

LAURA MULVEY'İN ERİL BAKIŞ PERSPEKTİFİNDEN *SUSUZ YAZ* FİLMİNDE
KADININ NESNELEŞTİRİLMESİ

Bahar ÖZTÜRK¹

Ömer AKBULUT²

ÖZ

Araştırma Makalesi

Research Article

¹ Doç.Dr.
İnönü Üniversitesi İletişim
Fakültesi, Malatya, Türkiye

E-Posta
bahar.ozturk@inonu.edu.tr
ORCID
0000-0002-9470-9664

² Doktora Öğrencisi
İnönü Üniversitesi İletişim
Fakültesi, Malatya, Türkiye

E-Posta
omerakbulut44@gmail.com
ORCID
0000-0002-4695-6249

Başvuru Tarihi / Received
15.04.2022

Kabul Tarihi / Accepted
21.06.2022

Türk sinemasının yurt dışında ödül alan ilk filmi olan *Susuz Yaz*, çağdaş film araştırmacıları tarafından toplumsal gerçekçilik, mülkiyet, iktidar mücadelesi, toplumsal yapının doğa ve kültürle ilişkisi bağlamında farklı açılardan incelenmiştir. Bu çalışmanın amacı; Metin Erksan'ın *Susuz Yaz* (1963) filminin anlatı yapısının ve görsel düzenlemesindeki bakış hiyerarşisinin kadın karakterin nesneleştirilmesi bağlamında nasıl ele alındığını ortaya koymaktır. Çalışmada, Laura Mulvey'in "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" isimli makalesinde ele aldığı ve eril bakışa hizmet ettiğini öne sürdüğü skopofilik ve voyeristik (gözetleme/röntgencilik) bakış kavramlarından hareketle filmin betimsel analizi yapılmıştır. Feminist teori, iktidar temelli hiyerarşik yapıların içine hapsolmuş ataerkil toplumdaki kadının konumunun sorgulanması açısından bu çalışmanın kavramsal çerçevesini oluşturmaktadır. İnceleme sonucunda anlatıdaki kadın karakterin pasif konumda bir meta, evde hizmetçi, tarlada işçi, toplumda çocuk üretme ve yetiştirme aracı olarak görüldüğü gözlemlenmiştir. Aile kurumuna dayalı toplumsal yapı içerisinde metaya indirgenen kadının filmin anlatı yapısında tek başına var olamayıp sadece erkeklerle ilişkilendirilerek temsil edilebildiği saptanmıştır. Kamera yardımıyla farklı bakış mekanizmaları kullanılarak filmin kadın karakteri arzu ve fetiş nesnesi, fethedilecek bir beden olarak temsil edilmekte, böylece kadın karakterin özne konumunda olan, eksiksiz bir bütün olarak temsil edilmesinden kaçınılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Susuz Yaz*, Feminist Eleştiri, Laura Mulvey, Eril Bakış.

OBJECTIFICATION OF WOMAN IN *SUSUZ YAZ* FROM THE PERSPECTIVE OF LAURA MULVEY'S MALE GAZE

ABSTRACT

Susuz Yaz, the first film of Turkish cinema to win an award abroad, has been examined from different perspectives by contemporary film researchers in the context of social realism, property, power struggle, and the relationship of social structure with nature and culture. The aim of this study is to reveal how Metin Erksan's film *Susuz Yaz* (1963) deals with the narrative structure and the hierarchy of gaze in its visual arrangement in the context of the objectification of the female character. In the study, a descriptive analysis of the film is made based on the concepts of scopophilic and voyeuristic (surveillance/voyeurism), which Laura Mulvey discusses in her article titled "Visual Pleasure and Narrative Cinema" and claims to serve the masculine gaze. Feminist theory constitutes the conceptual framework of this study in terms of questioning the position of women in the patriarchal society, which is trapped in power-based hierarchical structures. As a result of the examination, it has been observed that the female character in the narrative is seen as a commodity in a passive position, a servant at home, a worker in the field, and as a means of child production and raising in society. It has been determined that the woman, who is reduced to a commodity in the social structure based on the family institution, can not exist alone in the narrative structure of the film, but can only be represented by being associated with men. By using different gaze mechanisms with the help of the camera, the female character of the film is represented as the object of desire and fetish, as a body to be conquered. Thus, the female character is avoided from being represented as a complete whole, which is in the position of the subject.

Keywords: Susuz Yaz, Feminist Criticism, Laura Mulvey, Male Gaze.

GİRİŞ

Sinema; temsiller yoluyla çalışan, bir kültürün gelenek, görenek, örf ve ananesinden beslenerek o kültüre has imgelemeler yaratma yoluna giderek toplumsal gerçekliğin yeniden üretimine katkıda bulunan bir kitle iletişim aracıdır. Toplumsal gerçekliğin sinemasal kodlarla ifade edilmesindeki işlevinden dolayı sinema, tarihsel düzlemde bir toplumun kendine bakışında ayna görevi görmektedir. Bu anlamda sinema bir yandan kadınlık ve erkeklikle ilgili toplumsal rol ve kimlik kalıplarını üretirken, diğer taraftan onları yaygın hale getirerek toplumun belleğine kazınmasını sağlar. Bu açıdan bir toplumun sinemasındaki yaygın kadın imgelemelerine bakmak o toplumda kadının toplumsal yapıdaki konumunu ortaya koymak adına yerinde olur.

Abisel, Türk sinemasında olumlu ve olumsuz olmak üzere iki tür kadın temsili olduğundan bahsetmiştir. Biri, uysal ve erkeğin iktidarına gönüllü olan ve ona boyun eğerek hizmette kusur etmeyen kadın figürü olarak karşımıza çıkarken, diğeri zengin, şımarık ve cinselliğini özgürce yaşayan kadın imgesi olarak betimlenir

(2005: 173). 1960'larda ortaya çıkan Toplumsal Gerçekçi filmlerin anlatıları içinde temsil edilen kadın karakterler cinsellikten arındırılarak idealize edilmiş, ataerkil söylemle kurgulanmış karakterler olarak karşımıza çıkar. Bu temsillerden en önemlilerinden biri de 1963 yapımı *Susuz Yaz* filmindeki Bahar (Hülya Koçyiğit) karakteridir.

Çağdaş Türk sinema araştırmacıları, *Susuz Yaz* filmini başta toplumsal gerçekçilik olmak üzere kadın mülkiyeti, su mülkiyeti, iktidar mücadelesi ve karakterlerin doğadaki unsurlarla ilişkisi gibi farklı açılardan ele almışlardır. Bazı eleştirmenler, filmdeki iki kardeşin 'su' üzerindeki mücadelesinin doğal kaynakların mülkiyeti ve dağıtımını açısından kapitalist-sosyalist çatışmasını simgelediğini öne sürerken, bazıları da karakterlerin iyilik-kötülük diyalektiği bağlamında kadim Habil-Kabil anlatısını betimlediğini iddia etmiştir. Bu çalışma, *Susuz Yaz* filmini, önceki çalışmalardan farklı olarak feminist film teorisi yaklaşımı bağlamında Laura Mulvey'in eril bakış kavramını merkeze alarak betimsel analiz yöntemiyle incelemektedir. Araştırmada, filmin ana kadın karakteri Bahar'ın filmin anlatı yapısında üretilen kadınlığa dair söylemler ve filmde işleyen bakış mekanizmaları yardımıyla nasıl nesneleştirilip pasifize edildiği üzerinde durulmaktadır.

Filmin betimsel analizine geçmeden önce ilk bölümde çalışmanın kuramsal zeminini oluşturan feminizm kavramına değinilecek, ikinci bölümde ise feminist film teorisyenlerinin kadına bakışı ve Laura Mulvey'in "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" makalesinden faydalanarak erkek nazarı (male gaze) kavramı açıklanacaktır. Çalışmanın uygulama bölümünde ise *Susuz Yaz* filminin kısa özetine yer verildikten sonra filmdeki kadın karakterin, filmin anlatı yapısı içinde bakış yoluyla nesneleştirilmesi ve Mulvey'in eril bakış perspektifinden filmin betimsel analizi yapılacaktır.

1. Feminizmin Kavramsal Süreci

Feminizm kavramı, köken olarak Latince 'kadın' manasına gelen 'femine' sözcüğünden türemiştir (Taş, 2016: 165). Feminizm, modern bir kavram olarak hayatımıza 20. yüzyılda girmesine rağmen kadının tarih sahnesinde ezilip öteki olarak kontrol ve tahakküm altına alınması ve konar-göçer toplumdan tarım toplumuna geçişle birlikte özel mülkiyetin ortaya çıkmasına kadar uzanır. John

Zerzan'a göre avcı-toplayıcı toplumdan tarım toplumuna geçişle birlikte insanın her şeye sahip olmaya çalışan bir canlıya dönüşmesi, kadınları ağır bir yük hayvanı ve çocuk bakıcısına dönüştüren şiddeti doğurmuştur (2000: 117). Böylece erkeğin kadına ve doğaya mülkiyet temelli sahip olma istenci, cinsiyete dayalı iş bölümünün hiyerarşik yapı oluşturması sonucu kadın üzerinde erkeğin tahakkümüne zemin hazırlayan ataerkinin temelleri atılmıştır.

Ataerki kavramına ilk olarak Weber'de "özel bir otorite ilişkisi" olarak rastlanmıştır. Başka bir tanımda ataerkillik, bilhassa kadınların cinsellik ve doğurganlıklarının erkekler tarafından kontrol altında tutulmasıdır. Kadının ezilmesine sebep olan Ataerki kavramını, 1960'lı yıllarda ilk olarak radikal feministler kullanarak bunun nedenini evrensel ataerkiye dayandırmış ve köklerini aileden, kadın bedeninin üreme fonksiyonu ve cinsellikten aldığını belirtmişlerdir (Güneş, 2017: 247-250).

Ataerki sistemin vücut bulması ve toplumda yerleşmesiyle kadın ve erkek rollerini katı bir biçimde ayıran ve erkeğin üstünlüğüne dayanan ataerki bir aile ilişkisi de kutsanarak meşru hale getirilmiştir. Erkekler güç ve akılla özdeşleştirilerek onların yaratılıştan gelen egemen bir konumda oldukları dolayısıyla siyaset ve yönetmeye doğuştan kabiliyetli oldukları vurgulanırken, kadınların verili olarak mental açıdan daha zayıf ve duygusal açıdan aşağı seviyede oldukları söylenerek siyasi katılım açısından güvenilmez bulunup siyasal/kamusal alanın dışına itilmişlerdir. Böylece erkekler mental kapasiteleri ile kamusal alanda temsil olanağı bulurken, kadınlar özel alandaki günlük yaşamlarında cinsel üretimin devamını sağlama (çocuk doğurma ve büyütme) işini üstlenmişlerdir (Berkday, 1996: 26-27).

Feminizmin tarihsel süreci, 19. yüzyıldan 21. yüzyıla kadarki dönemi kapsamakta ve üç dalgaya ayrılmaktadır. 18. yüzyılın sonları ile 19. yüzyılın başından itibaren kök salmaya başlayan 1. Feminist Dalga, kadınların özel alana sıklıkla sınırlı kalmasını aşmak adına kamusal alana ait olan oy kullanma, mülkiyet sahibi olma, eğitimde fırsat eşitliği gibi temel hakların kadınlara verilmesi talebinde bulunmuştur. Liberal feminizm olarak da adlandırılan hareket, kadın özgürleşmesinin kamusal alanda ya da üretim alanında olduğunu söylerken, kadınların emeğinin sömürsünü yeniden üretimin merkezi olan 'özel alan' olarak adlandırılan evin içinde konumlandırmıştır. Liberal feminist yaklaşım, kamusal alan ve özel alan ikili

yapısındaki engelleri ortadan kaldıramamış bu yüzden kadınlar demokratik temel haklarına kavuşmalar bile kadının ev içi emeğinin sirkülasyonu aynı şekilde devam etmiştir. Böylece kadınların özgürleşme hareketi sınırlı kalarak, ataerkil yapının işlevi ne teorik ne de politik olarak tartışmaya açılmamıştır (Güneş, 2017: 246).

1960'larda İkinci Feminist Dalga kadın hareketi, bilhassa da radikal feminizm liberal feminizmden arta kalan klasikleşmiş "özel/kamusal ve üretim/yeniden üretim" ikili yapısını ortadan kaldırmaya yönelik politikalar etrafında şekillenmiştir. Feminist hareketler, "kişisel olan politiktir" ve "bütün kadınlar kız kardeştir" sloganları ile sadece kamusal alanda eşitlik değil aynı zamanda özel alanda cinsiyete dayalı iş bölümünün yeniden düzenlenerek dönüştürülmesini ve kadınların sorunlarının ortak olduğundan hareketle erkeklerin kadınlar üzerindeki her alanda sistematik tahakkümünün (üreme, cinsel pratikler, annelik, evlilik, ev işleri) sonlandırılmasını savunmuştur. "Kişisel olanın politikliği", kadın özgürleşmesinin, kadının en fazla kontrol altında tutulduğu yer olan aile/özel alan/yeniden üretim alanından başlaması gerekliliğine işaret eder. Çünkü kadın özel alanda özgürleşmedikçe kamusal alandaki kazanımlarına ulaşma şansı olmayacaktır. Öne çıkarılan ikinci kavram olan "kız kardeşlik ise, ataerkil bir toplum içindeki erkek ile kadın arasındaki hiyerarşiye bir meydan okuma olarak düşünülmektedir. Kadınlar çekirdek aile içine hapsedilmek suretiyle erkeğe bağımlı kılınarak birbirinden koparılmış, bölünmüş ve kendi ezilmişliklerine dair kolektif bir bilinç elde etmeleri engellenmiştir. Bu durumun tersine çevrilmesi için kız kardeşlik düşüncesi, kadınların ortak hayat deneyimlerini ve eril yapıya karşı duydukları hoşnutsuzluğu dile getirmeleri gerektiği fikrini vurgulamıştır. Kişisel deneyimlerin kadınların arasında paylaşılması yoluyla ortak bir bilinç yükseltme (kolektif bilince ulaşma) -bu durum kişisel olanın politikleşmesini de içerir- ile kadınların sorunlarının çözümlenebileceği öne sürülmüştür. Böylece kadınların "bilinç yükseltme grupları" yardımıyla evlilikten çocuk doğurmaya annelikten cinselliğe, kadının ataerkil toplumdaki rolünden kadın olmanın zorlukları ve anlamı üzerine konuşması her bir kadının aslında ortak bir baskıyı deneyimlediğini ortaya koymuştur (Berktaş, 2013: 6-7).

İkinci dalga feminizmle birlikte ataerkil toplumun kodları ve kadına yüklediği normlar sorgulanmaya başlamıştır. Fransa'da 1949'da Simone De Beauvoir, yayınladığı "İkinci Cinsiyet" kitabında "kadın doğulmaz; kadın olunur"

cümlesiyle sosyalizasyon süreçleri sonucu inşa edilen kadınlığın toplumsal öğretilerle belirlenip oluştuğuna işaret ederek cinsiyetler arası eşitsizliğe ve bunun doğal olmadığına dikkat çeken söylemi geliştirilerek farklı kadınlık biçimlerine vurgu yapılmıştır. Feminist kuramcı Ann Oakley, 1972'de yayımladığı "Sex, Gender and Society" kitabında ilk defa cinsiyeti (sex) biyolojik olarak erkek/kadın olarak tanımlarken, toplumsal cinsiyet (gender) kavramını toplumda bireye tanımlanan erkeklik ve kadınlık rolleri olarak açıklamıştır. Kız kardeşlik kavramı aracılığıyla yükselen kadın dayanışması ve toplumsal cinsiyet kavramının gündeme gelmesi ile farklı kadınlık türlerinin olabileceği ve bunların sadece biyolojik farklılıktan kaynaklanmadığı, kültürel bir inşa olduğu fikri toplumda erkek egemen yapıya karşı güçlü bir muhalefet oluşturmasını sağlamıştır (Saygılıgil, 2015: 9).

Üçüncü dalga feminizmi ise 1990'ların başlarında ikinci dalga feminizmin pratiklerine ve algılardaki yanlışlıklara karşı bir tepki olarak doğmuştur. Bu tepki genellikle feminizmin sadece üst, orta sınıf beyaz kadınlara indirgeyen bakış açısıydı ve kadın hareketlerinin geniş düzlemde yayılması amaçlanmıştır. Üçüncü dalga feminizm kadınlarının düşünsel algıları, ikinci dalga feminizm kadınlarının düşüncelerinde yer alan tek tip evrensel bir kadınlık algısını reddederek, kadın sorunlarının sadece beyaz kadınlarının sorunları olmadığını, kadınların evrensel düzlemde bireysel olarak ilgilenilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. "*Üçüncü dalga feministler daha çok kadına şiddet, cinsellik, kadının güçlendirilmesi gibi mikro politikalarla ilgilenmişlerdir. Ayrıca içerik açısından diğer iki dalgaya göre çok daha çeşitli konular üzerinde durmuşlardır. Üçüncü dalga feminizm özellikle kadınları sınırlayan ve baskı altında tutmaya çalışan konularla ilgilenmiş ve toplumsal değişime gidecek yolu açacak unsurlar olarak da bilinçlenmeyi arttıran eylemciliği ve geniş tabana yayılmış eğitimi görüp desteklemişlerdir*" (Özveri, 2009: 210).

Sinemada feminist kuramın filizlenmesi ise ikinci dalga dönemine denk gelmektedir. "Feminist film kuramı/eleştirisi 1960'lar sonundan itibaren gelişen, kaynağını feminist politika ve teoriden alan ve sinemanın toplumsal cinsiyeti kurma biçimlerine yoğunlaşan eleştirel bir inceleme alanı olarak ortaya çıkmıştır" (Timisi, 2011: 157). Erken feminist kuram eleştirmenleri Laura Mulvey ve Claire Johnston yazdıkları makalelerle sinemada kadına ataerkil bakışı ve kadının sinemada cinsel

obje olarak sunulup stereotipleştirilmesini eleştiri konusu haline getirerek sinemada ana akım kadın temsillerine karşı çıkmışlardır.

2. Feminist Film Eleştirisi ve Mulvey'in Eril Bakış Kavramı

Toplumsal cinsiyet rollerinin inşası ve sınıflandırılması bir toplumun kültürel olarak kendine bakışı ile yakından ilişkilidir. Feminist teorisyenler, kadınlık ve erkeklik olarak beden toplum tarafından kategorilere ayrıldığını, toplumsal gerçekliğin bir temsiller sisteminden oluşan bu kategoriler dâhilindeki var olma biçimlerini, bir temeli varmış gibi gösterip aslında temsiller yoluyla kurgulandığını vurgulamışlardır (Timisi, 2011: 157). Temsiller tarafından inşa edilen toplumsal cinsiyet kavramı dişil ve eril olana uygun görülen rollerin toplumun kendisi tarafından tanımlandığını açıklar. (Ozan, 2014: 62). Laura Mulvey, modern öznenin inşasında bakışın; toplumsal cinsiyetin kurucu unsuru olduğunu söyleyerek bakanın gözü vasıtasıyla ortaya konulan toplumsallaşma süreci içerisindeki modern toplumun ve onun kültürel pratik alanlarının ataerkil bir yapıda olduğuna işaret eder (Timisi, 2011: 179). Böylece Mulvey toplumsal cinsiyet kategorilerini kuran dilin eril iktidarın dili olduğunu vurgular.

Batı bilim geleneği, ikili karşıtlıklar üzerinden yükselmekte olup kavramların biri merkeze alınarak, diğeri merkezde olan kavrama referansla tanımlanmaktadır. Buna göre merkezi konumdaki erkeklik kavramına referansla tanımlanan kadınlık kavramı eksik, ona bağımlı olanı temsil edecek şekilde kurgulanmıştır (Ozan, 2014: 82). İlk dönem feminist sinema kuramın öncüleri konumunda olan Claire Johnston ve Laura Mulvey buna karşı çıkarak, bilhassa sinemada cinsellik ve cinselliğin sunumu ile ataerkil toplumun iktidar ilişkilerini odak noktası olarak belirlemiştir. Claire Johnston, 1973 yılında feminist sinema teorisi üzerine yayınladığı "Karşı Sinema Olarak Kadınlar Sineması" makalesinde geleneksel anlatı sinemasında kadın imgesinin erkeğin uzantısı olarak, erkeğin zıttı, erkek olmayan konumunda sunulduğunu söyleyerek kadın temsiline tek tipleştirilip kısıtlı rollere mahkûm edilmesini eleştirmektedir. Böylece o, ana akım sinemaya ve onun erkek egemen kökenine karşı konumlanan ve geleneksel kodları sorgulayıcı bir sinema dili inşa etmenin önemini belirtmektedir (Nelmes, 1998: 77).

Johnston, makalesinde göstergebilimsel olarak klasik sinemada kadın temsilinin ideolojik anlamlarını çözümlenmeye çalışır ve bunun sinemada cinsel farklılığın temsilindeki önemini irdelemektedir. Laura Mulvey ise sinemaya psikanaliz ile yaklaştığı 1975 yılında yazdığı "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" isimli makalesinde arzu ve özneliliğin ataerkil toplumdaki işlevini ortaya koymaya çalışmaktadır (Smelik, 2008: 3). Mulvey çalışmasında psikanalitik kuramı, erkek egemen toplumun bilinçdışının klasik anlatı sinemasının yapısını nasıl şekle soktuğunu açıklamak için bir silah olarak kullanır ve güzelliği çözümlenmenin onu yok edeceğinden hareketle eril bakışın sinemasal hazzını yıkmayı amaçlamıştır. Mulvey'e göre ataerkil bilinçdışının şekillenmesinde kadın, penisten yoksun olduğundan hadım olma tehdidini simgelerken çocuğunu bu eksikliğini kapatmak için büyütür. Böylece ataerkil kültürde imgesel düzeyde kalan kadın anlam yapıcı olarak değil, erkeğin fantezilerini ve takıntılarını üstüne yansıtabileceği bir gösteren olarak temsil edilmektedir (Mulvey, 1997: 18-19).

Freud, skopofili (gözetleme) erkek arzusu merkezli olup, erotik ve yasak olanı görme isteği ile röntgencilige dayandığını söylemektedir. Freud'a göre sinema izleyicisi 'ana rahmi benzeri kapalı, karanlık' bir yerde olduğundan sinema yasak röntgenci bir bakış için kusursuz bir ortam sağlamaktadır (Nelmes, 1998: 78). Mulvey makalesinde; sinemada erkek bakışından ortaya çıkan, karşıdaki kişiyi cinsel objeye dönüştürmekten kaynaklanan bir haz olan etkin skopofili ve ekrandaki erkek karakterle kendini özdeşleştirmekten alınan zevk olan narsistik özdeşleşme olmak üzere iki haz tanımlamaktadır. Skopofili, etkin ve edilgen yapı karşıtlığında cinsiyetleştirilmiştir. Erkeği anlatıda etkin, güçlü, dramatik aksiyon alan ve bakışın taşıyıcısı olarak konumlandırırken, kadını edilgen, güçsüz ve arzu nesnesi olarak tayin etmektedir. İkinci haz çeşidi olan narsistik özdeşleşme ise kadını bir tehdit olarak görmektedir. Her zaman bakışların üzerinde dolaştığı kadın, erkek tarafından bakış yolu ile teşhir edilir ve cinsel farklılık olarak erkeğe penis yoksunluğunu anımsattığından kadının anlatıdaki varlığı erkek için tehdit edici olmaktadır. Hadım olma kompleksinden kurtulması için erkek bilinçaltının iki seçeneği vardır. Birincisi, anlatı düzeyinde suçlu nesnenin değersizleştirilmesi, cezalandırılması (kadın karakterin ölümü) ya da kurtarılması (evlendirilmesi); ikinci seçenek ise kadının

yerine fetiş nesnesi yerleştirmek ya da kadını fetiş nesnesine çevirerek erkeğin hadım edilme kompleksini yadsımaktır. İkinci seçenek olan fetişistik skopofoli ile kadının fiziki güzelliği övülmekte ve kadın kendi başına tatmin sağlayan bir nesneye dönüşmektedir. Birinci seçenek olan dikizlemecilikten farklı olarak sadizm ile ilişkilidir. Zevk, suçu kesinleştirilen kişinin cezalandırılma ve affetme yoluyla denetim altına alınıp ona boyun eğdirilmesiyle sağlanmaktadır (Öğüt, 2009: 204-208).

Mulvey'e göre ana akım sinemada eril iktidara hizmet eden düzenlemelerden biri de sinemadaki bakış olgusudur. Mulvey sinemada üç bakışın olduğunu açıklar; kameranın bakışı, izleyicinin ekrana bakışı ve karakterlerin birbirlerine bakışı. Klasik anlatı sineması, ilk iki bakışı iptal ederek üçüncüye ikame etmektedir. Mulvey'e göre bunun amacı, kamera aygıtının ortadan kaldırılarak izleyicinin filmde yabancılaşmasının önüne geçmek ve izleyicinin gerçeklik algısıyla oynayarak ekranda temsil edilen dünyanın inandırıcılığını artırmaktır. Ekranda temsil edilen dışı imge varlığı ile hikâye ortamını tehlikeye attığından, kamera, izleyici ve karakterin bakışı erkek hazzına hizmet edecek biçimde işlevsel olarak kullanılır (1997: 24).

Mulvey, klasik anlatı sinemasında temsil edilen kadının görsel düzenlemelerin yanı sıra hikâyede de edilgen kılındığını ileri sürmektedir. Yazar, ana akım sinemada kadınların ve erkeklerin yapmasına izin verilenler arasında ayırım yapmakta, böylece kadın failliği erkeklere kıyasla sınırlandırılmaktadır. Özne olarak kadın, kendini filmdeki eylemin dışında konumlandırılmalıdır ve nihayetinde kadın pasif hale getirilir. Bu durumun tersine erkekler filmin hikâyesini ileri taşıyan bir konumdadır; filmde kötü adamların peşinden giderler, inanılmaz hedeflere ulaşırlar ve bu sürecin sonunda kadına sahip olurlar (Benshoff ve Griffin, 2009: 513). Özetle, klasik anlatı sineması; biri anlatı biri de bakış düzeyinde olmak üzere iki alanda da eril nazara hizmet etmektedir.

3. Eril Bakışın Temsili *Susuz Yaz*

Bir Metin Erksan klasiği olan *Susuz Yaz*, 1964 yılında Berlin Uluslararası Film Festivali'nde Altın Ayı'yı alarak sinema tarihindeki ilk uluslararası ödüllü Türk filmi olma özelliğine sahiptir. Necati Cumalı'nın aynı isimli romanından uyarlanan

Susuz Yaz, siyah beyaz sinematografisiyle, komşularıyla arazisinde çıkan suyu paylaşmak istemeyen bencil tütün çiftçisi Osman'ın ve buna razı gelmeyen kardeşi Hasan ve karısı Bahar'ın hikayesini anlatır. Film ilerledikçe Osman, komşularıyla birlikte bir başka komşunun ölümüyle sonuçlanan silahlı bir çatışmaya girer. Gözü kardeşinin eşi Bahar'da olan Osman, suçu Hasan'ın üstlenmesini, yaşı küçük olduğundan daha az ceza alacağını ve kendisi içerdeyken Bahar'a, eve ve tarlalara göz kulak olacağını Hasan'a söyler. Hasan gönlü razı olmasa da büyüğü olduğundan abisi Osman'ın kararına saygı gösterir ve suçu üstlenir. Mahkeme sonucu Hasan 8 yıl hapis cezasına çarptırılır. Filmin devamında Osman, hapse düşen kardeşinin karısı Bahar'ın peşine düşerek onu her fırsatta taciz eder ama bir türlü amacına ulaşamaz. Bir gün Osman, gazetede kardeşi ile benzer isimli bir mahkûmun öldüğüyle ilgili bir haber görür ve Bahar'ı kandırarak Hasan'ın cezaevinde öldüğünü söyler. Bunun üzerine Osman, Bahar'a tecavüz ederek rızası dışında sahip olurken, başından beri fırsat kolladığı her şeye sahip olduğu (tarlalar, su, ev ve Bahar) bir konuma yükselmiş olur. Ancak bir süre sonra genel aftan yararlanan Hasan hapisten çıkıp köye döner. Filmin sonunda Osman, Hasan'a silah çeker ancak tetiği çekemez. Hasan, Osman ile tarladaki suların içinde boğuşur, onu alt ederek nehirde boğar. Ardından Hasan, Osman'ın su kütesinin önüne koyduğu engeli kaldırır ve su hızlı bir şekilde aşağı tarlalara doğru akarken Osman'ın cesedinin suda sürüklenişi filmin bitişinde görülür.

3.1. *Susuz Yaz* Filminin Anlatı Yapısı İçinde Kadının Objeleştirilmesi

Filmin anlatı yapısı içerisinde Osman, Hasan ve Bahar'ın annesi, Bahar'a tarlada çalışabilecek bir işçi, gelecek nesilleri yetiştirmekle görevli çocuk üretim merkezi ve parayla satın alınabilecek emek gücü olarak kullanım ve değişim değeri olan bir metaymış gibi davranarak onu nesneleştirmektedirler. Filmde; Bahar duyguları, umutları, düşünceleri, hayalleri olan bir kadından çok ev içi ve ev dışındaki emeğiyle ataerkil toplumun beklentilerine göre şekillendirilen, kendi hariç çevresindeki herkese hizmet etmekle görevli, sesi kısılmış bir kadın olarak temsil edilmektedir. Bahar'ın filmin hikayesi üzerinden anlatılan nesneleştirilme süreci 1950'ler Türkiye'sinin kırsal gerçekliği ile ilişkilendirilecek şekilde kurulmuştur. Bahar'ın seyirciye ilk kez tanıtıldığı bir sahnede Hasan ile Bahar'ın buğday

tarlasında karşılaşmasına şahitlik edilmektedir. Hasan ile Bahar'ın aralarındaki diyalogdan bir an önce aile kurmak istedikleri ancak Bahar'ın annesinin buna karşı çıkararak onun ancak hasat mevsiminin sonunda evlenebileceğini öne sürdüğü anlaşılmaktadır. İki kardeş arasında geçen diğer bir sahnede de Osman artık daha fazla tarlaları olduğu için Hasan'ın Bahar'la bir an önce evlenmesi gerektiğini ve tarladaki işleri bitirmek için daha fazla işçiye ihtiyaç olduğunu vurgulamıştır. Osman, sahnenin devamında Hasan'ın, Bahar'ın başlık parasını çoktan ödediğini ve hasat sezonunun sonunu beklerlerse Bahar'ın annesinin onu kendi tarlasında çok fazla çalıştırıp yıpratılabileceğinden evlenmeleri için çok geç olacağını söylemiştir. Filmde yer alan iki ayrı diyalogdan hem Bahar'ın annesinin hem de iki erkek kardeşin ataerkil bir bakışla Bahar'ı kendi çıkarları için emeği sömürebilecek ve değiş-tokuş edilebilecek edilgen bir nesne olarak gördüğü anlaşılmaktadır. *“Kadın olarak doğmak, erkeklerin mülkiyetinde olan özel, çevrelenmiş bir yerde doğmak demektir”* (Berger, 2009: 46).

Bahar, kendi kararları ve özerkliği olan bir insan olmaktan ziyade, evlenmeden önce hemcinsi olan annesi tarafından ataerkil kültürün beklentilerine göre yoğrulan ve işe koşulan, evlendiğinde de kocasının mülkiyetine giren, rızası olsun ya da olmasın emeği sömürülen bir beden olarak sunulmaktadır. Ozan, ataerkil bir yapının hâkim olduğu toplumlarda kadının; küçüklüğünde babasının, yetişkin olup evlendiğinde de kocasının yanında dilediği gibi konuşamadığını ifade etmektedir (2014: 34). Filmde, babası olmayan Bahar, annesinin himayesi altında konuşamaz, evlendiğinde de kocası ve kocasının abisi onun adına söz söyleme hakkını kendinde bulur. Kadının varlığı, ya ailesi ile ya da kocası ile ilişkilendirilmesine bağlıdır, kendi başına bir anlam ifade etmez. Bu sahneler ataerkil toplumda kadının ikincil konumunu, pasifliğini ve kuşaktan kuşağa sürdürülen kadın sessizliğinin erkek egemen düzenin garantörü olduğunu net bir şekilde ortaya koymaktadır.

Filmin başka bir sahnesi de ataerkil toplumda kadına bakışa ve kadının toplumdaki yerine dair fikirler vermektedir. Osman ve Hasan, Bahar'ı kaçırdıkları sahnede at üstünde ve ellerinde silahla görülürler. Bahar'ın evine doğru giderler ve onu ata bindirip silahlarla havaya ateş ederek hızla oradan ayrılırlar. Bu sahne, 'Türk

halkının Orta Asya'daki kökeni ve Orta Asyalı atalarının at sırtında göç etmeleri sırasında Küçük Asya'ya getirdikleri Türklüğün' değişmez ulusal mitosunun bir parçası olan geleneksel Türk kavramını (at-avrat-silah kavramını) çağrıştırmaktadır (Çetin, 2015:137). Kamusal alanda etkin olması beklenen erkek, göçebe Türk kültüründen dolayı gücünü ve iktidarını ispat etmek için ata ihtiyaç duymaktadır. Avrat, erkeğin cinsel güç ve iktidarının kanıtlanmasında bir araç iken, silah ise erkeğe kamusal alanda diğerlerine üstünlük sağlama aracı olarak erkeğin cesaret göstergesinin timsalidir (Akt., Ölçer, 2006: 102-103). Dolayısıyla bir erkeğin gerçek bir Türk erkeği olması için bu üç kavrama ihtiyacı olduğunu kabul eden popüler bir deyim doğmuştur. At, avrat, silah üçlemesinde olduğu gibi kadının erkeğe lazım olan diğer iki meta ile anılması kadının da erkeğin mülkiyetinde olup iktidarının simgesi durumunda olduğunun açık göstergesi olarak okunabilmektedir. Ataerkil yapının egemenliği altındaki kadını konumlandırmasının örneği olarak bu üçleme hiyerarşik düzenin temsil basamağında kadına verilen yeri gözler önüne sermektedir. Ataerkil sistemde erkeğin iktidarını temsil eden bu üçlemenin kadın versiyonu ev, er ve evlattır, dolayısıyla kadının iktidarı bu üçlemeye bağlıdır. Er, kadının erkeklerle olan ilişkilerine vurgu yaparken; kadın kendini meşru bir zeminde garantiye almak adına erkekle ilişkilendirip yani evlenip ev içi alana sahip olmaktadır. Ev içi iktidarın güçlenmesi ve erkeğin gözünde kadının değerinin artması için kadın bir de erkek evlat doğurmalıdır (Akt., Ölçer 2006: 101-102). Böylelikle erkeğin iktidar simgelerinden biri olan silahının yerine, erkek evladını yetiştirerek bir birey olarak kadın onaylanma ve var olma süreçlerini tamamlayarak toplum içinde makbul bir kadın olarak kabul görebilecektir.

Film, kadının ataerkil toplumda iktidar simgelerinden üçünü de örneklemektedir. Ataerkil toplumdaki kadına bakışa göre kadın evlenir evlenmez bir çocuk sahibi olmalıdır. Nihayet Bahar'ın annesi, Hasan ile Bahar'ın evlenmesine ikna olur ve düğünleri yapılır. Hasan ve Bahar gerdeğe girmek için odalarına çekildiklerinde Osman bir anda camı kırarak yeni evli çiftin odasını basar ve erkek çocuk yapmalarını şu sözlerle tembihler: "Sizden gürbüz çocuklar istiyorum, bir tane, beş tane, on tane istiyorum. Gelin kıza iyi bak Hasan. Sonra karışmam. Çok çok çocuk yapın.... Bak gelin kız, bizim aileden oldun gayri. Muhakkak erkek evlat

doğuracaksın! Aslan Hasan, göreyim seni. Bizim ailenin şanını korumayı bil... Gitmeyeceğim be! Erkek evlat yapacağınıza söz verin bana! Bu sözü almadan gitmeyeceğim. Söz verin bana, her gece her gün çocuk yapın... bir sürü evladınız olsun, bir düzine. Bir düzine çocuk isterim... Anladınız mı? Bir düzine çocuk isterim. Erkek isterim ama hepsi benim gibi erkek olsun. Hasan, çocuk istiyorum söz değil mi? Kız Bahar, böyle nur topu gibi çocuk istiyorum. Erkek istiyorum, erkek.” Bu sahne, 1950'ler Türkiye'sindeki ataerkil toplumun gerçeğine ışık tutmakla birlikte Türk kırsalında yaşayan Osman gibi insanların ortak zihniyetini tasvir ediyor olarak okunabilmektedir. Ailenin ve nesillerin devamı bir erkek çocuğun varlığına bağlı olduğundan, erkek çocuk sahibi olmak ataerkil yapı tarafından çoğu zaman bir lütuf olarak algılanmaktadır. Ancak sadece sıradan bir erkek çocuk sahibi olmak yeterli değildir, oğlan, Osman gibi hegemonik bir erkeklik örneği sergileyecek, kadınları kontrol edecek ve baskı altına alacak şekilde kadınlar üzerinde güç uygulayacak, sert ve zorba biri olmak zorundadır. Bu erkeklik örneği, filmin geçtiği iklimdeki “ideal erkeklik” için doğru bir tanım sağlar. Kırsal toplum koşullarında yaşayan birçok Türk kadınının durumunda olduğu gibi, Bahar'ın nihai değeri sadece çalışma yeteneğinden -yani ev işleri ve bahçe işleri yapma- değil, aynı zamanda çocuk doğurma ve o çocukları -ideal oğullar- ataerkil toplumun beklentilerine uygun olarak yetiştirmesi ile ölçülerek onaylanır. Psikanalitik açıdan bakıldığında Mulvey kadın imgesinin, erkek bilinçaltında fallusun eksikliğini çağrıştırdığını, böylece erkeğin zihninde hadım edilme korkusu yarattığını söyler. Kadın bu aşamada erkek çocuk yetiştirmek ile geçici de olsa fallusa erişip kendisinde olan eksikliği kapatarak toplumda bir statü elde etmeye çalışır.

Ataerkil toplumda kadına biçilen diğer bir rol, ev içi emeğin yeniden üretimidir ve dini söylem bunu meşrulaştırılmak adına öne sürülür. Hasan ve Bahar evlendikten sonra Osman, yemek servisi yapan Bahar'a “Oh! Ellerin dert görmesin Bahar gelin. Eve bir kadın geldiği nasıl belli. Senelerden beri ilk defa taze ekmek yiyorum. Güzel olduğun kadar hünerlisin de. Her kadın yapamaz senin yaptığını. Hasan vallahi talihli adam. Senin yerinde olmak isterdim. Herif Kadir Gecesi dünyaya gelmiş. Durdu durdu da turnayı gözünden vurdu” diyerek ataerkil toplumda bir kadından beklenen toplumsal cinsiyet rollerini sıralarken aynı zamanda Bahar'ın

toplumdaki konumunu meşrulaştırmak için Müslümanlar tarafından Kur'an-ı Kerim'in indirildiği mübarek gece kabul edilen Kadir Gecesi'ne vurgu yaparak dini kendi amacına uygun yorumlamak suretiyle kullanır. Filmin ilerleyen sahnelerinde ise Hasan hapse atılır ve Osman bunu Bahar'a tecavüz ederek zorla sahip olmak için bir fırsat olarak değerlendirir. Cinsel saldırıyı takip eden sahnede Bahar'ın Osman'ın ayaklarını yıkadığı görülür. Osman, Tanrı'nın bir kadını erkeğin küçük bir kaburga kemiğinden yarattığını teyit ederek kadınların erkeklerden nasıl daha aşağı olduklarına dair olan inancını dile getirir. "Cenabı Mevla kadın kısmını erkeğin bir küçük kemiğinden yaratmış derler." Yine dini söylemin, kadınlar üzerindeki baskıyı artırmanın bir yolu olarak kullanıldığı görülmektedir.

Filmde analiz edilen sahnelerde Bahar'ın bir kadın olarak anlatıdaki ikincil konumu açıktır. Öykünün aktif-pasif ikileminde devam eden hikâyeye örgüsünde Bahar filmde boyun eğdirilmiş ve birçok açıdan sömürülmüş bir nesne konumunu (emek kaynağı, doğum makinesi, hizmetçi olarak) işgal eder. Berger'in "erkekler davrandıkları gibi kadınlar ise göründükleri gibidirler" ifadesi film anlatısını özetler niteliktedir (2009: 47). Bahar kendi konumuna göre hareket etmeye zorlanırken, Osman ve Hasan hem filmdeki eril bakışın taşıyıcıları hem de hikâyeyi ileri taşıyanlar olarak aktif özne konumunda aksiyonu yönetirler. İki kardeş suyun dağıtımını ve kullanımını açısından kamusal alanda komşular ile mücadele içindeyken, kadının mülkiyeti açısından da kendi aralarında rekabet içindedirler. Hasan'ın hapisten çıkıp Osman'ı alt edip Bahar'a yeniden sahip olduğu filmin son sahnesine kadar süren aralarındaki gerilim doruk noktasına ulaşarak çözüme kavuşur.

3.2. Susuz Yaz Filminde Eril Bakış ve Kadının Anlatıda Bakış Yoluyla Nesneleştirilmesi

Filmde, ataerkil hegemonyayı ve kadının nesneleştirilmesinin deneyimlenebileceği ikinci alan filmin görsel düzenlemesidir. Filmin ana karakteri Osman, Hasan'ın karısı Bahar'ı eril bakış düzenlemeleri yoluyla bir nesne olarak kontrol etmekle kalmaz, aynı zamanda röntgenci bakışıyla kendi fantezisini onun bedenine yükleyerek onu işlevsel fetiş bir nesneye dönüştürür. Mulvey'e göre klasik anlatı sinemasında bakış kaynaklı hazzın iki şekilde ortaya çıktığından söz edilebilir: Skopofili (gözetlemeci), başka bir kişiyi görme yoluyla cinsel uyarılma nesnesi

olarak kişiye meraklı ve denetleyici bakış yöneltmekten duyulan zevktir ve cinsel cazibe ile ilişkili olarak röntgencilik (voyerizm) şeklinde gelişir. Bunun tersi olarak konumlandırılan narsizm ve egonun oluşumu yoluyla geliştirilen ikinci bakış kaynaklı haz, görülen görüntü ile özdeşleşmeden gelir (Mulvey, 1997: 19). Başka bir deyişle, iki tür görsel zevk erkek egemenliği lehine işler. Biri, esas olarak ekrandaki kadın karakterlere bakmaktan kaynaklanan gözetlemeci bir zevktir. İkinci mod, hikâyede aktif ve saldırgan bir rol oynayan ana karakterle özdeşleşmeden gelen narsistik özdeşleşme zevkidir. *Susuz Yaz'da* Erksan, kameranın açısını Bahar'ın objektif çekimine bağlayarak seyircinin Osman'la özdeşleşmesine izin vermez ancak film, karakterlerin kimliksiz bakışlarıyla röntgenci zevkin nasıl harekete geçtiğini seyirciye gösterir.

Toplumsal cinsiyet rollerinin dengesiz bir dağılım içinde olduğu dünyada bakıştaki haz aktif olan erkek ve pasif konumda olan kadın arasında bölünmüştür. Hâkim konumdaki eril bakış kendi fantezisini fantezinin nesnesi olacak şekilde varolan dişi imgeye aktarmaktadır. Ana akım sinemadaki teşhirci rolleri içinde kadınlar, "bakıla-sı-lık" mesajını veren, güçlü görsel ve erotik etki amacıyla kodlanmış dış görünüşleriyle aynı anda hem bakılan hem teşhir edilebilirler (Mulvey, 1997: 20). Filmin başında Hasan ve Bahar arasındaki sahne, aynayı bir metafor olarak kullanarak Bahar'ın "bakıla-sı-lık" özelliğini vurgular. Osman ve Hasan derenin önünde filmin ana çatışma konusunu oluşturan suyun bölüşümünün nasıl olacağı hakkında konuşurken, Bahar uzaktan buğdayların arasından elinde aynayla çıkagelir. Mulvey'e göre kadın varlığını erotik bir biçimde ortaya koyarak, hikâyenin ilerlemesine karşıtlık içerecek şekilde aksiyonun akışını dondurma eylemi gösterir (1997: 20). Elindeki aynayı kullanarak güneş ışığını Hasan'ın yüzüne yansıtan Bahar, onunla buluşmak istediğini Hasan'a işaret ederek Mulvey'in üzerinde durduğu aksiyonu bir anlığına dondurma işlevini yerine getirir. Hasan, Bahar'a doğru koşarken, sahnede Bahar'ın ekinlerin arasına girip aynada kendisine bakarak parfüm sıkıldığı görülür. Bu durum kadınlara, erkeklere çekici görünmeleri için yapılan baskı hakkında bir mesaj olarak yorumlanabilir. Ayrıca burada ayna basit bir iletişim aracı olarak kullanılsa da Lacanian psikanalizde ayna evresi anneden kopuşla birlikte simgesel düzende babanın yasasıyla öznenin kuruluşunu temsil eder. Dolayısıyla

burada ayna ataerkil sistemin kadına dayattığı kadın mitinin kontrol ve sürekliliğine hizmet eden bir araç olarak okunabilir. Berger, kadınların daima kendi imgeleri ile birlikte hareket ettiklerini ve kendilerine dair öz farkındalığın onların kişiliklerinde bölünmeye sebep olup gözleyen ve gözlenen olarak kendi kişiliklerini iki ayrı yapı olarak görmelerini sağladığını söyler. Bu çift kimlikli yapının, erkeklere iyi görünmeyi ve onların beğeni duygusunu kazanmayı kadın imajı için zorunluluk haline getirdiğini belirtir (2009: 46-47). Sahnede Bahar'ın da örneklendirdiği gibi bir kadın, imajının devamlılığını sağlamak için yanında her zaman bir ayna taşımalıdır ve kadının imajında beklenmeyen herhangi bir değişiklik kabul edilemez. Berger' in sözünü ettiği kadınlığa dair kendini gözlemleyip düzenleme davranışı tamamen erkek fantezisine hizmet eder bir biçimde filmde kendine yer bulur.

Başka bir sahnede Mulvey'in sözünü ettiği röntgenci görsel haz, fetişleştirici Peeping Tom¹ karakterine bürünen Osman'ın Bahar'ı nesneleştirerek onun gizli, aktif ve kontrol edici bir izleyicisi olmaktan cinsel tatmin alması ile örneklendirilebilir. Bu haz, başka birini nesne olarak meraklı ve denetleyici bir bakışa tabi tutup onu araştırıp gizemden arındırmakla ortaya çıkar. Bahar, odasında kıyafetlerini değiştirip uyumaya hazırlanırken, Osman bir randevuya hazırlanır gibi saçlarını tarayıp bıyığını aynanın karşısında kıvırdıktan sonra bakışın taşıyıcısı konumdaki bir röntgenci olarak yatak odasındaki Bahar'ı kapı aralığındaki delikten dikizlemeye başlar. Kamera gizlice Bahar'ın odasına sızar ve Bahar kıyafetlerini değiştirirken Osman'ın özne bakış açısı kameranın bakış açısı olur. Kısa bir süreliğine seyirci, Osman karakteri ile özdeşleşebilecek bir bakış açısına zorlansa da sonrasında kamera Bahar'ın odasının içinde konumlanarak objektif bir çekim açısına (omuz üstünden çekim) geçiş yapar. Bu açıda Bahar kendisi için bir özdenetim aracı olan aynadaki görüntüsüne bakar, başını öne eğerek ağlamaya başlar ve yatağa doğru koşup yüzüstü uzanarak ağlamaya devam eder. Bu sahne, sadece Osman'ın Bahar üzerinde dikizleme yoluyla kurduğu hâkimiyeti göstermekle kalmaz, aynı zamanda ataerkil bir toplumda, köyde yalnız başına dul olarak yaşayan bir kadının sosyal ortamlardan uzak oluşunu, toplumun onun üzerine uyguladığı baskının boyutunu

¹ Peeping Tom aynı isimli filmde, sadece kadınları öldüren ve kadınları öldürürken kameranın alt kısmına taktığı bıçak yardımıyla ölüm anındaki yüz ifadelerini görüntüye almaktan haz duyan Mark Lewis isimli karakterdir.

yansıtırken kadın karakterin güçsüzlüğü ve çaresizliğini de gösterir. Sahne, Osman'ın fetiş derecesinde Bahar'a karşı olan tutkusunu betimlerken, yönetmen kamera ve çekim açısını değiştirerek seyircinin bu durumdan haz almasını önler ve sahnenin sonunda Bahar'ın duygu durumunu ön plana çıkarır.

Kırel'e göre, bakma eylemi güç ve iktidar ilişki ağı içerisinde kasti bir biçimde kullanıma sokulduğunda artık bakışa dönüşür. Sözü edilen şey bakış olduğunda 'bakan kişi ile bakılan şey' denklemine bir pozisyon alma durumu olduğu düşünülebilir (2010:137). Osman, filmin anlatısı içinde eril bakışın gücünü kullanarak her fırsatta Bahar'a şehvetle bakışını çevirir. Bahar bir ağaçtan elma toplarken, Osman'ın öznel bakış açısından kamera seyirciye Bahar'ın bacaklarını gösterir. Tarlada Osman ile Bahar birlikte çalıştıklarında Osman, havuzdaki suyu idare eden Bahar'ın bacaklarına bakar. Bahar yemek yaparken, Osman ısrarla elini tutar. Bahar derede yılan tarafından ısırıldığında, Osman şehvetle Bahar'ın baldırlarındaki zehiri emer. Bu örneklerde görüldüğü gibi anlatıda Bahar'ın arzu nesnesi olarak bir fetiş haline dönmesi onun vücudunu, ayaklar, bacaklar, saçlar, eller ve göğüsler gibi daha küçük parçalara bölen ve bu vücut parçalarının tekrar tekrar yakın çekimlerini öznel bakış açısıyla gösteren kamera ve kurgu yöntemleriyle gerçekleştirilir. Bu şekilde filmin anlatı yapısını düzenleyen ataerkil kültürün bilinçdışı, erkeklerin cinsel arzusuna iki yönlü hizmet eder: birincisi, beden/kişinin tamamı yerine vücudun belirli bir parçasına değer vererek ve ikincisi, kadını bir bütün olarak kabul etmeme (temsil etmeme) yoluyla özne kadının failliğini reddederek (Benshoff ve Griffin, 2009: 518-519). Bu stratejiler kadın bedenini bir fetiş nesnesi haline getirerek heteroseksüel erkeğin arzusuna sunarken, kadını bütün olarak kabul etmeyerek de onun cinsel farklılığının ataerkil egemenliğe tehdit oluşturmasını engeller. Böylece filmde eril bakışı kontrol eden Osman, Bahar'ı bakışın nesnesine indirgeyerek onu arzu nesnesi olarak değerlerken, Bahar'ın erkek egemen toplumda eksik temsili ve özne olamayışı her daim yeniden üretilerek onu görünmez kılar.

Osman'ın röntgencilik döngüsü filmde daha sonra en yüksek noktaya ulaşır. Bu tutku seviyesi, Mulvey tarafından tanımlanan, kadınların ekrandaki cinsel gücünü içeren röntgenci bir bakışla kontrol altına almak üzere kullanılan fetişizme götürür.

Fetişleştirme, belirli bir nesneye aşırı derecede duygusal ve cinsel açıdan takıntılı derecede düşkün olma durumudur (Benshoff ve Griffin, 2009: 517). Mulvey cinsel farklılıkla baş etmeye çalışan eril bilinçaltının istediği tatmine ulaşamayınca nefrozları ile başa çıkmak adına hissettiklerini fetiş nesnesi yerine başka nesneye yansıtacağını söyler (Mulvey, 1997: 22). Osman filmde erken yaşta karısını kaybetmiş bir erkek olarak aşktan ve cinsellikten yoksun olması sebebiyle her iki konuyu saplantılı hale getirerek çeşitli objeleri fetiş nesnesi haline getirir. Bahar soyunup yatağını yaparken, Osman yine bir delikten Bahar'ın odasını gözetler. Kamera öznel bakış açısıyla bize Bahar soyunurken bacaklarını gösterir. Dikizlemeyi bitirdiğinde Osman yastığa Bahar'mış gibi sarılır. Başka bir sahnede Osman ineği sağarken Bahar'da tam karşısında çamaşır asmaktadır. Bir süre sonra Osman ineğin sütünü doğrudan ineğin memesinden emmeye başlar ve hayvanın bacaklarını Bahar'ın önünde okşar. Osman film boyunca fetişini yalnızca canlı nesnelere ya da Bahar'a yöneltmekle kalmaz, aynı zamanda insan formunda olmayan nesnelere de insan gibi düşünerek ve onları birer cinsel obje haline getirerek fetişini yansıtır. Osman'ın filmin devamında kadın özlemi ve sevgi eksikliği takıntısının daha ileri gittiğini görürüz ve bunu bir korkuluğa yansıtır. Tarlada bir korkuluğa yaklaşarak onun başına baş örtüsü bağlar ve korkuluğun etrafında dönerken şöyle der: “Bahar, güzel gelin. Tüh! Halt ettin Osman. Tam bir aptalım. Gördün mü yediğin naneyi ha? Gene güzel gelin dedin. Hay Allah kahretsin seni. Ben bu işi yapamayacağım. Kolay değil lügat kesmek. Ama bir şansını bulacağım elbet. Bahar... Güzel Bahar... Acı bana. Senin için yandığımı görmüyor musun? Bu böyle gitmez kınalı keklik. Mahalim, suyum, evim, barkım, tarlalarım hepsi senin olsun... Yeter ki sen bir yol he deyiver, ha? He diyorsun değil mi? Yumuşacık ellerini sıcak sudan soğuk suya sokturmam. Kumrular gibi bakarım sana. Kuş sütüyle beslerim seni. He değil mi Bahar? He diyorsun değil mi?”.

Osman korkuluğa Bahar gibi davranır onu tutar, öper, sarılır ve korkuluğa bakarak ve onun etrafında dönüp sarılmak suretiyle vaatlerde bulunur. Acınası bir şekilde korkuluğun önünde uygunsuz bir evlenme teklifi pratiği yapar. Eril bilinçdışının temsili olarak, hadım olma tehdidi ile karşı karşıya kalan Osman'ın Mulvey'in bu tehditten kaçış için önerdiği dişi figürü yüceltme yöntemini korkuluk

üzerinden uygulamaya koyduğu söylenebilir. Osman korkulukla konuşurken Bahar'ın fiziksel güzelliğini övücü sözler söyleyerek korkuluk vasıtasıyla onu fetiş nesnesi haline getirir. Bu şekilde bilinçaltını baskılayarak kontrol altına almak yoluyla hadım olma kompleksini aşmaya çalışır.

America on Film adlı kitapta Benshoff ve Griffin, Freud'un eril aklın kadınları fetişleştirmesinin altında yatan sebebi açıkladığı sözlerini şu şekilde aktarır: *“Psikanalist Sigmund Freud, fetişleştirmeyi özellikle erkeklerin kontrol eksikliği korkularına bağlar. Erkek ruhunun, bir kontrol ve güç duygusunu yeniden öne sürmeye çalışırken, bazen saplantılı bir şekilde kontrol edilebilecek tek bir nesneye odaklanabileceğini iddia eder. Kadınların erkek bakışı altında şekillenme biçimine bağlı olan fetişleştirme, kadınları daha az tehdit edici kılmak için daha fazla nesneleştirmeye çalışır. Bir nesne olarak kabul edilirlerse ve tam yetkin insanlar değilse, o zaman kadın ikincil bir konumda tutulabilir”* (2009: 518).

Sahnedeki Osman'ın korkuluğun üzerinden yansıttığı ideal kadın imajı, Osman karakterinin temsil ettiği eril bakışın durmaksızın bir kadın üzerinde hakimiyet kurmaya çalışmasının sonucudur. Bu yansıtma davranışı, eril iktidarın kaygılarını dindirmeye yönelik bir çaba olarak yorumlanabilir. Fetişleştirmeye yol açan ilk adım Osman'ın yeni gelin Bahar'ın vücuduna kendi arzusu ve dikkatini yöneltmesine rağmen karşılık alamamasıdır. Sonrasında röntgencilik ve gözetleme yoluyla bakış ile kontrol başlar ama istenilen elde edilemez. Uzun bir yalnızlık ve tatminsizlik döneminden sonra Osman'ın tutkusu yön değiştirir ve korkuluk gibi dış nesnelere kendini gösterir. Böylece Osman, üzerinde tam kontrol kazanabileceği bir fantezi dünyasının içine adım adım girerek geçici bir tatmine kavuşur.

SONUÇ

İlk uluslararası ödüllü Türk filmi olan Metin Erksan'ın *Susuz Yaz* filminin betimsel analizi, kadın karakterin nesneleştirilmesinin hikâye ve görsel düzenlemeler aracılığıyla nasıl gerçekleştiğini gün yüzüne çıkarmak için Mulvey'in eril bakış kavramından hareketle yapılmıştır. Araştırmada, erkek karakterlerin anlatının merkezinde yer alıp ataerkil toplum içindeki kadının pasif konumunu üreten ve konumundan doğan toplumsal cinsiyet rollerini vaaz eden aktif failler olarak temsil edildiği sonucuna varılmıştır. Filmin anlatısı içinde Bahar, ev içinde ve dışında

emeği sömürülen ve kullanılan, ataerkil toplumun en küçük hücresi olan ailenin devamını erkek çocuk dünyaya getirerek garantilemesi beklenen, ailenin tüm üyelerine hizmet eden bir nesneye dönüştürülür. Nesneleştirme süreci, aktif öznenin yani ataerkil eril iktidarın temsilcisi erkeğin pasif nesne konumundaki kadın üzerindeki tam kontrolünü sağlar. Eril bakış kavramı, Bahar'ın çeşitli görsel düzenlemeler yoluyla nesneleştirilme stratejilerini açıklar. Erksan filmde kamera konumlandırmaları ve öznel çekim tekniği aracılığıyla Bahar'ın belirgin bedensel bölgelerine odaklanır. Vücudunun daha küçük kısımlarında durmaksızın yapılan bu gözlem sonucu film izleyicisi bakışın gücünü yakalayarak ekranda gördüklerinden röntgenci bir zevk alır. Tüm bu süreçte Bahar'ın bakış yoluyla özne oluşu reddedilir ve böylece tüm güç eril bakışın hizmetine sunularak fetişleştirme işlemi gerçekleştirilir. Fetiş bir nesneye dönüşen Bahar, kendi kendine erkek gözüyle bakmaya başlayan bir öz farkındalığa bürünerek ataerkil toplum adına erkek karakterlere ihtiyaç kalmaksızın kendi kendinin polisi olarak toplum içinde bulunduğu konumu meşrulaştırır.

KAYNAKÇA

ABİSEL, Nilgün (2005). Türk Sineması Üzerine Yazılar, Ankara: İmge Kitabevi.

BENSHOFF, Harry M. ve GRİFFİN, Sean (2009). America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies, West Sussex: Wiley-Blackwell.

BERGER, John (2009). Görme Biçimleri, (Çev. Yurdanur Salman), İstanbul: Metis Yayınları.

BERKTAY, Fatmagül (1996). Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın, İstanbul: Metis Yayınları.

BERKTAY, Fatmagül (2013). Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

ÇETİN, Berfin Emre (2015). The Paramilitary Hero on Turkish Television: A Case Study on Valley of the Wolves. Cambridge Scholars Publishing.

GÜNEŞ, Fetime. (2017). "Feminist Kuramda Ataerki Tartışmaları Üzerine Eleştirel Bir İnceleme", Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 27(2), s. 245-256.

ÖZTÜRK, Bahar ve AKBULUT, Ömer (2022). Laura Mulvey'in Eril Bakış Perspektifinden Susuz Yaz Filminde Kadının Nesneleştirilmesi. Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (e-gifder), 10 (2), 1046-1067.

KIREL, Serpil (2012). Kültürel Çalışmalar ve Sinema, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

MULVEY, Laura (1997). Görsel Haz ve Anlatı Sineması, (Çev. Nilgün Abisel), Kare, (21): s.38-46.

NELMES, Jill (1998). Sinemada Cinsiyet ve Cinselliğin Sunumu, (Çev. Ertan Yılmaz), Kış 98, s.71-94.

OZAN, Rengin (2014). Son Dönem Türk Sinemasında Kadın Bakışı, İstanbul: Köprü Kitapları.

ÖĞÜT, Hande (2009). "Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema", Cogito 3 Aylık Düşünce Dergisi: Feminizm sayı: 58 içinde, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

ÖLÇER, Evrim (2003). Türkiye Masallarında Toplumsal Cinsiyet ve Mekân İlişkisi. Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

ÖZVERİ, Derya (2009). Feminist Teorinin Gelişim Sürecinde Uluslararası İlişkilere Bakışı Üzerine Kısa Bir Değerlendirme, (Editör.), Hasret Çomak. Uluslararası İlişkilere Giriş: Teorik Bakış, 1. Basım, Kocaeli: Umuttepe Yayınları.

SAYGILIGİL, Feryal (2010). Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları, İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi, Sosyoloji Lisans Programı.

SMELİK, Anneke (2008). Feminist Sinema ve Film Teorisi Ve Ayna Çatladı, İstanbul: Agora Kitaplığı.

TAŞ, Gün (2016). "Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri", Akademik Hassasiyetler, 5, (3).

TİMİSİ, Nilüfer (2011). Sinemaya Feminist Müdahale: Laura Mulvey'de Psikanalitik Seyirciden Teknolojik Seyirciye, (Editör), Murat İri. Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar, İstanbul: Derin Yayınları.

ÖZTÜRK, Bahar ve AKBULUT, Ömer (2022). Laura Mulvey'in Eril Bakış Perspektifinden Susuz Yaz Filminde Kadının Nesneleştirilmesi. Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (e-gifder), 10 (2), 1046-1067.

ZERZAN, John (2000). Gelecekteki İlkel, (Çev. Cemal Atila), İstanbul: Kaos Yayınları.

Yazarların çalışmaya katkı oranları eşittir.

Çalışma kapsamında herhangi bir kurum veya kişi ile çıkar çatışması bulunmamaktadır.