeklik: İmkânsız İktidar, Metis, İstanbul.

Scott J W (2007) Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi, A.T. Kılıç (çev), Agora, İstanbul.

Smelik A (2008) Feminist Sinema ve Film Teorisi: Ve Ayna Çatladı, Deniz Koç (çev), Agora, İstanbul.

Uçar İlbuğa E (2010) Küreselleşme ve Değişen/Dönüşen Kültürel Değerler Bağlamında Türk Sinemasında 'Aile', Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi, 105-131.

Ustaoglu (31.01.2013) "Yeşim Ustaoglu: Ölü Zamanlar ve Araf" Altyazı Dergisi, Söyleşi: Fırat Yücel, <http://www.altyazi.net/soylesiler/yesim-ustaoglu-olu-zamanlar-ve-araf/>

Woolf Virginia (2012) Kendine Ait Bir Oda, Suğra Öncü (çev), İletişim, İstanbul.