



Dilek, Buket Akdemir, “Gürcistan Sinemasında Sovyet ve Sovyet Sonrası Dönemde Kadının Temsili”, *Karadeniz Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 9/17, ss.45-64.
DOI: 10.31765/karen.1194944

Bu makale etik kurul izni ve/veya yasal/özel izin alınmasını gerektirmemektedir.

This article doesn't require ethical committee permission and/or legal/special permission.

* Araştırma Makalesi / Research Article

** Dr. Öğr. Üyesi,
İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim
Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema
Bölümü, İstanbul/TÜRKİYE
 bktakdemir@gmail.com

ORCID : 0000-0001-7809-2935

Anahtar Kelimeler: Gürcistan Sineması, Kadın, Temsil, Feminizm, Sovyetler Birliği

Keywords: Georgian Cinema, Woman, Representation, Feminism, Soviet Union

GÜRCİSTAN SİNEMASINDA SOVYET VE SOVYET SONRASI DÖNEMDE KADININ TEMSİLİ*

Buket Akdemir DİLEK**

Öz: Feminist kuram bağlamında kadın temsiline incelendiği çalışmada; kavramsal çerçeveyi ve dönemin ideolojik ve sosyolojik yapısını anlamak için öncelikle Gürcistan tarihi anlatılmış devamında Gürcistan sineması üzerine bilgi verilmiştir. Çalışmayı anlaşılır hale getirmek adına Sovyetler Birliği dönemi ve Sovyet Sonrası Dönemi Gürcistan filmleri örneklem olarak seçilmiştir. Seçilen ve örnekleme dâhil edilen filmler feminist kuram çerçevesinde betimsel analiz yöntemine bağlı kalınarak incelenmiş olup zaman zaman ele alınan filmlerde toplumsal dinamikler açısından ideolojik incelemeye de yer verilmiştir. İncelenen eserlerde feminist kuram çerçevesinde kadın temsiline nasıl olduğunu ortaya çıkartmak için betimsel analize gidilmiştir. Örnekleme dâhil edilen beş Gürcü filmde feminist kuram çerçevesinde betimsel analiz yöntemi ile kadın karakterlerin beyaz perdede temsil edilişi irdelenmiştir. Tarihsel olarak iki farklı dönem çekilen filmlerde ataerkil bakış incelenerek ataerkil Gürcü toplumunda kadın temsili film analizleri ile tespit edilmeye çalışılmıştır. Çalışma sonucunda Gürcistan sinemasında kadın temsiline siyasal ve toplumsal olaylar paralelinde değişikliğe uğradığı tespit edilmiştir.

REPRESENTATION OF WOMEN IN THE GEORGIAN DURING AND AFTER SOVIET PERIOD

Abstract: In the study examining the representation of women in the context of feminist ideology; In order to understand the conceptual framework and the ideological and sociological structure of the period, first of all, Georgian history is explained and then information on Georgian cinema is given. In order to make the study understandable, Georgian films from the Soviet Union period and the Post-Soviet period were chosen as samples. The films selected and included in the sample were examined within the framework of feminist theory, adhering to the descriptive analysis method, and ideological analysis in terms of social dynamics was also included in the films discussed from time to time. In the analyzed works, descriptive analysis was used to reveal how women are represented within the framework of feminist theory. In the five Georgian films included in the sample, the representation of female characters on the screen was examined with the descriptive analysis method within the framework of feminist theory. By ex-

Geliş Tarihi / Received Date: 26.10.2022

Kabul Tarihi / Accepted Date: 07.03.2023

aming the patriarchal view in the films that were shot in two different periods historically, the representation of women in the patriarchal Georgian society was tried to be determined by film

analysis. It has been determined that the representation of women in Georgian cinema has undergone changes in parallel with political and social events.

Giriş

Feminist kuram; toplumdaki cinsiyetçi yaklaşımlara karşı çıkmaktadır. Bu ideolojik yaklaşım ilerleyen dönemlerde/ gelecekte cinsiyetçi söylemlerden ve yaklaşımlardan temizlenmiş toplumu hedeflemektedir. Feminist kuram; toplumsal hayatta kadınların maruz bırakıldıkları ataerkil her türlü baskıyı, korkuyu bir sorun olarak değerlendirmekte ve buna eleştiri getirmektedir.¹ Feminist kuram her türlü cinsiyetçi söyleme karşı çıkarak kadın ve erkeğin toplumsal hayatta eşit konumda olmalarını savunmaktadır.² Tarihsel süreçte feminizm üç dalgaya ayrılmaktadır. I. Feminist Dalga Hareketi kadınların oy hakkı mücadelesi ile ilişkili olup kadın erkek eşitliği üzerine düşünce yapısını oluşturmuştur.³ II. Feminist Dalga Hareketi cinsiyetler aracılığıyla kadınların toplumsal hayatta ezilmesine neden olduğu düşüncesinin üzerinde durmuştur.⁴ Ayrıca cinsellik ve doğurganlık kavramı üzerinde sıkça tartışmıştır. III. Feminist Dalga Hareketi; 1990'lı yıllarda ortaya çıkmış II. Feminist Dalga Hareketinin pratiklerine ve yaşanan yanlış anlaşılmalara karşı eleştirel bakış getirmiştir. Bu yanlış anlaşılma feminist hareketin yalnızca üst orta sınıf beyaz kadınları içerdiği düşüncesinin hâkim hale gelmesidir.⁵ Budgeon'a göre III. Feminist Dalga Hareketi kadınların kendi aralarında yaşanan iktidar ilişkileri ile ilgilendiğini belirtmekle birlikte kadının ataerkil sistemde erkekle olan mücadelesinin dışında kadının ataerkil sistemde rakibinin kadın olması nedeniyle bu ilişki ile ilgilenmektedir.⁶ Gelişen teknolojilerin paralelinde birçok değişme ve gelişme olduğu gibi feminist literatüründe de gelişme yaşanmıştır. Feminist hareket içinde konuşulan, IV. Dalga olarak adlandırılan hareketten burada "hala eleştirilerin odağında olsa da" kısaca bahsetmek gerekmektedir. IV. Feminist Dalga Hareketi diğer adı ile Dijital Feminizm; gelişen teknolojiler ile paralel olarak internet teknoloji ve dijital platformları- sosyal ağları kullanarak kadınların gerçekleştirdiği mücadeleleri daha görünür hale getirmeyi amaçlamaktadır. Kadınların kamusal alanda varlık göstermesinin eşitlik çerçevesinde olması gerektiğini savunmakta ve hala devam eden ataerkil kamusal alanda kadının varlığını meşrulaştırmayı amaçlamaktadır.⁷ Feminist film eleştirisinin temellerini anlamlandırmak için feminist kuramdan bahsetmek gerekmektedir. Feminist kuram kendi içinde farklı başlıklar altında değerlendirilmektedir. Tarihsel süreçte feminist düşünce üzerine birçok yeni fikir geliştirilmiştir. Geliştirilen fikirlerin temelini kadının sorunlu ve taraflı temsili oluşturmaktadır. Feminist kuram, taraflı ve sorunlu temsil şekline karşı alınacak önlemler üzerine durmaktadır. Feminist kuram farklı perspektiflerden ve ideolojilerden beslenerek kadın, kadın temsili ve patriarkal sistem yani ataerkil sistem üzerine düşünülmektedir.

1950'li yıllarda gelişen iletişim teknolojileri ile televizyon insanların evine girmeye başlamıştır. Televizyonun toplumsal yapıya dâhil olması sosyal araştırmaların temsil kavramı üzerinde daha sık durmasına neden olmuştur. Dönemin yükselen feminist hareketleri ile temsil çeşitleri arasına feminizmin girmiştir. Özellikle sinema alanında feminist film eleştirileri ve çözümleri yükselişe geçmiştir. Dönem olarak II. Feminist Dalga Hareketinin olduğu tarihte film endüstrisinde sıkça feminist film eleştirisi ve kadın temsili sesleri yükselmeye başlamıştır.⁸

¹ Kabadayı, 2014: 89-92.

² Michel, 1995: 6.

³ Tür & Koyuncu, 2010:5.

⁴ Kılıç Z., 1998: 359.

⁵ Taş, 2016: 171.

⁶ Budgeon, 2011: 249.

⁷ Tekvar, 2017: 537.

⁸ Ryan & Keller, 2016: 200.

Feminist kuram çerçevesinde betimsel analiz yöntemi ile yapılan film eleştirisi 60'lı yıllardaki feminist hareketin sinemadaki karşılığıdır. Başlangıçta politik temeller üzerinden ilerleyen bu eleştiri daha sonra yoğun olarak göstergebilimsel ve psikanalitik yaklaşımdan etkilenmiştir. Feminist film eleştirisinin çıkış noktası ataerkil bakış açısının filmlerde analiz edilmesi üzerinedir. Bu film eleştiri yöntemi filmlerde ataerkil bakışın üretim şekli, kadına yönelik cinsiyetçi bakış ve tutumun kaynağı üzerine durmaktadır. Ayrıca; filmlerde ataerkil düzenin nasıl üretildiği ve devam ettirildiğini incelerken kadının filmlerde nasıl temsil edildiğini incelemektedir. Feminist film eleştirisi yöntemi ile incelen filmlerde amaçlanan feminist tavra uygun şekilde kadın temsinin gerçekleştirilmesidir.⁹ Kadının filmlerde temsil edilmesini bir sorun olarak merkezine alan feminist film eleştirisi kısaca ataerkil bağlamında filmlerdeki kadın temsiliyi incelemektedir.

Feminist kuram, kadının onurunun korunması söylemini savunmaktadır. Ataerkil sistemde pornografi erkeği özne durumunda bırakırken kadını nesne konumuna geçirmektedir. Kadının nesneleştirilmesini, cinsel bir meta haline dönüşmesini sağlamaktadır.¹⁰ Feminist kuramın ortak paydada bulunduğu nokta kadınların sinemada temsil şekillerinin erkek temsil şekli ile eşitlenmesidir.¹¹ Erkek egemen sinemada kadınlar kendilerine has bir anlamlandırma içinde değil erkek bakış açısı ile temsil edilmekte olduğunu, perdeye yansıyan bu kadın imgesi gerçek hayattaki kadın imgesinden farklı olarak erkeğin bilinçaltındaki düşüncelerle üretilmiş olduğunu kabul etmiştir. Kadının cinsel kimliğinden ziyade toplumsal kimliği üzerine tartışmaktadır. Ataerkil sistem içinde kadın karakterlerin toplumsal cinsiyetlerinin oluşumunu incelemektedir.¹² Bu amaçla filmlerde kadının ataerkil sistemde toplumsal cinsiyetinin varlığını ne şekilde sürdürdüğü ve kadına yüklenen toplumsal cinsiyetçi roller incelenmektedir. Ataerkil sistemde kadının maruz bırakıldığı toplumsal cinsiyetçi rolleri görünür kılarak kadın temsiliyi nasıl yapılması gerektiğini açıklamaya çalışmaktadır.

Feminist kuramın öncü araştırmacıları arasında Laura Mulvey gelmektedir. Mulvey "Görsel Haz ve Anlatı Sinema" adlı makalesinde feminist kuram çerçevesinde film analizinin çerçevesini çizmektedir. Sinemada kadın karakterlerin temsili izleyicilerin bakışını sorun haline getirmektedir. Kadın karakterlerin filmde temsil şekilleri sonucunda kadınlar özne olmaktan ziyade nesne konumunda yer almaktadır. Kadın karakterler erkeğin bakışında ve düşüncesinden türetilmektedir. Bu temsil şekli doğrudan ataerkil sistemden kaynaklanan eril bakış ile alakalıdır.¹³ Kadın temsiline başvuran iletişim araçlarının arasında sinema başı çekmektedir. Sinema anlatı tarzı olarak klasik anlatı sineması ve modern anlatı sineması olarak ikiye ayrılmaktadır. Klasik anlatı sineması bugün Hollywood tipi anlatı olarak da adlandırılmaktadır. Hollywood tipi anlatı yapısına sahip olan filmler bugün ataerkil sistemin topluma dayattığı cinsiyet rollerine başvuran en önemli araçlar arasındadır. Linda Williams'ın belirttiği üzere; klasik anlatı sinemasında kadın temsili erkek karakter üzerinden yapılmaktadır. Kadınlar bu anlatı yapısında erkeğin omzunda gözlerini kapatmakta ve erkeğin arzulu bakışları için nesne olarak konumlandırılmaktadır.¹⁴ Klasik anlatı sinemasın temel taşı olan Hollywood'da kadın temsili ideal eş, anne veya erotik baştan çıkarıcı kadındır. İdeal kadının karşılığı fedakâr eş, destekleyici arkadaş, annedir. Erotik kadın ise erkeği baştan çıkarıcı ve onu felakete sürükleyen kişi olarak temsil edilmektedir.¹⁵ Kadınların özel alan olan evlere kapatıldığı temsil şekli yalnızca klasik anlatı sinemasında kullanılan bir temsil değildir. Modern anlatı olarak işaretlenen sanat si-

⁹ Özden, 2004: 191, 193.

¹⁰ Serter, 1998: 122, 123.

¹¹ Donovan, 1997: 23.

¹² Özden, 2004: 194, 195.

¹³ Mulvey, 1997: 42.

¹⁴ Williams, 1992: 164-167.

¹⁵ Öztürk, 2000: 71.

nemasında da kadının özel alana hapsedildiği, erkek bakışının nesnesi olduğu temsil şekillerine rastlanmaktadır.¹⁶ Ataerkil sistem içerisinde kendini var etme mücadelesine giren kadınlar sinemada da bu mücadeleye girmektedir. Patriarkal sistemde üretilen filmlerdeki kadın temsilleri üzerine duran feminist bakış sinema filmlerindeki problemleri kadın temsilleri ile ilgilendirir. Ataerkil sistemde üretilen filmlerin büyük çoğunluğunda kadın karakterler gerçek hayattan uzak erkek arzu ve fantezisine hizmet eder şekilde temsil edilmektedir. Kadınların gerçek hayatta olduğu gibi temsil edilmesi problemi, kadınların patriarkal sistemde var olma problemleri üzerine duran feminist kuram çerçevesinde filmleri bu yönüyle incelemektedir.

Özetle; ilk dönem feminist kuram çerçevesinde film eleştirmenleri Hollywood filmlerinde kadınların stereotipleşmiş görünümünü incelemiştir 1980'li yıllarda ise alan genişletiş psikanalitik incelemelere başvurulmuştur. Filmlerde yer alan kadın karakterlerin nasıl temsil edildiği ve erkek söyleminin nasıl devam ettiği incelenmiştir. Ayrıca, kadının sinemada gerçek hali ile neden temsil edilmediği sorusunun cevabı aranmıştır.

“Gürcistan Sinemasında Sovyet ve Sovyet Sonrası Dönemde Kadının Temsili” isimli bu çalışma değişen siyasi ideolojik dönemlere göre kadın temsili incelenmiştir. Sovyet Dönemi ve Sovyet sonrası dönem olarak ayrılan bu dönemlerdeki kadın temsili daha iyi anlamak adına coğrafyanın tarihsel geçmişi ve sinemanın gelişimine bakılmıştır.

1. Kavramsal Çerçeve

“Gürcistan Sinemasında Sovyet ve Sovyet Sonrası Dönemde Kadının Temsili” isimli bu çalışmada; çalışmayı daha anlaşılır kılmak ve analiz bölümündeki çıkarımları doğru yapabilmek adına Gürcistan tarihi ve sineması sosyal ve siyasal olarak incelenmiş olarak örneklemin evreni hakkında bilgi verilmiştir.

1.1. Dünden Bugüne Gürcistan Tarihi ve Gürcistan Sineması

Güney Kafkasya bölgesinde bulunan Gürcistan bünyesinde Gürcüler, Ermeniler, Ruslar, Abhazlar, Osetler, Azeriler, Acarlar ve küçük etnik gruplar barındırmaktadır. Jeopolitik konum olarak bir köprü görevi üstlenen Gürcistan, Ermenistan ve Azerbaycan'ı Dünya'ya bağlamakla birlikte Rusya'nın Akdeniz, Ortadoğu ve Afrika'ya bağlamasını sağlamaktadır.¹⁷ Tam adı Gürcistan Cumhuriyeti olan ülkenin başkenti Tiflis'tir. Yaklaşık 5,5 milyon nüfusa sahip olan ülkenin komşuları Türkiye, Azerbaycan, Rusya, Ermenistan'dır. Eski adı Sakartvelo” olan Gürcistan'da kendilerini Kartveli diye isimlendiren Gürcü halkı uzun süredir bu bölgede yaşamaktadırlar. Ülke; Kartlar, Megrel/Çanlar (Lazlar), Svanlar olarak üç boydan oluşmaktadır.¹⁸ Birçok farklı kimliği bünyesinde barındıran Gürcü coğrafyası kültür mozaikine sahiptir.

Dünyadaki en eski Hıristiyan topluluklarından biri olan Hıristiyanlık Batı Gürcistan'da MS. 1. yüzyılda yayılmaya başlamıştır. İlerleyen süreçte Kapadokyalı Azize Nino'nun faaliyetleri aracılığıyla Hıristiyanlık dini kitleler tarafından benimsenmeye başlanmıştır. 4. yüzyılın ilk yarısında tahtta oturan Kral Mirian çok tanrılı inancı bırakarak Hıristiyanlığı resmi din olarak ilan etmiştir.¹⁹ Günümüzde ise ülkenin %65'i Gürcü Ortodoks, %10'unu Rus Ortodoks, %11'i Müslüman, %8'i Grogeryen Ermen, geri kalanlar ise diğer dini inançlara sahiptir.²⁰ Kozmopolit yapıya sahip olan Gürcistan'da Gürcüler ve Ruslar Ortodoks, Acaralılar Sünni Müslüman, Azeriler Şii Müslüman, Osetler Doğu Ortodoks, Abhazlar Ortodoks ve bir kısmı Sünni Müslüman, Ermeniler ise Apostolik dinine mensuptur.²¹ Günümüzde Gürcü toplumunun çoğunluğu Ortodoks

¹⁶ Öztürk, 2000: 19, 20.

¹⁷ Yenigün ve Bolat, 2016: 457.

¹⁸ Çiloğlu, 1993: 12.

¹⁹ Kılıç, S., 2006: 68, 69.

²⁰ Oral, 2011: 8.

²¹ Yenigün ve Bolat, 2016: 457.

dinine mensup olsa da ülkenin resmi bir dini yoktur.²² İdari olarak dokuz bölge, Abhazya ve Acara ile iki özerk cumhuriyet, Osetya ile bir özerk bölgeden oluşmaktadır. Dini, kültürel ve etnik olarak birçok rengi içinde barındıran bu coğrafya kendi içinde bir mozaik oluşturmaktadır. Kültürel yapı içerisinde birçok mozaığın yer alması üretilen kültür ürünleri ve sanat eserlerinde farklı temsil ve değerlerin ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Hareketli bir coğrafya içinde yer alan Gürcistan, geçmişinde birçok istilaya uğramış bağımsızlığı için sürekli mücadele vermiş bir ülkedir. Tarihsel süreçte ilk olarak Güney Kafkasya bölgesinde Gürcü Krallıklar şeklinde örgütlenmiştir.²³ Ülke sırasıyla Arap, Bizans, Selçuklu ve Moğol istilasına uğramıştır.²⁴ 1783 yılında imzalan Georgiyevsk Anlaşması ile Gürcistan'ın toprak bütünlüğü Rusların elinde geçmiştir. 1877-1878 Osmanlı Rus savaşı sonucunda Gürcistan'a ait Poti ve Batum'un Ruslar tarafından alınması ile ülke tamamen Rus himayesine girmiştir.²⁵ Çarlık Rusya'nın 1700'lü yıllarda başlayan sıcak yerlere yani Güney'e inme politikası Gürcistan'ı himayesi altına alması ile başlamıştır. Gürcistan Kafkasya'da Çarlık Rusya'nın bir karakolu haline gelmiştir.²⁶ Gürcistan, uzun yıllar Çarlık Rusya'nın himayesinde kalmıştır fakat bu dönemde kültürel olarak Rusya ile bir etkileşim sağlayamamıştır. 1917'de gerçekleşen Bolşevik İhtilali ile Çarlık Rusya yıkılmış, Gürci, Azeri ve Ermenilerin bir araya gelmeleri ile Transkafkasya Federal Cumhuriyeti kurulmuştur.²⁷ Altı ay sonra federasyon hükümetinin dağılması ile Gürcistan bağımsızlığını ilan etmiş ve ülke Almanya'nın himayesine girmiştir.²⁸ Şubat 1921'de Kızıl Ordu yani Sovyet Rusya'nın Tiflis'e girmesi ile Gürcistan, Sovyet Birliğinin bir parçası olmuştur.²⁹ Sovyetler Birliği hâkimiyetinde Gürcistan kimi zaman bağımsızlık için ayaklanma çıkarsa da başarıya ulaşamamıştır.³⁰ 25 Şubat 1989'da Tiflis kentinde Sovyetler Birliğinin 1921'deki işgalini protesto etmek amacıyla 15000 kişinin katıldığı gösteriler gerçekleşmiştir ve milliyetçilik hareketleri hız kazanmaya başlamıştır.³¹ İlerleyen süreçte Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği (SSCB) dağılma sürecine girmiştir ve 9 Nisan 1991'de Gürcistan tam bağımsızlığını kazanmıştır.³² Uzun dönem siyasi karışıklıklar ve bağımsızlık mücadelesi ile uğraşan Gürcistan bağımsızlığını birçok ülkeye göre oldukça geç almıştır. Yakın tarihte bağımsızlığına ulaşan ülkenin tarih boyunca birçok ülke tarafından işgale uğraması, siyasi çalkantılar yaşaması sanat anlayışını doğrudan etkilemiştir. Ülkede yaşanan ideolojik ve siyasi değişimler toplumun kültürel yapısını doğrudan etkileyerek sanat eserlerinde de kendini göstermiştir. Ülkede var olan mevcut kozmopolit yapı ve hareketli siyasi ve sosyal dönüşüm ülkenin birçok sanat dalına yansımıştır. Geçmişten günümüze kültür aktarım araçlarının başında gelen sinema bu kozmopolit ve ideolojik yapıdan doğrudan etkilenmiştir.

Yönetilme biçiminin değişmesi ile kültürel olarak bir toplumun sineması da değişmektedir. Sovyetler Birliği'nin boyunduruğu altında başlayıp gelişen bir sinema olan Gürcistan sinemasını anlatı yapısında olan değişmeler dikkate alınarak devrim dönemi ve devrim sonrası şeklinde ikiye ayırmak faydalı olacaktır.

Lumier Kardeşlerin 28 Aralık 1895 yılında Paris'te yaptıkları ilk sinema gösterimi büyük ses getirmiştir.³³ Paris'teki gösterimden kısa bir süre sonra Lumier Kardeşeler bu yeni buluşlarını tanıtmak için dünyanın çeşitli yerlerinde gösterim yapmaya başlamıştır. 5 Mayıs 1896'da Sen

²² Çiloğlu, 1993: 25.

²³ Oral, 2011: 8.

²⁴ Gül, 2009: 75.

²⁵ Yeniğün ve Bolat, 2016: 460.

²⁶ Oral, 2011: 23.

²⁷ Çiloğlu, 1993: 64.

²⁸ Yeniğün ve Bolat, 2016: 460.

²⁹ Coskun Topal, 2015: 760.

³⁰ Çiloğlu, 1993: 66.

³¹ Armağanoğlu, 2003: 558, 559.

³² Coskun Topal, 2015: 760.

³³ Abisel, 2010: 32.

Petersburg'da film gösterimi yapmışlardır.³⁴ Bir yıl sonra 1896 yılının Kasım ayında Gürcistan'ın Tiflis kentinde ilk sinematograf gösterimi gerçekleşmiştir.³⁵ Bu dönemde filmler ilk olarak Rusya'ya daha sonra Gürcistan'a getirilmiştir. 1897 yılının başlarında Tiflis kentinde yapılan özel salonlarda birbirine bağlı olamayan videolar gösterilmiştir. Gürcistan'da film çalışmaları ile ilk ilgilenenler; John Morris olarak anılan fotoğrafçı David Digmelov ve kardeşi Aleksandere Digmelovdur. Digmelov kardeşler 1904 yılında Tiflis'te ve Gürcistan'ın farklı kentlerinde sinema salonları kurmuştur. Bu salonlarda yurt dışından gelen filmlerin ve yurt içinde çekilmiş filmlerin gösterimi yapılmıştır.³⁶ Gürcistan sineması içinde yer alan devrim öncesi Rus sinemacıları sinemasal üslup açısından 1913 öncesi ve sonrası olarak iki farklı döneme ayrılmıştır. 1913 yılı öncesinde yabancı yapımcılar sinema alanında üretim yapabiliyorken 1913 yılından itibaren her türlü yabancı yapım ve yapımıcılık faaliyetleri kısıtlanmıştır. Bu nedenle Pathe gibi bölgenin yabancı olan büyük şirketler yerli yapımcılara destek vermiştir.³⁷ Yerli yapımcılara verilen bu destek ile Rus tarzı film stili ön plana çıkmaya başlamıştır. Film üretimine olan bu tarz bir müdahale filmdeki anlatı yapısını doğrudan etkilemiştir.

Gürcistan'ın zengin film tarihi 1900 yılların ilk dönemlerine dayanmaktadır. Vasili Amaşukeli, Aleksandr Digmelov ve S. Esadze gibi kişiler kameralarını alarak 1908- 1916 yılları arasında çeşitli konularda film çekmiştir. Gürcistan sinema tarihinde Vasili Amaşukeli'nin *çektiği* Akaki Tseretlis Mogza-uroba Ratcha-Letchkhumchi (Akaki Tseretlis'in Ratcha, Letchkhumchi Yolculuğu, 1912) ilk uzun metrajlı (1200m) belgesel olarak kabul edilmiştir. Film, ünlü şair Akaki Tseretlis'in 80. yaş günü şerefine çekilmiştir. 1912 yılında Amaşukeli'nin çektiği bu belgesel, 1965 yılında Fransız eleştirmen George Sadoul'un Tiflis ziyareti sırasında keşfedilmiş ve dünyanın ilk uzun metrajlı belgeseli ilan edilmiştir.³⁸ İlk kurmaca film Kristine ise 1916 yılında Aleksandre Tsutsunava tarafından çekilmiştir.³⁹ Film Egnate Ninoşvili'nin aynı adlı öyküsünden uyarlanmıştır.⁴⁰ Sessiz dönemde çekilen en güçlü Gürcü filmleri; kamera, dokunaklı performanslar ve yaratıcı düzenlemeler ile gerçekleşmiştir. Ekim 1917 tarihinde Ekim Devriminin (Bolşevik Devrimi/ Rus Devrimi) gerçekleşmesi ile bir dönem sona erip yeni bir dönem başlamaktadır. Tarihsel ve ideolojik olarak yaşanan bu siyasi devrim sinema anlatısını da doğrudan etkilemiştir. Çarlık Rusya'nın II. Dünya Savaşını kaybetmesi ülkeyi ekonomik ve toplumsal açıdan olumsuz etkilemiştir. Ülkenin genelinde halim olan bu ağır atmosfer halkın tahammül gücünü azaltmıştır. 1917 yılında ortaya çıkan kıtlık sorunu haklı sokaklara inmesine neden olmuştur. Kıtlık sorunu ile grevler baş göstermiştir. Halkın gösterdiği tepkilere ordu kayıtsız kalmamış grev yapan işçilerin yanında yer almaya başlamıştır. Çarlık Rusya'nın sözü artık kitleler tarafından dinlenmemeye başlanmış ve daha çok Sosyalist İşçi Partisi bu dönemde ağırlık kazanmıştır. Her yerde İşçi konseyi anlamına gelen Sovyetler kurulmaya başlamıştır. Lenin'in sürgün süresini tamamlayıp ülkeye geri gelmesi ile Komünist Parti tekrardan aktifleşmiş ve 28 Şubat'ta parlamentonun da desteğini alarak ülkenin yönetimini devralmıştır. 24-25 Ekim 1917 gecesi Bolşevik destekçileri hükümet birimleri ve binalarına el koymuştur. 25 Ekim'de resmi olarak Çarlık Rusya yıkılmış yerine yeni Bolşevik Hükümetinin ve sisteminin kurulmasına karar verilmiştir.⁴¹ Ekim devrimi ile birlikte ülke yeni bir siyasal iklime girmiştir.

Gerçekleştirilen Bolşevik Devrimi Gürcistan'ın sinema anlayışını doğrudan etkilemiştir. Gürcistan'daki sinemanın gelişim yılları SSCB dönemini kapsamaktadır.⁴² Sovyet desteği ile 1921

³⁴ Dolidze, 1979: 5-13, akt. Yılmaz, 2008: 35.

³⁵ Teksoy, 2005: 759.

³⁶ Gogodze, 1950, akt. Yılmaz, 2008: 36.

³⁷ Tsivian, 2008: 195,1 96.

³⁸ Colin, 1998: 158.

³⁹ Teksoy, 2005: 759.

⁴⁰ Dolidze, 1979: 228-241, akt. Yılmaz, 2008: 41

⁴¹ Çimen, 2017: 44, 45.

⁴² Teksoy, 2005: 759.

yılında Gürcistan'ın Tiflis kentinde ilk film stüdyosu kurulmuştur. Aynı yıl G.Gogitidze, "Goskino Grouzia" adlı film stüdyosunun yapımcısı ve yönetmeni olmuştur.⁴³ G. Gogitidze Sovyet hükümetinin sinemaya müdahalesinden önceki döneme kadar film üretiminin öncü ismi olmuştur. Yönetmen, hükümetin film üretimine doğrudan müdahalede bulunduğu dönemde bir süre bağımsız film yapımcısı olarak kalmıştır. Gogitidze, çağdaş Kafkasya ve Gürcü film endüstrisinin kurucu babası olarak anılmaktadır.⁴⁴ Gürcistan sinemasının dikkat çeken özelliklerinden biri bu yıllarda sinema ile ilgilenen kişilerin kan, evlilik ya da arkadaşlık bağları ile birbirlerine bağlı olmalarıdır. Yönetmeninden müzisyenine hatta oyuncusuna kadar sinema ile ilgilenen kişiler birbirleri ile yakın ilişki halinde olmuştur.⁴⁵ "Grouzia Film Studios" çatısı altında yetişen yönetmenler ise bireysel seslerini geliştirmiştir. Bu film stüdyosu dönemin birçok yaratıcı yapımcı ve yönetmenini yetiştirmiştir.⁴⁶ Yeni bir siyasi/ekonomik yönetim ile yönetilmeye başlanan Gürcistan'ın sinema anlatı yapısında da değişiklik kaçınılmaz olmuştur. Gürcistan sineması SSCB'nin etkisinde yeni bir anlatı tarzı geliştirmeye başlamıştır.

1920'li yıllar Gürcistan sineması için önem teşkil eden yıllar olmuştur. Özellikle bu dönemde Gürcü klasik eser uyarlamaları Gürcü olmayan Perestiani, VladimerBarski, Amo-Bek Nazarovi gibi yönetmenler tarafından çekilmiştir.⁴⁷ Komünist rejim; kitlesel ve sosyal kontrolü sağlamak, tarihi pekiştirmek için sinema dâhil bütün medya araçlarını aktif şekilde kullanmıştır. Dönemin lideri Lenin tüm sanatlar içinde en önemli olanını sinema olarak belirtmiş sinema sanatının gelişimine önem vermiştir. Özellikle sinemayı belgesel ve propaganda amaçlı kullanarak komünist rejimin olumlu yanlarını göstermeye çalışmıştır. SSCB Lenin aracılığıyla Gürcistan sinema anlatısına önemli etkilerde bulunmuştur. Yönetim değişikliği ile sinema anlayışının değiştiğinin göstergesi bu dönemde üretilen eserlerde açıkça görülmektedir. Sovyet Döneminde Gürcistan'da film çekme hakkı sadece "Sakhkinmretsvi" olarak bilinen Gürcistan Devlet Film Stüdyosuna verilmiştir. Diğer bütün filmler (devlet, özel kuruluşlar ve bağımsız yönetmenler) Sakhkinmretsvi'nin denetiminden geçmek zorunda bırakılmıştır. Bu tekelci bakış açısı ile devlet sinema üretim ve sergilemesinde denetim sağlamış ve tek bir ideolojik bakış açısını anlatan film üretebilmiştir. Yerel Film Enstitüleri yaptıkları filmleri ve belgeselleri tekrardan gözden geçirerek repertuarı yeniden canlandırma görevini üstlenmiştir. 1928 yılında Gürcistan'da üretilen filmler Sovyetler Birliğinde üretilen filmlerin %12'sini karşılamıştır.⁴⁸ Stalin'in Tiflisli olması sinemanın burada gelişme sağlamasında önemli itici kuvvetlerden biri olmuştur.⁴⁹ 1932 yılında Gürcistan sineması için önemli bir gelişme olan ilk sesli film Şakir, Leo Esakia tarafından çekilmiştir.⁵⁰ Filmde sosyal sınıf çatışması anlatılmıştır. Tiflis iktidardan daha uzak bir coğrafyada kaldığı için film üretiminde kısmi olarak diğer bölgelere göre daha az baskı hissedilmiştir. Bölgede, politik değeri yüksek film üretmeye başlanmıştır. Ayrıca 1930lu yıllarda Gürcistan sinemasında çizgi film çalışmaları başlamış ve 1930 yılında ilk Gürcü çizgi filmi olan "Beşik Uzakta" L.Muciri tarafından çekilmiştir. 1939'da ise Gürcistan'ın ilk renkli çizgi filmi "Çiora" çekilmiştir.⁵¹ Her ne kadar diğer Sovyet ülkelere göre Gürcistan daha özgür film üretim ortamına sahip olsa da Stalin'in yürüttüğü sinema politikası sektörde gölge olarak hissedilmektedir. Bilindiği üzere bu dönemde Stalin piyasaya çıkan bütün filmleri izlemekte ve kendi ideolojik süzgecinden geçirerek filmlerin gösteriminin uygun olup olmadığına karar vermektedir. Bu noktada uygulanan sansür haliyle dönemin muhalif tarafında duran yönetmenleri, yapımcıları olumsuz etkileyip yoğun bir sansür altında kalmalarına neden olmaktadır.

⁴³ Feigelson, 2017: 313.

⁴⁴ White ve Dzandzava, 2015: 154, 155.

⁴⁵ Scarr, 1989: 63.

⁴⁶ University of California, 2014: 14.

⁴⁷ Yılmaz, 2008: 43.

⁴⁸ University of California, 2014: 19, 20.

⁴⁹ Teksoy, 2005: 759, 760.

⁵⁰ Teksoy, 2005: 760.

⁵¹ Yılmaz, 2008: 57, 58.

II. Dünya Savaşı sonrası 1950, 1960 ve 1970li yıllara gelindiğinde “Grouzia Film Studios” sosyal, eleştirel bakışlı yönetmenler yetiştirmeye başlamıştır. Stüdyo çatısı altında egemen güce karşı siyasi muhalefetin yanında duran yönetmenler yetiştirilmiştir. Bu yönetmenler; Tengiz Abuladze, Rezo Chkheidze, Otar Iosseliani, Eldar and Giorgi Shengelaia ve erkek egemen bir sinemada kadın olarak Lana Gogoberidze’dir.⁵² Bu yeni isimler Gürcistan sinemasına yeni bir soluk getirmiştir.

Gürcüce film yapımının evriminde önemli dönüm noktası; ilk nesilden ikinci nesle geleneksel geçiş olarak adlandırılan dönem 1950lerin ortasıdır. 1950’li yıllarda ortaya çıkan büyük sinematografik canlanma, ikinci nesil Gürcü yönetmenlerin önde gelen temsilcilerinden biri kariyerinin başlangıcı olan bir film ile bu dönemi müjdelemiştir. Lana Gogoberije, Temmuz 1987’de Fransa’nın La Rochelle kentinde düzenlenen yuvarlak masa toplantısında şunları söylemiştir; “Yeni Gürcistan sineması 1956’da Magdana’nın Küçük Eşeği Tengiz Aulaje (ve Revaz Cxeije) tarafından doğdu”.⁵³ İsmi geçen film ile birlikte Yeni Gürcistan sineması yeni yüzü ile film üretimine başlamıştır.

1960lara gelindiğinde Gürcistan sineması İtalyan Yeni Gerçekçilik ve Fransız Yeni Dalgasının etkisinde kalmıştır. Lana Gogoberidze’nin Peristsvaleba (1968), Otar Iosseliani’nin Nisan (1961) ve Frunze Dovlatian filmleri bu dönemin ilk örnekleridir. 1970lere gelindiğinde Sovyetler Birliği sinemasında artış gerçekleşmiş ve en çok film üreten ülkeler arasında Gürcistan kendine yer bulmuştur. Konu itibari ile kendi yarattıkları gerçeklik içerisinde toplumsal sorunların olmadığı filmlere yönelim olmuştur.⁵⁴ Bu dönem temelinde lirik sinema mitolojisi ve masal sorunlarını incelenmiş, film içerisindeki Gürcüler yarı deli temsil edilmiştir.⁵⁵ Sinema ve toplum arasında mesafenin açık olduğu bu dönemde yönetmenler felsefi ve entelektüel konulara imza atmıştır. Otar Iosseliani’nin “Pastoral” (1976), Tengiz Abuladze’nin “Sevgilime Bir Kolye” (1971) ve “Dilek Ağacı” (1972) ve daha birçoğu bu dönemin en güzel örnekleridir.

1972 yılında Tiflis’te kurulan S. Rustavelli Tiyatro Enstitüsünde sinema bölümü açılmış ve dördüncü kuşak Gürcistanlı yönetmenler burada yetişmiştir.⁵⁶ 1980li yıllarda yönetmenler bu zamana kadar değinilmemiş konulara değinmeye başlanmıştır. 80’li yıllarda film üretimi yapan yönetmenler biçim ve içerik olarak Batı sinemasından izler taşıyan ürünler vermiştir. 1990’lar ile gelişen siyasi bunalımlar sanatta sıkıntıları doğurmuştur. Sovyetler Birliği’nin dağılması ve devamında gelen ekonomik bunalımlarla ile Gürcistan sineması zor zamanlar geçirmeye başlamıştır. Acele Bilgi (Elder Sengelaya, 1993), Orfeus’un Ölümü (Georgi Şengelaya, 1996), Kelebek Avı (Otar İoselliani, 1992) vb. filmler ekonomik zor koşullara rağmen 1990’larda Gürcistan sinemasında üretilen önemli filmler arasında yer almaktadır.⁵⁷ 21. yüzyıl ile Gürcistan sineması kendini biraz toparlamıştır. Uluslararası yarışmalarda bazı filmler ödüller alsa da ülke sineması izleyip incelendiğinde sinemaya ciddi anlamda devlet destek olmadığı gözlemlenmektedir. Yeni bağımsızlığına kavuşan bir ülke için ekonomik zorluklarla birlikte sanat yapmak zorlu ve meşakkatlidir.

2. Analiz: Gürcistan Sinemasında Kadın Temsilinin İncelenmesi

Topluluklar yaşadığı coğrafyalardan doğrudan etkilenecek farklı kültürler oluşturmaktadır. Her ülke, her bölge kendine özgü kültürel özellikleri bünyesinde barındırmaktadır. Sinema önemli kültür ürünlerinden biri olarak birey ve toplumdan bağımsız düşünülemez. Bu nedenle

⁵² University of California, 2014: 14.

⁵³ Scarr, 1989: 67.

⁵⁴ Yılmaz, 2008: 68-71.

⁵⁵ Feigelson, 2017: 317.

⁵⁶ Feigelson, 2017: 318.

⁵⁷ Yılmaz, 2008: 72-75.

tıpkı kültürde olduğu gibi ülkeden, bölgeden yönetim şekillerinden etkilenecek mevcut atmosferine göre çeşitli temsil şekillerine başvurmaktadır. Her coğrafyanın, ideolojinin temsil şekli farklılık göstermektedir.

2.1. Araştırmanın Metodolojisi, Evreni ve Örneklemi

Sinemada kadın temsilleri döneme, yönetmene göre farklılık göstermektedir. Sharon Smith, kadının sinemada cinsel temsilinin yavaş başlayıp hızlı geliştiğini belirtmektedir.⁵⁸ Temel olarak üç tür kadın temsili vardır; geleneksel filmlerde kadın temsili, sanat filmlerinde kadın temsili ve feminist filmlerde kadın temsili. Geleneksel filmlerde kadın temsili tipik Hollywood filmlerinde görülen kadının temsil edilmiş şeklidir. Klasik Hollywood filmleri kadınları “kontrol etmek” için geleneksel bir biçimi tercih ederek ataerkil bir anlatıya başvurmuşlardır. Tecimsel film eleştirisinin kameranın kadını kurban konumuna indirdiğini, kameranın kadını bakış nesnesi yapmaya hizmet eden bir araç olduğunu belirtmektedir. Hollywood filmlerindeki ideal kadın eş, anne, iyi bir arkadaş, evinin, yuvasının sonsuz güvenliğini sağlayan kişidir. İkinci tip kadın temsili ise erotik kadın olan yani büyüleyici, tehlikeli, kahramanı kandırıp yoldan çıkartan kadındır. Sanat filmlerinde ve Feminist filmlerde ise kadın temsilinin değişikliğe uğradığı görülmektedir. “Sanat sinemasındaki yönetmenler de filmlerde kadınlara karşı ataerkil ideolojinin nasıl kurulduğunu ve buna karşı ne yapabileceklerini araştırır... Feminist bilinç taşıyan sanatçılar ne kadınları cinsellikleriyle özdeşleştirerek sunar ne feminist mücadele ile dalga geçer, ne de var olan ataerkil düzeni ‘çaktırmadan’ sürdürmeye eğilimlidir”.⁵⁹ Farklı anlatı kalıpları içerisinde kadın temsili her zaman feminist kuramın merkezinde yer almaktadır.

Çalışmanın bu bölümünde Gürcistan Sinemasının Sovyet Dönemi ve Sovyet Sonrası dönemlerine ait olan filmler üzerinden kadın temsili incelemesi yapılmıştır. İncelenecek filmler; Sovyet Dönemi’ne ait; Letyat Zhuravli (The Cranes Are Flying- Leylekler Uçarken, 1957), Natveris khe (The Wishing Tree-Dilek Ağacı, 1976) ve Sovyet Sonrası Dönem’e ait Since Otar Left (Otar Gitiğinden Beri, 2003), The Search (Arayış, 2014), Chemi Bednieri Ojakh (Benim Mutlu Ailem, 2017), dir. Filmler, feminist kuram çerçevesinde betimsel analiz yöntemi ile analiz edilecektir. Çalışmanın örnekleme olarak bu filmlerin tercih edilmesinin nedeni, filmlerin çekildiği dönemin atmosferini ve hâkim ideolojik bakışın hissediliyor olması ve karşıt kadın temsillerine yer vermesidir. İsmi geçen filmlerde kadın temsilinin nasıl olduğu dönemin siyasi atmosferi ile paralel değerlendirilmiştir.

2.2. Leylekler Uçarken Filmi

Mihail Kalatazov’un yönetmenliğinde 1957 yılında çekilen Letyat Zhuravli (The Cranes Are Flying- Leylekler Uçarken) filminin öyküsü Viktor Rozov’a aittir. Başrollünde Tatiana Samoilove (Veronika), Aleksey Batalov (Boris), Vasili Merkuvyev (Fyador) ve Aleksandr Shrorin (Mark) yer almaktadır. Sovyetler Birliği döneminde çekilen bu film melodram yapısı içinde savaşı konu etmektedir. Birbirlerine âşık iki genç olan Veronika ve Boris II. Dünya Savaşı’nın başlaması ile birbirlerinden ayrılmak zorunda kalır. Askere gönüllü yazılan Boris, Veronika’nın doğum gününden bir gün önce cepheye gönderilir. İki âşık genç birbirlerine veda etme fırsatı dahi bulamazlar. Boris’ten uzun süre haber alamayan Veronika, Boris’in kuzeni Fyodor’un tecavüzüne uğrar ve sevmediği halde onunla evlenmek zorunda kalır. Hikâye Veronika’nın bu ortamda ayakta durma mücadelesini anlatır. Leylekler Uçarken filmi romantik bir film atmosferinde başlasa da baştan sonra ideolojik amaçlı çekilmiş bir filmidir. Bir şehrin üzerine bombaların yağması, savaşın ruhunun yansıtılması ve filmin sonunda yoldaşlığa başrolün dahil olması ile tipik Sovyet propagandası yapan bir filmidir. Bu filmde dikkat edilmesi gereken kadının filmde nasıl temsil edildiğidir. Propaganda filmleri genellikle erkek karakterler üzerinden işlenirken Leylekler Uçarken filminde kadın karakter üzerinden işlenmiştir. İlk başlarla savaşta olma durumunu fazla umursamayan genç Veronika ilerleyen dönemde sevdiği adamın

⁵⁸ Smith, 1994: 21, 22.

⁵⁹ Öztürk, 2000: 71-79.

kayı ile bir yoldaş olmuştur. Sovyet ideolojisi için hareket eden bir kadın konumuna gelmiştir. Tipik melodram tarzı ile başlayan filmde kadın ilk olarak sevdiği erkekle sokaklarda rahatlıkta öpüşmekte, ailesi ile romantik ilişkisini rahatlıkla paylaşarak ilişkisi hakkında konuşmaktadır. Veronika başkarakter olarak hem sevdiği erkek hem de sevgilisinin kuzeni tarafında arzulanmaktadır. Hatta Veronika cinsel olarak filmde o kadar arzulanır ki bu arzulanma devamında tecavüzü getirir. Kadının isteği dışında cinsel ilişkiye zorlanması daha sonra tecavüzcüsü ile evlenmek zorunda kalması gerçek hayatta var olan bir durumdur. Fakat beyaz perde de bu şekilde yansıtılması savaş yüzünden tükenmiş bir hayatı kadın karakterin tecavüzü ve istenmeyen evliliği üzerinden yansıtılması eril bakış açısının bir eseridir. Ataerkil söylemde ve fantezisinde kadın tecavüze uğrar ve yeri geldiğinde tecavüzcüsü ile evlendirilmesi normaldir. Filmde tercih edilen bu kadın temsili oldukça cinsiyetçidir. Veronika haricinde filmde gördüğümüz kadınlar ataerkil sistemde kadına yüklenen kutsal görev olan ev kadınlığı görevini üstlenmektedir. Film süresince Veronika harici kadınlar ya yemek ya da ütü yapmaktadır. Kadınların toplumsal hayatta ulaşabilecekleri en yüksek rütbe savaşa yardımcı olmak amacı ile hemşire olmaktadır. Feminist kuramın merkezine aldığı bu yönde yapılan film eleştirilerinin odaklandığı konular olan toplumdaki eşitsizlik, kadına yönelik cinsiyetçi yaklaşım ve bunun sebebi olan ataerkil sistem ve bu sistemin ve kadın temsiline inşâ edilmiş⁶⁰ bu sahnelerle gözler önüne serilmektedir. Veronika her ne kadar tecavüz sonrası evlendirilen mağdur bir kadın olsa da filmde bu hikâyeye avantajlı gösterilmiştir. Ataerkil sistemde evli bir kadın bekâra göre ayrıcalıklıdır. Bunu filmde travmatik bir evliliği olmasına rağmen Veronika'nın kurduğu cümlede görmek mümkündür. Veronika evli sıfatına dayanarak bekâr bir kadına “beni evli olduğum için kıskanıyorsun” cümlesini kullanmaktadır. Ataerkil bakış açısı ve eril söylemin hâkim olduğu bu filmde evlilik kıskanılacak bir şeydir ve bir kadın sırf evli olduğu için kıskanılabilir. Bu sahne ile ataerkil toplumda kadın için evinin hanımı olması kutsanmıştır.

Kadınların sinemada temsilini politik ve estetik analizin konusu haline getiren feminist kuram⁶¹ bağlamında betimsel analizinin yapıldığı *Leylekler Uçarken* filmi Sovyet ideolojisini yaymak için çekilmiş bir filmidir ve filmde sıklıkla Sovyetleri övücü söylemlere yer verilmiştir. Filmde Sovyet ideolojisi; savaşın acımasızlığı bir kadın karakterin düzgün giden hayatının savaşın başlaması ile altüst olması hikâyesi ile verilir. Başrol karakterinin başına gelen felaketler ile zamanla değişen karakteri ve en sonunda yoluna bir “yoldaş” olarak devam etmesi tipik Sovyet ideolojisinin göstergesidir. Her ne kadar filmde kadın karakter üzerinden bir hikâyeye anlatılmaya çalışılsa da ataerkil sistem ve eril söylemler ile film işlenmiştir.

2.3. Dilek Ağacı Filmi

1976 yılında Tengiz Abuladze tarafından çekilmiş olan *Natveris khe* (The Wishing Tree-Dilek Ağacı) filmi Georgi Leonidze'nin “*Natvrıs Khe*” isimli eserinden uyarlamıştır.⁶² Filmin başrolleri; Lika Kavjaradze, Soso Jachvliani, Sofiko Chiaureli yer almaktadır. Sovyetler Döneminde çekilen ve Sovyet Devrimi öncesinde geçen filmde Gürcistan'ın bir köyüne gelen Marita üzerinden hikâyeye örülmüştür. Filmde, annesini kaybeden ve köye babası ile gelen Marita'nın âşık olması, zorla başka biriyle evlendirilmesinin hikâyesi anlatılır. Marita'nın hikâyesinin yanında filmin mekânı olan köyde gerçeklik ile hayal âlemi arasında sıkışmış kişilerin iyi, kötü, karanlık, aydınlık arasındaki mücadelesi anlatılmaktadır. Film kısaca üç karakter üzerinden Marita'nın öyküsünü anlatır. Marita güzelliği ile herkesi etkiler fakat o atı ile yeni geldiği köyde Gedia isimli bir genç ile aşk yaşar. Köye yerleştikten sonra köyün büyüğü olarak geçen Tsitsikore Marita'yı zengin biri olan Şete ile evlendirmeyi uygun görür. Marita Şeti ile evlense de Gedia'yı sevmekten hiç vazgeçmez bir gün Gedia ile buluştuklarında köyden biri onları görür ve ihbar eder. Marita eşini aldatmakla suçlanır. Beyaz at ile geldiği köyde eşeğin üstünde ters bindirilir, çamura bulaşmış bir şekilde çekilerek infaz edilmeye götürülür ve filmin sonunda

⁶⁰ Özden, 2004: 193.

⁶¹ Timisi, 2011: 158.

⁶² Yılmaz, 2008: 113.

ölür. Marita'nın âşık olduğu Gedia'da Marita'nın peşinden koşarken yıldırım çarpması sonucu ölür. Filmin son sekansında neredeyse köyün tamamı Marita'nın ölmesini isterken filmin yan karakterleri arasında yer alan köyde hayallerinin peşinde koşan yarı deli denilebilecek karakterler onun yaşaması için mücadele eder.

Feminist kuram kadınların nasıl temsil edildiğini nicel yöntemlerle sınıflandırmaktadır. Bu kurama bağlı kalarak yapılan betimsel analiz temsil, temsil ediliş şekli, hatalı temsil gibi kavramları merkezine alarak toplumsal cinsiyet normlarının nasıl kurulduğunu incelemektedir.⁶³ Kısaca özeti yapılan Dilek Ağacı filmi kadın temsili açısından da çeşitliliği gözler önüne sermektedir. Filmin başkarakteri Marita'nın hikâyesi üzerinden işlenen filmde Marita güzelliği ile dikkat çekmektedir. Kadın karakter filmde ilk görüldüğü andan itibaren herkesi etkilemektedir. Burada Marita'ya atfedilen bu güzellik cinsellikten ziyade masumluktur. Filmin devamında Marita'nın dünyaya bakışı, hayalleri vs. masumiyet sıfatı güçlendirilmektedir. Filmde genellikle kadınlar yaşlı, orta yaşlı, kapalı veya çarşafly şekilde görülmektedir. Sadece Marita, Pupala ve film boyunca dişiliği ile öne çıkan kadın olan Nargiza farklı renklerde ve tarzda giyinmektedir. Hatta Nargiza film boyunca erkekleri tahrik ederek bunu normalleştirmektedir. Özellikle Nargiza'nın sahnelerinde kameranın kadının göğüslerine doğru odaklanması ve belirli yerlerde kadının bedenini parçalanması eril bakış açısının bir göstergesidir. Ataerkil sistemin ürettiği klasik filmlerdeki kadının erkek bakışının nesnesi olma durumu ve bu durumu yinelenmek için başvurulan meme, bacak, ağız kalçalara yakın çekimler yapılarak kadın bedeninin parçalanması⁶⁴ bu sahneler ile yinelenmektedir. Filmde Nargiza'nın karakteri ataerkil sistemde üretilen geleneksel sinema anlayışının tercih ettiği kadın temsiline ortak olmuştur. Film, kadın bedenini parçalamış ve kadını cinsel obje olarak göstermiştir. Parçalanmış kadın bedeni ile kadının nesneleştirilmesi sadece Nargiza ile verilmemiştir. Filmde farklı kadın karakterlerin bacaklarına doğru yapılan zoom kamera hareketi ile kadın bedeni parçalanmıştır. Başka bir sahnede savaşa giden üç asker Marita'nın güzelliğinden etkilenmekte ve onu öpmek istemektedir. Bir başka sahnede Marita'ya görücü gelen kadınlar “yüzü ve memeleri güzelmiş” cümlesini kurarak Marita'nın bedenini parçalara ayırmakta ve kadın olarak eril bakış açısına hizmet etmektedirler. Feminist kuramın dikkatini çektiği imgelemenin kendisinin cinsiyetçi doğasına ve kadınların maskülinist görünüşlerinin yapılandırılmasında gözetlemeye dayalı, fetişizmi çağrıştıran rollerin kullanılmasını⁶⁵, filmde belirtilen sahnelerle ile sergilenmektedir.

Marita'nın “ben bir hiçmişim gibi bana sormadan verdiler beni” cümlesi filmde kadının toplumsal hayattaki konumunu, ne kadar ses çıkarmak istese dahi çaresizce susturulduğunu gözler önüne sermektedir. Hikâye süresince devam ettirilen bu eril bakışı Pupala'nın itirazları yıkmaya çalışmaktadır. Karakter ısrarla genç kızın satıldığını söyleyerek var olan sistemin yanlışlığını vurgulamaktadır. Bu vurgulama ve gerçek film boyunca deli olarak işaretlenen bir karakter tarafından yapılmaktadır.

Dilek Ağacı filminde kadın, ağırlıklı olarak ataerkil bakış açısı ile eril söylemi destekler bir şekilde temsil edilmiştir. Fakat filmde yer alan gerçek dünyayı reddedip hayal dünyasında yaşayan karakterler ataerkil sistemi, eril bakışı yıkmaya çalışmaktadır. Bu tür mücadeleye gerçek dünyada “deli” sıfatı ile etiketlediğimiz karakterlerin girmesi gerçek dünyada ataerkil sistemden kaçışa ancak delilerin inanabileceğini böyle bir şeyin mümkün olmadığı okumasını ve yorumunu yaptırmaktadır.

2.4. Otar Gittiğinden Beri Filmi

Julie Bertuccelli tarafından yönetilen Depuis Qu'otar Est Parti, Since Otar Left (Otar Gittiğinden Beri) filmi 2003 yılında Sovyetler Birliği dağıldıktan sonra çekilmiştir. Filmin başrolünde;

⁶³ Timisi, 2011: 162.

⁶⁴ Saygılıgil, 2013: 143.

⁶⁵ Stam, 2014: 182.

Dinara Drukarova (Ada), Esther Gorintin (Eka) ve Nino Khomasuridze (Marinna) yer alır. Kadın yönetmen tarafından çekilen bu film üç kadının hikâyesi üzerine odaklanmaktadır. Filmde; kızı Marina ve torunu Ada ile Gürcistan'da yaşayan Eka'nın hikâyesi anlatılır. Eka'yı hayata bağlayan en önemli şey Fransa'ya göçmen olarak giden oğlu Otar'dan gelen telefon ve mektuplardır. Bir gün Otar'ın öldüğü haberini Marina'ya gelir. Annesi Eka'ya Otar'ın öldüğü bilgisini vermez, Otar'ın ağzından annesine mektuplar yazmaya başlar. İlerleyen süreçte oğlunu çok özleyen Eka evdeki bütün kitaplarını satarak Marina, Ada ve kendine Fransa'ya gitmek için uçak bileti alır. İlk başta Marina karşı gelse de ailecek Fransa'ya giderler. Fransa'da Eka tek başına oğlunu aramaya gider ve oğlunun öldüğünü öğrenir. Otele geri döndüğünde öğrendiği bilgiyi saklar ve kızı ve torununa Otar'ın ABD'ye gittiğini söyler. Eka daha sonra Gürcistan'a dönmek istediğini belirtir. Havalimanına geldiklerinde Ada her zaman hayalini kurduğu ülke olan Fransa'da kalmaya kararı verir. Ailesine uzaktan veda eder ve film biter.

Anneanne, anne ve torunun hikâyesinin anlatıldığı Otar Gittiğinden Beri üç kadın karakterler üzerinden üç kuşağın hikâyesini anlatmaktadır. İnsan hayatının üç farklı dönemi olan “gençlik, olgunluk ve yaşlılık” çağı kadın karakterlerin temsili ile filmde gösterilmektedir. Üç farklı jenerasyonun hayata bakışı, yaşadıkları olaylara karşı tutumları, hayata tutunma çabaları karakterler tarafından sergilenmiştir. Sovyetlerin yeni dağıldığı ve Gürcistan'ın bağımsızlığını yeni kazandığı dönemin anlatıldığı filmde siyasi görüşler jenerasyona göre değişiklik göstermektedir. Anneanne Stalin'i sürekli övmektedir. Eski sistem olsaydı şu anki olumsuzlukların hiçbirinin olmayacağını “Muhteşem Stalin” sözleri ile belirginleştirmekte, komünist görüşe övgü dizmektedir. Anne Marina ise dünyaya karşı öfkeli. Hayatındaki bütün olumsuzluklar önceki devlet sistemi yüzünden olmuştur görüşünü savunmaktadır. Ada ise daha sessiz olduğu hayat görüşünü filmin sonunda Fransa'da kalma kararı ile göstermektedir. Film kadın temsili yanında ağır bir şekilde komünist eleştiri de yapmaktadır.

Otar Gittiğinden Beri filmi incelendiğinde kadın temsili açısından oldukça başarılı bir film olduğu açıkça görülmektedir. Her ne kadar filmin ismi bir erkek karakterin gittikten sonra ailesi üzerinde yarattığı etki şeklinde okunup yorumlansa da bu filmin geneline yansıyan bir durum değildir. Feminist kuram çerçevesinde ortaya çıkan feminist film eleştirisinin fallus merkezli erkek dilini reddeden tavrı⁶⁶ filmin her aşamasındadır. Film öncelikle üç kadını merkezine alarak kadınların yaşadığı hayatı gözler önüne seren bir hikâye anlatmaktadır. Filmde aynı durum ve olaylara üç farklı jenerasyondan kadının verdiği tepkiler anlatılmaktadır. Kadınların toplumsal hayattaki üç farklı dönemi gösterilmiştir. Filmde yer alan üç kadın ataerkil sistemdeki toplumsal hayatta güçlü bireyler olarak temsil edilmiştir. Toplumun genel normlarından farklı olarak üç kadın herhangi bir erkek olmadan (başlarında) hayat ile mücadele etmekte, tek başlarına ataerkil sistem içerisinde var olmaktadır. Bu hayat mücadelesi sırasında bir erkeğin yokluğundan dolayı hayatlarında ne bir eksiklik vardır ne de bir felaket. Sadece aileden uzakta çalışmak zorunda olan bir erkek evladın anne tarafından özlemi filmde yer almaktadır.

Film süresince toplumsal hayatın çalışma ayağında erkekten çok kadın karakterler gösterilmektedir. Başroldeki kadın karakterler işlerini halletmek için gittiği her yerde kadınlar tarafından karşılanmaktadır. Kadının toplumsal hayatta ve iş hayatında her konumda olabileceğinin mesajı bu sahneler üzerinden aktarılmaktadır.

Filmde kadın karakterlerin yanında kimi zaman erkek karakterler gösterilmektedir. Duygusal ilişkilerden ziyade kadının cinsel olarak ihtiyacını karşılamak için bu karakterler hikâyeye dâhil edilmiştir. Feminist film eleştirisini özellikle mesele haline getirdiği kadının beyaz perdede kadın olarak sunulması gerektiği⁶⁷ bu sahneler ile desteklenmektedir. Özellikle Marina bir anne olarak filmde cinsel ihtiyaçlarından sıyrılmış şekilde gösterilmemektedir. Marina,

⁶⁶ Saygılıgil, 2013: 145.

⁶⁷ Özden, 2004: 194.

Tenguzi adlı erkekle bir süredir ilişki yaşamaktadır. Özellikle bu ilişki erkeği hayatının merkezine almak yerine zaman zaman duygularının paylaşıldığı, sıklıkla cinsel ihtiyaçlarının giderildiği şeklinde gösterilmektedir. Filmde Marina klasik Hollywood melodram yapısındaki kutsal olan ve ailesi için her şeyinden vazgeçmiş bir anne olarak temsil edilmek yerine gerçek hayattaki kadın kimliği ve ihtiyaçları ile temsil edilmiştir.

Bir kadın yönetmenin elinden çıkan Otar Gittiğinden Beri filmi feminist kuram çerçevesinde betimsel analiz yapılarak değerlendirildiğinde oldukça başarılı kadın temsiline yapıldığı tespit edilmektedir. Filmde kadınlar herhangi bir erkeğe ihtiyaç duymadan toplumsal hayatta var olabilmekte ve karşılaştıkları sorunlarla mücadele edebilmektedir. Kadınlar tek başına ayakta durabildikleri gibi entelektüel açıdan da oldukça birikimlidirler. Kadın karakterler filmin tamamında belirli kalıplara sokulmadan herhangi bir toplumsal sınırlandırmaya maruz kalmadan özgürce hareket etmektedir. (Kadının cinselliğini özgürce yaşaması, yaşlı kadının herkesten bağımsız şekilde Fransa'ya gitmek için uçak bileti alması, genç kızın kendi özgür iradesi ile Gürcistan'a dönmek istememesi ve Fransa'da kalması vs.). Film, baştan sona kadın temsiline oldukça başarılı olduğu ataeril sistemin getirisi olan eril söylem ve temsilden uzak çekilmiştir.

2.5. Arayış Filmi

Michel Hazanavicius yönetmenliğinde Sovyetler Birliği'nin dağılmasından sonra 2014 yılında çekilen *The Search* (Arayış) filmi bir savaş filmidir. Başrolünde Beronica Bejo (Carol), Annete Bening, Abdul Khalim Mahmutsiev (Hadji), Zukhra Duishvili (Raissa) ve Maksim Emelyanov (Kolia) yer almaktadır. Filmde, savaşın içinde bir çocuğun ve bir kadının farklı şekillerde vermiş olduğu mücadele anlatılmaktadır. Filmin bir kısmında, 1999 yılında İkinci Çeçen Savaşı çerçevesinde annesi ve babası öldürülmüş ablası kayıp ve bebek olan kardeşini korumak zorunda olan küçük Hadji ve bir süre Rus askerler tarafından alıkonan ve gözü önünde babası, annesi öldürülen ve kardeşlerini aramaya çalışan Raissa hikâyesi anlatılmaktadır. Diğer kısmında Rusya'da Avrupa Birliği İnsan Hakları bölümünün başkanı olan Rusların Çeçenleri katlettiğini Birleşmiş Milletlere ispatlamak için deliller toplayan Carol'un hikâyesi anlatılmıştır. Ayrıca, uyuşturucu kullandığı için askere gönderilen ve askerde acımasız bir Rus askerine dönüşen Kolia'nın hikâyesi yer almaktadır. Hadji savaş şartları nedeniyle kardeşini bir Çeçen ailenin yanına bırakıp yoluna devam etmek zorunda kalır. Film süresince çoğu zaman aç olarak kent merkezinde yaşayan Hadji'nin yolu tesadüf eseri Carol'la kesişir. Carol Hadji'yi evine alıp onunla ilgilenmeye başlar. Carol, Çeçen kadınlarla görüşerek katliamla ilgili kanıtlar toplar. Bu sırada Raissa Rus askerlerce serbest bırakılır ve kardeşlerini aramak için yola düşer. İlk olarak bir Çeçen aileye bırakılan kardeşini bulur. Sonra merkeze kardeşini bulmaya gider. Kolia ise askerde acımasızlıklarla yüzleşerek insani tarafını bir yana bırakmış şekilde cepheye gönderilir. Zaman ilerledikçe Carol ve Hadji arasında bir iletişim gelişir. Her ne kadar Hadji yaşadığı dehşet karşısında dünyada susmayı tercih etse de yavaş yavaş Carol'a açılır ve Carol Hadji'yi evlat edinmeye karar verir. Evlat edinme işlemleri için yardım kuruluşuna geldiğinde oranın başkanı olan Helen Hadji'yi tanır ve daha önce kuruma sığınan ve hikâyesini bildiği kişi olan Raissa'ı kardeşi ile buluşturur. Filmin sonu ise Kolia'nın filmde yer alan bütün karakterlerin hikâyesini keşiştiren kişi olması bilgisi ile biter. Kolia'nın savaş esnasında hayatlarına müdahale ettiği ve yok ettiği kişiler Hadji ve ailesidir.

Arayış savaş filmi olarak oldukça başarılı bir filmidir. Film, savaşın bütün gerçeklerini herhangi bir duygu sömürsüne gidilmeden oldukça yalın şekilde anlatmıştır. Savaşın tarafsız anlatıldığı bu film kadın temsili açısından da oldukça başarılıdır. Feminist kuram çerçevesinde betimsel analiz yöntemi ile filmi incelediğimizde kadının toplumsal hayatta güçlü şekilde temsil edildiği gözlemlenmektedir. Önemli bir kurumun başında bir kadın bulunmaktadır ve Çeçen halkı için bireysel bir mücadeleye girmiştir. Toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında erkekler kamusal alanda yürütülen iş spor yönetim ya da yükümlülüklerle sahiptir. Kadınlar ise ev işi

ve annelik gibi yükümlüklere sahiptir.⁶⁸ Filmde Carol karakteri aracılığıyla bir kadın karakterin erilliğin merkezi noktalarından biri olan savaşta kadın olarak güçlü bir şekilde durmasının hikâyesi anlatılmaktadır. Bu ayakta duruş ve girilen mücadelede tek kadın karakter ile sınırlı değildir. Filmde önemli kadın karakterlerden biri olan Helen'in mücadelesi ile ataerkil sistem içinde kadının güçlü temsili tekrar yinelenmektedir. Başrol karakterlerinden biri olan Raissa, toplumsal normlarda erkeğe yüklenen aileyi bir arada tutma çabasını bir kadın karakter olarak sergilemektedir. Savaşın ortasında hiçbir şeyi umursamadan kimi zaman korkarak kimi zaman cesaretle kardeşi için yola koyulmaktadır. Bunu da tek başına yapmamaktadır. Bebek kardeşini bir yük olarak görmeden kucağına alır ve diğer kardeşi Hadji'yi aramak için yollara düşer. Raissa'nın bu tutum ve davranışı sinemasal açıdan oldukça güçlüdür. Toplumsal cinsiyet eleştirisi yapan feminist kuramın dikkat çekiği noktaların başında gelen ataerkil sistemin dayattığı cinsiyet rolleri bu filmde yıkılmaktadır. Ataerkil sistemde erkekler ve kadınların toplum tarafından saygınlık görebilmesi için eril erkek ve feminen kadın çerçevesine girmesi gerekmektedir. Erkek güçlü ve bağımsız temsil edilirken kadın güçsüz ve bağımlı konumda olmalıdır.⁶⁹ Arayış filmi merkezine aldığı bu kadın karakterler ile bu toplumsal cinsiyet rollerini yıkarak feminist kuramın amaçladığı ataerkil sistemde kadının yerini sorgulamakta ve sorgulamaktadır. Kadın hangi durumda olursa olsun her türlü güçlüğün üstesinden gelebilir imajı oldukça başarılı şekilde Raissa karakteri üzerinden verilmiştir. Film süresince Carol karakteri üzerinden katliamın etkileri savaş mağduru kadın karakterler ile yapılan röportajlar ile anlatılmaktadır. Daha çok erkeklere atfedilen savaş ve askerlik kavramı kadınlar tarafından onların bakış açısı ile gösterilmektedir. Carol savaş ortamında tek başına kimseye muhtaç olmadan ayakta durabilen bir kadındır. Gücünü sadece kendi için değil katledilen Çeçen halkını korumak için kullanmaya çalışmaktadır. Carol'un umursamaz bir şekilde toplanan Birleşmiş Milletler topluluğuna yaptığı konuşmada tek başına nasıl bir mücadele içinde olduğu açıkça gösterilmektedir. Toplantı sekansında Carol'dan başka kimse katliamı çok fazla ciddiye almaz, hatta bu durumu katliam olarak görmez ama Carol bu görüşü yıkmak için tek başına mücadeleye girer.

Arayış filmi her ne kadar Hadji karakteri üzerinden bir olay örgüsü kursa da kadın bakış açısı ve kadın mücadelesini konu almaktadır. Filmde sergilenen bu kadın mücadelesi kişilerin kendileri için yaptığı bir mücadele değildir. Kadın karakterler başkalarını korumak adına birçok kişiyle hatta dünya ile mücadele etmektedir. Kadınlar filmde güçlü ve aktif mücadeleye giren bireyler olarak temsil edilmektedir. Bu tarz temsil şekilleri paralelinde film kadın temsili ve feminist kuram bağlamında oldukça başarılı bir film örneğidir.

2.6. Benim Mutlu Ailem Filmi

İncelenecek son film olan Chemi Bednieri Ojakh (My Happy Family, Benim Mutlu Ailem) 2017 yılında Nana Ekvimishvili, Simon Grob tarafından yazılıp yönetilmiştir. Sovyetler Birliği dağılmasından sonra bir kadın bir erkek tarafından yönetmen tarafından çekilmiş olan filmin başrolünde; Ia Shugliashvili (Manana), Tsisia Qumshvili (Nino), Giorgi Khurtsilava (Vakho) yer alır. Filmin konusu ise şu şekildedir; Ataerkil Gürcü toplumunun ele alındığı filmde 25 yıldır evli edebiyat öğretmeni Manana'nın kocası, çocukları, damadı, anne ve babası ile yaşadığı evden 52. doğum gününde ayrılmasını anlatılır. Manana evden ayrılır ve kendine yeni bir ev tutar. Tek başına yaşama kararı alan ve bunu eyleme döken Manana'nın ailesi ve toplum tarafından nasıl karşılandığı ve bir kadının ataerkil sistemde toplumsal hayatta bireysel olma mücadelesi anlatılır.

Film konusu itibari ile feminist film kuramın problem edindiği konu ile ilgilenmektedir. Feminist kuram farklı anlayışlar içerisinde kadın ve erkeğin kategorileşmesini ve kavramsallaşması

⁶⁸ Watkins & Rodriguez, 1996: 5.

⁶⁹ Ryan & Lenos, 2012: 231.

üzerinde durmaktadır. Çalışma alanını toplumsal cinsiyet ve daha çok kadınların temsili üzerine yapmaktadır.⁷⁰ Filmde, ataerkil bir toplumda bir kadının hayat mücadelesi gerçekçi bir şekilde anlatılmıştır. Manana üç jenerasyon ile yaşadığı üç odalı evinde kalabalıkta yalnızlık çekmektedir. Hayatını monoton bir şekilde idame ettirmekte ve annesi, kocası ve çocukları ile iletişim kurmaktan kaçınmaktadır. Karakter evinde yaşarken hayatından vazgeçmiş ve mutsuz bir tavır takınmaktadır. Mutsuzluğunu görünür kılmak adına karakter evinde ailesi ile geçirdiği süre boyunca hiç gülmemektedir. Bu üzgün hayatın içinde 52. doğum gününü kutlamak istemez ve bunu ailesine net bir şekilde söyler. Fakat Manana'nın isteklerini ailesi önemsemez ve bir grup aile dostunu davet ederek doğum günü kutlaması yapar. Manana, bir insanın en özel günlerinden biri olan doğum günü için karar verme yetkisine dahi sahip değildir. Manana'nın kocasının doğum günü kutlamayı uygun görmesi aile için yeterlidir. Bu olay üzerine Manana ertesi gün evden ayrılmak istediğini belirtir. Bir öğrencisi ile yaptığı konuşmadan etkilenerek kısa sürede evden ayrılır ve tek başına yeni bir hayat kurar. Yalnız bir kadının hiçbir neden yokken eşini ailesini bırakması aile ve toplum tarafından problemlili karşılanır. Özellikle Manana'nın annesi ailesini terk etmekle Manana'yı suçlar ve abisinin gelmesini ister. Manana ataerkil sistemde 52 yaşına gelmiş olsa dahi tek başına karar almamalıdır. Anne bir erkeğin onayı olmadan böyle bir kararın uygun olmadığını kurduğu diyaloglar ile açıkça göstermektedir. Manana ise bu duruma o benim avukatım değil diyerek karşı çıkmaktadır. Manana filmin ilerleyen sahnelerinde aile evinden taşınır tek başına yaşamaya başlar. Bir gün abisi onu ziyarete gelir ve yaptığı yanlış olduğunu öğütler vererek anlatır. Manana kendisine akıl verilmesini istemeyince abisi kadının hayatında biri olduğu imasında bulunur. Bir kadın eş ve anne ise evi terk etmesinin tek bir nedeni vardır; bu nedende yasak aştı göndermesinde bulunur. Kadına ataerkil düzende sadece istediği için böyle bir karar verme özgürlüğüne sahip değildir. Bu kararı veriyorsa işin arkasında bir ahlaksızlık vardır. İlerleyen dönemde Manana apar topar eve çağrılır. Eve geldiğinde aile büyükleri olan halalar, amcalar vs. kişilerin evde olduğu görülür. Bu kişiler Manana'nın evden ayrılma kararını sorgular. Hayat Manana'nın değilmiş gibi ona akıl ve öğüt verirler. Manana'ya bir kadın için uygun olmayan bir davranışta bulunduğu, ailesini küçük düşürdüğü söylenir. Manana karakterinin üstüne giderler ve kocasına dönmesi için zorlarlar. Özellikle Manana'ya bir kadının eşinin olmasının çok önemli olduğunun söylenmesi ve eş olamayan bir kadının eksik olduğu fikrinin aile bireyleri arasında dillendirilmesi ataerkil düzende kadının erkeğe muhtaç olduğu düşüncesinin hâkim olduğu şeklinde okunabilmektedir. Ayrıca filmde verilen bu diyalog ile toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında boşanma eylemi sorgulanmaktadır. Ataerkil toplum yapısında kadınlar toplumsal hayatta ikincil konumdadırlar. Akrabasının iyi bir işi ve eğitimi vardır fakat eş olmadığı için hayatında büyük bir eksik olduğunu söylemektedir. Bu sahne ile ataerkil bir toplumda kadın konum itibarıyla nerede olursa olsun bir erkeğin hâkimiyeti altında değilse hiçbir şeyin önemi olmadığı vurgusu yapılmaktadır. Manana'nın abisi ilerleyen günlerde Manana'nın evine ziyarete gelir. Orada oturan bir arkadaşına kardeşinin yalnız yaşadığını ve onu kontrol etmesini, göz kulak olmasını söyler. Manana ayrı bir eve çıksa da hala farkında olmadan gözetim altındadır. Manana ailesi ile yaşadığı evde misafir gibi tedirginken, yalnız çıktığı evde mutludur. Yeni evinde huzurlu olsa da farkında olmadan gözetlenmektedir ve kontrol altında tutulmaktadır. Manana bu durumun her ne kadar farkında olmasa da ailesinin izin verdiği ölçüde özgürlüğünü yaşamaktadır. Ailesi ile yaşadığı evde sessiz ve mutsuz olan Manana kendi evinde keyifle şarap içer, uzun zamandır çalmadığı gitarını çalmaya başlar. Bir gün pazarda üniversiteden arkadaşı ile karşılaşır ve arkadaş toplantısına birlikte giderler. Orada eşinden ayrı yaşadığını söyleyince arkadaşları Manana'ya eşinin daha önce onu aldattığını ve başka bir kadından çocuğu olduğunu söyler. Manana eş sıfatından vazgeçtiği zaman gerçekle yüzleşmiştir. Daha önce iyi bir eş olarak anlatılan kocası aslında başka bir hayat yaşamıştır ve bundan birçok insanın haberi vardır. Manana evli olduğu için bunun bir önemi yoktur çünkü aile her şeyden önce gelmektedir. Ancak aile birliği dağıldığında bu gerçek ortaya çıkartılmıştır. Manana bu gerçekle yüzleşince tek

⁷⁰ Steeves, 1994: 105-108.

başına mutlu olduğu dünyada da sessizleşmeye başlar ve kocasının diğer ailesini bir yabancı gibi görmeye gider. İlerleyen sahnelerde Manana tekrardan eve çağrılır fakat bu sefer kapıda kalır. Çünkü evin anahtarı değişmiştir. Manana evin bir bireyi olmadığı için her ne kadar ailesi olsa da kapının arkasında bırakılmıştır. Ataerkil sistemin ve sistemin ürünü olarak çekilen filmlerde erkekler tarafından kadınlar sistemin uygun gördüğü rollerini pekiştirecek şekilde temsil edilmektedir. Kadınlar, fedakâr anne, namuslu eş gibi ideal imajlar içerisine yerleştirilmektedir.⁷¹ Manana sisteme karşı geldiği için kapı dışarı edilmiştir. Bu sahnelerde Manana'nın eşi ne olursa olsun onu beklediğini söyler. Daha sonra Manana'nın kocası Manana'nın evine gelir evi düzenlemek için yardım eder. Bu sırada Manana'nın abisinin konuştuğu arkadaşlar eve gelir ve eşi tehdit eder. Bu sahne açıkça toplum tarafından yalnız bir kadının nasıl gözetim altına alındığını, bir hapisane gibi sürekli birilerinin denetiminde hayatını sürdürdüğü açıkça gösterilmektedir. Nino Manana'nın eşi olduğunu söylediğinde gerginlik ortadan kalkmaktadır. Bu durumu şaşkınlık ile karşılayan Manana tekrardan sessizliğe bürünerek isyan eder ve film son bulur. Manana'nın film sonunda karşılaştığı bu durum ataerkil sistem içerisinde erkeğin cinsiyetinden kaynaklı kültürel idealinin⁷² toplum tarafından da güvence altına alındığı görülmektedir.

Analizi yapılan bu filmde, açıkça ataerkil düzende bir kadının tek başına hayatını sürdürmesinin imkânsızlığı gösterilmiştir. Ataerkil sistemde böyle bir eylemin uygunsuz olduğu gösterilirken eril bakış açısının eleştirisi yapılmaktadır. Başroldeki Manana karakteri; inançlarına ve geleneklerine sıkıca bağlı aile yapısını reddeden bir karakterdir. Filmin derininde Manana; bu tip kapalı sosyal formların kadına zorunlu koştuğu manzarayı kati surette kabul etmeyen, kaygılarını bir kenara atıp çaresizlikle ağlamak yerine harekete geçmek isteyen bir kadın karakter imajı çizilmiştir. Anne, eş, evlat statülerini reddeden Manana toplum ile mücadeleye girmektedir. Manana'nın tekil hayata geçişi ve geçişinden sonraki süreci cümleler kullanmadan, tüm inişler ve çıkışlar ile fiziksel bir dil yaratarak verilemeye çalışılmıştır. Duvarına asamadığı rafı, telini almayı ertelediği gitarı, kutulardan çıkmayan fotoğrafları sadece bir semboldür. Tek başına ayakta durmak isteyen bir kadın ne olursa olsun ataerkil düzene isyan etse bile sistemin izin verdiği ölçüde yelpazesini genişletebilmektedir. Filmin sonu bu fikrin doğruluğunu kanıtlar niteliktedir. Feminist kuram açısından oldukça zengin bir içeriğe sahip olan Benim Mutlu Ailen doğrudan Gürcistan toplumunda ataerkil düzene bir isyan metnidir.

İncelediğimiz ve analiz ettiğimiz beş farklı Gürcü filmi kadın temsilleri açısından farklı bakış açılarını gözler önüne sermiştir. Sovyetler döneminde üretilen filmler arasında olan Leylekler Uçarken, Dilek Ağacı filmleri ataerkil sistemin ve eril bakışın kaçınılmazlığı üzerinde durmaktadır. Bu bakışa karşılık değişen yönetim şekli ile yani Sovyetler Birliğinin dağılmasının ardından cinsiyetçi kadın temsillerinin kırılmaya çalışıldığı Otar Gittiğinden Beri, Arayış ve Benim Mutlu Ailem film örnekleri aracılığı ile görülmektedir. Değişen yönetim şekli ile kadına bakış ve kadın temsili gözle görülür şekilde değişikliğe uğramakla birlikte geçmişte olan cinsiyetçi ataerkil sistem eleştirisi yapılmaktadır.

Sonuç

Gürcistan sineması gerek Sovyetler Döneminde gerekse Sovyetler Dönemi sonrasında yani bağımsızlığını kazandığı dönemde yoğun şekilde film üretmiştir. Ülke sinemasında filmler anlatı aracı olarak, ideolojik bir aygıt şeklinde kullanılmaktadır. Özellikle Sovyetler Dönemi'nde Gürcistan'ın SSCB'nin bir parçası iken sineması ağırlıklı olarak ideolojik amaçlı kullanılmıştır. Komünist ideolojiyi yaymak, benimsetmek ve topluma "yoldaş" bilincini empoze etmek amacı ile ideolojik filmler çekilmiştir. Bu tarz ideolojik filmleri Sovyetler Birliğinin altında olan bütün ülkelerde görmek mümkündür. Ancak Gürcistan Sineması, Sovyetler Birliği'nin merkezine uzak mesafede olduğu için sinema alanında diğer ülkelere göre nispeten daha özgür olabilmiştir. Her ne kadar ülkede sıklıkla ideolojik filmler çekilse de özel sinemasal dilin olduğu, Gürcü

⁷¹ Saygılıgil, 2013: 144.

⁷² Ryan & Lenos, 2012: 240.

toplumunun anlatıldığı filmlerin çekilmesi mümkün olmuştur. Sovyetler Birliği dağılması ve Gürcistan'ın bağımsızlığını elde etmesi ile ülke sineması bir dönem duraklamıştır. Kısa sürede tekrardan kendini toparlamış kendi öznel sinema dilini yaratmayı başarmıştır.

“Gürcistan Sinemasında Sovyet ve Sovyet Sonrası Dönemde Kadının Temsili” isimli bu makalede incelenen Gürcistan sineması ve Gürcistan sinemasında kadın temsili Gürcistan'ın siyasi tarihine göre değişiklik gösterdiği analizler sonucunda tespit edilmiştir. Feminist kuram çerçevesinde betimsel analiz yöntemi ile analiz edilen filmler yöntemin üzerinde durduğu kadın temsiliyi incelemiştir. Feminist kuram çerçevesinde yapılan film eleştirisi merkezine kadının gerçek hayattaki gibi neden temsil edilmediği, erkek söyleminin film süresince ne şekilde devam ettiği ve kadınların bu söylem içerisindeki konumları ve temsillerini incelemektedir. Beauvoir'ın belirttiği üzere insanlık tarihinin ilk yıllarından itibaren ataerkil yapı mevcuttur. Erkeğin biyolojik yapısının sağladığı avantajlar erkeklere kendilerini üstün temsil etme imkânına neden olmuştur. Ataerkil toplum yapısı buna imkân sağlamıştır. Patriarkal sistemde kadının konumlandırılması ve ne şekilde temsil edildiğini inceleyen filmlerde dönemin yönetim şekline göre değişiklik olduğu tespit edilmiştir. Örneğin Sovyetler Birliği döneminde çekilmiş Leylekler Uçarken filminde kadın karakter ataerkil düzenin içinde patriarkal sistemin istediği şekilde sunulmuştur. Daha ileriki dönemlerde çekilmiş olan Dilek Ağacı filmi her ne kadar içinde ataerkil düzeni yıkmak isteyen karakterler barındırıyor olsa da bu karakterlerin hayal âleminde yaşaması deli sıfatı ile nitelendirilmesi izleyiciye ataerkil sistemin yıkılamayacağını, yıkılabileceğini düşünenlerin ancak deli olabileceğini söylenmektedir. Feminist kuram çerçevesinde film eleştirisinin üzerinde durduğu filmlerin derin katmanlı yapısı hayal ve gerçek arasında tasvir edilen mekân aracılığı ile verilmiştir. Ayrıca Mulvey'in üzerinde durduğu feminist film eleştirisinde kadın temsili inşasının bir yandan psikanalitik perspektiften yorumla hali başrolde yer alan kadın karakterler üzerinden gösterilmiştir. Sovyet döneminde çekilmiş olan filmlerde feminist kuram bağlamında kadın temsillerinin incelenmesi sonucunda kadın karakterlerin filmlerde aynı özellikleri taşıdığı tespit edilmiştir. Bu filmler daha çok eril bakış açısının savunmakla birlikte, kadın temsillerini ataerkil toplum düzenine uygun şekilde sergilemektedir. Sovyetler Birliği dağılıp Gürcistan bağımsız bir devlet olduktan sonra çekilen filmlerde kadın temsillerinin dikkat çekici bir şekilde değiştiği tespit edilmiştir. İlk analiz edilen film Otar Gittiğinden Beri Sovyetler Birliği dağıldıktan sonra Gürcistan'ın ve Gürcistan halkının toplumsal hayatını üç kadın karakter üzerinden anlatmıştır. İnsan yaşamadaki üç döneminin (genç, yetişkin, yaşlı) aynı anda üç farklı kadın karakter ile anlatıldığı ve kadınların üzerine kurgulanmış bir filmidir. Filmde en küçük ataerkil toplum ve eril bakışa rastlanmamaktadır. Arayış filmi feminist film eleştiri yöntemi ile analiz edildiğinde kadın temsili oldukça başarılı olduğu gözlemlenmiştir. İki farklı kadın karakterin erkeğe atfedilen mekânların başında gelen savaş/ çatışma ortamında nasıl dik durdukları, başkaları için nasıl mücadele ettikleri gösterilmiştir. Film boyunca kadın karakterlerin yıkılan bir ülkede herkese, her şeye karşı ayakta durulabileceği ve bunu kadın kimliği ile yapılabileceğine yönelik göstergeler ile desteklenerek izleyiciye verilmiştir. Feminist kuram bağlamında eleştirilen şeylerden biri ataerkil sistemde üretilen filmlerde kadınlar yalnızca erkekler ile ilişkilendirilerek hikâyeye dâhil edilmeleridir. Filmlerdeki kadın karakterler evlenene kadar babasının hâkimiyetinde evlendikten kocasının hâkimiyetinde olmalıdır. İncelenen son film olan Benim Mutlu Ailem örneğinde başrolün karşılaştığı tutum ve davranışlar buna örnektir ve film bu eril bakış ve ataerkil sistem eleştirisi yapmaktadır. Ataerkil Gürcistan toplumunun eleştirisini sade bir dille gerçekleştirmektedir. Feminist kuram bağlamında oldukça başarılı olan bu film, başroldeki kadın karakter üzerinden ataerkil düzenin nasıl olduğu ortaya konulmaktadır. Filmin genelinde hâkim olan ataerkil sistemin kadına yüklediği ideal imajlar eleştirilmektedir. Toplumun onu görmek istediği şekilde hareket etmeyi reddeden başrol karakter feminist kuram bağlamında ataerkil sistemin dayattığı imajdan sıyrılarak gerçek hayattaki kadın kimliği ile var olmaya çalışmaktadır. Ayrıca ataerkil sistem ve eril bakışın kadını ne noktaya sürükleyebileceği gösterilmektedir.

Ataerkil düzende bir kadın sistemin izin verdiği ölçüde özgürdür eleştirisi göstergeler, diyaloglar aracılığı ile izleyiciye verilmektedir.

Toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin temsil edilmesini, kadının ataerkil sistemde eril bakışta temsilini inceleyen feminist kuram bağlamında 5 Gürcü filmini incelen bu çalışmada örnekler üzerinden kadın temsiline bakılmıştır. Kadınların sinemada özne yerine sadece nesne/ imge olarak temsil edilmesi üzerine duran feminist kuram doğrudan kadın temsili ve ataerkil sistemde kadının konumlandırılmasını merkezine almaktadır. Kadının “imge merkezi” olma durumuna eleştirel yaklaşan bu görüş perspektifinde Gürcistan’ın iki farklı dönemine ait olan filmler incelendiğinde açıkça Sovyetler Birliği döneminde daha yoğun ataerkil bir söylemin olduğu ve kadın temsillerinin bu yönde yapıldığı tespit edilmiştir. Örnek filmler üzerinden kadın karakterler ataerkil sistemin dayattığı belirli stereotip karakterler olan anne, iğdiş edilmiş anne, fedakâr eş, baştan çıkartıcı kadın olarak verilmiştir. Sovyetler Birliği döneminde çekilen filmlerde kadınlar patriarkal sistemin izin verdiği ölçüde hareket etmiştir. Karakterler klasik anlatı sinemasında kalıplaşmış olan kadın temsilleri ile izleyici karşısına çıkmış mevcut düzenin devam etmesi sağlanmıştır. Tarihsel olarak SSCB döneminde Gürcistan toplumunun yaşadığı kontrolcü düzen sinemasına da yansımaktadır. SSCB yönetiminin getirdiği denetçi tavrın patriarkal sistemi desteklediği incelenen *Leylekler Uçarken* ve *Dilek Ağacı* filminde gözlemlenmiştir. Filmlerde, Sovyetler Döneminde patriarkal sistem içinde var olma mücadelesine giren kadın yalnızca sistemin izin verdiği şekilde toplum içinde varlığını gösterebilmektedir. Filmlerin başrolünde yer alan Veronika ve Marita karakteri ataerkil sistem içerisinde sistemin onları özgür bıraktığı alanlarda var olabilmektedir. *Leylekler Uçarken* filmindeki Veronika karakteri toplumsal hayatta ataerkil sistemin ona yüklediği evli ve eş olmayı kısa sürede kabul ederek gündelik hayata karışabilmiş yoluna dönemin ideolojik görüşü olan komünizmin dayattığı yoldaş olarak devam etmiştir. *Dilek Ağacı* filminde Marita karakteri ataerkil sistemin dayattığı kalıplara karşı geldiğinde sistemin içerisinde var olmanın mümkün olamayacağı son sahnelerde gözler önüne serilmiştir. Ataerkil sistem kendi içinde düzenin dışına çıkanı cezalandırmaktadır ve filmin sonunda Marita karakterinin köy halkı tarafından öldürülmesi sistemin sürdüğünü göstermektedir. Sovyetler Birliği dağılıp Gürcistan’ın bağımsızlığını kazanması ile filmlerde kadın karakterlerin temsillerinin değiştiği gözlemlenmiştir. Sovyetler Birliğinin dağılması ile ülkenin üstünden denetçi güç kalkmıştır. Üstündeki denetleme mekanizmasının ortadan kalkması ile dönemin ideolojisini ve dayatılan kalıpları eleştiren eserlerin sayıları hızla artmıştır. Sovyetler Birliğinin dağılmasının ardından çekilen *Otar Gittiğinden Beri*, *Arayış* ve *Benim Mutlu Ailem* filmleri izlenip incelendiğinde kadın karakterlerin daha güçlü, ayakları üstünde duran şekilde temsil edildiği gözlemlenmiştir. *Otar Gittiğinden Beri* filminde Marina’nın ona yüklenen annelik vasfını ataerkil sistemin dayattığı ve klasik anlatı sinemasında sunulan kalıpların dışına çıkarak yapması ve üç kadın karakterin toplum içinde tek başına ayakta durma mücadelesi ile verilerek kadın temsili gerçek hayata yaklaştırılmıştır. *Arayış* filminde ataerkil söylemin en yoğun olduğu savaş bölgelerinde kadın hikayesine odaklanarak kadın mücadelesine girilmesi ile ataerkil sistemin dayattığı kalıplar yıkılmaya çalışılmaktadır. *Benim Mutlu Ailem* filminde Manana’nın eşi ve ailesi arasında girdiği varoluş mücadelesi ve filmin sonunda sisteme yenik düşmesi ile ataerkil düzenin eleştirisi yapılmıştır.

Gürcistan Sinemasında Sovyet Dönemi ve Sovyet Sonrası Dönemde çekilen filmleri feminist kuram bağlamında incelenmesi ile patriarkal sistemde kadının konumlandırıldığı yer gözler önüne serilmiştir. Yönetim değişikliğine uğrayan ülkelerin sinemalarında feminist kuram ve ideolojik çerçevede yapılan kadın temsili çalışmalarının literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Abisel, Nilgün (2010), *Sessiz Sinema*, Ankara: Deki Yayınları.

- Armağanoğlu, Fahir (2003), 20.Yüzyıl Siyasi Tarihi (1914-1995), İstanbul: Alkım Yayınlar.
- Beauvoir, Simone de (1993), Kadın "İkinci Cins" Genç Kızlık Çağı, (Çev. Bertan Onaran, Çev) İstanbul: Payel Yayınları.
- Budgeon, Shelley (2011), Third-Wave Feminism and the Politics of Gender in Late Modernit, Houndmills: Palgrave macmillan.
- Buller, Andrew M (2011), Film Çalışmaları (Çev. Ali Toprak), İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Dönmez Colin, Gönül (1998), "Georgian Cinema: The Price of Independence", Central Asian Survey, 17/1, 157-162.
- Çiloğlu, Fahrettin (1993), Dilden Dine, Edebiyattan Sanata Gürcülerin Tarihi, İstanbul: Ant Yayınları.
- Çimen, Ali (2017), Tarihi Değiştiren Günler, İstanbul: Timaş Yayınları.
- Dolidze, Georgi (1979), Devrim Öncesi Gürcü Sineması, Tbilisi: Gürcü Sinema Tarihi Sayfaları. _____ (tarih yok), Gürcü Sineması (Çev. Harun Çimke), Gürcistan Kültürü, Uluslar arası Gür-cistan Eğitim Katkı ve İş Hayatı Dayanışma Vakfı Yayınları (GİEV).
- Donovan, Josephine (1997), Feminist Teori (Çev. Aksu. Bora), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Feigelson, Kristian (2017), "Kuşakların Keşiştiği Noktada Gürcü Sineması", Politik Kamera Sinemada Komünizm Meselesine Eleştirel Bir Bakış (Çev. Ender Besidel), İstanbul: Hayalperest Yayınları, 313-324.
- Gogodze, Karlo (1950), Gürcü Sinematografi Tarihinden Bölümler, Tbilisi: Sanat Yayın Evi.
- Gül, Muhittin (2009), "Türk- Gürcü İlişkileri ve Türkiye Gürcüleri", Sakarya Üniversitesi Fen Edebiyat Dergisi, 78-708.
- Kabadayı, Lale (2014), Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızda Örnek Çözümlemeler, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Karabayram, Fırat (2007), Rusya Federasyonu'nu Güney Kafkasya Politikası, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Atılım Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kılıç, Sami (2006), "Gürcülerin Dini Tarihçesi", Dini Araştırmalar, 8/22, 63-74.
- Kılıç, Z. (1998), "Cumhuriyet Türkiye'sinde Kadın Hareketlerine Genel Bakış", 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler (Yay. Haz. Ayşe Berktaş Hacımiraçoğlu), İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Michel, Andree (1995), Feminizm (Çev. Şirin Tekeli), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mulvey, Laura (1997), "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" (Çev. Nülgün Abisel) , 25.Kare: Sinema Kültür Dergisi, 35-46.
- Oral, T. (2011), Sovyetler Birliği Yönetimi Altında Gürcistan, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kahramanmaraş: Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özden, Zafer (2004), Film Eleştirisi Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Film Eleştirisi, İstanbul: İmge Kitapevi.
- Öztürk, S. Ruken (2000), Sinemada Kadın Olmak, İstanbul: Alan Yayınları.
- Ryan, Michael ve Keller, Douglas (2016), Politik Kamera (Çev. Elif Özsayar), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ryan, Michael ve Lenos, Melissa (2012), Film Çözümlemeye Giriş (Çev. Emrah Suat Onat) İstanbul: De K Yayınları.

- Saygılıgil, Feryal (2013), "Feminist Film Kuramı", Sinema Kuramları (Yay. Haz. Ed. Zeynep Özarslan), İstanbul: Su Yayınları, 143-166.
- Scarr, Goldie Blankoff (1989), "Tengiz Abulaje and The Flowering of Georgian Film Art", Central Asian Survey, 8/3, 61-86.
- Serter, S. Serhat (1998), "Pornografik Sinema ve Kadın Üzerindeki Yansıması", Kurgu Dergi 15/15, 119-133.
- Smith, Sharon (1994), "Kadın'ın Sinemadaki İmajı" (Çev. Emine Dermiray), 25. Kare, 6, 19-24.
- Stam, Robert (2014), Sinema Teorisine Giriş (Çev. Selda Salman, & Çiğdem Asatekin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Steeves, H. Leslie (1994), "Feminist Teoriler ve Medya Çalışmaları", Medya, İktidar, İdeoloji (Çev ve Yay. Haz. Mehmet Küçük), Ankara: Ark Yayınları, 105-148.
- Taş, Gün (2016), "Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme", Akademik Hassasiyetler, 3/5, 163-175.
- Teksoy, Rekin (2005), Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi Cilt 2, İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Tekvar, Sırma Oya (2017), "Türkiye'de Feminist Alternatif Medyanın İşlevselliği: Bir Alternatif Medya Örneği "Kadınların Postası" Projesinin İncelenmesi", İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, 6/1, 426-436.
- Timisi, Nilüfer (2011), "Sinemaya Feminist Müdahale: Laura Mulvey'de Psikanalitik Seyirciden Teknolojik Seyirciye" Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar (Yaz. Haz. Der. Murat İri), İstanbul: Derin Yayınları, 157-211.
- Topal, Coşkun (2015), "Türkiye'nin Güney Kafkasya Politikası ve Gürcistan", Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 10/1, 753-770.
- Tsivian, Yuri (2008), "Devrim Öncesi Rusya", Dünya Sinema Tarihi (Çev. Ahmet Fethi, Yay. Haz. Geoffrey Nowel-Smith), İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 193-197.
- Tür, Özlem ve Aydın Koyuncu, Çiğdem (2010), "Feminist Uluslararası İlişkiler Yaklaşımı Temelleri, Gelişimi ve Sorunları". Uluslararası İlişkiler Dergisi, 26, 3-24.
- University of California, B. A.-A. (2014), Discovering Georgian Cinema, Washington, DC: National Gallery of Art.
- Watkins, Susan ve Rodriguez, Marisa (1996), Çizgilerle Feminizm Yeni Başlayanlar İçin Feminizm (Çev. Özden Arıkan), İstanbul: Milliyet Yayınları.
- White, Jeri ve Dzandzava, Nino (2015), "The Cinema of Georgia's First Independence Period: Between Republican and European", Film History, 27/5, 151-182.
- Williams, Linda (1992), "When the Women Looks", Film Theory and Criticism: Introductory Readings (Yay. Haz. Ed. Gerald Mats, Marshall Cohen ve Leo Braud) Oxford: Oxford University Press, 17-36.
- Yenigün, Cüneyt ve Bolat, Mehmet Ali (2016), "Gürcistan: Yeni Dünyanın Doğu Batı Sınırı", Dünya Çatışmaları Çatışma Bölgeleri ve Konuları 1. Cilt (Yay. Haz. Kemal İnat, Burhanettin Duran, Muhittin Atama), Ankara: Nobel Yayınları, 457-486.
- Yılmaz, Duygu (2008), "Gürcü Sineması ve Tengiz Abuladze", Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.