

Makaleler (Tema)

POPÜLER FİLM ANLATISI VE GİZEMİN TAŞIYICISI KADIN¹

Aslı Ekici*

Öz

2000'li yıllar Türk sinemasında erkek karakterlerin merkezde olduğu, kadın karakterlerin daha ikincil rollerde yer aldığı filmsel anlatılar çoğunluktadır. Ataerkil söyleme dair anlamların dolaşıma girdiği bu filmsel anlatıların sızıntı noktalarından kadın söyleminin de ifade olanağı bulunduğu göze çarpar. Filmlerin diegetic dünyasında kadın söylemine imkân tanınup tanınmadığı değerlendirilirken bakış ve ses gibi filmin biçimsel özellikleri kadar anlatı da önem kazanır. Nasıl inşa edildiği, kimin tarafından yönlendirildiği gibi temel sorularla şekillenen filmsel anlatı zaman zaman da bir gizem unsuru ile desteklenir. Bu çalışmada kadının anlatıda gizem unsuru olması kapsamında ele alınan *Neredesin Firuze* (Ezel Akay, 2004), *Hokkabaz* (Ali Taner Baltacı, Cem Yılmaz, 2006) ve *Av Mevsimi* (Yavuz Turgul, 2010) filmlerinde kadın söyleminin görünür olduğu çatlak hatların izi sürülecektir.

Anahtar Terimler

Sphinx, gizem, feminizm, kadın, anlatı.

¹ Bu çalışma, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı'nda tamamlanan "2000 Sonrası Popüler Türk Filmlerinde Kadınlığın İnşası" başlıklı doktora tez çalışmasının bir bölümü temel alınarak hazırlanmıştır.

* Araştırma Görevlisi Dr., Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi. easliekici@gmail.com

Makalenin Geliş Tarihi: 01/10/2016. Makalenin Kabul Tarihi: 01/12/2016.

POPULAR FILM NARRATIVE AND WOMAN AS THE RIDDLE BEARER

Abstract

In 2000s of Turkish Cinema, male characters are in the center and female characters have secondary roles in filmic narratives. It is remarkable that woman discourse finds an expression opportunity in leakage points of filmic narratives which meanings about patriarchal discourse got into circulation. In analysis of whether woman discourse is enabled or not in diegetic world of the films, the narrative is as important as formal features of the film like gaze and voice. Filmic narrative which is shaped by basic questions like how narratives are established; who is the director of the narrative is sometimes supported by a riddle component. In the study, leak lines where woman discourse become visible will be traced in the films named as *Neredesin Firuze* (Ezel Akay, 2004), *Hokkabaz* (Ali Taner Baltacı, Cem Yılmaz, 2006) and *Av Mevsimi* (Yavuz Turgul, 2010) which female characters are handled as riddle components.

Key Terms

Sphinx, riddle, feminism, woman, narrative.

Giriş

Filmsel anlatıda kadınlar genellikle edilgen bir pozisyonda yer alırken; erkekler edimleriyle anlatıya yön verirler. Shohini Chaudhuri'nin de belirttiği gibi pek çok film çoğunlukla bir yolculuğa atılan erkek kahramanı tasvir eden Oedipal bir yörünge izler (2007, s. 71). Erkek arzusu tarafından düzenlenen bu Oedipal yörüngede kadın anlatının gizemini temsil eder. Örneğin Mulvey, Oedipus mitinde² yer alan Sphinx'in,³

² Thebes'lerin kralı Laius ve Jocasta'nın oğlu olan Oedipus, bir kâhin Laius'u henüz doğmamış bir bebeğin babasının katili olacağına dair uyardığı için bebekken terk edilir. Çocuk kurtarılır ve bir prens olarak yabancı bir sarayda büyür. Çıktığı yolculukta Kral Laius ile karşılaşır ve çıkan tartışmada onu öldürür. Thebes'e gelir, Sphinx tarafından verilen bilmeceyi çözer, Thebesliler onu kralları yapar ve Oedipus Jocasta ile evlenir. Barış ve onur hüküm sürer ve annesi olduğunu bilmediği Jocasta ona iki oğlan ve iki kız doğurur. Sonrasında birdenbire veba ortaya çıkar. Thebesliler, kâhinin bilgisine başvururlar. Geline noktada Sophocles trajedisi başlar. Ulak, kâhinden Laius'un katilinin ülkeden sürüldüğü zaman vebanın biteceğine ilişkin mesaj getirir. Oedipus kendini kör eder ve evini terk eder. Kehanet gerçekleşmiş olur (Freud'dan aktaran Mulvey, 1989c, s. 178-179).

³ Oedipus mitinde, Oedipus'a gizemi/bilmeceyi veren Sphinx'tir ve bilmece çözüldükten sonra Sphinx'e ne olduğunu öğrenemeyiz; sadece kendi kendini yok ettiğini biliriz (Chaudhuri, 2007, s. 71). Oedipus, Sphinx'e karşı kazandığı zaferle sınırı geçer ve konumunu kahraman olarak belirler. Kahramanın (Oedipus) eğitildiği orman bir kadın alanıdır. Çocuk kahramanı besleyen/büyüten/yetiştiren hayvan kadındır/Sphinx'tir. Kadın dönüşüme/dönüştürmeye uygun değildir, olaylar dizisi alanında bir unsurdur (De Lauretis, 1984, s. 115, 119).

esrarın ve bilinmeyen kadınlık gizeminin sembolik olarak temsili olduğunu vurgulamaktadır (1995, s. 13). Freud *kadınlık nedir?* diye sorarken gerçekte kadınlığın erkekler için anlamını sorar. Bu bağlamda bu soru arzuya dair bir sorudur: Erkeğin kadına olan arzusunu ve erkeğin bilme arzusunu hatırlatır. Kadınlığa dair bu gizem ve Sphinx'in gizemi arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. Oedipus gizemi çözer ve cevabı erkektir. Freud'un sorusunun cevabı da erkekler *içindir* (De Lauretis, 1984, s. 111).

Bu bağlamda çalışmanın temel amacı, kadınların filmsel anlatıda inşa edilme biçimini gizemle ilişkisi içinde ortaya koymaktır. 2000 sonrası popüler Türk filmleri arasından kadının temsiliyle ilgili daha çok veri sunabileceği düşünülen üç film, feminist film eleştirisinden hareketle ele alınmaktadır. Değişik yıllarda farklı yönetmenler tarafından çekilmiş olması dikkate alınarak belirlenen *Neredesin Firuze* (Ezel Akay, 2004), *Hokkabaz* (Ali Taner Baltacı, Cem Yılmaz, 2006) ve *Av Mevsimi* (Yavuz Turgul, 2010) kadının anlatıda bir gizem unsuru olarak sunulması kapsamında analiz edilecektir.

Michael Ryan ve Douglas Kellner *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası* (1997) adlı çalışmalarında Hollywood sinemasının "[...] yekpare bir ideolojik yapıya sahip olmadığı[nı] [...] İdeolojik filmlerin bile, olağanüstü değişimlere tanık olunan bir dönemde Amerikan kültürünün gündelik dokusunu oluşturan ve radikal olasılıkları bağrında taşıyan belirgin kaygı, arzu ve gereksinimleri, genellikle de farkında olmadan resmederek, Amerikan toplumundaki ilerici potansiyele sahip bazı alt akımların bir çözümlemesine izin verdiği" (1997, s. 19) tespitinde bulunurlar. Bu çalışmada da Ryan ve Kellner'ın tespitiyle paralellik oluşturacak şekilde, filmsel anlatının bütünlüklü olmadığı, kendi içinde kapanmayabileceği ve içinde yarıklar barındırabileceği varsayımından hareket edilecektir. Filmler ele alınırken yapıçözücü yöntemden yararlanılacak ve hegemonik anlamların dağıldığı, çözüldüğü yerlere bakılacaktır. Bu çerçevede kadın karakterin gizemin açığa çıkarılmasında ne tür bir rol oynadığı ve gizem çözüldüğü zaman anlatıya kimin anlamlarının sızdığı araştırılırken, çalışmada ilk olarak feminist çalışmaların tarihsel gelişiminden ve feminist film eleştirisinin filmsel anlatı çözümlemesine yönelik katkılarından bahsedilecek, daha sonra bu kavramsal arka plan ekseninde film çözümlemelerine geçilecektir.

Sinemada Feminist Çalışmaların Tarihsel Gelişimi

Feminist film kuramı 1960'larda başlayan ikinci dalga feminizmin bir ürünüdür (Chaudhuri, 2007, s. 4). Filmlere feminist yaklaşım 1970'lerin başlarında gelişmeye

başlar. 1972 yılı feminist film kuramında dönüm noktası olarak görülür (Kuhn, 1994, s. 72). Kadınların özgürlüğü üzerine düşünceleri yaymayı ve film yapımını öğrenmelerini amaçlayan London Women's Group ilk kadın film grubu olarak 1972'de İngiltere'de kurulur (Nelmes, 1998, s. 76) ve aynı yıl feminist film eleştirisinin ilk dergisi *Women and Film* California'da yayınlanır (Mulvey, 1989a, s. 113). İlk kez 1972 yılında New York Uluslararası Kadın Filmleri Festivali düzenlenirken, bunu 1973 yılındaki Toronto Kadın ve Film Festivali izler, feminist film eleştirisi yapan üç kitabın basımı da [Marjorie Rosen'in *Popcorn Venüs* (1973), Joan Mellen'in *Women and Their Sexuality in the New Film* (1974), Molly Haskell'in *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies* (1974)] bu dönemde gerçekleşir (Kuhn, 1994, s. 72).

Feminist film kuramının ilk döneminde feminist film eleştirmenleri, filmlerdeki kadın temsillerini incelerler. 1970'lerin başında ABD'de Molly Haskell, Marjorie Rosen ve Joan Mellen sinemada kadının temsili üzerine yazı yazan önde gelen feminist eleştirmenlerdir. Haskell, Rosen ve Mellen'in yaklaşımları bugün bakıldığında indirgemeci görünebilir. Fakat çalışmaları feminist sinema kuramında önemli bir aşama olarak nitelendirilir (Hayward, 2000, s. 113, 114). Haskell *From Reverence to Rape*'de kadınların evlenip çocuk doğurmadıkça "gerçek kadınlar" olarak görülmediklerini ifade eder. Fakat evlilik, çocuklar, fedakârlıkta bulunmak, küçük düşme, cehennem demektir. Kadınlar, erkeklerin fantezilerinin bir aracı, kolektif eril bilinçaltının "anima"sı⁴ ve erkeklerin endişelerinin/korkularının günah keçisi olarak sunulurlar (Haskell, 1987, s. 2, 22, 40).

Haskell ve Rosen 1960'larda çekilen Hollywood filmlerinde güçlü ve bağımsız kadınlara yer verilmediğini, bu kadınların kurban olarak temsil edildiğini ifade etmiştir. Haskell bu duruma toplumsal bir açıklama getirir: Kadınlar haklarını talep ederler ve gerçek yaşamda bağımsızlığı başarırlar. Yüksek sesli bir şekilde filmler bize bu dünyanın erkekler dünyası olduğunu söyler (aktaran Kuhn, 1994, s. 130, 131). Bu tespite göre İkinci Dalga Feminizm'in yükselişi, filmlerde ters tepki yaratır: Bu dönemde toplumdaki özgür kadınların doğurduğu tehdidi filmler bünyesinde barındırır (Kuhn, 1994, s. 131).⁵ Hem Rosen hem de Haskell kadınların geleneksel

⁴ Jung için *anima*, "Erkek vücudundaki dişi genler azınlığının psişik bir suretidir" (1997, s. 258). "Bir erkeğin duyguları adeta bir kadının duygularına benzer ve düşlerde de bu biçimde, yani dişi yaratık kılığında açığa vurur kendini. Ben bu düşsel figüre *anima* diyorum. Bütün olarak kolektif bilinçdışı erkeğe kadın biçiminde görünür. *Anima* sözcüğünü seçmemin nedeni, adı geçen psikolojik olay için bunun öteden beri kullanılagelmesidir. Kolektif bilinçdışının kişiselleşmesi olan *anima* ile ikide bir karşılırsız düşlerde" (Jung, 1996, s. 117).

⁵ 1970'lerin ortasında *Alice Doesn't Live Here Anymore* (Martin Scorsese, 1975), *Starting Over* (Alan J. Pakula, 1979), *An Unmarried Woman* (Paul Mazursky, 1977) gibi bu durumun karşıtı filmler de yapılmıştır (Kuhn, 1994, s.131).

rollerini göstererek Hollywood sinemasının/ana akım sinemanın kadınların gerçek kimliklerini ve kadınlık deneyimlerini temsil etmediğini ifade eder (Humm, 1997, s. 12-13). Feminist eleştirmenler eşitsiz toplumsal cinsiyet ilişkilerinin bu temsiller aracılığıyla toplumsal ve kültürel olarak inşa edildiğini belirtirler (Strinati, 2004, s. 160).

Molly Haskell, Marjorie Rosen ve Joan Mellen'in ABD'de çalışmalar yaptığı dönemde, Avrupa'da, özellikle İngiltere'de Claire Johnston, Laura Mulvey, Pam Cook ve Annette Kuhn gibi isimlerin de aralarında bulunduğu feminist film teorisyenleri, kadınların temsilini sınırlandıran ataerkil ideolojiyi açıklama kapasitesine sahip gördükleri için göstergebilim ve psikanalizi film çözümlemelerinde kullanmaya başlarlar. Bu dönemde Althusserci çizgi İngiliz feministler üzerinde etkili olur ve filmin ideolojinin ürünü olduğunu savunurlar (Hayward, 2000, s. 114-115; Doane & Mellencamp & Williams, 1984, s. 7).

Laura Mulvey'in "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" (1975); Claire Johnston'un Hollywood'un bilinçli olarak kadın stereotipleri geliştirdiğini vurguladığı "Women's Cinema as Counter Cinema" (1975) ve film çektiği dönemde Hollywood sistemi içinde neredeyse tek kadın yönetmen olan Arzner'e gereken önemin verilmediğini belirttiği "Dorothy Arzner: Critical Strategies" (1975); Johnston ve Pam Cook'un birlikte yazdıkları ve psikanalizden ödünç aldıkları kavramlarla Walsh'un filmlerinde kadınların konumunu ele aldıkları "The Place of Women in the Cinema of Raoul Walsh" (1988), Elizabeth Cowie'nin *Coma* filmi (Michael Crichton, 1978) üzerinden Hollywood sinemasında kadınların konumunu tartıştığı "The Popular Film as a Progressive Text: a Discussion of *Coma*" (1988) makaleleri kadınların temsilini sorunsallaştırmaları açısından alana katkı sağlayan makalelerdir.

Feminist film kuramının göbeğinde yer alan 'bakış', 1970'lerin ortalarından 1990'ların ortalarına kadar sayısız tartışmaya yol açar. Laura Mulvey'in "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" adlı makalesi bu konuda öncü bir çalışmadır (Elsaesser & Hagener, 2011, s. 176). Feminist film kuramının gelişiminde önemli bir yeri olan Mulvey, bu makaleyi yazdığı dönemde sinemada izleyicinin konumunun ve perdedeki cinsel farklılık temsilleri arasındaki çeşitli kesişim ve bağlantıların ilgisini çektiğini ifade eder ve çalışmasında sinemanın kadın imgesini nasıl inşa ettiğini sorunsallaştırır (Mulvey, 1989b, s. 162).

Mulvey "teşhir edilen ikon olarak kadın[ın] [...] her zaman özünde işaret ettiği endişeyi uyandırmakla tehdit edici" olduğunu vurgular. Buna göre "[e]rkek bilinçdisinin bu hadım edilme endişesinden iki kaçış yolu vardır: Birincisi suçlu

nesnenin değersizleştirilmesi, cezalandırılması ya da kurtarılması[dır] [...] öteki ise, onun yerine ya fetiş nesneyi koyarak ya da sunulan figürün kendini, tehlikeli olmaktan çok rahatlatıcı olsun diye fetişe dönüştürerek [...] hadım edilmeyi tümüyle yok saymak[tır]. Bu ikinci yol, fetişistik skopofili, nesnenin fiziki güzelliğini yüceltir, onu kendi başına tatmin edici bir şey haline dönüştürür" (Mulvey, 1997, s. 43).

Mulvey'in makalesi film kuramında kavramsal bir sıçrama sağlar: Cinsiyet odaklı olmayan, biçimsel göstergebilim analizlerinden film incelemelerinin her zaman cinsiyetli kimlikleri içerdiğini anlamaya dönük bir sıçrama oluşturur (Humm, 1997, s. 17). Önceki feminist metinler asıl olarak filmlerde kadının rolüyle ilgilenip, mimetik gerçekçilik olarak anlaşılan temsile odaklanarak ve baskıya uğramaktan tecavüze uzanan bir aralıkta kadınların betimlenmesi üzerine etkili bir inceleme ortaya koyarken⁶, Mulvey klasik sinemanın bütün filmlerinin egemen *fallus* merkezli ataerkilliği desteklediğini söyler (Elsaesser & Hagener, 2011, s. 179).

Mulvey'in çalışmasından sonraki yirmi yıldan uzun bir süre boyunca teorisyenler ana akım sinemanın kaçınılmaz şekilde dikizci erkek bakışını desteklediğini ve fetişistik, stereotip kadınlar ürettiğini tartışır (Humm, 1997, s. 3-4). Feministlerin büyük bir kısmı Mulvey'in görüşlerini temel alırken, eşcinsel izleyicilerin erkek kahramana bakarken farklı hazlar paylaştıklarını ileri süren eşcinsel eleştirmenler Mulvey'i eleştirirler (Humm, 1997, s. 24). Kaja Silverman da Mulvey'in çalışmasının yayınlanmasından sonra feminist film kuramının ana akım sinemada kadın öznenin eksik ve iğdiş edilmiş olarak kodlanmış olmasına odaklandığını ifade eder. Eksikliğin kadın bedeninde cisimleştirildiğini söyleyen Silverman, bu durumun hem bakış hem de ses aracılığıyla ortaya çıktığını vurgulayarak Mulvey'in kadın imgesi ile ilgili çıkarımlarının yanı sıra kadının sesinin de dikkate alınması gerektiğini ifade eder (1988, s. 28, 29).

Feminist eleştirmenler kadınları eril bakış açısıyla sunan anlatıların farklı bir okumasını yapabilmek için feminist film kuramı aracılığıyla filmlerdeki kadın temsillerini biçimsel ve tematik açıdan incelemeye tabi tutarlar. Bu çerçevede filmleri değerlendirirken bakışın ve sesin kullanımı kadar anlatının nasıl kurulduğu da temel sorgulama noktalarından biri olur.

⁶ Elsaesser ve Hagener'in de vurguladığı gibi bu konuyla ilgili muhtemelen en önemli çalışma Mulvey'in çalışmasından kısa bir süre önce yayımlanan Molly Haskell'in *From Reverence to Rape: the Treatment of Women in the Movies*'dir (2011, s. 179).

Anlatıda Erkeğin “Öteki”si Olarak Kadın ve Oedipal Yörünge

Sinema anlamların, değerlerin ve ideolojinin yeniden üretimini doğrudan doğruya içerir (De Lauretis, 1984, s. 37). Klasik anlatı yapısı, izleyicilerin izlediğinin *doğal* olduğu yansımaları aracılığıyla filmin inşa edilmiş olduğu gerçeğini saklar (Kaplan, 2000, s. 13). Böylelikle filmlerdeki kadın temsillerinde toplumsal bir insanın farkında olmak önem kazanır (Kuhn, 1994, s. 6). “[Y]aşadığımız, yazdığımız, okuduğumuz, gördüğümüz v.b. gösterge pratikleri dolayısıyla kadın olu[nduğunu] (1984, s. 186) belirten de Lauretis, ‘kadın’ kelimesinin hayali bir inşa olduğundan bahseder ve nesneleştirilen, sınırlanan, dışlanan kadını özne olarak nasıl düşünebileceğimizi sorunsallaştırır. Ona göre kadının sinemadaki temsili kadınları özne olarak konumlandırmayı reddeder (De Lauretis, 1984, s. 10, 58). Genel olarak kadının anlatıdaki konumunu Chatman’ın *uydu* kavramıyla açıklamak mümkündür. Buna göre “[u]yduların işlevi boşluk doldurma, ayırtılandırma, çekirdeği tamamlamadır” (Chatman, 2008, s. 49).

Feminist film eleştirileri filmsel anlatıyı eril ve dişil biçimler olarak ikiye ayırır: “Eril” çoğunlukla çevrelerine “hükmeden”, eril karakterlerle özdeşleşmeyi destekleyen doğrusal, heyecanlı anlatılardır. “Dişil” pasif, acı çeken kadın kahramanlarla özdeşleşmeyi destekleyen daha az doğrusal anlatılardır (Williams, 1987, s. 301). Geleneksel sinemanın anlatı yapısı erkek karakteri aktif ve güçlü olarak belirler. Anlatıdaki olaylar erkek karakter etrafında gelişir. Kadın karakter ise pasif ve güçsüzdür ve erkek karakter(ler)in arzu nesnesidir (Cook & Bernink, 1999, s. 353). De Lauretis *Alice Doesn't: Feminism Semiotics Cinema*'ya (1984) Italo Calvino'nun *Görünmez Kentler*'inden (*Le Citta Invisibili*) bir pasajla başlar. Bu pasajda bahsedilenler filmsel anlatıdaki kadınlığın inşasına da açıklık getirecek niteliktedir. De Lauretis'in aktardığı bölümde “bir kadının hayaliyle inşa edilmiş bir şehir” olan Zobeide'den bahsedilir. Bu şehir rüyaların arzu nesnesi olan kadının bir temsilidir. Bu şehir erkeklerin rüyasını ele geçirmek için inşa edilmiştir. Kadın arzusunun hem nesnesi hem de dayanağıdır. Şehir, arı bir temsil ve bir metin gibi kadını üreten ve kadının yokluğu ile işleyen erkek arzusunun hikâyesini anlatan bir metindir. Kadın, onu temsil eden ve onu yok sayan görünmeyen bu şehrin kodlarına erişemez (De Lauretis, 1984, s. 10-35).

Feminist film eleştirilenleri egemen sinemanın ataerkinin bilinçdışına göre inşa edildiğini, film anlatılarının bilinçdışı dil ile paralellik oluşturacak şekilde erkek temelli dil ve söylem ile kurulduğunu ifade ederler (Kaplan, 2000, s. 30). Feminist film kuramı öznelliğin neden her zaman erkeğin yetkisinde olduğunu açıklamak için Lacancı psikanalizden bazı anahtar kavramları benimser (Williams, 1987, s. 303). Psikanalizin

feminist film kuramında kullanılmaya başlanması ile kadınlık ve erkekliğin toplumsal olarak inşa edildiği vurgulanır ve böylelikle kadınlık ve erkeklik tanımlarının değiştirilebileceği ve yeniden yapılabileceğinin farkına varılır (Hayward, 2000, s. 117).

Mary Ann Doane kadın olmayı/kadınlığı unutulmuş, baskı altında tutulan ya da şehrin kapısının dışında bırakılan bir şey olarak tanımlar. Cinsiyet (sexuality) toplumsal ve sembolik ilişkiler içerisinde inşa edilir ve böylelikle doğal değildir. Kimse cinsel kimliği ile doğmaz. Lacan ve onun düşüncelerine katkıda bulunan feminist kuramcılar *fallusun* penis olmadığını, *fallusun* yoksunluğun göstereni olduğunu belirtirler. *Fallus* erkeğe *ait* değildir (Doane, 1988, s. 218-220). Ryan ve Kellner'ın da belirttiği gibi "kadın, her erkeğin ilk özdeşleşmesini yaşadığı ve çocukluk boyunca bağımlı kaldığı kişi – anne– olarak, gerçekte potansiyel bir tehdit ve güç odağı oluşturur (1997, s. 118). Bir yörünge, bir yolculuk ya da bir süreç olarak tanımlanan Oedipus kompleksi (Mulvey, 1989b, s. 165) erkek çocuk için babanın otoritesini kabul ettiği zaman biter. Dolayısıyla Oedipal sözleşme erkek çocuğu baba ile özdeşleşmeye ve anneyi nesneleştirmeye teşvik ederek (ataerkil) toplumsal istikrarın temelini kurar (Chaudhuri, 2007, s. 71).

Kadınlar onları toplumsal oluşum içinde erkeklerden farklı olarak konumlandıran bir dizi toplumsal ilişki ve söylem dahilinde inşa edilirler (Gledhill, 1984, s. 42). Kaplan'ın da vurguladığı gibi Hollywood filmlerinde bulduğumuz pek çok mekanizma Batı'nın kapitalist kültüründe gömülü olan mitleri tekrarlar. Bu mitler aynı zamanda anne ile pre-Oedipal bütünlük korkusunu içeren ataerkil sistemin bilinçaltını yansıtır.⁷ Erkek bakışı ile kadının üzerinde tahakküm kurulması annenin cisimleştirdiği tehdidi kontrol altına almak için ataerkil stratejinin bir parçasıdır (Kaplan, 2000, s. 205; Kaplan, 2004, s. 135). "[M]erak ve sorular ile başlatılan kastrasyon kompleksi; endişe ve kutuplaşmalarla kapanır" (Mulvey, 1989b, s. 166). Böylelikle kültür yoksun figür olan anneyi baskılayan anlatılar üretir (Williams, 1987, s. 303).

Anlatı öznellik üretme yollarından biridir, her hikâyenin yapısı öznenin arzusundan kaynaklanır. Anlatı yapıları erkeklerin kadınlar üzerindeki hâkimiyeti ve

⁷ Lacan Oedipus Kompleksi'ni yasalara, dile ve her türlü toplumsal örgütlenmeye geçiş olarak görür. Oedipus öncesi bir düzen olan *imgesel düzende* çocuk bir özne değil, "eksiklik", "hiç"tir. Çocuk belki de farkında olmadan annesinde eksik olanı, *fallusu* tamamlamayı arzular. *Penis* erkeğin sahip olduğu, kadının sahip olmadığı bir şey iken bir iktidar simgesi olarak *fallusa*, ne erkek ne de kadın sahip değildir. *Fallus* öteki ile eksiksiz birleşmeye dair arzusunun, yokluğunu çektiğimiz bütünlüğün gösterenidir. İkinci evre olan *simgesel düzende* baba, çocuğu arzusunun nesnesinden anneyi de *fallustan* yoksun bırakır. Çocuk ilk defa "Babanın Yasası" ile karşılaşır. Üçüncü evre ise *gerçektir* ve dilin ötesine uzanır. Bu evrede çocuk baba ile özdeşleşir. Baba çocuğu annesinden ayırarak içdiş eder (Sarup, 2004, s. 20, 31, 43-45). Lacan, penisin sembolik temsili olan *fallusun*, gösterenin özelliklerini üstlendiğini ve dilde anlamın taşıyıcısı olduğunu ileri sürer (Kuhn, 1994, s. 60). Lacan kadının dilin Sembolik düzeni ile ilişkisinin Eksiklik (Lack) ile şekillendirildiğini iddia eder (Coward'dan aktaran Kuhn, 1994, s. 61).

özneliğin cinsel kaynağını vurgulayan yollardan biri olarak anlaşılabilir Oedipal arzu ile tanımlanır (Cook & Bernink, 1999, s. 358). Vladimir Propp'un şeması western anlatılarının temelinde Oedipus mitinin yattığını ileri süren yapısalcı anlatıbilimciler için etkili bir model sağlar⁸ (Chaudhuri, 2007, s. 70).

De Lauretis *Alice Doesn't: Feminism Semiotics Cinema* adlı çalışmasında Propp'un izinden giden yakın tarihli çalışmalarda olduğu gibi mit, anlatı ve Oedipus arasındaki ilişkinin izini sürer. Klasik anlatı sineması ve Oedipal yapı arasında bağlantı olduğunu vurgulayan De Lauretis, anlatının Oedipus'un ürünü olduğunu ifade etmenin erkeği kahraman ve özne, kadını ise öteki olarak tasarlama anlamına geleceğini belirtir. Sphinx üzerindeki zaferinden sonra Oedipus, sınırı geçer ve konumunu kahraman olarak belirler. Sınırı geçen kahraman başka bir alana girer. Böylelikle kahraman ayrımları tesis eden, farklılıkları yaratandır. Mitolojik bir özne olarak kahraman erkek olarak inşa edilir (De Lauretis, 1984, s. 113, 119, 121).

De Lauretis Freud'un kadınlığa dair hikâyesinin temelinde aynı efsanevi mekanizmanın -Oedipal aşama- yattığını ifade eder. Bahsedilen kadınlığın hikâyesi, Freud'un sorusu ve Sphinx'in bilmecesinin tek bir cevabı, tek bir anlamı vardır: Erkek/Oedipus (De Lauretis, 1984, s. 133, 142). Kadın geleneksel olarak bilgiye sahip değildir ve kadınlığı gizem olarak düşünme eğilimi vardır. Kadın imgesi gösterge olarak özel bir öneme sahip olur ve kendinden başka bir şey olarak kabul edilir (Mulvey, 1995, s. 4). Kadın erkek için neyi temsil ediyorsa o şekilde sunulur. Ataerkin söylemden yana tavır alınarak, kadının söylemi/kadının anlamları bastırılır. Kadının gerçek anlamı ataerkinin ihtiyaçlarına hizmet edecek yan anlamlarla yer değiştirir (Kaplan, 2000, s. 18). Bu çerçevede egemen sinemadaki kadın ve anlatı söylemi arasındaki ilişki, kadın karakterin anlatı içinde nasıl bir işlevi olduğu, kadınların filmin

⁸ Vladimir Propp, Rus masallarını incelediği *Masalın Biçimbilimi*'nde işlevlerin önemini vurgular. Buna göre: "Kişiler kim olursa olsun ve işlevler nasıl gerçekleştirilirse gerçekleştirilsin, masalın değişmez, sürekli öğeleri, kişilerin işlevleridir. İşlevler masalın temel oluşturucu bölümleridir" (1985, 31). "Kral, İvan'ı prensesi aramaya gönderir", "İvan yola çıkar" ya da "Kral, İvan'ı benzeri olmayan bir nesneyi aramaya gönderir", "İvan yola çıkar". Kişilerin işlevleri değişmeyen öğeleri simgeler, geri kalanlar ise değişebilir. Gönderme ve aramak için yola çıkma değişmeyen unsurlardır (Propp, 2010, s. 221). Propp masalda çok sayıdaki işlevin bazı alanlara göre kümelenmelerini belirtir. Masalda işlevleri yerine getiren kişilere uygun düşen eylem alanları şunlardır: Saldırganın (ya da kötü kişinin) eylem alanı, bağışçının (ya da sağlayıcının eylem alanı), yardımcının eylem alanı, prensesin (aranılan kişinin) ve babasının eylem alanı, gönderenin eylem alanı, kahramanın eylem alanı ve düzmece kahramanın eylem alanı (1985, 83, 84). Propp masalı bir anlatı biçimi olarak incelerken masalın tipik motive edici etkeninin bir çocuğun kaçırılması ya da bir kralın kızı için koca istemesi gibi *statüko*'yu aksatan/bozan 'kötülük' ve 'eksiklik/yoksunluk' olduğu sonucuna varır (Kuhn, 1994, s. 29).

anlatısında nasıl inşa edildiği soruları feminist bakış açısından önem kazanmaktadır (Kuhn, 1994, s. 41, 79).

Kadının/Sphinx'in Gizemi Erkeklerin Başını Döndürüyor

Bu bölümde feminist film eleştirmenlerinin yukarıda sunulan bulgularından hareketle, kadının anlatıdaki temel işlevi değerlendirilmektedir. Türkiye'de 2000'li yıllarda çekilmiş olan *Av Mevsimi*, *Hokkabaz* ve *Neredesin Firuze* filmlerinde anlatıda gizem unsurunu temsil eden üç kadın karakterin –Pamuk, Fatma, Firuze– anlatıdaki işlevinin nasıl tanımlandığı ele alınmakta ve kadınların gizem unsuru olarak sunulmasının erkeklik ve kadınlığa dair ne tür anlamları dolaşıma soktuğu değerlendirilmektedir. Bu çerçevede üzerinde durulacak ilk film *Av Mevsimi*'dir.

Film, Ferman ve ekibinin⁹ ormanlık bir yerde bulunan kesik bir elin kime ait olduğunu ve bu cinayeti kimin işlediğini araştırması üzerine kurulmuştur. Bonitzer'in "[ş]ırlı şırlı akan bir derenin suyuna bir damla kan" motifinin ciddiye alınması gerektiğini (2006, s. 48) belirttiği gibi *Av Mevsimi*'nde de bütün hikâye şırlı şırlı akan bir deredeki kesik el görüntüsüyle başlar ve olay örgüsü bulunan bu el dolayısıyla şekillenir.

Av Mevsimi, ataerkil sistem tarafından kuşatılan ve vahşi bir şekilde öldürülerek kurbanlaştırılan Pamuk'un hikâyesi üzerine kurulmuştur. Böylelikle film Ferman ve ekibi aracılığıyla her ne kadar erkek dostluğunu yeniden üretiyor görünse de bir kadının hikâyesini anlatması açısından dönemin filmlerinden farklılaşır. Film boyunca Pamuk'un kim olduğuna ilişkin bilgiler tıpkı Atıf Yılmaz'ın yönetmenliğini yaptığı *Adı Vasfiye* (1985) filminde olduğu gibi başka karakterlerden öğrenilir. *Adı Vasfiye* ile *Av Mevsimi* bu noktada benzerlik taşısa da, *Adı Vasfiye*'de sadece erkek karakterler Vasfiye'nin kim olduğuna ilişkin bilgi verirken; *Av Mevsimi*'nde yalnızca Pamuk'un arkadaşı Kâmuran, sevgilisi Ömer, babası Müslüm, Battal Çolakzade, doktor gibi erkek karakterler değil aynı zamanda annesi Hatun, Çolakzade'nin eski eşi Hilal gibi kadın karakterler de Pamuk'la ilgili konuşurlar.

Filmde hikâye filmin başlarında kesik elin kime ait olduğunu açığa kavuşturma üzerinden ilerlerken, sonrasında cinayeti aydınlığa kavuşturmak birincil hedef olur. Film boyunca cinayeti kimin işlediğine dair seyircinin bilgisi Ferman ve ekibinin bilgisi

⁹ *Av Mevsimi*'nin ana erkek karakteri olan Ferman emekliliğine az kalmış bir cinayet masası polisidir. Ferman filmin bir diğer erkek karakteri İdris'e babalık yapmış ve polis olmasına önyak olmuştur. Stajyer polis olan Hasan bir cinayeti aydınlatmak üzere tesadüf eseri Ferman ve İdris'e katılır.

ile sınırlıdır. Onlar araştırmaları sonucu yeni bir şey öğrendiklerinde seyirci de onların bilgisine ortak olur.

Sphinx'in Oedipus için gizemi/bilmeceyi şifrelemesi gibi Pamuk da Ferman için gizemi şifreler. Anlatıyı ilerleten Pamuk'u kimin öldürdüğü sorusu Ferman'ın (ve ekibinin) çözümünü bekleyen bilmececi. Kaplan'ın başka bir bağlamda söylediği gibi kadının bilinemezliği anlatı için itici güç sağlar: Erkek kahramanın görevi kadın hakkındaki gerçeği keşfetmektir (2000, s. 62). Anlatıda iktidarın temsilcisi olarak ortaya çıkan erkek nasıl öyküyü ilerleten etkin bir role sahipse (Mulvey, 1997, s. 42) burada da anlatıyı ilerleten cinayet masasında çalışan polislerin edimleridir. Çözülecek olan bilmeceyi ortaya atan, olayları başlatan da (Battal Çolakzade) bu gizemi çözecek olan da (Ferman) erkektir. Sphinx'in/kadının Oedipus'a/Ferman'a bilmeceyi sorarken aynı zamanda ipucunu da vermesi gibi, burada da erkeğe ipucunu sağlayan ve anlatıda önemli bir işlevi yerine getiren bir kadındır: Pamuk'un annesi Hatun. Ferman Hatun aracılığıyla bilmeceyi/gizemi çözer: Son sözü¹⁰ barındıran Hatun, filmin ilerleyen sahnelerinde konakta çalışan ve konağa gelen herkesten kan alındığını söyleyerek kızını kimin öldürdüğünü açığa çıkaracak önemli bir bilgiyi/ipucunu verir. Pamuk'un ölümü namus meselesi üzerinden ilerlerken, Hatun'un sözleri sonrasında anlatı başka bir noktaya evrilir. Bonitzer'in vurguladığı gibi Hitchcock öykülemesi şu yasayı takip eder: "Bir durum önsel olarak ne kadar sıradan, tanıdık, uzlaşmalıysa, rahatsız edici, tekinsiz olmaya o kadar elverişlidir, yeter ki onu oluşturan öğelerden biri 'rüzgâra göre ters yönde dönmeye' başlasın" (2006, s. 48). Hitchcock'un bu yasası *Av Mevsimi*'nde de karşılığını bulur. Filmin başında nehirde kesik bir elin bulunması cinayet masası çalışanları için sıradan bir durumdur. Yapılan incelemeler sonrasında bu cinayetin küçük yaşta zorla evlendirilen Pamuk'un böbreğini almak için işlendiği açığa çıkar. Karakterleri idealize etmeyen, gündelik hayatta geçen sıradan ilişkilere yer veren *Av Mevsimi*; aile içi şiddet, küçük yaşta evlendirilen kızlar, işsizlik gibi günümüz Türkiye'si'nin toplumsal sorunlarına da anlatisi içinde yer verir.

Av Mevsimi'ndeki Pamuk gibi *Hokkabaz*¹¹ filminin ana kadın karakteri Fatma da bir gizem öğesidir. Fatma'nın düğün gecesi ortadan kaybolması ile bir *suspence* yaratılır. *Av Mevsimi*'ndeki Pamuk öldürülmesi sonucu, kendi isteği dışında ortadan

¹⁰ Michel Chion sessiz karakterin "son sözü"nü öneme dikkat çekerken, son sözün soruşturmayı sonlandıracak anahtarını barındırdığının farz edildiğini fakat karakterin bunu dile getiremediğini ya da dile getirmek istemediğini vurgular (1999, s. 96-97).

¹¹ İstanbul'da başlayıp İstanbul'da biten bir yol filmi olan *Hokkabaz*, İskender, lakabı Maradona olan Orhan ve Sait karakterleri etrafında gelişen olayları konu alır ve dönemin pek çok filmi gibi ilk bakışta baba-oğul ilişkisi, erkek dostluğu üzerinden ilerleyen bir erkek filmi, eril bir anlatıdır.

kaybolurken; bir anda ortadan kaybolmak Fatma'nın kendi tercihidir. Vahşice öldürülen Pamuk'a/kadına ait gizemi çözmek Ferman'ın/erkeğin görevi olarak sunulurken *Hokkabaz* filmindeki erkek karakterlere Fatma'ya ilişkin gizemi çözme sorumluluğu yüklenmez ve izleyiciler böyle bir beklenti içine sokulmaz. Gizemlileştirilen ve davranışlarıyla anlatıya yön veren Fatma tekrar kendi isteğiyle ortaya çıkarak nerede olduğuna dair gizemin çözümünü seyirciye sunar. Böylelikle Fatma'nın anlatıya yön veren, etkin bir karakter olarak inşa edilmesine olanak sağlanır.

Fatma filmin ilerleyen sahnelerinde erkek karakterlere kendine dair bir şeyler anlatır ancak filmin sonlarına doğru bunun doğru olmadığı öğrenilir. Fatma anlattığı hikâye ile hem karakterleri hem de seyirciyi kandırır. İzleyicinin bilgisi İskender, Maradona ve Sait'in bilgisiyle sınırlı olduğu için Fatma'nın kendisi hakkında anlattıklarının gerçek olmadığını seyirci filmin sonunda edilgen olarak sunulan ve Fatma tarafından kolayca kandırılan erkek karakterler İskender ve Maradona ile birlikte öğrenir. Öncesinde Aslan'ın ağabeyi olmadığını, onunla ortak olduğunu ve erkekleri kandırarak paralarını çaldıklarını anlatan Fatma bu ana kadar *femme fatale* olarak sunulur. Ne zaman ki "gerçek" öğrenilir, bu andan itibaren Fatma karakterinde bir kırılma yaratılır. Olayın iç yüzünün anlaşılmasıyla birlikte Fatma'nın, halen Türkiye'nin pek çok yerinde olduğu gibi ailesinin zoruyla evlendirildiği ortaya çıkar. Böylelikle kadının söylemi çatlak hatlarından anlatıya sızmış olur. *Hokkabaz* Türkiye'de yaygın olarak görülen zorla evlilik olgusunu kadın tarafından kabullenilmesi gereken bir durum olarak sunmaz; dolayısıyla film kadınların böyle bir sorun karşısında direniş gösterebileceklerine dair bir ütopyayı içinde barındırır.

Ele alınacak bir diğer film olan *Neredesin Firuze*, dönemin eril anlatılarına uygun bir şekilde *Av Mevsimi* ve *Hokkabaz* filmleri gibi günlük ilişkileri içinde sunulan, idealize edilmeyen sıradan erkeklere –Hayri, Orhan, Melih, Seyfi, Ferhat– odaklanır. Bu erkeklerin arasında iş ilişkisinin yanı sıra dostluk ilişkisi de vardır. Plakçılar Çarşısı ve Hayri'nin sahibi olduğu Umut Plakçılık filmin önemli mekânlarından biridir. Filmde ana erkek karakterlerin dışında Osman, İbrahim, Tayyar, Kürşat ve Tayyar'ın adamı olmak üzere başka erkekler de yer alır. Filmde yer alan kadınlar ise Firuze, Melek, Neval, Sibel, Ayşen ve Sansar'dır. Erkek karakterler anlatıda ön planda yer alırken, filme adını veren Firuze hariç diğer kadın karakterler ikinci plandadır.

Propp'un kahramanın bir amacı gerçekleştirmek için yola çıkmasının masallarda değişmeyen unsur (2010, s. 221) olduğuna dair yaptığı çıkarımdaki gibi; *Neredesin Firuze*'de de filmin ana erkek karakterlerinden biri olan Ferhat, Almanya'dan

Türkiye'ye bir yolculuğa çıkar. Ferhat'ın bu yolculuğa çıkma nedeni hayalini kurduğu kaseti çıkarmak için Hayri ve ekibinden kendisine bir teklif gelmesidir.

Neredesin Firuze'de kadına yönelik gizem iki ayrı düzlemde işler: Birincil düzlemde Hayri ve arkadaşlarının içinde buldukları açmazdan kurtulmalarının aracı olarak görülen, filmin sonuna kadar gerçekte kim olduğu seyirciden saklanan Firuze ve ikincil düzlemde Ferhat'ın görür görmez fotoğrafına âşık olduğu ve kim olduğunu öğrenip ulaşmak için çabaladığı Melek. Her iki kadın da Ferhat dolayımıyla anlatıya/filmin kurmaca dünyasına dâhil olur. Gizemi temsil eden her iki kadının "gerçek" kimliğini çözen de Ferhat'tır.

Suner'in, *Adı Vasfiye* filmi için yaptığı "[k]adını ele geçirme (gerçek kimliğini öğrenme, tılsımını çözme) düşü, anlatının çıkış noktası, varlık nedeni, nihai hedefidir" (2006, s. 307) tespiti pek çok klasik anlatı gibi *Neredesin Firuze* için de uygundur. Ferhat'ın kaset çıkarma arzusunun yanı sıra Melek'i ilk gördüğü andan itibaren onunla tanışmak gibi bir arzusu da vardır. Ferhat, gerçek kimliğini öğrenmeyi arzuladığı Melek'in arabasının camına koyduğu mektupta Melek'in kendisi için önemini şu sözlerle ifade eder: "Merhaba sizin bir hayranınızım Melek. Yıllardır aradığım, girişini bulamadığım, gerçek ülkemin kapısını açacak tılsımlı sözcükleri bana siz ilham ettiniz. Bu şifreyi sizinle buldum. Sizi kaybedersem yine unutucam o sihri". Aslında bu sözler pek çok feminist eleştirmenin geleneksel anlatıya dair söylediklerini şüphe bırakmayacak bir şekilde ortaya koyar: Kadın, erkeğin kendini keşfetmesine aracılık eder. Ferhat'ın Melek için söylediği bu sözler aslında Ferhat'ın kendisi ile ilgilidir.

Filmde gizem unsuru olan diğer kadın Firuze de Melek karakteri gibi erkeğin arzusunun nesnesi olarak betimlenir. Erkeklerin başarı, para, güç elde etmesine aracılık edecek her konuda onları destekleyeceğini söyleyen Firuze'nin preoedipal dönemdeki anneye ait tamlık anısını açığa çıkardığı söylenebilir. Bu anıyla birlikte su üstüne çıkan kastrasyon endişesi de Firuze'nin cinsellikten uzak, adeta aseksüel bir karakter olarak sunulmasıyla yatıştırılır. Firuze'nin görüldüğü bütün sahnelerde giysilerinin tepeden tırnağa beyaz olması izleyicinin dünyasında iki sonucu doğurur: Bunlardan ilki görsel olarak da sürekli melek izlenimi verilen Firuze'nin bu "melek" olma durumu, giysilerinin rengiyle de pekiştirilmiş olur. İkinci olarak ise beyaz rengin saflığı, temizliği, cinsellikten yoksunluğu –aseksüelliği – çağrıştırdığı söylenebilir.

Filmin ilk jeneriğinden sonra uzunca bir süre görünmeyen Firuze, filmin erkek karakterleri için her şeyin sarpa sardığı zamanda tekrar ortaya çıkar. Hayri ve

arkadaşları Almanya'dan gelen Ferhat'a kaset çıkararak borç batağından çıkacaklarına inanmaktadırlar. Fakat hiçbir şey planladıkları gibi işlemez: Umut Müzik'e icra gelir, Ferhat Osman'a kaseti basması için para vermesine rağmen Osman bu parayı Hayrilerin eski borcuna sayarak kaseti basmaz, dükkânın sahibi borcundan dolayı dükkândan çıkın der, otel sahibi eşyalarını kapının önüne koyar, Umut Müzik kurşunlanır. Hayri eline aldığı silahla intihar etmek ister. Aynı zamanda Ferhat da otel odasında tavana kendini asmaya çalışır. Böylelikle onlara destek olacak bir "kurtarıcı" en çok ihtiyaç duydukları anda ortaya çıkar. "Kurtarıcı" rolündeki kişi geleneksel anlatılardan farklı olarak bir kadındır. Filme de adını veren bu gizemli kadın Firuze, Hayri ve arkadaşlarına sınırsız maddi destek sağlamayı vadeder. Filmin erkek karakterleri "başarısız" ve "yetersiz"ken, bir anda ortaya çıkan Firuze olayların gidişini keskin bir şekilde değiştirerek anlatıyı yönlendirir ve erkeklere ihtiyaç duydukları maddi desteği sağlayacağını söyleyerek erkeklerin yitirdikleri tamlık duygusuna yeniden sahip olmalarına aracılık eder.

Yukarıda da bahsedilen De Lauretis'in Italo Calvino'nun *Invisible Cities*'den aktardığı pasajda, "bir kadının hayaliyle inşa edilmiş bir şehir" olan Zobeide'den söz edilir: "Pek çok farklı milletten erkek aynı rüyayı görürler. Bir gece erkekler, bilinmeyen bir şehirde uzun saçlı ve çıplak bir kadını arkasından koşarken görürler. Erkekler kadının peşinden koşarlar fakat onu kaybederler. Bu rüyadan sonra erkekler bu şehri ararlar fakat bulamazlar ve rüyadaki gibi bir şehir inşa etmeye karar verirler. Bu şehir Zobeide, beyaz şehirdir. Erkekler rüyalarındaki sahnenin bir gece tekrar gerçekleşmesi için beklerler. Fakat uyanık ya da uykuda hiç kimse bu kadını tekrar görmez" (aktaran De Lauretis, 1984, s. 12). Bu şehir rüyaların arzu nesnesi olan kadının bir temsilidir (De Lauretis, 1984, s. 12-13). De Lauretis'in bahsettiği bu pasajda nasıl Zobeide erkek arzusu için inşa edilmiş bir şehirse, bu filmdeki Firuze karakteri de erkeğin arzusu için inşa edilmiştir ve film alttan alta bu arzunun doyurulmasının imkânsızlığını vurgular: Firuze varlıklı biri gibi davransa da aslında söylediği gibi zengin bir kadın değildir. Gerçekte erkeklerin arzuladığı gibi bir kadın yoktur. Bir soru cümlesi olan filmin adı da *-Neredesin Firuze-* bu yokluğu örtük olarak dile getirir.

Kadının yokluğuna alttan alta dikkat çeken bir başka film olan yukarıda bahsedilen Atıf Yılmaz'ın *Adı Vasfiye* (1985) ve *Neredesin Firuze* filminin kadınlığın inşası açısından benzerlik taşıdığı söylenebilir. Dönmez-Colin'in de belirttiği gibi özellikle geçiş döneminde ahlâki değerlerin kaygan doğasını sergilemede dikkate değer bir film olan *Adı Vasfiye'* de her biri Türk maçoluğunun gerçekçi bir tiplemesi olan dört Anadolu

erkeği, taşralı bir kadın hakkında kendi hikâyelerini anlatırlar. Dört erkek de aynı oyuncu tarafından canlandırılır. Ne zaman Vasfiye ileri doğru bir adım atmak istese erkekler tarafından engellenir (Dönmez-Colin, 2008, s. 148). Filmde erkeklerin, kadınları sahip olunacak bir nesne olarak gördükleri vurgulanmaktadır. *Adı Vasfiye*'yi Türk sinemasının diğer filmlerinden farklı kılan, statükoyu takip ederken sistematik olarak kadınların görünürlüğüne inkâr eden eleştirel bir bakış açısı sunuyor olmasıdır. Filmin odak noktası var olmayan, ataerkil kültürde tanımlanan bir kadındır, kadının görünürlüğü ancak onun yokluğuyla mümkündür. Çelişkili bir biçimde toplumsal cinsiyetin eleştirisi sürecinde kadın perdeden tamamen silinir (Dönmez-Colin, 2008, s. 149). Suner de *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*'de (2006) *Adı Vasfiye* filminin bu özelliğine dikkat çeker.

Suner *Adı Vasfiye*'yi çözümlerken yukarıda bahsedilen De Lauretis'in aktardığı Italo Calvino'nun *Invisible Cities*'e göndermede bulunur. Suner, Calvino'nun kitabındaki gibi *Adı Vasfiye*'de de "kadın[ın] kendi uğruna oluşturulmuş kentte/hikâyede bir varlık olarak değil, ele geçirilemez bir hayal, bir imge, bir görüntü, bir yokluk olarak mevcut" olduğunu belirtir (2006, s. 307). Bu bağlamda Vasfiye ile Firuze arasında bir bağlantı olduğundan bahsedilebilir: Nasıl Vasfiye "yokluk" olarak anlatıda yer alıyorsa, Firuze'nin de bu şekilde inşa edildiği söylenebilir.

Otelde geçen sahne, filmin adı gibi *-Neredesin Firuze-* kadının yokluğunu dolaylı yoldan imâ eder. Bu sahnede Hayri ve arkadaşları Firuze'nin onları davet ettiği otele giderler. Onlardan önce otele giden Firuze çerçevenin ortasında konumlanan bir masada oturmaktadır. Bir görünüp bir ortadan kaybolan Firuze, erkeklerin nerede olduğunu bil(e)medikleri ve onu bul(a)mama endişesini "Ya Evde Yoksan" şarkısı ile dillendirdikleri bir kadın karakterdir.¹²

Ferhat'a kaset çıkarmak için Hayri ve ekibinin ihtiyaç duyduğu maddi desteği sağlayacağını güvencesini veren Firuze'nin filmin sonunda şizofren olduğu anlaşılır. Firuze'nin "sağlıklı" olmadığı bilgisinin seyirci ile paylaşıldığı bu sahne, filmin anlatısına yön veren ve o ana kadar Firuze'ye verilen otoritenin sarsıldığı önemli bir sahnedir. Bonitzer'in *Gertrud* (Carl Theodor Dreyer, 1964) filminin "en allak bullak edici, en dramatik anı" ve Elçiler'i hatırlatan sahnesi olarak nitelendirdiği (2006, s. 197)

¹² Şarkının sözleri ise şöyledir: "Aşkınla ne garip hallere düştüm. Her şeyim tamamdı, bir sendin noksan. Yağmur yağ demeden yollara düştüm. İçim ürperiyor ya evde yoksan. Sabahlara kadar içsek sevişsek. Ne ben işe gitsem, ne sen ayılsan. Derin bir uykunun dibine düşsek. İçim ürperiyor ya evde yoksan". Ferhat "İçim ürperiyor ya evde yoksan" sözlerini kameraya bakarak söyler. Diğer erkekler de "Ya evde yoksan" diyerek Ferhat'a eşlik eder.

sahne¹³ gibi, bu sahne de *Neredesin Firuze'nin diegetic* dünyasında bir yarık açar: *Kurukafa* Firuze' dir.

Filmin kurmaca dünyasında Firuze'nin şizofren olarak inşa edilmesini iki şekilde okumak olanaklıdır: Öncelikle filmin açılış sahnesinden itibaren anlatıcı sesinin sahibi olan Firuze'ye anlatı boyunca uzunca bir süre bakışın öznesi konumu verilir ve oldukça güçlü, gizemli ve aynı zamanda "kurtarıcı" rolündeki bu kadın anlatıyı kurar. Filmin sonlarına doğru bir erkek doktorun ağzından onun şizofren olduğuna dair bilgiyi Ferhat'la eş zamanlı olarak seyirci de öğrenir. Bu andan itibaren Firuze'nin otoritesi de sarsılmış olur. Firuze'nin otorite sahibi bir erkek tarafından şizofren olduğu söylenir. Böylece anlatıda etkin olarak inşa edilen bu kadınların eril otorite üzerinde yarattığı kaygı "hafifletilmiş" olur.

Firuze'nin şizofren olarak inşa edilmiş olmasına feminist açıdan bakıldığında ise bu durumu daha farklı okumak olasıdır: Mulvey'in de vurguladığı gibi ataerkil ideoloji cinsel farklılığın anlamı hakkındaki "gerçekler", kadınların toplumdaki yeri, kadınlığın gizemi gibi çeşitli varsayımlardan oluşur (1989a, s. 121). Bu varsayımların ürettiği kadın olmaya dair çeşitli ön kabuller dolayısıyla, kadınlığa dair belirli sınırlar çizilir. Feminist kuramcılar ataerkil toplumun kadınlardan beklentisi ve kadınların olmak istediği arasında yarattığı dikotomiye dikkat çekmişlerdir ve bu durumun kadınların kişiliğinde bir bölünmeye neden olduğunu vurgulamışlardır. Bu bağlamda *Neredesin Firuze'ye* bakıldığında filmin ana kadın karakteri Firuze'nin şizofren olarak sunulması bu durumu imler ve filmin *diegetic* dünyasında bir çatlak hattı belirir: Firuze erkeklerin olmasını arzuladığı "rüya kadın"dır, "fallik arzunun kaynağı, sonsuza kadar kovalanan ve sonsuza kadar uzakta duran rüya kadın" (De Lauretis, 1984, s. 25).

Filmin erkek karakterlerinin nerede yaşadığına dair bilgisinin olmadığı Firuze istediği zaman ortaya çıkar. Film boyunca birkaç sahnede çerçeve düzenlemesi sayesinde kanatlara sahipmiş gibi gösterilen "rüya kadın" Firuze, son jenerikte de melek kanatlarına sahiptir ve Firuze'nin görüntüsünün altında "Hâlâ Aranıyor" yazılıdır.

¹³ Bu sahnede şairin onuruna düzenlenen toplantıda sabit planda şair, yanındaki bakan (Gertrud'un kocası) ve Akademi rektörü gösterilir. "Üç erkek, yan yana, kaskatı, ifadesiz, göğüslerine madalyalar takılmış tören elbiseleri içinde, yakın planda, cepheden çerçevelenmiştir. Karşı açıda, öğrencilerden oluşan bir tören alayı, ellerinde meşaleler, ilahiler söyleyerek, büyük insana saygılarını sunmak üzere, taş bir merdivenden inmektedir [...] Hayranlık içindeki öğrenci ve dayanılmaz bir migren çeken Gertrud bakışın iki anını temsil eder gibidir, iki önemli erkek de -Akademi rektörünün yanında duran, Gertrud'un eski sevgilisi ve müstakbel eski kocası -iki 'Elçi'yi [...] [K]ameranın Gertrud'un üzerinde sabitlenmesinin nedeniyse şudur: *Kurukafa odur*" (Bonitzer, 2006, s. 196-197).

Sonuç

2000'ler Türkiye'sinde kadınlar toplumsal yaşamda geçmişe nazaran daha aktif biçimde yer alırken, dönemin popüler filmlerinde kadınların anlatıda ikinci planda kaldığı, erkeklerin ise daha merkezi bir rol oynadığı göze çarpar. Kadınların toplumsal yaşamda özne konumu alma mücadelesini filmsel anlatılarda gizleme çabası bile söz konusu mücadeleye ilişkin bir ipucu sunar. Ryan ve Kellner'ın da ifade ettiği gibi “[m]uhafazakâr kültürel ya da sinemasal metinler şaşmaz biçimde, metnin görünüşte muzaffer ideolojisine gölge düşüren bir çatlak hattı içerir” (1997, s. 112). Filmsel anlatılar biçim ve içerik açısından feminist bakış açısıyla değerlendirildiğinde bu çatlak hat dolayımıyla kadın söyleminin sızdığı anlar görünür olmaktadır.

Kadın gizem ögesi, erkek de o gizemi çözen olduğunda, erkeğe anlatıyı yönlendiren aktif bir konum verilmiş olur. Erkek gizemi çözdüğünde kendine –erkeğin kendi kendini gerçekleştirmesine– dair değil de kadına dair bir şeyi ortaya çıkardığında kadının söylemi de devreye girmiş ve filmin anlatısına sızmış olur. Ele alınan üç filmde –*Av Mevsimi*, *Hokkabaz* ve *Neredesin Firuze*– klasik anlatıya uygun olarak kadın gizemdir. Söz konusu filmlerde kadınların erkeklerin çözmesi amacıyla bilmeceyi/gizemi ortaya atan Sphinx rolünde olduğu göze çarpar. Chaudhuri'nin de belirttiği gibi Sphinx'in bilmecesinin cevabı kadınlar hakkında hiçbir şey söylemezken (2007, s. 71), incelenen bu üç filmde kadının gizemi çözüldüğünde kadına dair anlamlar filmin *diegetic* dünyasına sızar.

Kaynakça

- Akdilek M. ve Medina J. (Yapımcı) ve Turgul, Y. (Yönetmen). (2010). *Av Mevsimi* [Film]. Türkiye: Fida Film ve Pro Film.
- Akpınar, N. (Yapımcı) ve Baltacı, A. T. ve Yılmaz, C. (Yönetmen). (2006). *Hokkabaz* [Film]. Türkiye: BKM.
- Bonitzer, P. (2006). *Kör Alan ve Dekadrajlar*. (İ. Yasar, çev.). İstanbul: Metis.
- Chatman, S. (2008). *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. (Ö. Yaren, Çev.). Ankara: De Ki.
- Chaudhuri, S. (2007). *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa De Lauretis, Barbara Creed*. New York: Routledge.

- Chion, M. (1999). *The Voice in Cinema*. (C. Gorbman, Ed. ve Çev.). New York: Columbia University.
- Cook, P. ve Bernink M. (Ed.), (1999). *The Cinema Book*. London: British Film Institute.
- De Lauretis, T. (1984). *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University.
- Doane, M. A. ve Mellencamp, P. ve Williams, L. (Ed.), (1984) *Feminist Film Criticism: An Introduction. Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism* (s. 1-17). Los Angeles, California: University Publications of America.
- Doane, M. A. (1988). *Woman's Stake: Filming the Female Body*. C. Penley (Ed.). *Feminism and Film Theory* (s. 216-228). New York: Routledge.
- Dönmez-Colin, G. (2008). *Turkish Cinema: Identity, Distance and Belonging*. London: Reaktion Books.
- Elsaesser, T. ve Hagener, M. (2011). *Film Kuramı: Duyular Yoluyla Bir Giriş*. (B. Soner ve B. Yıldırım, Çev.). Ankara: Dipnot.
- Ertürk, Y. (Yapımcı) ve Akay, E. (Yönetmen). (2004). *Neredesin Firuze* [Film]. Türkiye: İFR.
- Gledhill, C. (1984). *Developments in Feminist Film Criticism*, M. A. Doane ve P. Mellencamp ve L. Williams (Ed.) içinde, *Re-vision Essays in Feminist Film Criticism* (s. 18-48). Los Angeles & California: University Publications of America.
- Haskell, M. (1987). *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Chicago ve Londra: The University of Chicago.
- Hayward, S. (2000). *Cinema Studies: The Key Concepts*. Londra ve New York: Routledge.
- Humm, M. (1997). *Feminism and Film*. Bloomington: Indiana University.
- Jung, C. G. (1996). *Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri (Konferanslar)* (K. Şipal, Çev.). İstanbul: Cem.
- Jung, C. G. (1997). *Analitik Psikoloji* (E. Gürol, Çev.). İstanbul: Payel.

- Kaplan, E. A. (2000). *Women and Film: Both Sides of The Camera*. Londra ve New York: Routledge.
- Kaplan, E. A. (2004). Is the Gaze Male?, Ann Kaplan (Ed.) içinde, *Feminism and Film* (s. 119-138). New York: Oxford University.
- Kuhn, A. (1994). *Women's Pictures: Feminism and Cinema*. Londra ve New York: Verso.
- Mulvey, L. (1989a). Film, Feminism and the Avant-Garde, *Visual and Other Pleasures* (s. 111-126). Hong Kong: The Macmillan Press.
- Mulvey, L. (1989b). Changes: Thoughts on Myth, Narrative and Historical Experience, *Visual and Other Pleasures* (s. 159-176). Hong Kong: The Macmillan Press.
- Mulvey, L. (1989c). The Oedipus Myth: Beyond the Riddles of the Sphinx, *Visual and Other Pleasures* (s. 177-201). Hong Kong: The Macmillan Press.
- Mulvey, L. (1995). The Myth of Pandora: A Psychoanalytical Approach. L. Pietropaola ve A. Testaferri (Ed). *Feminisms in the Cinema* (s. 3-19). Bloomington: Indiana University.
- Mulvey, L. (1997). Görsel Haz ve Anlatı Sineması (N. Abisel, Çev.). 25. *Kare*, Sayı 21, 38-46.
- Nelmes, J. (1998). Sinemada Cinsiyet ve Cinselliğin Sunumu. *Sinemasal*. (E. Yılmaz, Çev.). Kış 98, Sayı 2, 71-94.
- Propp, V. (1985). *Masalın Biçimbilimi*. (M. Rifat ve S. Rifat, Çev.). İstanbul: Bilim/Felsefe/Sanat.
- Propp, V. (2010). "Olağanüstü Masalların Dönüşümleri", *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri*, (s. 220-246). (M. Rifat & S. Rifat, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (1997). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası* (E. Özsayar, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Sarup, M. (2004). *Post-yapısalcılık ve Post-modernizm* (A. Güçlü, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat.

Silverman, K. (1988). *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University.

Strinati, D. (2004). *An Introduction to Theories of Popular Culture*. Londra ve New York: Routledge.

Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis.

Williams, L. (1987). 'Something Else Besides a Mother' *Stella Dallas* and the Maternal Melodrama, Christine Gledhill (Ed.) içinde, *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* (s.299-325). London: British Film Institute.