

TÜRK SİNEMASINDA KADIN YÖNETMENLER AÇISINDAN KADIN TEMSİLİ: YEŞİM USTAOĞLU VE “PANDORA’NIN KUTUSU”

Dilek İMANÇER*

İlknur GÜRSES**

Emel GÜREŞ***

ÖZET

Sinemada kadın temsili sinema tarihi boyunca eril bakış açısıyla şekillenmiştir. Geleneksel ataerkil toplumsal cinsiyet kalıplarına göre şekillendirilen kadın temsilleri ile hem kadın hem de erkek izleyici için rol modelleri kurulmaya devam edilmiştir. Sinemada eril söyleme alternatif söylem üretme çabaları doğrultusunda kadın yönetmenlerin ürettikleri filmler feminist araştırmalarının ilgi odağı olmuştur. Kadın yönetmenlerin eril söylem dahilinde hareket edip etmedikleri, kadın temsillerini ele alış biçimlerinin ataerkil anlayıştan farklı olup olmadığı ve ataerkil toplumsal sistem içinde kadının ikincil konumuna dair bir farkındalık yaratıp yaratmadıkları feminist eleştiri açısından önemli bir sorunsaldır. Bu bağlamda 2000’li yıllarda öne çıkan kadın yönetmen Yeşim Ustoğlu’nun ‘Pandora’nın Kutusu’ filmi bu çalışmanın inceleme konusudur.

Anahtar kelimeler: Türk sineması, kadın temsili, kadın yönetmenler, Yeşim Ustoğlu.

FEMALE REPRESENTATIONS THROUGH THE VIEW OF A FEMALE DIRECTOR IN THE TURKISH CINEMA YEŞİM USTAOĞLU AND “PANDORA’S BOX”

ABSTRACT

The relationship between cinema and woman has been structured by male perspective. Through traditional gender stereotype based woman representations, it has been continued to realise models for both male and female audience. To produce an alternative to the male discourse, the relationship between cinema and woman should be evaluated through a different dimension; which is the quality of the films directed by women. It is an important issue, whether female directors act within male perspective, whether their way of handling woman representations is different and create consciousness in that sense. It is a fact that female directors were not able to refrain from the male point of view since the beginning of Turkish Cinema. Therefore, in the example of Yeşim Ustoğlu and her movie “Pandora’nın Kutusu” one of the forstanding names in 2000’s Turkish Cinema, the addition of female directors to putting forward alternative standpoint to male discourse.

Keywords: Turkish cinema, representations of women, women film directors, Yeşim Ustoğlu.

* Doç. Dr. Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon Sinema Bölümü

* Arş. Gör. Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon Sinema Bölümü

* Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı

GİRİŞ

Türk sineması 1990'lı ve 2000'li yıllarda geleneksel film anlayışının dışında kendi dilleriyle var olmak isteyen yeni bir yönetmen kuşağıyla tanışmıştır. Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu, Semih Kaplanoğlu, Handan İpekçi, Zeki Demirkubuz, Özer Kızıltan, Serdar Akar gibi yönetmenler Yeşilçam kuşağından farklı ve kendilerine has bir sinema anlayışını da beraberlerinde getirirler. Bu yönetmenlerin filmlerinin ortak özelliği, öyküleme günlük hayatın ayrıntılarıyla gerçeğe yakın duran bireysel hikâyeleri seçmeleridir. Popüler seyirci beklentilerini karşılamaya çalışmayan bu filmlerde estetik anlatım kaygısı ön plana çıkmaktadır. Genel olarak baktığımızda, klasik sinema anlatısında olduğu gibi, yeni sinemacıların çoğunluğunun erkek yönetmenlerden oluştuğu ve anlatıların eril merkezli olmaya devam ettiği gözlenmektedir. Yeni Sinemacılar akımı içinde eril çoğunluğun arasından Yeşim Ustaoglu kadın yönetmen olarak ön plana çıkmıştır. Feminist yaklaşım açısından kadın yönetmenlerin kurduğu sinema dili her zaman tartışma konusu olmuştur. Bu bağlamda çalışmamızda Yeşim Ustaoglu sineması incelenecektir. Çalışmaya tarihsel art alan oluşturmaları açısından geçmişten günümüze Türk sinemasında kadın yönetmenlerin feminist anlayışa katkıları incelenecektir.

Araştırmamıza film incelemesi örneği olarak Yeşim Ustaoglu'nun son filmi *Pandora'nın Kutusu* (2008) seçilmiştir. *Pandora'nın Kutusu* filminde kadın karakterler ne tür rollerde (toplumsal, mesleki, ailevi) sunulmaktadır? Bu rollerde ortaya koydukları özellikler, tutumlar ve davranışlar nelerdir? Psikolojik, duygusal, toplumsal veya ekonomik olarak ödüllendirici şekilde sunulan roller hangileridir? Bununla dolaysız ve dolaylı olarak iletilen toplumsal kurallar ve dersler nelerdir? Kadınlar erkek bakış açısından görsel cinsel haz nesnelere olarak mı sunulmaktadır? Bu görüş açısı hangi biçimsel ve teknik stratejiler aracılığıyla iletilmektedir? Kadınlara veya erkeklere ya da her ikisine uygun olarak sunulan özellikler ve tutumlar nelerdir? Roller, değerler ve eylemler hakim kültürel cinsiyet nosyonlarını sürdürmekte ya da yeniden kurmakta mıdır? Bu filmler eğer varsa hangi muhtelif okumaları özendirir? Bu sorulara içerik analizi yöntemiyle demografik bilgiler, meslek, genel rol ve görünüm, ev ve aile, boş zaman faaliyetleri, kişilerarası ilişkiler

başlıkları altında oluşturulan kategorilerle yanıt aranarak filmde kadının toplumsal ve ideolojik sunum biçimi tespit edilecektir.

1. SİNEMADA ATAERKİL SÖYLEM VE KADIN TEMSİLLERİ

Sinema filmleri uzun yıllar boyunca ataerkil değerlerin yeniden üretildiği ve pekiştirildiği alanlardan birisi olmuştur. Kadın temsilleri yönünden Laura Mulvey sinemada kadının konumu ile ilgili çalışmasında kadının tamamen bir haz ve arzu nesnesi olarak konumlandırıldığını ve hep erkeğin bakışının taşıyıcısı olmakla yükümlü olduğunu belirtir. Mulvey'e göre "Sinemayla bağlantılı olan üç farklı bakış vardır: filmleştirmeye (profilmic) yakın olayları kaydeden kameranın, bitmiş ürünü seyreden izleyicinin ve perde yanılısamasındaki karakterlerin birbirlerine bakışları" (1997: 46). Her üç durumda da "izlenilen kadın" kavramı eril düşünce ve haz ilkesinden beslendiği için kadın simgesel ve bedensel olarak erkek bakışının sadece taşıyıcısı haline gelmektedir. Diğer bir ifade ile kadın, erkeğin bakışının taşıyıcısı olarak ataerkil zihniyete göre bakılmaya değer bir nesne olarak sunulmakta, edilgen, pasif ve arzusunun nesnesi olabilecek bir noktaya taşınmış olmaktadır. Böylelikle kadının 'nasıl olması gerektiği' tarif edilir. Örneğin, pek çok kültürü etkileyen klasik Hollywood anlatısında kadın genelde film anlatısına sorun katan öğedir ve kadını "iyileştirme"ye yönelik bir eğilim göze çarpmaktadır. Kadını iyileştirme belli yollarla gösterilir; kadının kişiliği, aşık olup aileye katılarak, erkeği kazanarak, evlenerek veya normatif bir kadın rolü üstlenerek korunur (Kuhn, 1982: 35). Kadın bu sınırların dışına çıktığı zaman ise toplumdan soyutlama, ölüm gibi cezalarla karşılaşmakta ve sınırların içinde kalması için uyarılmaktadır.

Türk toplumunda genel olarak erkek egemen toplumsal yapının süregelmiş olması ve Türk sinemasının çoğunlukla ataerkil değerlerin hakim olduğu bir alan olması sebebiyle Türk sinemasının neredeyse tüm ürünlerinde eril bakış açısı ve değerleri hissedilmektedir. "Erkeklerin denetlediği bir sektörün ürünleri olarak popüler filmler, kadın-erkek ilişkilerindeki gerginlikleri giderme konusunda, hem ataerkil kuralların geçerli olduğu dünyanın olağanlığını ve doğallığını kanıtlamaya çalışarak, hem de cinsiyetçi yaşam tarzının sivriliklerini törpüleyerek önemli bir işlev görür. Türk sineması da belli bir dönemde, kültürel bir biçim olarak popüler filmler aracılığıyla "kadın olma"nın anlamlarını üretmiş,

Türkiye'deki ataerkil düzenin iktidar ilişkileri ve ideolojisinin gerekleri doğrultusunda kadın modelleri çizmiştir" (Abisel, 1994: 127). Türk Sinemasında 1960'lara kadar kadınlar melodram kalıpları içinde 'faziletli anne' ve 'dokunulmamış sevgili' olarak idealize edilmektedir. Bunun dışında kalanlar ise kötü kadın, seks bombası, erkekleşmiş kadın, isterik kadın, gizemli cinsellik örneği kadın v.s. olarak tek boyutlu, iyi ya da kötü kadınlardır (Kalkan, 1988: 42). Melodram sinemasında iyi bir eş, iyi bir anne, acılara katlanan sabırlı kadın ya da yuva yıkan, erotik, dişiliğini kullanan, ölümcül kadın olarak şekillenen kadın karakterler mutlak iyi ya da mutlak kötü olarak sabitlenirler. Kalıplaşan bu temsillerde iyi kadınlar, başlarına mütemediyen trajik olaylar gelen, bu olaylar karşısında isyankar olmayıp herşeye katlanan, hayatın acımasızlığı karşısında onları koruyacak bir erkeğe ihtiyaç duyan ve genellikle itaatleri için ödüllendirilerek bir aileye kavuşan kadınlarken kötü kadınlar, erkekler karşısında güçlü, onları baştan çıkararak ama mutsuz ve yalnız kadınlardır. Dolayısıyla, itaat olumlanırken, bağımsızlık ve özgüven olumsuz mesajlarla ilişkilendirilir. Kadınlar, bu iki uç arasında seyreden karakterlerin iyi olan ucuna yaklaştıkça değerli ve kutsallaşmaktaydılar. Evren'in ifadesiyle sinemada kadının böyle katıksız 'melek', katıksız 'şeytan' olarak ayrılması feodal ideolojinin tipik bir yansımasıydı ve kadın, tinsel anlamda yüceltilişiyle erkeğin erdemini, fiziksel olarak kullanılmasıyla da erkeğin zaafını (bazen de gücünü) açıklayan bir araçtı. İyiyi ve kötüyü iki ayrı kişide değişmez biçimde toplayan bu idealist ayırım, erkek merkezli bir sinema için biçilmiş kadın kaftanları üretmekteydi (1990: 10). Diğer taraftan kadın sorununun sinemaya taşındığı örnekler de mevcuttur. 1960 sonrasında toplumsal gerçekçilik akımının etkisiyle kadınlık kalıpları eleştirel bir bakışla ele alınmaya başlanır. Türk sinemasının bakışını halka, toplumsal gerçeklere ve sorunlara çevirmeye başlamasıyla birlikte kadınların görünürlüğü de artmıştır. Örneğin, "kır yaşamını konu alan Türk sorunsal sinemasında kadın-erkek ve kadıntoplum ilişkileri, kadının mal gibi alınıp satıldığı eril toplumlara özgü, erkeğin kadına tahakkümünden kaynaklanan bir ilişkiler ağı içinde ve kırdan sahipsiz kalan kadına yaşama hakkının tanınmadığı bir ortamda ele alınarak işlenmiştir" (Kalkan, 1988: 102). 1970'ler ve sonrasında yükselen seks komedileri furyası ile kadınlar sadece toplumsal konumundan öte bedenleri ile de ötekileştirmenin odağı haline gelirler. Sinema

perdesi artık kutsal annelerin ya da temiz ve namuslu kadınların yeri olmaktan çıkmıştır. Kadın bedeni arzu ve hazzın bakılması edilgen unsurları olarak konumlandırılır. Dorsay'ın da belirttiği gibi erotik komedi filmleri döneminde tüm yük kadın bedeninin üstündedir; Batıdaki erotik filmlerin aksine Türk erkek oyuncular tamamen soyunmak istemez. Zaten aslanan perdedeki kadının tamamen soyunması ve bedeninin bakılabilir, tüketilebilir hale gelmesidir (1986: 245). Toplumsal statüko ve eril değerlerle çelişen bir durum gibi görünse de kadın bedeni kamusal alandan sadece tüketilmek için konumlanmış olması nedeniyle, eril ötekileştirme ve sistem için tehdit olarak tanımlanmaktan öteye geçemez. Arzulu, cinselliğini özgürce yaşayan, bedeniyle barışık kadınlar tehlikelidir ve bu tehlike 70'li ve 80'li yılların erotik komedi filmleri ile bertaraf edilir.

"1980'ler Türk sineması kadının lehine olan bazı değişimleri de beraberinde getirmiştir. 1980 sonrasında yalnızca tema/konular değil, onlara paralel olarak, anlatım biçimleri de değişime uğramıştır. Yeni, farklı anlatımların denendiği 80'li yıllar, bu anlatımı gerçekleştirecek teknik kadroların eğitilmesini de gündeme getirmiştir. Sinemamıza bireyin girmesi, özellikle erkek odaklı sinemamızda kadının ön plana geçerek tüm tabuların yıkılışı -biraz da değişen koşullar gereği- altüst edilişi yine 80'li yılların bizlere armağan ettiği değişimler zincirlemesinin önemli bir halkasıdır" (Evren, 1990: 7).

Bu zincirleme değişim sayesinde hem kadın yönetmenlerin hem de sistem dışı düşünebilen bazı erkek yönetmenlerin de etkisiyle çok az sayıda olsa da gerçek dünyadan beslenen kadın temsilleri 80'li yıllarda sinema perdesinde kendine yer bulabilmiştir. 1980 sonrasında kadınlar, sinemada kısmen özgürleşerek artık yalnızca bedenleriyle ve tek boyutlu imajlarıyla değil, gerçek karakterleriyle de temsil edilmeye başlanmıştır. Dünyada 70'li yıllarda yükselen feminist hareketin de etkisiyle 80'li yıllar boyunca birçok alan gibi sinemada da kadınların temsili ve cinsiyetler arası rol dağılımı eleştirilmeye, kadın duyarlılığını yansıtan filmler çekilmeye başlanır. Kadın filmleri ile kast edilen, kadın bakış açısına sahip ya da kadına yüklenmiş toplumsal cinsiyet rollerine alternatif bir yaklaşım geliştirebilmiş filmlerdir. Kadın filmleri, kadın yönetmenler tarafından çekilebileceği gibi kadın bakış açısına sahip erkek yönetmenler tarafından da çekilebilmektedir. Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Şerif Gören, Ömer Kavur, Orhan Oğuz gibi erkek yönetmenler tüm filmografileri-

rini kadın bakış açısı ile üretmiş olmasalar da, bazı filmlerinde toplumsal cinsiyet rolleri konusunda alternatif, ötekinin sunumu konusunda muhalif, kadının toplumsal konumu konusunda eleştirel bakış açısı geliştirebilmişlerdir. Burçak Evren, Atıf Yılmaz'ın *Aaahh Belinda*'sında (1986) Serap karakterinin oynadığı reklam filmi sonrası gerçek ile kurgusal hayatı birbirinden ayırt edememesini ve evine döndüğünde kocasını, çocuklarını ve eş olarak hayatını algılayamamasının önemini altını çizer (1990: 48-49). Şerif Gören'in *On Kadın* (1987) filminde ise başrol oyuncusu Türkan Şoray herhangi bir sebeple suçlu durumuna düşen farklı 9 kadına hayat vermektedir (Scognamillo, 2003: 391). Kadınları deneysel bir çizgide ele alan bu filmiyle Gören, kadınların dünyasına alışlagelmişin dışında bir bakış ile yaklaşmıştır. Süreyya Duru'nun yönettiği *Bedrana* (1974) ise kırsal kesimdeki kadının geleneklerin ağırlığı altında nasıl ezildiğini ve elinin kolunun nasıl bağlı olduğunu büyük bir gerçekçilikle yansıtır (Öngören, 1982: 141). Ali Özgentürk'ün *Hazal* (1979) filminde Türkan Şoray'ın "ekonomik olarak geri kalmış bir toplumda kadının bir mal, bir meta" (Dorsay, 1986: 132) gibi görüldüğünü göstermesi, Orhan Oğuz'un *Dönersen Islık Çal* (1992) filmindeki alternatif toplumsal cinsiyet sunumları, erkek yönetmenlerin de bazı filmlerinde hassas ve alternatif bir bakış açısı geliştirebileceğinin umudunu taşımaktadır.

Feminist film eleştirmenleri, sinemada kadının ataerkil anlayış doğrultusunda temsiline ilişkin olarak öncelikle toplumda kadına yönelik cinsiyetçi ayrımların kaynağı olan ataerkil yapıların inşa edilme yollarının çözümlenmesini ve deşifre edilmesini sağlamaya çalışmaktadır. Filmlerin ataerkil düzenin devamını sağlayan anlamlandırma kalıpları içinde kadının filmsel sunumunun nasıl gerçekleştirildiğini ortaya koymak ve feminist tavra uygun film üretim pratiklerinin teşvik edilmesini amaçlamaktadırlar. Feminist bakış açısı, filmlerde kadına ilişkin ataerkil ideolojiye uygunluk gösteren anlatı stratejilerinin sorgulanmasına neden olmakta ve kadının biyolojik cinsel kimliğinden çok toplumsal cinsiyet kimliğinin ön plana çıkarılıp tartışılması gerektiği üzerinde durmaktadır. Feminist ideolojinin argümanlarından beslenen feminist çözümleme metodları toplumsal cinsiyet üzerinden yaptığı analizlerde sinemada hem teknik unsurların hem de içeriğe yönelik unsurların kadını ötekileştirmede güçlü bir araç olduğunu ortaya çıkarmıştır. Feminist ideolojinin

kazanımları ve bazı kültürel dönüşümlerin de etkisiyle kadının sinemadaki yeri sorgulanır ve tartışılır bir hal aldıkça alternatif ve sistem dışı film üretimi de artış göstermiştir. Liberal feminist söyleme göre sinema egemen değerlerin taşınmasında oldukça cinsiyetçi olan mirası aktarmaktadır. Radikal feminizm sinemanın ataerkil bir yapısı olduğunu ve bu yapıyı sarsacak kadın deneyimlerini bastırıldığını savunmaktadır. Sosyalist feministlere göre sinema kapitalist ataerkil yapıyı en çekici biçimde sunmaktadır. Oysa sinemanın ve dolayısıyla medyanın feminist söylemin ütopyalarını yaygınlaştırmakta araçsal bir rol oynaması gerekmektedir. Kadınların melodramlar gibi mevcut sistemin ürünleri yerine kendilerine özgü ürünleri yeğlemelerinin sinemanın feminist söylemleri yaygınlaştırmakta üstlendiği araçsal misyon ile birlikte toplumun bu konuda bilinçlenme sürecine bağlı olduğu düşünülmektedir (İmançer, 2006: 52).

Sinema eril bir alandır; kadın yönetmenlerin ve toplumsal cinsiyet rollerini eşit bir şekilde ele almayı deneyen filmlerin sayısı oldukça azdır. Kadınların yaşamın diğer alanlarında olduğu gibi yönetmen olarak sinema sektöründe yer bulabilmeleri de zor ve zahmetlidir. Dolayısıyla Türk sinemasında kadın temsilleri, ana akım sinema içinde yer alan ve çoğu erkek olan yönetmenler tarafından çekilmiş filmlerin bir yansımasıdır. Sayılarla ifade edilirse Türk sinemasında kadın yönetmenlerin sayısı Cahide Sonku'nun 1951 yılında yönetmen koltuğuna oturduğundan bu yana Yeşim Ustaoglu ile 23'e ulaşmış (Öztürk, 2004: 34) ve takip eden yıllarda, uzun metrajlı filmlerle olduğu kadar kısa film ve televizyon filmleriyle de isimlerini duyurmaya başlayan Aslı Özge, Ayşe Polat, Banu Kaptanoğulları, Berrin Dağçınar, Buket Alakuş, Ceyda Aslı Kılıçkiran, Didem Erayda, Ebru Yapıcı Ceylan, Ela Alyamaç, Handan Öztürk, Iraz Okumuş, İlksen Başarır, Jülide Övür, Nur Akalın, Nuray Şahin, Özlem Akovalıgil, Pelin Esmer, Seçkin Yaşar, Selma Köksal Çekiç, Sibel Tunç gibi yönetmenlerin de eklenmesiyle bu sayı artmıştır.

Eril bir dile sahip sinema anlatısına alternatif olarak kadın yönetmenlerin farklı bir dil getirip getirmediikleri, sinemanın dilini değiştirip değiştiremeyecekleri tartışılmaktadır. "Yönetmenin cinsiyeti, filmlerinde kadın karakterleri nasıl ele aldığını, yani toplumsal cinsiyet rollerine bakış açısını etkiler" (İğneci, 2004: 23) görüşü temel alınarak sinemada kadın yönetmenlerin çoğalmasının önemi vurgulanır. Oysa erkek ege-

men sinema sektörü içinde kadın yönetmenlerin önemli bir kısmı da bilinçli ya da bilinçsiz olarak sistemin meşru göreceği değerlerden beslenen filmler üretirler. A. Kaplan (1992) erkek baskın bir topluma kadının entegrasyonunu sadece gerekli bir adım olarak görmekte kadın politikasının en son ereği olarak görmemektedir. Zira yönetmeni kadın olsa da bu filmlerde eril bakış açısına uygun olarak kadın her zaman erkeğin arkasında, onun destekçisi, sadık eş ve fedakar anne olarak temsil edilir. Bunun karşıtı olarak ise erotik kadın koyulur ve bu mutlak kötü kadın başarısızlığa mahkumdur. Kadına doğurması, annelik etmesi ve çocuklarına erkeğin dilini öğretmesi gerektiği hatırlatılır. Diğer yandan, kadın bakış açısı tam tersini önermese de farklı bir bakış olmalıdır. Kadın bakış açısıyla kadın nesne değil, kendi başına bir karakterdir; filmde bir birey olarak sunulur. Kadın yönetmenler, kültürün kadınlara ve erkeklere yüklediği rollerin farkındadır ve toplumsal cinsiyet rollerine eleştirel bir bakışla yaklaşır. İnsanı sadece erkek olarak görmez (Öztürk, 2000: 133). İsmine kadın bakış açısı desek de kadınlara da eril bir bakış öğretilir ve kadınların kendi ifadelerini bulmaları için öğretileni sorgulamaları, değiştirmeleri, yeniden yazmaları gerekir. Bir kadın, yönetmen koltuğuna oturup kendi hikayesini anlatmaya kalktığında, bu kez öğretilmiş, kabullenilmiş eril bakış açısı tuzaklarından sıyrılıp, kendi ifadesini bulabilmelidir. Bu gerçekleşmediği sürece kadınlar kendi hikayelerini çoğunlukla yine erkeklerin bakışından izlemeye devam edeceklerdir. Bu bağlamda kamera arkasında, yönetmenin cinsiyetinden önce sahip olduğu bilincin sistem tarafından kuşatılıp kuşatılmadığı üzerinde durulmalıdır.

Kadınlar Türk sinemasında oyuncu olarak daha belirgindirler. Kadının yönetmenler ise genellikle önce oyunculuk yaptıktan sonra yönetmenlik koltuğuna terfi edebilmiştir.

“Çeşitli feminist çalışmalarda gözler önüne serilen, kapitalist üretimdeki cinsiyetçi ideoloji, üretim yeri ilişkilerinin ve hatta kapitalizmin işleyiş mekanizmalarının incelenmesinde de sadece sınıf ilişkilerini ya da emek/sermaye çelişmesini içeren bir çerçevenin daha ötesinde ataerkin sistemlerin de göz önünde bulundurulmasının kaçınılmazlığını ortaya koymaktadır” (Ansal, 1989: 8).

Kadınların sinemada yönetmen olarak kendilerine bu denli az yer kazanabilmiş olmalarının sebebi, bireysel tercihlerden öte sistemin onla-

rı üretim ilişkilerinin dışında tutmak üzere hareket etmesinden kaynaklanmaktadır. Özgüç'ün eserlerindeki bilgilerden matematiksel bir sonuca varan Öztürk'e göre Türkiye'de 1914-2002 arasında çekilen 6035 film-den sadece 96'sı kadınlar tarafından çekilmiştir; başka bir ifadeyle Türk sinema tarihinin başlangıcından bu yana kadınların yönettiği filmlerin tüm filmler içinde oranı % 2'yi geçmez (2004: 41-44). Bu noktada Yeşim Ustaoglu örneğini ele almadan evvel Türk sinemasında yer almış kadın yönetmenlerin tarihine değinmek gerekir.

1.1. Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler ve Kadın Temsili

Türkiye'de yönetmenlik yapan kadınlarla ilgili literatürün azlığı, yönetmen kadınların sayıca az olmaları ve erkek meslektaşlarına göre az sayıda film yapmaları sinemanın halen "erkek işi" olarak düşünülmesinde etken bir rol oynamıştır. Türkiye'de kadın yönetmenlerin isimlerinin akılda ne kadar kaldığı üzerine yapılan bir anket kadınların öncelikli olarak görsel hafızada yer ettiklerini bir diğer ifadeyle seyredildiklerini onaylar. Buna göre söz konusu ankette Türkan Şoray yalnızca dört film yönetmesine karşın % 42,70 ile birinci sırada, 37 film yöneten Bilge Olgaç ise % 13,48 ile 13. sırada yer almaktadır*. Kadın yönetmenlerin kadın izleyici tarafından da yeterli düzeyde bilinmemesi, Türk sinemasında henüz genel bir kadın bakış açısı duyarlılığı yaratılmadığının göstergesidir.

Öztürk'e (2004) göre Türk sinemasındaki yönetmen kadınları üç kategoride incelemek mümkündür: 1980 öncesinde kadınlıklarını silerek, erkek yönetmenlerden bir farklarının olmadığını göstermek ve sistem içerisinde tutunabilmek için erkek filmleri çeken yönetmenler, 1980-1990 yılları arasında kadın filmleri çeken kadın yönetmenler ve son olarak 1990'dan günümüze değin sinemalarında siyasallaşmaya doğru yönelen yönetmenler.

Ancak çalışmamız bazı kısıtlılıkları da beraberinde getirmektedir. Çalışma kapsamında Türk sinemasındaki bütün kadın yönetmenlere değinmek ve onların filmografilerini kadın bakış açısı ile değerlendirmek neredeyse imkansızdır. Bu türden bir çalışma yoğun kronolojik

* <http://www.pollemik.com>. "Türk Sineması'na ürün vermiş kadın yönetmenlerden hangilerinin filmlerini izlediniz?" başlıklı anket sonuçlarıdır. Ancak detaylı bir anket çalışması ve sinemasal analiz belki çok daha farklı sonuçları ortaya koyabilecektir.

sınıflandırmaları ve literatür analizlerini gerektirmektedir. Türk sinemasına katkı sağlamış ve birden çok sayıda film üretmiş ya da filmleri sinema tarihini etkilemiş kadın yönetmenlere öncelik verilecektir. Bunu yapmaktaki amaç Yeşim Ustaoglu öncesi Türk sinemasındaki kadın yönetmenlerin genel kültürel ve sinemasal yapılarını analiz etmek ve kadın bakış açısının diğer kadın yönetmenler tarafından ne derece perdeye yansıtıldığını inceleyebilmektir.

a. Cahide Sonku'dan Bilge Olgaç'a: İlk Türk Kadın Yönetmenler

Türk sineması tarihi 1914'te başlatılır ancak yönetmenlik yapan ilk kadın 1951 yılında Talat Artemel ve Sami Ayanoglu ile birlikte çektiği *Vatan ve Namık Kemal* ile Cahide Sonku olur.¹ Sonku'nun Namık Kemal'in *Vatan Yahut Silistre* adlı piyesinden senaryolaştırdığı bu filmde, 1853 Türk-Rus Savaşı'nda gönüllü olarak cepheye giden sevgilisinin yanında olabilmek için asker kıyafeti giyen Zekiye'nin öyküsü anlatılır. Bir sonraki filmi *Beklenen Şarkı'yı* 1953 yılında Orhon Murat Arıburnu ve Sami Ayanoglu'yla çekerler. Filmde sevdikleriyle evlenmeleri sınıfsal gerekçelerle engellenen iki kadının hikayesi anlatılır (Öztürk, 2004: 53). 1956 tarihinde Talat Artemel ile birlikte çektiği *Büyük Sır* Cahide Sonku'nun son filmidir (Scognamillo, 2003: 60). Cahide Sonku belki içinde bulunduğu sosyokültürel dönemin de etkisiyle kadın bakış açısını filmlerine yansıtamamış, filmlerinde daha çok erkek bakış açısını yeniden perdeye taşımıştır. Özellikle birlikte çalıştığı Talat Artemel, Orhan Murat Arıburnu gibi isimlerden destek aldığı ve birlikte üretime geçtiği düşünüldüğünde, Cahide Sonku'nun yönetmenlik denemesi, kadınların sinemaya adım atmaları yönünde önemli bir adımdır.

1964 yılında ilk filmi *Aydedeye Gidiyoruz* ile Pedagog Dr. Nuran Şener ikinci kadın yönetmen olmuştur. Şener daha sonra *Suçlu Çocuklar* (1965) ve *Oduncunun Çocukları* (1966) adlı filmleri çeker (Öztürk: 2004: 64). Nuran Şener'in Cahide Sonku ile ortak yönü, her ikisinin de yönetmenlik koltuğuna otururken bir erkeğin desteğini almak durumunda kalmasıdır. Tarık Kakıncı, özellikle *Aydede'ye Gidiyoruz* filminde, Şener'e fazlasıyla destek olmuştur. Şener, bu eril müdahalenin etkisiyle kendi ifade dilini oluşturmadan, eril bakış açısının etkilerinden sıyrılmadan

¹ İlk kadın yönetmen konusu oldukça tartışmalı olmakla birlikte, sinema araştırmacısı Agah Özgüç ve Semire Ruken Öztürk Cahide Sonku olduğu konusunda hemfikirdirler.

film üretmiştir. Feyturiye Esen de bu dönemde *Canım Benim* (1965) isimli bir film ile yönetmen koltuğuna oturmuştur. Ancak kendisi ve filmi ile ilgili ayrıntılı bilgiye kaynaklarda rastlanamamaktadır.

Yönetmen Bilge Olgaç 1965 yılında ilk filmi *Üçünüzü de Mıhlarım'ı* çeker ve 1994 yılında *Bir Yanımız Bahar Bahçe* (1994) adlı film 37. ve son filmi olur. 1965-1975 yılları arasında *Kanlı Buğday* (1965), *Krallar Kralı* (1965), *Sokaklar Yanıyor* (1965), *Üçünüzü de Mıhlarım* (1965), *Babasız Yaşamam* (1965), *Tehlikeli Adam* (1965), *Nikahsızlar* (1966), *Zorlu Düşman* (1966), *Kanunsuz Toprak* (1967), *Silahsız Dövüşelim* (1967), *Garibanız Abiler* (1967), *Öksüz* (1968), *Dertli Gönlüm* (1968), *Kanlı Şafak* (1969), *Linç* (1970), *Merhamet* (1970) *İki Aşk Arasında* (1970), *Kara Gün* (1971), *Üçünüze Bir Mezar* (1971), *Yaban Ali* (1971), *Kanlı Öç* (1972), *Savulun Geliyorum* (1972), *Kaderin Pençesi* (1972), *Tanrı Sevenleri Korur* (1974), *Açlık* (1974), *Bacım* (1974), *Şöhret Budalası* (1975), *Bir Gün Mutlaka* (1975) adlı filmleri yönetir. Bilge Olgaç yönetmenliğinin bu ilk yıllarında, yönetmenliğin erkek işi olarak görülmesinden dolayı çok zor şartlarla çalıştığını belirtir (Çelen, İlhan ve Sevinç, 1984: 9). 1975 sonrasında Yeşilçam'da Seks Furyası diye anılan dönem başlar ve Olgaç, film çekmeye uzun bir ara verir. (Katı, 1984: 65). Olgaç, Paris'te düzenlenen 7. Uluslararası Kadın Şenliği'nde en iyi film ödülü alan *Kaşık Düşmanı* filmiyle uzun bir aradan sonra yeniden sinema çalışmalarına döner. Bir düğün sırasında yangın çıkmasıyla köydeki kadınların çoğunun ölmesi sonucu, erkeklerin eşlerinin ölümüne üzülme yerine kendilerine bakacak, ihtiyaçlarını karşılayacak bir kadınla evlenmek istemelerinin ve kırsaldaki kadının konumunun sergilendiği filmin konusu gerçekte olmuş bir olaydan alınmıştır (Kaplan, 2003: 161). Bilge Olgaç'ın, bu filmiyle birlikte, bir yönetmen olarak kadın bakış açısının daha da güçlendiği gözlemlenmektedir. Kendisiyle yapılan bir röportajda, filmin gerçek öyküsü ve toplumdaki kadın algısının kesişme noktasına temas ederken "kadının ölmesi demek her şeyin bitmesi demek oluyor. Ama işin bir de kara mizah tarafı var. Kadınlar ölmüş bunlar hala, 'kaşık düşmanı, ölmeseydin' diyorlar!" (Katı, 1984: 65) diyerek eril bakışın çelişmesini ortaya koymaktadır. Olgaç, ödül aldığı bu filmi ile toplumdaki kadının erkekler gözündeki değerini ve bunun kırsal kesimdeki yansımalarını, ilk dönem filmlerine nazaran daha sağlıklı bir kadın bakış açısını perdeye yansıtmayı başarmıştır. Olgaç, daha sonra çektiği *Yavrularım* (1984), *Gülüştan* (1985), *Üç Halka 25* (1986), *İpekçe*

(1987), *Kızın Adı Fatma* (1988), *Yarın Cumartesi* (1988), *Gömlek* (1988), *Aşkın Kesişme Noktası* (1990), *Umut Hep Vardı* (1991), *Kurşun Adres Sormaz* (1992) ve *Bir Yanımız Bahar Bahçe* (1994) filmlerinde kadın hikayelerine odaklanır. 1994 yılındaki ani vefatına kadar yönetti emsal değişimde yattığını belirtir (Öztürk, 2004: 81). Ancak bu filmler için Bilge Olgaç, kadına kadın gibi bakmak istemediğini, asıl çözümün toplu var edildiğini ve genelde çözümsüzlüğe mecbur bırakıldığından bahseder. Bu anlamda Olgaç, şiddeti sorgularken kadın sorunlarını sınıfsal sorunlarla ve ekonomik altyapıyla ilişkili olarak ele almayı erkeklere özgü olarak hissettiğini söylerken namus kavramını kadına yönelik tercih eder.

Türkan Şoray *Dönüş* (1972), *Azap* (1973), *Bodrum Hakimi* (1978) ve *Yılanı Öldürseler* (1981) olmak üzere dört film yönetmiştir. Şoray, *Yılanı Öldürseler* filmini genel olarak Yaşar Kemal'in romanını en iyi haliyle perdeye aktarmak çabası olarak yorumlasa da (Dorsay, 1986: 137-138) romanın konusu ya da filmin senaryosu kadının toplumsal konumu ve sıkıntıları üzerinde odaklanmaktadır. *Dönüş* filminde kadının değişim değeri olan bir mal gibi görülmesi, göçün kadınlara ve erkeklere etkisi üzerinde durulmasıyla (Makal, 1987: 61) kadın duyarlılığının etkilerini görmek mümkündür. Ancak Türkan Şoray da bazı kadın yönetmenler gibi kadın bakış açısını tam anlamıyla içselleştirememiştir. Bu durum, yönetmenlik çalışmalarında eril bakışın etkisiyle kadının fedakarlığını, sahiplenilme isteğini ve güzelliğini öne çıkarmasıyla kendini göstermiştir.

b. 80'li Yıllar Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler

80'li yıllar Türk sineması kadın filmleriyle ön plana çıkar. Bu dönemde Bilge Olgaç'ın yanısıra Nisan Akman ve Mahinur Ergun'da filmleriyle yönetmen olarak öne çıkan isimler olurlar.

Nisan Akman, *Beyaz Bisiklet* (1986), *Bir Kırık Bebek* (1987) ve *Dünden Sonra Yarından Önce* (1987) olmak üzere üç film yönetti. *Beyaz Bisiklet* filminde kadının evlenerek sınıf değiştirmesi ve kadınların erkeklerden kaynaklanan sorunları irdelenir. Filmde Akman'ın

"kadınca bir bakışla, kadından yana olayım derken erkekleri tüm üzüntülerin kaynağı, yıkımların başkışisi, şematize bir görünüm içine sokup tanıtmayı yeğlemiştir. Örneğin, filmde tek bir olumlu erkek yoktur. Akman, bu olumsuz erkek dünyası ile filmin sonunu, bizlere simgelemek istemiş ve belki de şimdiye dek erkek yönetmenlerin

kadın dünyasına bakışın açısını bu kez bir kadın yönetmenin erkek dünyasına bakışıyla dengelemeye çalışmış" (Evren, 1990: 136).

olduğu görülmektedir. Nisan Akman tüm şematize ve karikatürize tip kullanımı eleştirilerine rağmen, eril bir üretim pratiği içerisinden kadın bakış açısı ile film üretmek için direnmiştir ve alternatif olay örgülerini filmlerine aktarmıştır. Evren'in

"henüz kadınların dünyası üzerine belirginleşmiş bir bakış açısı yoktur. Ama ilk üç filminde kadını odak noktası alması, kadın dünyasına yönelişinin ipuçlarını vermeye yetmektedir. Erkek odaklı bir sinemada elbette bu ipuçları bile bir değer kazanıyor. Nisan Akman'ın filmlerinde düşmüş bir kadının kurtulma çabaları ile gönül serüvenlerinin kalkış noktası olduğu beylik motifler yok. Onda; güçlü kadınlarla güçsüz kadınların yenik düşme nedenlerinden kaynaklanan sorunlar var" (1990: 138-139).

Daha sonraki yıllar "anne" olmayı tercih ederek sinemadan uzaklaşan Akman, kadın bakış açısını yansıtmaya yönelik filmleriyle ile Türk sinema tarihinde önemli bir yere sahiptir.

Mahinur Ergun *Gece Dansı Tutsakları* (1988), *Medcezir Manzaraları* (1989), *Ay Vakti* (1993) filmlerini yönetmiştir. Ergun, filmlerinde ve yazdığı senaryolarda kadınların sorunlarını ve kadın psikolojisini ön plana çıkarmıştır. Filmlerinde "(...) sağlam bir teknik düzey tutturarak anlattığı öykülerini her defasında bir üçlü üzerinde kurarak ve bu üçlüyü oluşturan kişilerin bunalımlarına uygun mekanlarda görüntüleyecektir" (Scognamillo, 2003: 422). Ergun, kadın yönetmenlerin farklı olduğunu ancak bir kadın olmaktan önce bir kimlik olmanın önemli olduğunu vurgularken, kadının diğer kadın ve erkeklerle iletişime geçişini ve ilişkilerini de sorgulamaktadır.

1980 sonrası Türk sineması kadının klasik yargıların dışına çıkılarak işlenmeye çalışıldığı bir dönem olmuştur (İğneci, 2004: 25) ve kadın yönetmenlerin de bu yönde işler yaptığı açıktır. Kadın temsilleri artık burjuvaziden ya da iş dünyasından örneklerle kendi hayatları hakkındaki kararları kendileri alan kadınlardır. Kendi ayakları üzerinde durmayı deneyen (*Beyaz Bisiklet*, *Medcezir Manzaraları*, *Ay Vakti*) ya da durabilen kadın temsillerine (*Bir Kırık Bebek*, *Dünden Sonra Yarından Önce*) yer verilmiştir.

c. 1990'lar ve Sonrası Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler

1990'dan sonra Türk sinemasına Füzuran-Gülsün Karamustafa, Canan Gerece, Tomris Giritlioğlu, Işıl Özgentürk, Biket İlhan, Seçkin Yaşar, Handan İpekçi, Canan Evcimen Obay (İçöz), Fide Motan, Yeşim Ustaoglu, Sunar Kural Aytuna, Jülide Övür-Necef Uğurlu gibi kadın yönetmenler girmiştir. 90'lı yıllarda özellikle Tomris Giritlioğlu ile birlikte sinemada kadın yönetmenlerin siyasallaşmaya doğru yöneldiklerini görürüz. Olay örgüleri artık toplumu etkileyen tarihi ve siyasi olayları da içerir.

Tomris Giritlioğlu *Suyun Öte Yanı* (1991), *Yaz Yağmuru* (1994), *80. Adım* (1996), *Salkım Hanımın Taneleri* (1999), *Güz Sancısı* (2008) filmlerinde konu bağlamında ötekileştirme mekanizmalarını ve farklı olanın dışlanmasını eleştirmektedir. Bu bağlamda, feminizmin de altını çizdiği şekliyle başta kadın olmak üzere sistem tarafından ötekileştirilen herşeyin savunulması ve gerçek hallerinin açığa çıkarılması bu filmlerde büyük ölçüde başarılıdır.

Biket İlhan *Bir Kadın Yüzü* (1993), *Senin İçin Bir Kadeh* (1993), *Sokaktaki Adam* (1995), *Kayıkçı* (1999), *Ayın Karanlık Yüzü* (2004) ve *Mavi Gözlü Dev* (2007)'i yönetti. Tüm filmlerinde kadınlar aşk hikâyeleri içinde erkeğin aşkını haketmeye yönelik olarak varlık gösterirler.

Handan İpekçi *Babam Askerde* (1994), *Büyük Adam, Küçük Aşk* (2001) ve *Saklı Yüzler* (2006) filmlerini yönetmiştir. İpekçi filmlerinde 12 Eylül dönemi, doğu sorunundan kaynaklanan kimsesiz kız çocuğu ve töre mağduru kadın sorunsallarına dayalı öyküler anlatır. Erkek yönetmenlerin ezik ve boynu bükük tasvir ettiği töre mağduru kadınların tam tersine *Saklı Yüzler* filminde Zühre canı pahasına kendi seçimini yaşamakta direten bir kadındır.

1990 sonrası Türk sinemasında kadın yönetmenler ve onların ürettikleri film sayısında artış olduğu görülmektedir. Ancak Fide Motan, Canan Evcimen Obay, Sunar Kuraltay gibi çoğu kadın yönetmen maddi destek bulamadıkları için bir ya da iki film yönettikten sonra sinemadan uzaklaşırlar. 1990 sonrasında kadın yönetmenler Türkiye siyasi tarihi (Tomris Giritlioğlu, Canan Evcimen Obay, Seçkin Yaşar, Biket İlhan, Handan İpekçi), 1980 askeri darbesi sonrasında ortaya çıkan Kürt sorunu (Handan İpekçi, Yeşim Ustaoglu) ve diğer azınlık meseleleri (Tomris

Giritlioğlu, Seçkin Yaşar), uluslararası diplomasi (Biket İlhan, Seçkin Yaşar) gibi siyasal konulara değindiler. Ancak Handan İpekçi'nin *Saklı Yüzler* filmi dışında doğrudan kadın sorununun vurgulandığı bir film çekilmediğini söylemek yanlış olmaz. Türk sinemasının geneline baktığımızda 1990'lı yıllarda birkaç istisna dışında, 1980'li yıllarda gördüğümüz birey olmaya çalışan ancak henüz olamamış kadın temsilleriyle karşılaşırız (İğneci, 2004: 25). Kadın yönetmenlerin bu yıllarda kadını ele alışları ise yine birkaç istisna (Handan İpekçi, Yeşim Ustaoglu) dışında farklılık göstermez. Keza "saydığımız kadın yönetmenlerin büyük çoğunluğu erkek yönetmenlerden hiçbir farklarının olmadığını ve sanatta kadın-erkek ayrımına inanmadıklarını da vurgulamışlardır" (Öztürk, 2004: 376). Sonraki bölümde inceleyeceğimiz Yeşim Ustaoglu'nun gerek senarist gerekse yönetmen olarak filmlerinde anlattığı öyküler ve karakterler doğrudan kadın sorunsalı taşımaya da, onlar dolayısıyla kurduğu dil ve dünya görüşü kadın duyarlılığı taşımaktadır. Bu çalışma bağlamında da, sinema filmlerinin seyircisine ne türden mesajları -hem teknik hem de içeriğe yönelik unsurlarla- iletmiş ve bu mesajların neye aracılık ettiği ya da neyi işaret ettiği üzerine incelenebilirliği esas alınarak, Yeşim Ustaoglu'nun son filmi "Pandora'nın Kutusu" örneğinde kadın temsilleri sorgulanacaktır.

2. YEŞİM USTAOĞLU SİNEMASI

Yeşim Ustaoglu, "öteki"nin hikayelerini anlatan bir yönetmendir. Bireysel dramların gerçekçi bir çerçevede ele alındığı filmlerinde, kadınlar cinsiyetlerinden önce etnik kimlikleri, sosyal statüleri ve kişisel problemleri çevresinde ele alınırlar. Ustaoglu'nun filmlerinde baskın bir kadın duyarlılığından söz edilemez ancak diğer kadın yönetmenlerden farklı olarak Ustaoglu, kadını bir birey olarak ele almakta, kimi zaman eril bir bakışa yaklaşıp da kadın-erkek ayrımı yapmadan, nesnel bir bakış yakalayabilmektedir. Yönetmen söyleşilerinde kadınlığından ziyade yönetmenlik ve sanatçı kimliğini vurgulayarak, her sanatçının yaşadıklarına daha geniş çerçeveden bakması ve sorunlara bu bakış ile katkı sunması gerektiğini dile getirmektedir (Çitaklar, 2009). Kendine özgü bir dil oluşturarak, bu dil ile hayatı ve toplumsal düzeni sorgulamakta olan yönetmen, filmlerinde bireyin içsel sorunlarıyla ve yolculuğuyla ilgilenmekte ve modern dünyanın kısırlılığına saplanan karakterleri cinsiyet ayırt etmeden anlatmayı tercih etmektedir. Bir söyleşide

“hayatın içinde olmayı karakterim açısından da çok daha fazla seviyorum. Hayat, sokak, insanlar, sorunlar, onların iç dünyaları, iç dinamikleri beni her zaman daha çok ilgilendiriyor. Ve daha hissederek, daha yoğunlaşarak, daha severek, daha mücadele ederek, içimde yaşatarak geliştirdim bu projeleri” (Erşahin, 2005: 81)

diyerek, gerçekçi ve siyasi bir tavrı olduğunu ortaya koymaktadır. Yeşim Ustaoglu, karakterleri toplumsal cinsiyet rollerinden ziyade toplumsal alanda kendilerine özgü duruşları ile perdeye yansıtmaktadır.

Yönetmenin, ilk filminde eril bakış açısına daha yakın bir anlatıma sahip olduğu, son filminde ise nesnel bir bakış açısı geliştirmiş olduğu görülmektedir. *İz ve Güneşe Yolculuk* erkek merkezli hikayelerin anlatıldığı ve kadın karakterlerin ikincil olarak yer aldığı filmlerken *Bulutları Beklerken* ve *Sırtlarındaki Hayat* kadınların hikayelerine odaklanmaktadır. *Pandora'nın Kutusu*'nda ise bir ailenin fertleri olan kadın ve erkek karakterlerin iç içe geçmiş hayatları ve dramları, modernitenin sorgulandığı bir kurgu içinde anlatılmaktadır.

İz, klarnetçi Cezmi'nin cinayeti ya da intiharını araştıran komiser Kemal'in Cezmi'ye dönüşmesi ve kendini öldürmesi ya da öldürülmesiyle son bulan bir kara filmidir. Filmin politik alt metni işkence ve işkenceci öyküsü ile kurulmuştur. Kemal bir işkencecidir, yüzü ameliyatla değiştirilmiştir ancak sürekli yaptığı işkenceleri anımsar ve Cezmi'nin ölümü onu bunalıma sürükler. Klarnetçi suratına ateş ederek intihar ettiği için ölen adamın yüzü tanınmaz haldedir ve Kemal hiçbir yerde klarnetçinin yüzünü görebileceği bir fotoğrafa ulaşamamaktadır. Klarnetçinin yüzünü dolayısıyla kendi yüzünü aramaya başlar. Filmin sonunda her şey başa döner ve Kemal ya da Cezmi ölür. Film daha çok kafkaesk bir atmosferden beslenmektedir ve soyut bir şekilde olsa da yönetmenin de kabul ettiği gibi politik (Erşahin, 2005: 81) bir alt metni yansıtmaktadır. Tayfun Pirseliimoğlu'nun senaryosunu yazdığı bu filmde Ustaoglu, soyut-doygunluğuna ulaştığını ifade eder (Akpınar, 2005: 227). Film oldukça karanlık bir atmosfere ve soyut göndermelere sahiptir; bu bakımdan diğer filmlerinden farklıdır.

Yeşim Ustaoglu'nun ilk filminde anlatmayı seçtiği tamamıyla erkeklerin dünyasından bir hikayedir ve kadınlar yan rollerdedir. Karakter yaratımı açısından yönetmen henüz kendine özgü bir dil oluşturamamıştır. Kendine ait bir senaryo yerine o dönem evli olduğu Tayfun

Pirselimoğlu'na ait senaryoyu filmleştirmiş olması nedeniyle filmdeki kadın temsillerinin tamamıyla Ustaoglu'nun bakış açısının yansımaları olarak değerlendirilmemesi yerinde olacaktır.

İz filminde yer alan 7 kadın tiplemesinden 3'ü fahişelik yapan orta yaşlı, yapmacık tavırlı kadınlardır. Kemal tarafından aşağılanırlar ve hor görülürler, hatta Kemal birine tecavüz eder. Tecavüzün ardından Kemal'in olan biteni yok sayışı erkek egemen düşüncenin, kadınların acıdan hoşlandıkları hatta tecavüz edilen kadının da erkeğin bunu yapmasını istediği kurgusunu yansıtır. Böylelikle filmde erkeğin satın alabildiği ya da zorla birlikte olabildiği fahişe tiplemesi ve tecavüz olgusu ile cinsellik ön plana çıkarılarak erkeğin kadına olan üstünlüğü aktarılmaktadır. Diğer kadın tiplmeleri için de olumsuz göndermelerle karşılaşmak mümkündür. Kemal'in kaldığı otelin kadın resepsiyonisti dedikoduculuğu ile vurgulanır. Bir doktorun sekreterliğini yapan kadın ise Kemal'in saldırganlığı karşısında çaresiz kalır. Son olarak kocasını aldatığı için lanetlendiğine inanan yaşlı bir kadın ve ona evde yardımcı olan hizmetçi kadın vardır. Yaşlı kadının laneti körlüğüdür ancak geleceği görme yeteneği ile geçimini sağlamaktadır. Görüldüğü gibi Ustaoglu'nun kadınlarının hepsi çalışan kadınlardır ancak özel alan dışına çıkabilenler kadına özgü işlerle (resepsiyonist, sekreter, bakıcı, fahişe gibi) varlık gösterirler ve oldukça mutsuz tiplerdir. Sekreter ve resepsiyonist olan kadınlar, erkek patronlarına yardım eden basit işçilerdir. Falcı yaşlı kadın ise iki erkek arasında kalmış ve kocasını aldatmanın cezasını çekmiştir. Ayrıca filmde kadınların kendi aralarında güncel magazin haberleri üzerine konuşmaları uzun bir çekimle vurgulanarak, eleştirel bir bakışla sunulur. Genel anlamda *İz*, bir erkeğin hikayesinde kendilerine düşen rolü yerine getiren ve erkeğin hayatındaki karmaşayı besleyen kadın temsilleriyle -Ustaoglu'nun eleştirel yaklaşımının hissedildiği çekimlerine rağmen- eril bakış açısının baskın olduğu bir filmidir.

Güneşe Yolculuk İstanbul'un kentsel karmaşasını ve kozmopolitliğini arka planına alarak, Mehmet isimli bir gencin var olma ve kimliğini bulma mücadelesini anlatır. Mehmet, memleketi küçük bir Batı Anadolu kasabası olan Tire olmasına rağmen fiziksel benzerliği nedeniyle Kürt sanılmakta ve bu durum hayatını zorlaştırmaktadır. Fanatik milliyetçiler tarafından dövülmekten kurtardığı Berzan'la dostluğu, Berzan'ın Kürt

kimliği ile vurgulanan 'öteki'lik etrafında gelişecektir. Mehmet'in haksız yere hapse atılması ve Berzan'ın ölümü, Mehmet için dönüşümün başlangıcı olur. Berzan'ın cenazesini memleketine götürmek için Doğu'ya yani güneşe doğru bir yolculuğa başlayan Mehmet, filmin sonunda naif bir gençten olgun bir erkeğe dönüşecek; Türk olmaktan kendini serbestleştirerek ötekine bakabilecektir, öteki olabilecektir.

Ustaoglu senaryosunu kendi yazdığı ikinci filminde de bir erkek karakterin hikayesini anlatmaktadır. Filmin özellikle etnik farklılık ve Türkiye'de yaşanan Kürt sorunu üzerine olduğunu vurgulamak gerekir. Filmde Türk-Kürt farklılığının yapaylığı sorgulanırken, bir yandan da şehirdeki farklı kadın kimliklerine dikkat çekilmektedir. Bu anlamda yönetmen kadınlık hallerini de gözlemleyerek aktarmaktadır. Filmde Arzu ana kadın karakterdir; küçük bir dünyası olan ama kendini yalnız ve güçsüz hissetmeyen bir kadındır ve Mehmet'e her zaman destek olmaktadır. Arzu, babası ve patronu üzerinden toplumsal baskıyı hissetmektedir. Mehmet ile olan ilişkisi onaylanmasa da bu konuda geri adım atmayacaktır. Almanya'da doğmuş, büyümüş, ailesiyle Türkiye'ye dönmüş olan Arzu, bir çamaşırhanede çalışmaktadır. Patronu Hülya, Arzu ve birlikte çalıştığı diğer kadını sürekli aşağılayan, duyarsız bir kadındır. Patron-işçi ilişkisi ile sınıfsal ayrılıkların kadınları karşı karşıya getirişi eleştirilmektedir. Ayrıca üçü de çalışan kadınlar olsalar da, yapılan iş yine kadınla özdeşleştirilen çamaşır yıkama, yani ev-içi bir görevdir. Film boyunca karakterlerin gözünden kadınlık, şehir, farklılık ve ötekilik üzerine gözlemler aktarılmaktadır. Mehmet ve sevgilisi Arzu'nun tramvaya bindikleri sahnede, siyah ince çorapları ve mini şortuyla oldukça dikkat çeken genç bir kadın da tramvaya biner. Türbanlı yaşlı kadınların ve mini şortlu kadının bacaklarının görüntüleri arka arkaya verilerek iki uç nokta karşılaştırılır. Başka bir dış çekimde arka planda yürüyen yaşlı türbanlı kadının hemen ardından ankesörlü telefonda iş görüşmesi yapan genç, başı açık bir kadını izleriz. Mehmet ve Arzu'nun oturdukları bir kafede Avrupalı turist kadınların rahatça bira içtiklerini ve ardından Arzu'nun da bira istediğini görürüz. Bir diğer sahne Arzu'nun Mehmet'i aramak için gittiği Emniyet Müdürlüğü'nde 'kayıp annesi'yle karşılaşmasını aktarır. Çocuğunun bulunmasını inatla uzun zamandır bekleyen bu Kürt annesinin yani 'öteki'nin dramı, Arzu'nun Mehmet'i kaybederek yaşadığı dram ile kesişmektedir. Ustaoglu

bu tesadüfi karşılaşmalarla toplumsal yaşamın gündelik yaşam pratiği içinde farklı kadın yaşam biçimleri ve sorunlarına vurgu yapmakta ve farklılıklarımızla bizi yüzleştirmektedir. Dolayısıyla yönetmenin kendine özgü dilinin daha belirgin olduğu bu filmde farklılıklar ve 'öteki'leşme kavramlarını gerçekçi bir anlatımla kurgulamış olduğunu ve bu kurgu içerisinde kadınlık hallerine değindiğini ancak kadın sorununa ve çözümüne dair bir kaygı taşımadığını söylemek mümkündür.

Bulutları Beklerken filminde yine etnik kimlik, aidiyet ve ötekilik kavramları ele alınmıştır ancak bu kez hikayenin merkezinde bir kadın yer almaktadır. 1916 yılında Karadeniz bölgesinden göç etmek zorunda kalan Rum ailelerden birisinin kızı Eleni, sürgün yolculuğunda küçük kardeşi dışında tüm ailesini karlara bırakıp Mersin'e ulaşmıştır. Ancak kimsesizlik ve çaresizlik küçük kardeşi Niko ile de yollarını ayıracaktır. Eleni, Türk bir aile tarafından evlatlık edinilir ve Ayşe adını alır. Ayşe'nin yeni ailesindeki ablası Sema, annesi yerine koyduğu bir karakterdir. Ayşe/Eleni, uzun yıllar sonra ablasının ölümüyle yeniden yalnız kalacak ve kardeşi Niko'yu tekrar düşünmeye başlayacaktır. Bu süreçte küçük Mehmet'le tanışır ve Mehmet, bir anlamda Niko'nun yerini doldurur. Ayrıca bu küçük çocuk, Ayşe/Eleni gibi çoğunluktan farklıdır. Nihayet Ayşe/Eleni, içsel mücadelesinde bir karara vararak Yunanistan'a yolculuğa çıkmaya karar verecektir. Yolculuk, Ayşe/Eleni için aidiyet üzerine umut vaat etmektedir ancak Yunanistan'a gittiği zaman da ait olma duygusunu yaşayamayacaktır. Hatta konuştuğu Karadeniz Pontuşçası ile iletişim kuramayışı ve Karadeniz'den Yunanistan'a göç etmek zorunda kalanların tepkiselliği, yabancılaşmayı beraberinde getirecektir. Böylelikle ötekilik kavramının evrenselliği vurgulanmaktadır.

Bulutları Beklerken ile yönetmen, bir kadının hikayesini anlatmayı tercih etmiş olsa da hikayeyi bir kadın gözüyle değil, dışarıdan oldukça nesnel bir bakışla anlatmaktadır. Azınlık sorunsalı, bir Türk köyünde yaşayan sadece bir Rum ile temsil edilirken, günlük hayat ve kadınlar oldukları gibi aktarılmıştır. Olay örgüsü Karadeniz kültürüne has, köy-yayla-göç unsurları ve rutinler üzerine kurulmuştur. Böylelikle, köydeki kadınların çalışkanlıkları, dayanışmaları, annelikleri, biraraya gelerek sosyalleşmeleri üzerine pek çok gözleme yer verilmektedir. Kadınlar kabullenmişlikleri ile aktarılmaktadırlar. Ancak ana kadın karakter Ayşe/Eleni diğer kadınlar gibi değildir; onlar gibi namaz kılmaz, hasta ya-

tağında kardeşi Niko'nun adını sayıklar, kurşun dökülmesine karşı çıkıp herkesi evden kovar, tek başına yaylaya çıkar, kadınlarla birlikte dedikodu yapmaz. Sonunda "gavur" olup olmadığına dair söylentiler çıkar. Hatta kahvede "Gavur mu değil mi, ama kadında sünnet olmaz, nasıl anlayacağız kafasında boynuz mu olacak?" gibi bir konuşma geçer. Köyde kimse Ayşe'nin evlat edinilmiş bir Rum olduğunu bilmez hatta 1919 yılındaki Rum göçünü hatırlayan bile yoktur. Ayşe/Eleni, yalnızlığı içinde Rumca konuşurken, ağlarken Mehmet onu dinler ve yanında kalır. 'Öteki'ni dışlayan, benimsemek bir yana varlığını bile kabul etmeyen anlayışın yaygın ve güçlü olduğu günümüzde yönetmenin farklı olana sahip çıkması önemlidir ancak Ayşe/Eleni'nin farklılığını kadınlığı ile değil Rum olması ile ilişkilendirdiği ve cinsiyet ayrımından uzak bir tavır ortaya koyduğu da açıktır.

Sırtlarındaki Hayat belgeseli *Bulutları Beklerken* ile eşzamanlı ilerleyen ve *Bulutları Beklerken*'in öyküsü dışında kalan gerçek yaşamdaki diğer kadın yaşam deneyimlerini derinlemesine aktaran bir projedir. Bakışını zorlu yürüyüşler ve sırtlarındaki yükleriyle yayla hayatını yüzyıllardır sürdüren kadınlara ve onların hayatlarına çeviren yönetmen, kadınların omuzlarına binen yükün hayatın kendisi olduğunu belgelemektedir. Karadeniz kadını cesur ve çalışkandır; eve kapatılmamıştır ama dışarıda da özgür değildir. Emeği sömürülmekte olan bu kadınlar, hem dışarıda hem de ev de çalışmaktadır. Ustaoglu, filmlerine kadın duyarlılığının katkısı olup olmadığına dair bir fikri olmadığını ifade etmiş olsa da (Öztürk, 2004: 343) *Sırtlarındaki Hayat* belgeseli ile Karadeniz'de kadın olmanın zorluklarını cinsiyetsiz, nesnel bir üslupla anlatmıştır.

Yeşim Ustaoglu *İz*'de oldukça eril bir bakış açısına sahipken, *Güneşe Yolculuk*'ta daha kadınsı bir bakışla karşımıza çıkar. *İz*'in aşağılanan, tecavüz edilen, ortada bırakılan kadınları yerine, *Güneşe Yolculuk*'ta kaderini değiştirmeye çalışan Arzu, patron Hülya, oğlunu arayan bir anneyi izleriz. Ancak her iki filmde de erkeklerin hikayesi esastır ve 1980'li yılların filmlerindeki gibi kadınların hikayeleri bir erkekle girdikleri ilişki üzerinden anlatılmış olmasına rağmen oldukça gerçekçi kadın karakterlerdir (Özkan, 2004: 8). *Bulutları Beklerken* ve *Sırtlarındaki Hayat*'a geldiğimizde ise yönetmen sadece kadınların hikayesini anlatır. Ustaoglu *Bulutları Beklerken* ile bir kadını ana karakter olarak merkeze

alır, kadınlar arası dayanışmayı abla kız kardeş ilişkisi ile vurgular ve sadece erkek hikayeleri anlatmayacağını gösterir. Her filmin öyküsü ve ideolojik alt metinleri birbirlerinden oldukça farklı olduğu halde, Ustaoglu hepsinde de kişisel dönüşüm ve buna paralel yol hikayeleri anlatır. Bu anlamda yönetmenin toplumsal yapı içerisinde kadın ya da erkek olma halinden ziyade birey olma ve değişim olgusunu aktarma çabasında olduğu görülmektedir.

2.1. Kadın Temsilleri Bağlamında 'Pandora'nın Kutusu'

Pandora'nın Kutusu filminin temelinde bir aile hikayesi yer almakta ve ailenin üzerine yığılan toplumsal sorunlar anlatılmaktadır. Film, Batı Karadeniz dağlarında bir köyde yaşayan yaşlı Nusret Hanım'ın (Tsilla Chelton) Alzheimer hastalığına yakalanması sonucu değişimi, ve bu değişimin çocuklarının ve torununun hayatlarına etkileri üzerinden ilerlemektedir. Filmin ilk sahnesinde anneyi evinde günlük işleriyle meşgulken görürüz; topladığı kuşburnularını ahşap evinin balkonunda tepsiye dökmektedir. Oldukça sıradan bir gündür ancak Nusret Hanım aniden durur, elindeki kuşburnu çuvalını bırakır, kuşburnular yere saçılır. Nusret Hanım ormana doğru bakar ve herşeyi bırakıp yürüyerek uzaklaşır. Pandora'nın kutusu açılmıştır. Nusret Hanım'ın gerçeklikten kopuşu, daha sonra yaşanacakları tetikleyen bir kırılma noktasına dönüşmüştür. Nusret Hanım'ın İstanbul'da yaşayan çocukları, (Nesrin/Derya Alabora, Güzin/Övül Avkıran, Mehmet/Osman Sonant) annelerinin kaybolduğu haberiyle biraraya gelirler ve annelerini aramak için köylerine zorunlu bir yolculuğa çıkarlar. Nusret Hanım'ı bulan ve Alzheimer olduğunu öğrenen çocukları, onu da yanlarına alarak İstanbul'a dönerler. Nesrin, annesinin evde bakılması gerektiğini savunurken, Güzin, bir hastanede bakılmasının daha iyi olacağını iddia etmektedir. Mehmet ise kararı kız kardeşlerine bırakarak ilgisiz davranmaktadır. Nusret Hanım'ın tek isteği ise köyüne dönmektir.

Film, yaşlı annenin gözünden karakterlerin büyük kentte yalnızlıklarını ve sıkışmışlıklarını vurgulamaktadır. Nesrin evli, kocasıyla cinsel problemler yaşayan, oğluya iletişim kuramayan bir kadındır; ailede kontrolü ve düzeni elinde tutmaya çalışandır. Mehmet, Nesrin karakterinin tam tersidir. Düzensiz bir hayatı vardır; çalışmaz, kira ödemez, sürekli alkollüdür, keyfine düşkündür. Güzin yalnız yaşamaktadır; Nes-

rin'e göre daha özgür, Mehmet' göre daha sorumludur. Yaşlı anne ise kıra aittir ve çocukları tarafından şehre getirilişi ona ancak mutsuzluk verir. Filmde irdelenen bir diğer sorun da, Nesrin'in ailesiyle modellenen çözülmekte olan ailelerdir. Nesrin'in üniversite çağında oğlu Murat, annesiyle iletişim kurmaktan kaçınırken, anneannesini en iyi anlayan kişi olarak ona istediği özgürlüğü -kıra dönüşü- geri kazandırma misyonunu üstlenen kişidir.

Pandora'nın Kutusu filminde, kadın karakterler ne tür rollerde (toplumsal, mesleki, ailevi) sunulmaktadır? Bu rollerde ortaya koydukları özellikler, tutumlar ve davranışlar nelerdir? Psikolojik, duygusal, toplumsal veya ekonomik olarak ödüllendirici şekilde sunulan roller hangileridir? Bununla dolaysız ve dolaylı olarak iletilen toplumsal kurallar ve dersler nelerdir? Kadınlar erkek bakış açısından, görsel cinsel haz nesneleri olarak mı sunulmaktadır? Bu görüş açısı hangi biçimsel ve teknik stratejiler aracılığıyla iletilmektedir? Kadınlara veya erkeklere ya da her ikisine uygun olarak sunulan özellikler ve tutumlar nelerdir? Roller değerler ve eylemler hakim kültürel cinsiyet nosyonlarını sürdürmekte ya da yeniden kurmakta mıdır? Bu filmler eğer varsa, hangi muhtelif okumaları özendirilmektedir? sorularına aşağıdaki analiz kısmında yer alan kategorilendirmeler aracılığıyla yanıtlar aranmıştır.

a) Karakterler ile İlgili Demografik Bilgiler

Filmin temel anlatısı annelerinin kayboluşu ve hastalığı yüzünden bir araya gelen 3 kardeş ve onların birincil çevresi üzerine kuruludur. Karakterlerin annesi Nusret Hanım, yaşlı ve Alzheimer hastası olmanın yanı sıra, köyde yaşayan, geliri tarlasında yetiştirdikleri ile kısıtlı, eğitim düzeyi düşük, "tipik Anadolu kadını"dır. Nusret Hanım, kocası onu ve çocuklarını terk ettiği için tek başına yaşamakta, çocuklarına muhtaç olmadan kendi hayatını ileri yaşına rağmen -hastalık dönemi hariç- idame ettirebilmektedir.

Nusret Hanım'ın büyük kızı Nesrin 40'lı yaşlarda, evli, bir çocuklu bir ev kadınıdır.

Nusret Hanım'ın küçük kızı Güzin 30'lu yaşlarda, kentli, çalışan bekar kadın tipidir. Güzin büyük bir şirkette çalışmaktadır ancak iş tanımını filmde çok net değildir. Güzin'in bu işe sahip olmak için ne tür bir eğitim ve özellikleri olduğu bilinmemekle birlikte tek başına yaşamakta ve kendi maaşı ile geçinmektedir.

Erkek kardeş Mehmet ise 30'lu yaşlarda, eğitilmiş, ayyaş ve işsizdir. Mehmet alışlageldik erkek egemen toplumun erkeğe dair tipik çalışan, aileye bakan, ailenin reisi olma özelliklerinden feragat etmiş; bilerek çalışmamayı, pejmürde yaşam sürmeyi seçmiştir.

Nesrin'in kocası ise 50'li yaşlarda, evin maddi gelirini sağlayan kişi olarak evde otorite kuramayan, silik bir kişiliktir.

Nesrin'in oğlu Murat 20'li yaşların başında, anne ve babasıyla iletişim kuramayan, başarısız bir öğrencidir.

b) Filmdeki Karakterlerin Meslekleri

Filmde yer alan üç kadın karakterden sadece Güzin büyük bir şirkette çalışmaktadır. Güzin çalışan kadını temsil etmesine rağmen evli sevgilisi ile yaşadığı sorunlar mesleğinin önüne geçmiştir. Nusret ve Nesrin ev hanımı olarak karakterize edilmektedir. Kadınlar bu karakterler bağlamında yine fedakar, ödün vermek zorunda kalan, domestik alana sıkışmış kadın tiplerini olarak perdeye yansımıştır. Dolayısıyla hayatın merkezinde yer alan, ekonomik ilişkilerde erkeklerle eşit haklara sahip, kamusal alanda varlık gösteren kadın temsilleri neredeyse hiç yok gibidir.

Filmde erkek karakterlerin mesleklerine ilişkin belirgin bir tanımlama bulunmamaktadır.

Filmde ana karakterlerin dışında yer alan iki kadın temsili daha vardır. İlki, Karadeniz'de bir yol kenarında lokanta işletmeciliği yapan kadındır. Bu kadın, erkek gibi oluşuyla dikkat çekicidir. Maddi özgürlüğünü elinde tutabilmek ve aynı zamanda güçlü olabilmek için dışılığın- den taviz vermek durumunda kalmıştır. Zira kadının kamusal alanda kabul görebilmesi, eril kimliği taklit etmesiyle mümkündür. Bir diğer kadın, uzman doktor kimliğiyle hikayeye dahil olan eğitilmiş, bakımlı, genç ve güzel olma özellikleriyle ideal kadın tipine örnektir. Lokanta işletmecisi olan kadının tam tersine dışılığını makyajı ve giyinme tarzı aracılığıyla ön plana çıkarmaktadır. Derinlemesine ele alınmasalar da kırsal ve kentli çalışan kadınlar arasındaki farklılıklara dair örnek teşkil etmişlerdir.

c) Genel Rol ve Görünüm

Nusret Hanım başı açık, yaşına uygun, modern –Anadolu'ya özgü örtünmeyen- sade giyimlidir. Filmde yaşlı, hasta, mutsuz ve dingindir.

Nesrin, Nusret Hanım'ın en büyük çocuğudur. Tıpkı annesi gibi herşeyin düzenli ve kontrol altında olmasını ister ve bu özelliği babasının gidişiyle üzerine yüklenen sorumluluklarla ilişkilidir. Filmin başından sonuna kadar Nesrin planlar yapar, etrafındakilere ne yapacaklarını söyler, izler, kontrol eder. Ustaoglu Nesrin'i "sıkışmışlığın içinde yenik düşmüş, teslim olmuş biri" (Çelikutuğ: 2009: 64) olarak tanımlamaktadır. Nesrin daha çok ev içi alanda, geleneksel, evli, kentli orta yaş kadın tipine uygun kıyafetler içinde resmedilirken, genel olarak aceleci, kızgın ve herşeye yetişmeye çalışan, depresif, ikna edici olmayan, mutsuz, huzursuz, tedirgin bir yüz ifadesine sahiptir.

Güzin, Nusret Hanım'ın ortanca çocuğudur. Kariyer sahibi ve ekonomik anlamda erkeğe bağımlı olmayan, yalnız yaşayan bir kadındır. Annesinin sevmediği çocuğu olduğunu saplantı haline getirmiştir. Güzin, buhranlı ve sıkıntılı bir yalnızlığa sahiptir. Genel olarak mutsuz ve huzursuz, ikinci planda ve inisiyatif kullanmayan bir kadındır. Güzin, modern, çalışan kadın tipi olarak resmedildiği için giysileri ve görünümü de o doğrultuda kodlanmıştır.

Filmde genel olarak kadın bedeni metalaştırılmamakta ya da giysi ve makyaj aracılığıyla arzu nesnesi haline getirilmemektedir. Üç ana kadın karakterin giysileri erotik bir ima taşımamaktadır; makyajları oldukça sade, saç stilleri ve aksesuarları ise dikkat çekmeyecek şekilde seçilmiştir.

Erkek kardeş Mehmet ise ailenin en küçük ve tek erkek çocuğudur. Kabaca nihilist ve hatta anarşist olarak tanımlayabileceğimiz bir hayat anlayışı vardır ve kurallardan uzak bir hayata sahiptir. Mehmet, yaşam tarzı bağlamında, eski, kirli ve dağınık giysiler, traşsız ve bakımsız bir cilt, aksesuardan uzak, modern ve kentli erkek tipine tezat bir görünüm ile sunulmuştur.

d) Kadın Karakterlerin Ev ve Aile Yaşamı

Nusret Hanım, kocası onu 3 çocuğuyla bırakıp gittiğinde tekrar evlenmemiş, çocuklarını tek başına yetiştirmiş ve çocukları onu bırakıp İstanbul'a yerleştiklerinde de yalnız kalmıştır. Cefakarlığı ile Türk sinemasında köy dramlarıyla kalıplaşan sadık bir eş, iyi bir anne ve acılara katlanan sabırlı kadın karakterine uygunluk göstermektedir. Nusret Hanım, İstanbul'da kızı Nesrin'in yüksek katlı binalardan oluşan bir

sitedeki lüks denebilecek eşyalarla döşenmiş evinde mutlu olamaz çünkü yeşili görmez, tek görebildiği beton yığınlarıdır.

Nesrin kariyer sahibi bir erkekle evlidir, kendisi çalışmaz. Nesrin'in problemi kocasıyla sevişememesi ve hatta ona dokunamamasıdır. Bu durum, Zuhal Çetin Özkan'ın da belirttiği gibi kadının bedenini cinselliğe kapalı tutması ve bir yuva kurup anne olma rolüne sadakat göstermesi olarak yorumlanabilir (2004: 8). Bu problemini kardeşi Güzin ile paylaşır ancak çözüm konusunda ümitsizdir.

Güzin ise ona önem vermeyen ve sadece ilgisini kullanan bir erkekle zorlama ve tek taraflı bir ilişki sürdürmeye çalışmaktadır. Güzin annesinin kendisini diğer kardeşlerinden daha az sevdiğine inandırmış olmasından kaynaklı, ilişkilerinde duygusal olarak güçlü bir duruş sergileyememektedir. Güzin, annesiyle sevgiye dair problemlerini aştığında duygusal ilişkilerinde güçlü ve kararlı bir tavır alabilmiştir.

Filmde geleneksel akrabalık ilişkileri, komşuluk ilişkileri, tutucu mahalle hayatına dair kadınsal temsiller yerine, kendi kararlarını verebilen kadınlar temsil edilmiştir.

e) Boş Zaman Faaliyeti

Filmde en baskın boş zaman faaliyeti ev içi ya da kamusal alanda kardeşlerin biraraya gelmeleri ve sorunlarını çözmek için konuşmalarıdır. Nusret Hanım yalnız televizyon izler. Filmdeki ana karakterler kentli yaşamın bireysel yalnızlığına sahip, genelde içe dönük, pasif ve depresiftirler. Mutsuz oldukları için boş zaman faaliyetleri kişiye özel kalmakta ve yalnızlık tercih edilmektedir. Bireysel gelişime olanak sağlayacak ya da kültürel zenginlik katacak faaliyetler film anlatısı içinde yer almaz.

f) Karakterler Arasındaki İlişkiler

Filmde kadınlar açısından kişilerarası ilişkiler genelde fedakarlık, diğeri için çırpınma, mutsuz, müdahaleci, kontrol edici, diğeri dinlemeyen ya da onu anlamayan, bencil ancak sahiplenici ve kol kanat gerici bir nitelik arz eder. Kadın erkek ilişkilerinde de aynı durum geçerlidir. Filmdeki kadın karakterler ile erkek karakterler arasındaki ilişki sağlıklı, dengesiz, boğucu, takipçi, rahatsızlık verici, kadını mutsuz eden ve empatiden yoksundur.

Nesrin'in müdahaleci kişiliği, hayatındaki insanlarla iletişimini olumsuz etkilemektedir. Nesrin'in eşi onun kontrolü elinde tutmasını kabullenerek pasifize olmuştur; oğlu Murat ise babasının pasifliğini aşmak için annesinden uzaklaşarak dayısı Mehmet'e sığınıp annesine direnç göstermeye çalışmaktadır. Nesrin'in herşeyi kontrol etmek istemesi oğlu Murat'ın kaçma isteği duymasının sebeplerindedir ama Nesrin bununla yüzleşemez. Annesinin gelişiyile bastırıldığı tüm bu duygular ortaya çıkar. Babasının yokluğunda annesinin hayat mücadelesinde güçlü duruşunu Nesrin de kendi bünyesinde ailesi üzerinden yansıtmaktadır. Güçlü kadınların yetiştirdiği erkek kardeş Mehmet, her türlü sorumluluğa ve düzenliliğe sırtını dönerek, eski salaş bir evde dağınıklığa ve pislığe aldırmaksızın yaşar. Evinde titiz ve düzenli bir hayat sürdürmeye çalışan Nesrin için Mehmet'in yaşam tarzı tahammül edilmezdir. Mehmet'in yaşam biçimi bir anlamda düzen ve yaşamı kontrol altında tutmaya çalışan anne ve kız kardeşlere karşı dirençtir. Mehmet, her türlü konforu reddeder ve düzenli olana karşı bir hayatı vardır. Nesrin bu anlamda Mehmet'in tam karşısında yer alır çünkü düzen onun için herşeydir. Kültürün erkekle, doğanın kadınla özdeşleştirildiği düşünüldüğünde bu durum rollerin değiştiği şekilde algılanabilir ancak aslında Nesrin sadece ailenin devamlılığını savunur, ataerkil düzenin devamlılığı ise ailenin devamlılığıyla gerçekleşecektir (Özkan, 2004: 8). Ancak Ustaoglu bir röportajında (Çelikutuş, 2009: 64), Nesrin'i oğlu üzerinden özgürleştirmeye, daha doğrusu onun herşeyi düzenlemeden ve düzeltmeden vazgeçirmeye çalıştığını ifade etmektedir. Nesrin'in tüm hayatı ailesidir ve ailesinin çözülmesini kabul etmek istememektedir. Bu bağlamda tüm aile fertlerini aile sorumluluğu çatısı altında bir arada tutmaya çalışmaktadır fakat bu baskıya kendisi de dayanamayacaktır.

Güzin 80'li yılların kamusal alana geçişleriyle yalnızlığa ve mutsuzluğa itilen kadın karakterlerine benzese de onlardan farklı olarak çözümsüz bırakılmayacaktır. Annesinin hayatına girişi ile Nesrin'in aksine Güzin güç kazanır. Kendine daha çok güvenmeyi öğrenerek, bir erkeğe bağımlı hissetmekten kurtulur. Kadının bilinçlenmesi bu kez bir erkek sayesinde değil bir kadının etkisiyle olmuştur.

Analizler bağlamında demografik ve mesleki bilgiler başlığı altında da görüldüğü gibi, kadın karakterlerin, bilinen mesleki ve ailevi kodlar dışında, alternatif bir dille sunulmadığı görülmüştür. Psikolojik, duygular

sal vb. olarak ödüllendirici şekilde sunulan roller daha çok annelik üzerinden işlemektedir. Bu bağlamda, ataerkil sistemin ödüllendiricilik anlayışı olarak annelik, filmde çoğu zaman olumsuz bir özellik kazansa da, yine de filmsel anlatı içerisinde yer bulmuştur. Anneliğin baskılayıcı ve ezici olmasının ya da özveri ve fedakarlık üzerine kurulu olmasının altı çizilerek, annelik algısına yönelik dolaylı ya da dolaysız dersler ya da eleştiriler aktarılmaya çalışılmıştır. Filmsel anlatı içerisinde kadın karakterler içerik veya teknik olarak- Güzin'in evli sevgilisi ile yaşadığı ilişki dışında- metalaştırılmamış ya da cinsel arzu nesnesi olarak konumlandırılmamıştır. Filmin olay örgüsü içinde kadın ve erkeğe ait toplumsal cinsiyet rolleri ve bunlara bağlı olarak gelişen nosyonlar, alternatif ya da muhalif olarak tanımlanamamaktadır. Daha çok birey olma kaygısı ve bundan beslenen yalnızlaşma hissi doğrultusunda karakterler, kendi psikolojik dünyalarının toplumsal cinsiyet algıları çerçevesinde hareket etmektedirler. Ayrıca filmin var olan ataerkil sistemin kodlarını ve toplumsal cinsiyet rollerini birebir aktardığını da söylemek zordur. Bu bağlamda filmin toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin muhalif bir tutum sergilediğini söylemek zor olduğu gibi, ataerkil kodları yeniden meşrulaştırdığını keskin bir biçimde söylemek de zor olacaktır.

Filmsel anlatı içinde yer alan kadınlar, günümüz kadınları ile benzerlik taşımaktadır. Kadın karakterlerin hiçbiri muhalif ya da alternatif olarak tanımlayabileceğimiz bir karaktere, işe ya da demografik özelliğe sahip değildir.

Ayrıca Pandora'nın Kutusu filmindeki kadın karakterler, Ustaoğlu'nun diğer filmlerindeki kadın karakterler ile benzerlik göstermektedir. Yukarıda detaylı bir şekilde incelediğimiz diğer Ustaoğlu filmlerindeki kadın karakterler de, muhalif ya da alternatif bir temsil ile kodlanmamıştır. Çünkü daha önce de belirttiğimiz gibi, Yeşim Ustaoğlu kadın sineması yaptığı tezini kabul etmez. Bu bağlamda, Pandora'nın Kutusu filmindeki kadın karakterler, yönetmenin diğer kadın karakterleri gibi ne baskın bir şekilde ataerkil cinsiyet rolleri bağlamında temsil edilmiş ne de yeni ve dışıl bir sinema dili ile biçimlendirilmişlerdir.

3. SONUÇ

Türk sinemasında 2000'li yıllara kadar kadın yönetmenler ürettikleri filmlerde eril bakış açısının kodlarından sıyrılmak için ciddi bir çaba gösterememiştir. Erkek meslektaşlarından farklı olarak daha gerçekçi kadın temsillerine yer vermiş olsalar da, ataerkil önyargıları sürdürmüşlerdir.

Türk sinemasındaki kadın yönetmenlerden farklı olarak Yeşim Ustaoglu sineması nesnel bir bakış açısıyla kuruludur. Hem erkek hem de kadınların hikayelerini ele alan yönetmen, birey olmaya ve bireyin sorunlarına odaklanır. İlk filmlerinden farklı olarak *Pandora'nın Kutusu*'nda tek değil birden fazla ve her iki cinsiyette karakter ele alır. Üç ana kadın karakter, Nusret, Nesrin ve Güzin'in yanı sıra iki erkeğin - Mehmet ve Murat'ın- hikayelerini de anlatır. Zira hepsi bir ailedir ve hayatları birbirleriyle kesişir. Üç kardeşin annelerini aramaya giderken yaptıkları yolculuk, hayatları ve birbirleriyle olan ilişkilerini sorguladıkları içsel yolculuklara dönüşür. Murat ve anneannesi arasında kurulan bağ, modernite ve gelenek arasında bir uzlaşmadır.

Pandora'nın Kutusu temelde orta sınıf bir ailenin çözülmesinin hikayesidir; aile ve birey kavramları sorgulanır. Filmdeki kadınlar cinsel haz nesnesi olarak sunulma stratejisi güdülmeksizin, ataerkil düzen içerisindeki rolleriyle oldukları gibi ve gerçekçi bir biçimde ele alınırlar. Kadınların ve erkeklerin sorunları birlikte anlatılır ve eleştiri cinsiyetler arasında iktidar çatışmaları yerine toplumsal yapı, ideoloji ve moderniteye yöneltilir. Yeşim Ustaoglu'na göre erkek karakterler de kadın karakterler kadar sıkışmıştır ve modernite karşısında her iki cinsiyet de mağdurdur. Kadının sorunları hayatlarındaki erkekle ilişkili olarak sunulur ancak Ustaoglu, erkek ve kadınların, birey olarak hayatlarından ve birbirlerinden sorumlu olduklarını hatırlatır. Dolayısıyla Yeşim Ustaoglu Türk kadın yönetmenlerin eril bakış açısının izlerinden kurtulamadıkları genellemesi için bir istisna olarak kabul edilmelidir.

Sonuç olarak Türk sinemasında film üretmiş kadın yönetmenlerin büyük bir kısmı kuşatılmış oldukları eril zihniyetin duvarlarını - bazen isteseler bile- aşamamışlardır. Aslında bu durum daha çok Türk sinemasına yerleşmiş olan eril üretim pratiklerinin değişmeye karşı dayanıklı oluşu ile açıklanabileceği gibi yönetmen kadınların kadın bakış açısını

henüz geliştirememiş oluşlarıyla da ilgilidir. Alternatif ve sistem dışı bazı örnekler bulunsa da Türk sinemasında kadın yönetmenlerin kendilerine özgü bir dil ve sinema anlayışı oluşturduklarını ya da kendi filmlerinde kadın temsillerini tam olarak kadın bakışı ile perdeye yansıttıklarını söylemek zordur. Öte yandan Türk kadın yönetmenlerin, muhalif bir anlatı geliştirebilseler bile pazarlama kanalları için de bu tür filmlerin yer bulma olasılığı oldukça düşük görünmektedir. Kendine özgü bir dil kurmaya çalışan kadın yönetmenlerin filmleri kapitalist pazarlama anlayışı içinde gösterim şansı bulmakta zorlanmakta ve sadece festivaller ve birkaç sinema salonu ile sınırlı kalmaktadır. Sonuç olarak Türk sinemasında kadın yönetmenlerin, ataerkil söyleme alternatif bir dille çektikleri filmlerinin seyirciye ulaşması ve seyircide de farkındalık yaratması uzun ve mücadeleli bir yol haritası izlemeyi gerektirmektedir.

KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Akpınar, Ertekin (2005). *10 Yönetmen ve Türk Sineması*. İstanbul: Agora.
- Ansal, Hacer (1989). "Kapitalist Üretimde Cinsiyetçilik". *11.Tez Dergisi Feminizm Özel Sayısı*: 8-22.
- Çelen, Emrah, İlhan, Suat, ve Sevinç, Fatma. (1984). "Üç Yönetmen Üç Bakış". *Yeni Olgü Sinema Dergisi*. 3: 3-6.
- Çelikutğ, Ebru (2009). "Pandora'nın Kutusu: Unutmanın Hatırlattıkları". *Sinema Dergisi*. 1: 60-64.
- Çiraklar, Hayati (2009). "Yeşim Ustaoglu: Sanatçı Dediğin Buram Buram Muhalefet Kokmalı". www.bianet.org. Erişim Tarihi: Haziran 2009.
- Dorsay, Atilla (1986). *Yüzyüze*. İstanbul: Çağdaş.
- Erşahin, Murat (2005). "Karadeniz'in Bulutları". *Sinema Dergisi*. 1: 79-82.
- Evren, Burçak (1990). *Türk Sinemasında Yeni Konumlar*. İstanbul: Broy Yayınları.
- İğneci, Rana. (2004, Mart). "Türk Sinemasında Klasik Kadın Temsiline Karşı Alternatif Bir Yaklaşım: Derviş Zaim Sineması", *Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma*. İstanbul.
- İmançer, Dilek (2006). *Medya ve Kadın*. Ankara: Ebabil.
- Kalkan, Faruk (1988). *Türk Sineması Toplum Bilimi*. İzmir: Tümer Ajans.
- Kaplan, E. Ann (1992). "Feminist Criticism and Television". *Channels of Discourse*. Robert C.Allen (der.) içinde. Chapel Hill&London: The University of North Caroline Press.
- Kaplan, F. Neşe (2003). "Toplumsal Konumu ve Bu Konumun Değişimiyle Türk Sinemasında Kadın". *İstanbul Ticaret Üniversitesi Dergisi*. 4 (Aralık): 149-173.
- Katı, Mesut (1984). "Film Setlerinden: Bilge Olgaç ve Kaşık Düşmanı". *Videosinema*. 3 (Eylül): 63-66
- Kuhn, Annette (1982). *Women's Pictures, Feminism and Cinema*. Suffolk: St. Edmundsbury.
- Makal, Oğuz (1987). *Sinemada Yedinci Adam: Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı*. İzmir: Marş Matbaası.
- Mulvey, Laura (1997). "Görsel Haz ve Anlatı Sineması". Nilgün Abisel (çev.). *25. Kare Sinema Dergisi*. 21 (Ekim-Aralık): 44-58 .
- Öngören, Mahmut Tali (1982). *Sinemada Kadın ve Cinsellik Sömürüsü*. Ankara: Dayanışma.
- Özkan, Zuhâl Çetin (2004, Mart). "Türk Sineması: 1980 Sonrası Kent Filmlerinde Aile ve Kadının Aile İçindeki Rolü". *Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma*. İstanbul.
- Öztürk, Semire Ruken (2009). "Kadınlar ve Filmleri", <http://www.radikal.com.tr/radikal.aspx?atype=radikaleklerdetay&articleid=935069&categoryid=42>. Erişim Tarihi: Haziran 2009.
- Öztürk, Semire Ruken. (2000). *Sinemada Kadın Olmak*. İstanbul: Alan.
- Öztürk, Semire Ruken (2004). *Sinemanın Dişil Yüzü*. İstanbul: Om.
- Pandora'nın Kutusu. www.ustaoglufilm.com. Erişim tarihi: Haziran 2009.
- Scognamillo, Giovanni (2003). *Türk Sineması Tarihi* (2. Baskı).İstanbul: Kbalcı.