

AYNI ÇATI ALTINDA

Sinemada Evlilik ve Aile Temsilleri

Editör

Ozan ÖZPAY

yaz
yayınları

AYNI ÇATI ALTINDA

Sinemada Evlilik ve Aile Temsilleri

Editör

Ozan ÖZPAY

yaz
yayınları
2026

AYNI ÇATI ALTINDA

Sinemada Evlilik ve Aile Temsilleri

Editör: Doç. Ozan ÖZPAY

ORCID: 0000-0002-0352-696X

© YAZ Yayınları

Bu kitabın her türlü yayın hakkı Yaz Yayınları'na aittir, tüm hakları saklıdır. Kitabın tamamı ya da bir kısmı 5846 sayılı Kanun'un hükümlerine göre, kitabı yayınlayan firmanın önceden izni alınmaksızın elektronik, mekanik, fotokopi ya da herhangi bir kayıt sistemiyle çoğaltılamaz, yayınlanamaz, depolanamaz.

E_ISBN 978-625-8574-53-1

Mart 2026 – Afyonkarahisar

Dizgi/Mizanpaj: YAZ Yayınları

Kapak Tasarım: YAZ Yayınları

YAZ Yayınları. Yayıncı Sertifika No: 73086

M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar/ AFYONKARAHİSAR

www.yazyayinlari.com

yazyayinlari@gmail.com

ÖNSÖZ

Sinemanın, insan ilişkilerini görünür kılma özelliğini gösterdiği gündelik hayat kurumlarından biri de evliliğdir. Tarihsel açıdan aile ve evliliği toplumsal düzenin taşıyıcı unsurlarından biri olarak yeniden üreten sinema, aynı zamanda bu kurumu oluşturan duvarların yapıtaşlarındaki çatlakları, gerilimleri ve dönüşüm potansiyellerini de açığa çıkaran eleştirel bir hareket alanı ortaya çıkarmaktadır. Sinemada evlilik ilişkilerini irdeleyen bu çalışma, evliliği sadece romantik bir birliktelik ya da toplumsal bir sözleşme olarak değil; cinsiyet rolleri, iktidar ilişkileri, sorumluluk, yabancılaşma ve kültürel bağlam gibi çok katmanlı dinamiklerin kesiştiği bir deneyim olarak ele almaktadır.

Bu kitapta yer alan çalışmalar, farklı coğrafyalara ve sinema geleneklerine uzanan örnekler aracılığıyla evlilik olgusunun sinemasal temsillerini farklı açılardan tartışmaktadır. Türk sinemasından Amerikan bağımsız sinemasına, İran sinemasından modern korku sinemasına uzanan bu seçki, evliliğin evrensel bir kurum olmasından ziyade tarihsel ve kültürel olarak yeniden kurulan bir ilişki biçimi olduğunu göstermeyi hedeflemektedir.

“Rosemary’nin Bebeği Filminde Patriarkal Egemenliğin ‘Şeytani’ İnşası” başlıklı bölümde evlilik, beden politikaları ve patriyarkal denetim bağlamında ele alınmaktadır. Film, aile kurumunu güvenli bir alan olmaktan çıkararak, kadının bedeni

ve iradesi üzerindeki tahakkümün modern toplum içinde nasıl yeniden üretildiğini alegorik bir anlatı aracılığıyla ortaya koymaktadır.

“John Cassevetes Sinemasında Evlilik ve Aile Kronikleri” başlıklı bölüm, evliliği gündelik hayatın kırılğan gerçekliği bağlamında ele almaktadır. Cassevetes’in doğaçlamaya dayalı estetiği ve karakter merkezli anlatımı, evliliği romantik bir idealizmden arındırarak sevgi, yorgunluk, iletişimsizlik ve bağlılık arasındaki karmaşık duygusal dokuyu görünür kılmaktadır.

“Zeki Demirkubuz Filmlerinde ‘Acı’, Aşk ve Ev/li/lik” isimli bölümde ise yönetmenin sinemasında evlilik, varoluşsal bir sıkışmışlık ve ahlaki bir yüzleşme alanı olarak yorumlanmaktadır. Demirkubuz’un karakterleri için evlilik çoğunlukla bir kurtuluş değil; bireyin karanlık tarafıyla yüzleştiği, sevgi ve acının iç içe geçtiği bir deneyimdir.

“Bir Ayrılık: Asghar Farhadi Sinemasında Belgesel Estetiğin Ahlaki Muğlaklıkla Kesişimi” başlıklı bölümde evlilik, hukuki, sınıfsal ve vicdani sorumlulukların iç içe geçtiği bir etik tartışma zemini olarak ele alınmaktadır. Farhadi’nin gerçekçi anlatımı, evliliği kesin yargıların değil gri alanların ve karşılıklı yükümlülüklerin belirlediği bir ilişki biçimi olarak sunmaktadır.

Son olarak “Atıf Yılmaz Sinemasında Evlilik ve Kadının Failliği” başlıklı bölümde, yönetmenin özellikle kadın karakterler üzerinden geliştirdiği anlatı dünyasında evliliğin nasıl bir

m¼cadele, pazarlık ve ¼zneleşme alanına d¼n¼şt¼ğ¼ incelenmektedir. Bu çerçevede evlilik, geleneksel rollerin yeniden ¼retildiğ¼ bir yapı olmaktan çıkarak, kadınların varoluşsal farkındalıklarına ulaşmaya çalıştıkları dinamik, toplumsal bir sahne halini almaktadır.

Edit¼r
Ozan ¼zpay

İÇİNDEKİLER

ROSEMARY’NİN BEBEĞİ FİLMİNDE PATRİARKAL EGEMENLİĞİN “ŞEYTANI” İNŞASI.....	1
<i>Ozan ÖZPAY</i>	
JOHN CASSAVETES SİNEMASINDA EVLİLİK VE AİLE KRONİKLERİ.....	25
<i>Bilal SERT</i>	
ZEKİ DEMİRKUBUZ FİMLERİNDE “ACI” AŞK VE EV/Lİ/LİK.....	61
<i>M. Safa KARATAŞ</i>	
BİR AYRILIK: ASGHAR FARHADİ SİNEMASINDA BELGESEL ESTETİĞİNİN AHLAKİ MUĞLAKLIKLA KESİŞİMİ	94
<i>Kemal DENİZ</i>	
ATIF YILMAZ SİNEMASINDA EVLİLİK VE KADININ FAİLLİĞİ	145
<i>Semra KELEŞ</i>	

"Bu kitapta yer alan bölümlerde kullanılan kaynakların, görüşlerin, bulguların, sonuçların, tablo, şekil, resim ve her türlü içeriğin sorumluluğu yazar veya yazarlarına ait olup ulusal ve uluslararası telif haklarına konu olabilecek mali ve hukuki sorumluluk da yazarlara aittir."

ROSEMARY'NİN BEBEĞİ FİLMİNDE PATRİARKAL EGEMENLİĞİN “ŞEYTANI” İNŞASI

Ozan ÖZPAY*

Sinema, toplumsal ilişkiler bağlamında temsiller oluşturmaya ve bu ilişkileri yeniden inşa etmeye imkân veren önemli sanat disiplinlerinden biridir. Bu temsillerden biri de evlilik kurumu ve çeperi içinde konumlanan kadın-erkek ilişkileridir. Söz konusu temsillerin merkezinde yer alan öznenin kadın olduğu anlatılarda evlilik, sadece arketipsel birliktelik paterni değil; kontrol mekanizmaları, iktidar, kimlik ve aidiyet ile ilgili problemlerin sarmal haline geldiği bir çatışma sahası olarak sunulmaktadır. 1960'lı yıllar, tarihsel süreçte kendini farklı kılan birçok dinamiği bünyesinde barındırmakla birlikte alışlagelmiş armoninin bozularak doğaçlama tınların bir uyum aradığı, belki de tarih içindeki en nadide dönemlerden biridir. Toplumsal değişimlerin iktidar yapılarını agresif biçimde

* Doç., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, Sivas, Türkiye. ORCID: 0000-0002-0352-696X.

sınadığı bu sürecin yansımaları, yaşamın varoluşa dair sancılı iz düşümlerinin en yoğun hissedildiği alanlardan biri olarak sanatta kendini göstermiştir. Bu noktada hamilik payesini sinemanın üslendiğini dile getirmek yanlış olmayacaktır. Roman Polanski'nin, Ira Levin'in 1967 tarihli aynı adlı romanından uyarladığı 1968 yapımı *Rosemary's Baby* (*Rosemary'nin Bebeği*) isimli film; döneme sirayet eden toplumsal ilişkiler perspektifinde, evlilik kurumu özelinde ilişkilere dair sıra dışı bakış açısı ile öne çıkan, incelenmeye değer yapımlardan biridir. Film, anlatı yapısı bağlamında sadece korku türünün dönüştürücü başat örneklerinden biri olmakla kalmamış aynı zamanda evlilik içi ilişkilerin patriyarkal bir sis bulutu ile kaplanmış ortamında çıkışsızlığa dair sorgulayıcı metni ile de öne çıkmıştır.

Film, Rosemary Woodhouse (Mia Farrow) isimli protagonist karakterin yüzeyde doğa üstü olaylarla sarmalanmış hamilelik sürecine odaklanırken; alt metninde kadın üzerinde toplumsal denetim, eril tahakküm ve evlilik içi güven mekanizmasının nasıl istismara dönüştüğünü ifşa etmektedir. Rosemary'nin kocası olan Guy karakteri, kişisel çıkarları uğruna eşinin mahremiyeti ve onun bedeni üzerindeki haklarını yok sayarak evlilik kurumu ile içselleştirilmiş olan karşılıklı güven, sevgi ve eşitliği; çıkar,

statü ve itaat ile örüntülenmiş bir yapıya dönüştürür. Filmin anlatısı, 1960'ların toplumsal dönüşümleri bağlamında incelendiğinde, özellikle kadın hareketlerinin yükselişiyle birlikte aile yapısına dair sorgulamaları da içine alan, dönemin ideolojisini yansıtan eleştirel bir açılım üstlenmektedir. Filmin anlatısı ile ilgili "tavşan deliğine" girmeden önce filmin ortaya çıktığı dönem ve döneme dair toplumsal dinamiklerle ilgili bir fon oluşturmak yerinde olacaktır.

1960'lar ABD'si ve Toplumsal Değişim

1960'lar, yerküreyi şekillendiren insan merkezli tüm ideolojik geçerliliklerin sınıandığı, sosyal ilişkileri belirleyen dokularda köklü değişimlerin gerçekleştiği bir dönem olmuştur. II. Dünya Savaşı'nın sinik ve "düşmana" karşı birleştirici itkisinin sarhoşluğu bertaraf edildiğinde, gerçekliğin sık ve çığ hegemonyasına karşı rahatsız edici bir boşlukta var olma çabası, kesif tadı ile kendisini göstermeye başlamıştır. Bu itki sadece bireysel var oluşun tuzaklarla dolu korkulu koridorlarında ilerlemeye çalışmanın gölgede kalan hikayesi olmakla kalmamış, birbirine tutunan kolektif muhalif ruh tarafından tarihin manipülatif yazınına meydan okuyan bir anlatı ortaya

çıkarmıştır. 1960'lı yıllar, tarih içinde her açıdan nadide bir on yıllık dönemi temsil etmektedir. Bir bakıma, farklı toplumsal hareketlerin itkisini oluşturan tarihsel süreç içindeki dinamiklerin olgunlaşarak bu kesişme noktasında buluştuğu ve protest başkaldırının şahitliğini yapmış bir dönemdir. 20. yüzyılda sosyal hareketlerin en aktif olduğu dönem 1960'lardır ve 1954'te ABD Yüksek Mahkemesinin, devlet okullarında ırk ayrımını inşa eden eyalet yasalarına karşı çıkmasıyla başlayan birikim, Sivil Haklar hareketine önyak olarak 1960 yılında birçok farklı toplumsal hareketin ortaya çıkmasındaki ivmeyi hızlandırmıştır (terpconnect.umd.edu, t.y.). Irk ayrımcılığına karşı isyanlar, Soğuk Savaş paranoyasının yarattığı toplumsal huzursuzluk, karşı kültür hareketleri, ikinci feminist dalga, cinsel özgürlük talebi, Vietnam Savaşı'nın yarattığı travmalar ve savaş karşıtı protestolar, emperyalizm karşıtlığının sert protesto gösterileriyle dile getirilmesi, Küba Devrimi sonrası sol tandansın yükselişe geçmesiyle birlikte "3.Dünya Ülkeleri" olarak isimlendirilen birçok sömürge devletinde filizlenmeye başlayan bağımsızlık hareketleri; bir taraftan da iktidar yapılarının agresif bir karşı duruş sergilemesine yol açacak, hayallerin gerçekte sınandığı bir dönem yaratmıştır. Hayaller, hayal kırıklıklarını da yanında getirmiştir. 1963'te ABD başkanı

John F. Kennedy, 1968’de John F. Kennedy’nin kardeşi ve başkan adayı olan Robert Kennedy, yine 1968’de Sivil Haklar hareketi lideri Martin Luther King Jr.’nin suikaste uğraması (History.com, t.y.); özellikle 1970’lerde ABD’yi esir alacak toplumsal krizin ortaya çıkmasına zemin hazırlayan güvensiz ortamın oluşmasına katkı sağlamıştır. Böyle bir ortamda toplumsal değişim rüzgarına kayıtsız kalamayan disiplinlerden biri de sanattır. Özellikle toplumsal değişimlerle ilgili dinamiklere gerçek zamanlı ve organik bir tepki verme yetisi olan sinema; geleneksel normları olumlayıcı ya da karşı duruş sergileyen argümanları ile örülü tepkisini, inşa ettiği anlatılara katk ederek etkileyici ürünler halinde sunmuştur. Dönemin sosyal hareketlerinin başat aktörlerinden biri de kadınların Amerikan toplumu ve aile içindeki rolünü sorgulayarak toplum içinde örgütlenmiş kurumlarda cinsiyetçi yapının kırılması için mücadele içine giren feminist hareketler olmuştur.

Mitik Rol Modelden Düzen Bozguncusuna

II. Dünya Savaşı, toplumsal dinamiklerin işlerliğini sağlayan yapı taşlarını yerinden söken bir süreç yaşatmıştır. Her savaşta olduğu gibi kazananlar ve

kaybedenler bağlamında farklı sonuçları olan bu sürecin neden olduğu köklü değişikliklerin bireyler üzerindeki etkisi genelde yıkıcı olmuştur. Amerika Birleşik Devletleri de bu durumdan muaf değildir. Her ne kadar ABD savaşa geç katılmış ve sonunda kazanan tarafta olan ülkelerden biri olsa da savaşın başlangıç ve bitişindeki sosyal etkileri farklı olmuştur. Bu çalışmanın içeriği bağlamında üzerinde durulması gereken motif, kadınların sosyal hayat içindeki yeri ile ilgilidir.

Savaşa katılan diğer ülkelerde olduğu gibi ABD de savaş ekonomisi düzeni almış, bu durum istihkam açığını ortaya çıkarmıştır. Orduya katılan insanların büyük çoğunluğunun erkek olduğu düşünüldüğünde, bu istihdam açığı kadınlar için çalışma hayatına katılım noktasında marjinal bir önem arz etmektedir. Vennesa Martins Lamb (aktaran Örnek, 2015, s. 111), savaş süresince daha önce yaşanmamış bir biçimde kadınların iş hayatına girdiğini ve askeri alandaki istihdam açığının önemli parçaları haline geldiklerini belirtmektedir. Öyle ki hükümet ve Savunma Bakanlığı'nın bu noktada reklam kampanyaları bile düzenlediğini belirten Lamb, savaş sonunda bu kadınların birçoğunun savaştan dönen erkeklere istihdam yaratmak için işten çıkarıldığını, çalışmaya devam eden az sayıda kadının da aynı çalışma

koşullarına rağmen erkeklerden daha düşük maaşla çalışmak zorunda olduklarının altını çizmektedir. Evlerine dönmek zorunda kalan ve yedek istihdam gücünün büyük bölümünü oluşturan bu kadınlar için patriarşinin öngördüğü yeni bir misyon ortaya çıkmıştır: ABD'nin dışa dönük en büyük propaganda aracı olacak "Amerikan Rüyası"nın nüvesini de oluşturan ve orta sınıf Amerikan ailesini kültleştiren heteroseksüel "Amerikan tipi aile"nin çekirdeği olmak. Böyle bir misyonun merkezinde yer almak ise önemli bir sorun ortaya çıkarmaktadır. Jerry D. Marx'a (çevrimiçi, t.y.) göre bu sorun, ABD'de bulunan kadınların kimliksizleştirilmesidir. 1950 ve 1960'lı yıllarda Amerikalı kadınların öne çıkmalarının tek şartının kocaları ya da çocuklarının başarıları ile olabileceğini ifade eden Marx; o dönemde orta sınıfa mensup bu kadınların ev dışında çalışmalarının olası olmadığını ve teknolojik ev aletleriyle donatılmış banliyölerde yer alan çekici evlerinde aslında depresyon içinde yaşadıklarını ifade etmektedir. Kamusal alanda kadınların varoluşuna dair uzamsal izlek, sadece su üzerinde kaybolan yansımalarından ibarettir. Lu Weifang (aktaran Xu, 2022, s. 1099), o dönem için çok önemli işlevleri olan kafelere, politik tartışmalar ya da güncel haberleri öğrenmek için kadınların girmesinin yasak olduğunu belirtmektedir. Konser salonu gibi

kamusal alanlara ise kadınların erkek refakatinde girmek zorunda olduğunu ifade eden Weifang, farklı branşlara ait spor arenalarının da erkekler tarafından işgal edildiğinin altını çizmektedir. Kendilerine biçilen rol modele sığmayan ve giderek daralan cam fanusları içinde sinikleşen kadınlar, 1960'ların politik alacakaranlığında haklarını aramak için birlik olurlar. Bu bağlamda İkinci Feminist Dalga olarak isimlendirilen toplumsal harekete itki verirler. Bu hareket içinde kadınlar bir taraftan konvansiyonel sistemin boyunduruk altına alan kodlarına karşı genel muhalif duruşun bir parçasını oluştururken, diğer taraftan bu yapının dışındadırlar (Timisi, 2011, s. 159). Ryan ve Kellner'e (2010, s. 58) göre feminizm, siyahi ve öğrenci hareketleri; Amerikan toplumunu diğer toplumsal hareketlerden daha fazla etkilemiştir fakat özellikle tutucu beyaz erkekler, iktidarlar ve imtiyazlarına yapılan böyle bir saldırının acısını 1970 ve 80'lerde çıkaracaklardır. 1968'de gösterime giren *Rosemary'nin Bebeği* filmi de böyle bir ortamda izleyicinin karşısına çıkmış ve dönemin kriz atmosferini beden ve evlilik üzerinden kurgulamıştır.

Rosemary'nin Bebeği'nde Evliliğin Başkalaşımı

Rosemary'nin Bebeği, Hollywood yapımı bir film olmasına rağmen tecimsel sinemaya özgü triklerden uzak duran, izleyicisi ile ana akım anlatı diline mahsus kodları kullanarak iletişim kurmaktan kaçınan ve anlatısını ana akım sinemaya kıyasla daha durağan fakat tekinsiz sinematografisi ile parlattığı atmosfer üzerine inşa eden bir yapımdır. Şüphesiz bu filmin hemen sonrasında özel hayatında yaşadığı bazı sansasyonel olaylarla adını duyuran Avrupalı yönetmen Roman Polanski'nin üslubunun katkısı yadsınamaz. Filmin dönemin toplumsal kakofonisinden beslenen belirsiz ve şüpheli anlatısına dayanan atmosferi, nihilist bir anlayış ile yoğrulmuş anksiyetesini izleyicisine aktarmasındaki başarısında gizlidir.

Film, New York'ta bulunana *Central Park* ve çevresindeki binaların panoramik çekimiyle açılır. Metropollere özgü çok katlı sıkışık betonarme binaların ortasındaki *Central Park*'ın varlığı, şehrin silüetiyle kontrast oluşturmaktadır. Panoramik çekimin sonlandığı nokta, *Central Park* ile benzer biçimde bu kontrasta katkı veren ve şehrin silüetini oluşturan binalardan farklı olarak gotik üslup ile yapılmış tarihi bir binadır. Filmin devinimi içinde

bu binanın kendisi de bir karakter haline gelecektir. Birçok insanın ikamet ettiği bu binanın ismi *Bramford* olarak anılmaktadır*.

Karı-koca olduğu anlaşılan iki karakter bir emlakçı eşliğinde bu binada kiralamak istedikleri bir daireyi gezmektedirler. Filmin jenerik sekansı dışındaki bu ilk sekans, filmin anlatısını dayandırdığı evlilik içi iktidar meselesi açısından önemlidir. Eşler arası ilişkinin morfolojik doğasına dair ip uçlarını veren bu bölüm, filmin ilerleyen bölümlerinde bu bağlamda yaşanacak kırılma noktaları ile oluşturulacak anlatının zeminini inşa etmektedir. Çocukları olmayan fakat kısa sürede çocuk sahibi olmak istedikleri anlaşılan çiftin isimleri, Mia Farrow'un canlandığı Rosemary Woodhouse ve John Cassavetes'in canlandığı Guy Woodhouse'dir. Bu bölümde özellikle diyaloglar aracılığı ile evlilik içi hiyerarşinin kodları açığa çıkmaktadır. Emlakçı, çifti tanımak için bazı sorular sorar. "Doktor musunuz?"

* Filimde *Bramford* olarak anılan bu tarihi bina aslında New York'un en ünlü binalarından biridir. Gerçek adı *Dakota* olan ve 1884'te inşa edilen bina, birçok popüler ismin zaman içinde yaşadığı bir yapıdır. Lauren Bacall, Boris Karloff ve Joe Namath bu isimlerden bazılarıdır. Bu isimler arasında belki de en popüler olanı John Lennon'dır. John Lennon ve eşi Yoko Ono bu binada yaşarlarken 1980 yılında John Lennon bir hayranı tarafından bu binanın önünde bir suikaste uğrayarak yaşamını yitirmiştir (www.britannica.com).

sorusuna Guy karakterinin cevabı “Evet” olur. Rosemary eşini düzeltir: “O bir oyuncu”. Oyunculuk mesleğinin çok popüler olduğunu ifade eden emlakçı, Guy’ın ne derece tanınmış ya da ne derece ünlü bir oyuncu olduğunu anlamaya çalışırcasına canlandığı karakter tiplerini merak eder. Guy, bir süre önce Hamlet’i canlandığını belirtir. Rosemary eşinin yalan söylediğini ifade ederek daha düşük çapta rollerle yetindiğini ve genelde reklam oyuncululuğu yaptığını vurgular. Bu filmle ilgili bazı çalışmaların iddia ettiğinin aksine filmin bu ilk sekansı; sinik ve mesleğinde istediği noktaya gelememiş, mesleki personasını oluşturamamış, söylediği yalanları anında ifşa eden karısı karşısında manipüle olan ve karşılık veremeyen bir eş portresi çizen Guy karakterinin evlilik içi ilişkilerindeki konumunu göstermesi açısından önemlidir. Örneğin Lopusina (2005, s. 15), sekans içindeki referans niteliğindeki diyalogları görmezden gelerek Rosemary’nin “Lütfen Guy, hadi tutalım burasını!” söylemini; bir çocuğun şeker için yalvarmasına benzeterek, Guy karakterinin evlilik içi ilişkide otoriteyi temsil ettiğini savunmaktadır. Katolik bir kadın olan Rosemary’nin *diegetic* anlatı içinde Katolik personasına uygun davranışlar sergilemesi, onun en azından evlilik süreci içinde her zaman itaatkâr bir kadın olduğu anlamına gelmemektedir.

Evin içini gezerlerken, gördüğü tuvaletin sifonunu çocuksu bir tavır ile çeken kocasının bu davranışını saklamaya çalışan yine Rosemary karakteridir. Filmin alt metnini oluşturan omurganın sağlıklı bir şekilde yorumlanması, ilerleyen süreçte anlatının oturabileceği kıymıksız bir şablon için önem teşkil etmektedir. Benzer biçimde Zulkoski de (5 Mayıs, t.y.) bu çifti evi kiralamak için sınırlarını zorlayan birbirlerine âşık olağanüstü genç bir karı-koca olarak tanımlamaktadır. Daireyi, kocasının bahanelerine karşı asıl kiralamak isteyen Rosemary'dir ve birbirlerine âşık olmanın ötesinde Guy karakteri, sinik ve mevcut personasının altında ezilen bir portre çizerek karsının isteklerine karşı koyamaz. Kiraladıkları dairenin bulunduğu binanın “uğursuz” geçmişiyle ilgili bilgiyi, Rosemary'nin bir nevi mentörü olan Hutch (Maurice Evans) karakteri verir. Yamyamlıktan cinayet ve büyücülüğe uzanan bazı olayların yaşandığı bina, Rosemary için herhangi bir vakanın herhangi bir binada yaşanma olasılığı dahilinde normalize edilir.

Woodhouse'ların taşındıkları binada bulunan daireler, aralarında ses geçirgenliğinin fazla olduğu ve gizli bağlantı noktaları ile birbirlerine bağlanan, kişisel mahremiyetin olmadığı bir mekânın atomik yapı taşları gibidir. Bu bağlamda binanın özelliklerinden kaynaklı

mahremiyetin ihlali durumu, Rosemary'nin kişisel ve bedensel mahremiyet alanı ile ilgili değişime dair metaforik anlatıya hizmet etmektedir. Guy ve Rosemary'nin yaşamlarındaki kırılma noktası, aynı binada oturmakta olan yaşlı ve aristokrat görünümlü Minnie Castevet (Ruth Gordon) ve Roman Castevet (Sidney Blackmer) çifti ile tanışmalarıdır. İlk bakışta sevimli yaşlı bir çift imajına sahip bu kişiler, Rosemary ve Guy'ın zaaflarından faydalanarak dünyaya “şeytanın çocuğu”nu getirme misyonunu benimseyecek tarikatvari bir topluluğun liderleri konumundadırlar. Castevet'lerin, Woodhouse çiftini çağırdıkları akşam yemeğindeki karşılıklı diyalog, zaafları da açığa çıkarır. Roman Castevet'in, Guy'ın mesleki yetersizliğinden faydalanarak yönelttiği davetkar ve manipülatif çağrı ile Papa ve dinlerin ikiyüzlülüğüne ilişkin önermesi, Guy tarafından desteklenerek karşılık bulur. Minnie Castevet ile Rosemary'nin baş başayken yaptıkları konuşmada Rosemary'nin aile kökenleri ile ilgili bilgi vermesi ve genetik olarak ne kadar doğurgan olduklarına dair ifşası, farkında olmadan onun “şeytanın çocuğu” için ideal anne profiline sahip olduğu anlamına da gelmektedir. Rosemary, Guy'ın ne yaptığını kontrol etmek için başını çevirdiğinde statik bir kamera açısı ile sadece odayı saran sigara dumanını görmektedir. Guy ve Roman

kadraj içinde değildir. Lopusina'nın da (2005, s. 16) belirttiği gibi, bu andan itibaren Rosemary'nin farkında olmadığı şey tanıdığı kocası olarak onu bir daha ne görebileceği ne de duyabileceğidir. Guy, literal anlamda şeytanın elçileri ile bir anlaşmaya imza atarak karısının, şeytanın çocuğunu doğurması karşılığında mesleki olarak yükseleceğinin garantisini almıştır.

Sembolizmin Puslu Atlasında Anlam Arayışı

Guy karakterinin yaptığı anlaşma ile Rosemary artık yalanlarla inşa edilmiş kendi gerçekliğinin, zamanla onu daha da sıkıştıracak çeperleri içine hapsolmuştur. Çiftin çocuk yapma isteğiyle birlikte oldukları sekans, gerçekte gerçeküstü arasındaki çizginin bulanıklaştığı ve öykünün en yoğun kırılma anını içeren sembolizm yüklü bir sekanstır. Başlangıcında Guy ve Rosemary'nin yedikleri akşam yemeği, ritüelistik sekans için zemin oluşturmaktadır. Yemek sırasında Minnie karakteri onlara çikolatalı bir mus getirir. Yediği tatlının içinde çikolata dışında farklı bir tadın da olduğunu belirten ve yemeyi reddeden Rosemary'ye kocası karşı çıkar. Rosemary, kocasının fark etmediği anlarda tatlının bir kısmını masa örtüsünün içine dökerek bu durumu gizlemeye çalışsa da

tatlıdan bir miktar yemiştir. Sonrasında Rosemary baygınlık geçirir ve Guy onu yatağa götürür. Bundan sonrası gerçekte gerçek üstünün birbirine karıştığı, izleyicinin filmin sonuna kadar gerçekleşip gerçekleşmediğine dair arafta bırakıldığı, Rosemary ve kocasının birlikte olduğu sekansa geçiş yapar. Yatak, deniz ve gerçekleşmek üzere olan bir ritüelin hazırlıklarının yer aldığı farklı uzamlar üst üste biner. Sekans tamamen bir rüya atmosferine bürünür. Açık denizde bir yat, yatta bulunan insan topluluğu, kilise benzeri bir mekân, papal bir figür ve Guy ile apartman komşularının sesleri birbirine karışır. Guy'ın, Rosemary'nin yatakta elbiselerini çıkardığı sahne ile bu sahnenin düşsel izdüşümü, paralel bir anlatı sergiler. Birlikteliğin düşsel boyutunda Guy, Rosemary'nin parmağındaki evlilik yüzüğünü çıkarır. Bu sahne, Rosemary'nin artık Guy'ın karısı olmaktan çıkarak onun bedeninde temsil yetisi kazanan yeni bir personanın sahipliğine geçtiğini imlemektedir. Fresklerle süslü duvarların şahitliğinde birlikteliğin, kilisevari bir mekânda gerçekleştiği anlaşılmaktadır. Bu noktada fresklerden birinin “Tanrının Adem’e Dokunuşu” ya da “Adem’in Yaratılışı” olarak isimlendirilen, Michelangelo’nun Vatikan’da bulunan *Sistine* şapelindeki bir freski anıştırması dikkat çekicidir. Pasif ve hareketsiz olarak

tasvir edilen insan, yaşamın dinamizmini ona sunmakta olan Tanrı'nın dokunuşuna haiz olmak üzeredir fakat yaşam henüz verilmemiştir. Yahudi ve Hristiyan ikonografisinde sıkça yer alan bu "yaratılış" anlatısı filmde ters yüz edilerek demonik bir çerçevede yeniden inşa edilir. Birliktelik anı yaratılışın demonik bir yeniden tezahürü, filmin anlatısı içinde insanlık için sıfır noktasıdır. Rosemary isminin etimolojik kökeninin geçirdiği evrim de bu anlatıyı destekleyici argümanlar sunmaktadır. Halk arasında biberiye bitkisi olarak bilinen *Rosemary*, peygamber İsa ile ilgili anlatılarda kendine yer bulmuştur. Bir efsaneye göre bitkinin mavi çiçeklerinin rengini Meryem'in pelerinininden aldığı belirtilen Satıl (2020); bir başka efsaneye göre de İsa peygamber henüz bebekken, onları takip edenlerden İsa'yı korumak için Meryem'in onu bir biberiye çalılığına sakladığını ifade etmektedir. Bu bağlamda Rosemary'nin kavramsal olarak Meryem'e yapılmış bir atıf olduğu söylenebilir. Nietzsche'ye atıfla "Tanrı öldü!" sloganının ayyuka çıktığı 1960'lardaki ontolojik histerinin içinde yeni bir toplumsal düzenin var olma ihtimalinin alegorisi olduğu söylenebilir. Filmin ilerleyen bölümlerinde Rosemary'nin muayenehanede sırasını beklerken eline aldığı *Time* dergisinin kapağında yer alan "Is God Dead?" yazılı, dergi içindeki "Toward a Hidden God" isimli makaleyi

atfeden kapak tasarımı da bu bağlamda bir referans oluşturmaktadır. 1966 yılı Nisan ayında çıkan dergide yer alan makale o dönem *Time* dergisi editörü olan John T. Elson tarafından yazılmış, toplumsal değişimler ve Teoloji ile ilgili bir içeriğe sahiptir (Rothman, t.y.).

Bir ritüelin öznesi olduğu anlaşılan Rosemary'nin çevresinde öykü içinde ona karşı konumlanmış ya da konumlanacak bütün bireyler yer almaktadır. Bu düşsel yansımada Rosemary'nin birlikte olduğu "varlık" pullu, insan dışı bir ten ve gözlere sahiptir. Rosemary şeytanla birlikte olduğunun farkına varır. Bir bakıma bilinçle bilinçsizlik arasında gidip gelen, bedeninin kontrolünü yitirmiş yarı felç bir durumdan, yaşadığı travmatik yüzleşmenin bir rüya olamayacağı farkındalığı ile sarsılır. Düş ile gerçeklik arasındaki çizginin ortadan kalktığı bu sekans sembolizm yüklüdür. Rosemary'nin birlikte olduğu kocasının düşsel düzlemde şeytanla özdeşleştirilmesi, öykü içinde Guy karakterinin geçirdiği dönüşüm aracılığıyla, şeytanın deneyimlenen bir bilinç olarak özdeşleştirilmesine yapılan bir referansa dönüşmektedir. Rosemary uyandığında kendi rızası dışında gerçekleşen birlikteliğin sonuçlarıyla yüzleşecektir. Rüyasında bir şeytan tarafından tecavüze uğradığını söylerken kocası, bu birlikteliği "ölü seviciliğe" benzetir. Şeytan tarafından ya

da değil, var olan tek gerçek, bu birlikteliğin Rosemary'nin rızası dışında gerçekleşmiş olmasıdır. Rosemary tecavüze uğramıştır. Rosemary, bu birliktelik sonrasında "şeytanın çocuğuna" hamile kalacaktır.

Rosemary'nin kocası ve apartman komşularının manipülasyonu ile yaşadığı dönüşümün nesnel dışavurumu ilk olarak artık kendisine ait olmayan bedeninde ortaya çıkmaktadır. Bu da bizi Julia Kristeva'nın *abject* kavramına götürmektedir. Bu bağlamda ele alındığında bedeniyle ilgili sınırları, annelik ideolojisini ve özneyi parçalamaya yönelik tehdidin sarmaladığı bir anlatı ortaya çıkmaktadır. Kristeva'ya (2014, s. 15) göre *abject*, benliğin sınırlarını ihlal eden ve benliği, tehdit edenin ideolojik aygıtlarıyla yeniden üretme çabasına verilen bir tepkidir. Filmde bu ihlal özellikle Rosemary'nin hamilelik sürecinde somutlaşır. Rosemary istemese de komşularının sürekli onu ziyaret ederek bir bakıma zorla yedirmeye çalıştıkları yiyecekler, tıbbi söylemler, kadın bedeni ve komşuluk ilişkileri; ev içi denetim aracılığıyla sürekli kontrol altına alınırken Rosemary'nin bedeninin bir parçası olan rahmi güvenli bir mekân olmaktan çıkarak öznenin yabancılaştığı bir eşik haline gelir. Bu süreçte bedensel değişimler Rosemary'nin mental olarak çöküşünü hızlandırır. Mide bulantıları, fiziksel zayıflama ve ağrılar

sadece biyolojik belirtiler değil benliğin çözülmesine eşlik eden *abject* deneyimler olarak işlev görürler. Filmin sonunda doğacak bebeğinin insan-dışı doğası, anneliğe özgü kültürel mitleri parçalarken Rosemary'nin hem anne hem de kadın olarak özerk olan konumu geçersiz hale gelir. Bu bağlamda film; Kristeva'nın tanımladığı anlamda *abject* kavramını, patriyarkal düzenin kadın bedeni üzerindeki tahakkümünü görünür hale getiren ideolojik bir korku mekaniğine dönüştürmüştür.

Rosemary, insan-dışı bir varlık olan bebeği doğduktan sonra ilginç bir şekilde onu sahiplenmeye karar verir. Rosemary'nin yaşadıklarına doğrudan karşılık verebildiği tek anın filmin sonunda kocasının yüzüne tükürebilmesi olduğunu belirten Maki (2024), bu hareketin Rosemary'nin bedeni ve yaşamına yönelik ihlallere karşı sembolik bir direnç gösterisi olduğunu ifade etmektedir. Maki'ye göre Rosemary'nin bir banka hesabının bile olmaması, temel yaşam kararlarında dahi eşine bağımlı olması, onun özgür iradesinin bastırıldığını göstermektedir ve bu tarikatvari oluşumun çocuğu sahiplenme olasılığı ise Rosemary tarafından kabul edilebilir bir alternatif olarak görülmemektedir.

Genel Değerlendirme

Rosemary'nin Bebeği, korku-gerilim öğeleri taşıyan öyküsünü sadece doğa üstü bir tehdit anlatısı olarak değil gündelik yaşamın içine sızmış şiddet biçimlerini görünür kılan politik bir alan olarak ele alan ayrıksı filmlerden biridir. Film, şeytana tapan bir tarikat ve eylemlerini merkeze alıyor gibi görünse de dışa vurduğu gerilimin nüvesi; bireyin bedeni, iradesi ve öznesi üzerindeki sistematik denetime dayanmaktadır. Bu bağlamda film, korkunun kaynağı olarak dışsal bir tehditten ziyade aile, evlilik kurumu, komşuluk ilişkileri ve din gibi toplumsal kurumların heterojen iktidar ağlarını işaret etmektedir. Rosemary karakterinin gelişimi-değişimi üzerinden kurulan anlatı, modern kent yaşantısının kadının bedensel özerkliği üzerindeki tahakkümünü sorgulamaktadır. Filmin sonunda bilinçli bir şekilde kurtuluşa dair herhangi bir öneri bulunmamaktadır. Rosemary'nin “deccal” bebeği kabullenışı teslimiyetmiş gibi algılansa da bu tercih, öykünün dinamikleri içinde bir seçimden ziyade zorunluluk haline gelmiştir. Film, her zaman güncel kalmayı başarmış bedensel özerklik, üreme politikaları ve rıza kavramları bağlamında anlatısını inşa etmektedir. 1960'ların liberal bahar esintisiyle gelen değişimler her zaman aile içi mikrokozmosun sınırları dahilinde hoş

karşılanmamıştır. Rosemary'nin Katolik bilinçdışının ağdalı zindanından içeri sızmaya çalışan hiçbir ılık demetine izin verilmez. Onun, filmin bir sahnesinde saçlarını kısacık kestirmesi ve kocasından beklemediği bir tepkiyle karşılaşması, kadın bedeninin özerkliği bağlamında maskülen meydan okuyuşun nasıl şiddetle bastırıldığıнын göstergelerinden biridir. Sonuç olarak izleyiciye arındırıcı çözümler sunmak yerine onları rahatsız edici sorularla baş başa bırakan, korku sinemasının politik potansiyelini ve değindiği temalar bağlamında güncelliğini hiçbir zaman yitirmeyecek bir film, *Rosemary'nin Bebeği*.

Kaynaklar

- 1960s. (t.y.). "1960s". history.com.
<https://www.history.com/topics/1960s>
- Kristeva, J. (2014). Korkunun Güçleri İğrençlik Üzerine Deneme. (2. Baskı). (Çev. Nilgün Tural). Ayrıntı.
- Lopusina, N. (2005). Birth And Ruin: The Devil Versus Social Codes in Rosemary's Baby, The Exorxist And The Omen. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). The Faculty of Graduate Studies of the Universty of Manitoba, Manitoba.
- Maki, V. (2024, 27 Mayıs). *Revisiting Rosemary's Baby and Its Themes Surrounding Bodily Autonomy*. Interstellar Flight Magazine.
<https://magazine.interstellarflightpress.com/revisiting-rosemarys-baby-and-its-themes-surrounding-bodily-autonomy-f3be8c388158>
- Marx, J.D. (t.y.). *American Social Policy in the 1960's and 1970's*. VCU Libraries Social Welfare History Project.
<https://socialwelfare.library.vcu.edu/war-on-poverty/american-social-policy-in-the-60s-and-70s/>

- Örnek, S. (2015). ABD’de Kadın Haklarının Gelişimi. *Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (29), 105-129.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/kosbed/issue/25690/271123>
- Rothman, L. (t.y.). Is God Dead? At 50. Time.
https://time.com/isgoddead/?utm_source=chatgpt.com
- Ryan, M., Kellner, D. (2010). Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası. (2.Baskı). (Çev. Elif Özsayar). Ayrıntı.
- Satıl, F. (2020, Eylül). *Adını Hz. Meryem’den Alan Şifalı bir Bitki: Biberiye.* Zafer Dergisi.
<https://www.zaferdergisi.com/makale/13574-adini-hz-meryemden-alan-sifali-bir-bitki-biberiye.html>
- Social Movements of the 1960s.* (t.y.). [terpconnect.umd.edu](https://terpconnect.umd.edu/~jklumpp/spch469a/move.htm).
<https://terpconnect.umd.edu/~jklumpp/spch469a/move.htm>
- Timisi, N. (2011). Sinemaya Feminist Müdahale: Laura Mulvey’de Psikanalitik Seyirciden Teknolojik Seyirciye. M. İRİ (Ed.), *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* (2. Baskı) (s. 157-182). Derin Yayınları.

Xu, N. (2022, December). Feminism and Bar in the 1960s to 1970s in America. Proceeding of the 5th International Conference of Humanities Education and Social Sciences, pp. 1098-1105.
https://doi.org/10.2991/978-2-494069-89-3_128

Zulkoski, V. (t.y., 5 Mayıs). *Film: Rosemary's Baby*. Half Assed But Whole Hearted.
<https://www.halfassedbutwholehearted.com/home/2018/5/5/film-rosemarys-baby>

JOHN CASSAVETES SİNEMASINDA EVLİLİK VE AİLE KRONİKLERİ

Bilal SERT*

John Cassavetes, Amerikan bağımsız sinemasının önde gelen isimlerinden biri olarak, kendi döneminden bugüne sinemaya dair anlayışımızı etkileyen özgün bir yönetmen ve güçlü bir hikâye anlatıcısıdır. Cassavetes, ana akım Hollywood sinemasının ticari formüllerini, duygusal perspektiflerini ve idealize edilmiş karakter ilişkilerini sert biçimde eleştirir. Ona göre stüdyo sistemi, hayatın karmaşıklığını ve insan ilişkilerinin çelişkilerini perdeye yansıtmaktan çok, seyircinin duygusal konfor alanını korumayı hedefleyen ve çoğu zaman ticari konvansiyonlara göre işleyen bir yöntem yaratmıştır. Cassavetes'in sineması ise tam tersine, doğal hayatın ritmine uygun, samimi, kırılgan ve çatışmalı insan hikâyelerine odaklanır.

* Dr. Öğretim Üyesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Sivas, Türkiye. ORCID: 0000-0003-2343-2829

Cassavetes'in sinema anlayışının merkezinde "pür realizm" olarak adlandırılabilir, yaşamın akışkanlığına ve duyguların tutarsızlığına sadık bir anlatı biçimi vardır. Doğaçlama oyunculuk, plan-sekanslar, kesintisiz diyaloglar ve alabildiğine uzun sessizlikler, karakterlerin psikolojik derinliğini açığa çıkarmak için sıkça kullanılır. Yönetmen, filmlerinde yakın çevresini; arkadaşlarını, ailesini kendi oyuncu kadrosuna katar; prodüksiyon sürecinde ticari baskılardan uzak kalarak kontrolü tamamen elinde tutar. Bütün bu yöntemler onun filmlerini hem estetik ve teknik açıdan hem de üretim tercihleri açısından bağımsız sinema kategorisinin en seçkin örnekleri olarak nitelendirmemize imkân tanır.

Bu çalışmada John Cassavetes'in *A Woman Under the Influence* (Etki Altında Bir Kadın, 1974), *Husbands* (Kocalar, 1970) ve *Minnie and Moskowitz* (Minnie ve Moskowitz, 1971) adlı filmlerine odaklanılacaktır.* Bu üç film, Cassavetes'in evlilik ve aile ilişkilerine bakışının temsilleridir. *A Woman Under the Influence*, evlilikte toplumsal cinsiyet rollerinin, aile baskısının ve akrabalık ilişkilerinin bireysel özgürlükle ve karı-koca münasebetleriyle nasıl çatıştığını en yoğun

* Çalışma boyunca filmler orijinal adlarıyla anılacaktır.

şekilde ortaya koyar. *Husbands*, evliliğin baskılarından kurtulma arzusunu, erkek arkadaşlıklarını ve aile sorumluluklarıyla kurulan gerilimli ilişkiyi inceler. *Minnie and Moskowitz* ise evlilik öncesi ilişkilerin beklenti, hayal kırıklığı ve romantik ideallerle olan çatışmasını ve bütün bunların toplumsal çerçevesini dikkate alarak *aile romansı*'nın trajedilerini perdeye yansıtır.

İncelememize konu olan bu üç film, pek çok açıdan Cassavetes'in ana akım sinemaya yönelttiği eleştirilerin somut örnekleridir. Onun kamerası, hikâyeyi pürüzsüz bir düzleme oturtmak yerine, hayatın kaotik seyrini takip etmeyi tercih eder; karakterleri apaçık çözümler veya mutlak yargılarla değil, açık uçlu, huzursuz edici sonuçlarla baş başa bırakır. Bu sayede Cassavetes, sinema sanatına yeni bir biçim ve dil kazandırarak evlilik ve ev içi ilişkilerinin temsiline daha içerden, daha insani ve daha karmaşık bir bakış açısı getirerek karakterlerin duygusal katmanlarını ve ilişkilerindeki mikro değişimleri seyirciye aktarma konusunda son derece üstün bir beceri sergilemiştir.

Cassavetes'in dramaturji tercihleri, sergilediği yaratıcı deneyim modeliyle doğaçlamaya imkân tanır. Böylece sahnede gerçeğin izini sürerek, kahramanlarını

“kusurlu doğallıkları” ile tam bir “insan” olarak tanımlar. Oyuncuları, sıkı senaryo takvimleri ve prodüksiyon planlarının baskıcı kontrolünden olabildiğince uzak tutmaya, onlara doğal ve rahat bir performatif özgürlük tanımaya özen gösterir. Öte yandan karakteristik derinliğin ve nüansların geleneksel tür kalıplarına feda edilmesine müsamaha göstermez. Gena Rowlands, Ben Gazzara ve Peter Falk* gibi oyuncularla kurduğu uzun soluklu iş birlikleri, yönetmen-oyuncu ilişkisinin doğası üzerine düşünmek ve bu ilişkinin filmlerde ortaya çıkan üstün performanslara nasıl yansıdığını çözümlemek açısından önemli bir örnek sunar.

Oyuncularla kurduğu bu yoğun ilişki, Cassavetes’in biçimsel tercihleriyle birleşerek özgün bir gerçeklik duygusu yaratır. Cassavetes, hareketli kamera kullanımı, doğal ışıklar, uzun planlar ve yakın çekimlerle karakterlerin duygusal yoğunluğunu izleyiciye doğrudan aktarır. Kusurlu gibi görünen teknikler –netleme kaybı, titrek kamera, dengesiz ışık değişimleri – bilinçli bir tercih olarak gerçeklik hissini artırır. Cassavetes görsel

* Gena Rowlands, John Cassavetes’in eşi ve filmlerinin başrol oyuncularından biridir. Ben Gazzara, 1960’lardan itibaren birçok yapımında rol almış yakın arkadaşısıdır. Peter Falk ise özellikle *A Woman Under the Influence* (1974) ve *Husbands* (1970) filmlerindeki performanslarıyla Cassavetes’in sinemasına katkıda bulunmuştur.

mükemmeliyetten ısrarla uzak durur. Böylece hikâyelerin “yaşanmışlık” hissiyatını diri tutarak seyirciyi öykünün bir parçasına dönüştürür.

Cassavetes, evlilik, aile, aşk ve yalnızlık gibi konuları romantik idealler olmaktan çıkararak bize gerçeğin temsilini sunar. Öyle ki, bir psikiyatri kliniğinde Mabel Longhetti’ye rastlayabilir, bir otel lobisinde Harry, Archie ya da Gus ile karşılaşabilir, bir aile seremonisinde Minnie Moore ya da Seymour Moskowitz’i* görebiliriz. Cassavetes’in karakterleri bütün gerçekliğiyle yaşamın olağan akışı içinde resmedilir; toplumsal cinsiyet rolleri, özgürlük, dostluk, bağlılık gibi toplumsal ve bireysel süreçler melodramlara veya romantik anlatıların dar kalıplarına dönüşmeyi reddeder.

Cassavetes’in kendine özgü niteliklerinden biri de üretim biçimidir. Filmlerini çoğu zaman kendi imkânlarıyla finanse eder, kolektif bir üretim ortamı yaratarak dostlarını ve ailesini sürece dâhil eder. Böylece finansal açıdan her ne kadar zor bir yöntemi tercih etmiş olsa da sanatsal bağımsızlığını koruyabilmiş, endüstriyel beklentilerin oluşturacağı muhtemel baskılardan uzak

* Burada adı geçen Minnie Moore, Seymour Moskowitz, Mabel Longhetti, Harry, Archie ve Gus, bu çalışmada incelenen *Minnie and Moskowitz*, *A Woman Under the Influence* ve *Husbands* filmlerinin başlıca karakterleridir.

kalarak kişisel ve deneysel tercihlerinin yönlendirilmesine izin vermemiştir. Bu tavır, onun sinemada benimsediği estetiğin hangi tarihsel ve düşünsel zemin üzerinde yükseldiğini anlamayı da gerekli kılar. Cassavetes sinemasını tekil bir auteur estetiği olarak ele almak yerine, bireysel anlatıların Amerikan sinemasında görünürlük kazandığı daha geniş bir bağlam içinde düşünmek gerekir. Bu bağlam hem bağımsız üretim pratiklerini hem de anlatının toplumsal olandan gündelik ilişkilere doğru yönelişini kapsar. Dolayısıyla Cassavetes'in sanat anlayışını bütünüyle kavrayabilmek için, önce Amerikan bağımsız sinemasının tarihsel bağlamına ve yönetmenin bu gelenek içindeki kurucu rolüne bakmak gerekir.

Bireysel Anlatıların Yükselişi: John Cassavetes ve Amerikan Bağımsız Sineması

Amerikan bağımsız sineması, akademik literatürde hem endüstriyel hem de estetik bir kategori olarak ele alınır. Geleneksel stüdyo sisteminin dışında faaliyet gösteren, üretim yöntemleri, finansman kaynakları ve estetik hassasiyetleriyle ayrılan, ancak sıklıkla ana akımla karmaşık ilişkisini sürdüren Amerikan film endüstrisinin farklı bir varyasyonu olarak görülebilir (Tzioumakis 2006).

Bu noktada kavramın en yalın tanımı, Ortner'in ifadesinde karşılığını bulur: "En basit yerden başlamak gerekirse, bağımsız film – farklı derecelerde ve çeşitli şekillerde – bir Hollywood stüdyo filminin karşıtı olarak tanımlanır" (Ortner, 2012, s. 1). Ancak bağımsız sinemanın Hollywood'la olan ilişkisi tek boyutlu değildir. Bu durumu King şöyle özetler: "Bağımsız film üretiminin bazı biçimleri Hollywood ile yakın bir uyum içinde çalışmış olsa da diğerleri Hollywood'un girmeyi tercih etmediği alanlarda konumlanmış ve zaman zaman bu baskın kurumsal yapıya önemli dersler sunmuştur" (King, 2012, s. 5).

Bağımsız sinemanın kökleri, Hollywood'un henüz stüdyo sistemini tam anlamıyla kurmadığı 1910'lu yıllara kadar uzanır. Thomas Edison'un kurduğu tekele karşı çıkan küçük yapımcılar ve yönetmenler, *Motion Picture Patents Company**'den bağımsız üretim yapmaya başlamışlardır. Hem kavramsal düzeyde hem de yapım üretim ve dağıtım gibi alanlarda daha başat bir yol izleyen, kendi yöntemini geliştirerek stüdyo sisteminin dışında kalmaya çalışan bu şirketlerin 1920'lerden 1950'lere kadar

* *Motion Picture Patents Company (MPPC)*, 1908'de kurulmuş, film yapım ve gösteriminde kullanılan patentleri tek elde toplayarak Amerikan sinema endüstrisini denetlemeye çalışan tekelleri bir oluşumdur. Bu yapı, bağımsız yapımcıların alternatif üretim yolları aramasına zemin hazırlamıştır.

ana akımın dışında kalarak bir yol izledikleri görülebilir. Düşük bütçeli ve bağımsız bir yapım üretim yöntemini benimseyen bu yapım evlerinin bir araya geldiği alan için “Poverty Row” terimi kullanılmaktadır. Terim giderek daha geniş bir anlam kazanmıştır:

Poverty Row terimi, başlangıçta Los Angeles’ta küçük ölçekli bağımsız yapımcıların kullanabileceği küçük stüdyo tesisleri ve ofis alanlarının bulunduğu belirli bir bölgeyi tanımlamak için kullanılıyordu. Zamanla, *Poverty Row* terimi, bu belirli Los Angeles bölgesinde yer alan çeşitli film şirketlerini tanımlamak için izleyiciye yönelik yayınlarda ve sektör dergilerinde kullanılmaya başlandı. Bu küçük film şirketleri, banliyö mahallelerinde, kırsal topluluklarda ve yoksul kentsel bölgelerde yer alan düşük nitelikli sinema salonları için ucuz tür filmleri üretiyorlardı ve film üretimleri, çok daha büyük Hollywood stüdyolarının her yıl piyasaya sürdüğü devasa film hacmiyle karşılaştırıldığında oldukça sınırlıydı (Read, 2010, s. 5).

Bu açıklamalara ek olarak *Poverty Row* filmleri ekseriyetle düşük bütçeli westernler, melodramlar ve film noir* örneklerinden oluşmaktaydı. Avrupa sinemasında ise durum biraz daha farklı bir yol izlemiştir. Bağımsız sinema yapımları ulusal sinema kimliklerine entegre edilmiştir.

* Savaş sonrası Amerikan toplumunun kaygılarını perdeye yansıtan *film noir*, suç öyküleri ve ahlaki ikilemlerle örülü atmosferi sayesinde 1940’lar-1950’ler sinemasının en karakteristik türlerinden biri olarak tanımlanabilir.

Bunun en temel sebebi stüdyo sisteminin Amerika'da olduğundan daha az baskın olmasıyla açıklanabilir.

Amerikan bağımsız sineması, 20. yüzyılın ortalarından itibaren Avrupa sinemasının estetik, anlatısal ve tematik yaklaşımlarından önemli ölçüde beslenmiştir. II. Dünya Savaşı sonrası Avrupa'da ortaya çıkan İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalgası ve İngiliz Özgür Sinema hareketleri, Amerikan bağımsız yönetmenlerine hem biçimsel hem de içerik anlamında güçlü bir ilham kaynağı olmuştur. Özellikle Fransız Yeni Dalga akımının Cassavetes üzerindeki etkisini O'Neill şu şekilde ifade eder: "İlk filmi *Shadows (Gölgeler)*, 1960'ta yalnızca 40.000 dolara çekildi. Cassavetes'in oyunculuk atölyesinde doğaçlamalarla ortaya çıkan bu film, 1960 Venedik Film Festivali'nde Eleştirmenler Ödülü'nü kazandı ve Fransız eleştirmenler tarafından Cassavetes 'Fransız Yeni Dalgası'nın Amerikalı kuzeni' olarak övüldü" (O'Neill, 1996, s. 541). Cassavetes'in estetik ve biçimsel tercihleri Yeni Dalga'nın önemli isimlerinden Astruc'un "kamera-kalem" (*caméra-stylo*) metaforuyla büyük benzerlik taşır: yönetmen kamerayı bir yazar gibi kullanır, kendi dilini yaratır (Astruc, 1948/1992).

Yeni Dalga 1960'lı yıllardan başlayarak Fransız yaşamının entelektüel yapısının önemli bir parçası haline gelmiştir (Monaco, 2006). Benzer şekilde, Amerikan bağımsız sineması da özellikle 1960'lardan itibaren Amerikan toplumunun kültürel ve entelektüel ikliminde önemli bir yer edinmiştir. Hollywood'un ticari ve biçimsel kalıplarına karşı geliştirilen bağımsız sinema, tıpkı Fransız Yeni Dalgası gibi hem içerik hem biçim açısından alternatif bir ifade alanı sunmuş; toplumsal eleştiri, bireysel ifade özgürlüğü ve deneysel anlatım teknikleriyle dönemin sosyal tartışmalarına entelektüel katkılar sağlamıştır.

Amerikan bağımsız sineması, sinema endüstrisinin ekonomik ya da teknik bir alt kolu olarak değerlendirilebilirse de esas olarak Amerikan toplumunun kültürel çeşitliliğinin, bireycilik ideolojisinin ve ifade özgürlüğü arzusunun sinema alanındaki yansıması olarak doğmuştur. ABD'nin kuruluşundan itibaren şekillenen bireyci değer sistemi, her bireyin kendi hikâyesini anlatma, kendi bakış açısını ifade etme hakkını merkeze alır. Bu ideolojik arka plan, ana akım stüdyo sisteminin tek tip estetik ve anlatı kalıplarına karşı bir direnç zemini oluşturmuştur.

20. yüzyılın ortalarına gelindiğinde, özellikle II. Dünya Savaşı sonrası dönemde Amerikan toplumunda belirginleşen toplumsal değişim dinamikleri, bağımsız sinemanın ortaya çıkışında belirleyici olmuştur. Savaş sonrası ekonomik refah, şehirleşme ve tüketim kültürünün yükselişi, beraberinde homojenleştirici bir kültürel atmosfer yaratırken; aynı dönemde sivil haklar hareketi, feminist hareket ve Vietnam Savaşı karşıtı protestolar gibi toplumsal muhalefet odakları da güçlenmiştir. Bu ikili yapı, bir yanda güçlü bir endüstriyel eğlence kültürünü, diğer yanda ise bu kültüre alternatif üretim biçimleri arayan yaratıcı grupları beslemiştir.

Amerikan bağımsız sineması marjinalize edilmiş grupların ve çoğunluğun deneyimlerinden farklı hikâyelerin görünür kılınmasını sağlamıştır. Ana akım sinemanın sıklıkla ihmal ettiği etnik azınlıklar, alt sınıflar bağımsız sinema sayesinde kendi temsillerini yaratma imkânı bulmuştur. Bu temsil biçimleri hâkim kimlik politikalarını ve Amerikan toplumunun karmaşık sosyal yapısını anlamak için önemli araçlar hâline gelmiştir.

Sonuç olarak, Amerikan bağımsız sineması, bireycilik ideolojisi, toplumsal çeşitlilik, ifade özgürlüğü, politik muhalefet ve estetik deney arayışlarının kesişim

noktasında doğmuştur. Bu sinema biçimi hem Hollywood’a karşı ekonomik ve teknik alternatif hem de Amerikan kültürünün çok sesliliğini ve değişime açıklığını yansıtan sanatsal ve toplumsal bir ifade alanı olarak değerlendirilebilir. Amerikan bağımsız sineması, Avrupa sinemasının savaş sonrası gelişen “gerçeklik” ve “sanat” anlayışını, kendi toplumsal ve kültürel bağlamına uyarlayarak özgün bir ifade alanı yaratmıştır. Cassavetes gibi yönetmenler bu iki dünyanın kesişiminde durarak Hollywood’un teknik ustalığını reddetmeden, Avrupa sanat sinemasının samimiyetini ve bireysel bakış açısını kendi kültürel bağlamına taşımayı başarmıştır. Böylece bağımsız sinema hem Amerikan bireyciliğinin hem de Avrupa’nın sanatsal derinliğinin birleştiği bir yaratıcı alan hâline gelmiştir.

Amerikan Ailesi ve Evlilik Mitosunun Çöküşü

1960’lar ve 1970’ler Amerikan aile yapısında yaşanan değişim, birbirini besleyen toplumsal, ekonomik ve kültürel etkenlerin birleşiminden kaynaklanmıştır. II. Dünya Savaşı sonrasında ülke genelinde görülen ekonomik büyüme ve banliyöleşme, “çekirdek aile” modelini idealize etmiştir. Ancak 1960’ların sonuna gelindiğinde ekonomik

durgunluk, 1973 petrol krizi ve artan işsizlik, ailelerin ekonomik istikrarını zayıflatarak kadınların iş gücüne katılımının artmasına, geleneksel ev içi rollerin sorgulanmasına yol açmıştır. Öte yandan 1960'lı yıllar boyunca kadınların iş gücüne katılımındaki artış, boşanma oranlarının yükselmesi ve doğum oranlarının düşmesi, çekirdek ailenin geleneksel biçiminin çözülmesine yol açmıştır. Bu dönemde başlatılan *no-fault divorce** uygulamaları, evlilik kurumunun toplumsal algısını da köklü biçimde değiştirmiştir (Coontz, 2005, s. 214).

Bu dönemde yükselen ikinci dalga feminizm, kadınların yalnızca ev içi rollerle sınırlandırılmasına karşı güçlü bir ideolojik ve politik itiraz geliştirmiştir. 1963 tarihli *Equal Pay Act*[†] ve 1972'de yürürlüğe giren *Title IX*[‡] gibi

* *No-fault divorce*, eşlerden birinin kusuru ya da suç teşkil eden bir davranışı ileri sürülmeden, yalnızca evliliğin "onarılmaz şekilde sona erdiği" gerekçesiyle boşanma hakkı tanıyan hukuk düzenlemesidir. İlk olarak 1969'da Kaliforniya'da yürürlüğe girmiş, sonrasında pek çok eyalette kabul edilmiştir

† *Equal Pay Act*, ABD'de 1963'te kabul edilen ve kadın-erkek arasında ücret eşitliği sağlamayı amaçlayan federal düzenleme. *Title IX*, 1972'de yürürlüğe giren ve federal mali destek alan tüm eğitim programlarında cinsiyete dayalı ayrımcılığı yasaklayan düzenleme

‡ *Title IX*, 1972 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde kabul edilen *Education Amendments* yasasının bir maddesi olup, federal fon alan tüm eğitim kurumlarında cinsiyete dayalı ayrımcılığı yasaklamaktadır. Özellikle eğitim, spor, akademik fırsatlar ve cinsel taciz/şiddet vakalarının ele alınışı açısından dönüştürücü bir yasal çerçeve sunmuş; zamanla toplumsal cinsiyet eşitliği tartışmalarının merkezi referans noktalarından biri hâline gelmiştir.

yasal düzenlemeler, kadınlara eğitim ve istihdam alanlarında daha geniş fırsatlar sunmuş; uzun yıllardır hâkim olan “ekmek kazanan erkek -ev hanımı kadın” modelinin çözülmesine neden olmuştur.

Kültürel düzeyde, hippie hareketi, *Beat* kuşağı ve öğrenci protestoları, evlilik kurumuna ve geleneksel aile anlayışına yönelik özgürlükçü değerleri yaygınlaştırmıştır. Cinsel devrim, bireysel özgürlük ve kendini gerçekleştirme gibi temalar popüler kültürde öne çıkmıştır. Televizyon ve sinemada, “mükemmel aile” imgesinin yerini çatışmalı, karmaşık ve çoğu zaman iletişim sorunları yaşayan aile tasvirleri almıştır.

Hukuki ve demografik değişimler de bu dönüşümü hızlandırmıştır. 1969’da California’da başlayan *no-fault divorce* (kusursuz boşanma) uygulaması, boşanma oranlarının hızla artmasına yol açmıştır. Doğum oranları düşmüş, haneler küçülmüş ve bekâr ebeveynli aile sayısı artmıştır. Tüm bu değişimler, aile kurumunun toplumdaki işlevinin yeniden tartışılmasına neden olmuştur.

Cassavetes’in filmleri, bu değişen aile yapısının sinemadaki yansımaları olarak yorumlanabilir. *Faces* (1968) ve *A Woman Under the Influence* (1974) gibi yapıtlarında evlilik, sevgi, iletişimsizlik, yalnızlık ve bireysel özgürlük

arayışı temaları, karakterlerin günlük hayatlarındaki çatışmalar üzerinden işlenir. Kamera, çoğu zaman dar iç mekânlarda, uzun planlarla ve doğaçlamaya dayalı diyaloglarla karakterlerin duygusal yoğunluğunu ve iletişim kopukluğunu aktarır.

Cassavetes'in aileyi ele alış biçimi, Hollywood'un aynı dönemde sunduğu "ideal aile" imgesinden radikal biçimde ayrılır. O, aileyi bir huzur alanı değil, bireylerin hem aidiyet hem de sıkışmışlık duygularını aynı anda yaşadığı bir toplumsal mikrokozmos olarak tasvir eder. Bu bakış açısı, dönemin karşı-kültürel hareketlerinin evlilik ve aile kurumuna yönelik sorgulayıcı tavrıyla örtüşür. Böylece Cassavetes, bağımsız sinemanın estetik sınırlarını genişletmekle kalmamış, aynı zamanda 1960-1970'ler Amerikan toplumunun aile kurumuna dair çelişkilerini görünür kılmıştır.

John Cassavetes'in filmlerinde kendi deneyimlerinin doğrudan izleri vardır. Filmler, çoğu zaman aile ilişkileri, evlilik, dostluk ve bireysel krizler etrafında şekillenir; bu temaların kaynağı ise Cassavetes'in özel hayatındaki gözlemleridir.

Cassavetes'in eşi Gena Rowlands, onun en önemli ilham kaynaklarından biridir. Rowlands'ın başrolünde yer

aldığı *A Woman Under the Influence* (1974) veya *Gloria* (1980) gibi filmler hem yönetmenin evlilik hayatındaki dinamiklerin hem de kadın kimliği üzerine düşüncelerinin yansımaları olarak okunabilir. Rowlands'ın oyunculuğu bir rol icrası olduğu kadar Cassavetes'in özel ilişkilerinin sanatsal düzlemde yeniden ifadesi gibidir. Yönetmen, Rowlands ile arasındaki duygusal gerilimi ve yakınlığı kamera önüne taşıırken, aynı zamanda evlilik kurumunun kırılmasını gözler önüne serer. Cassavetes'in çocukluk ve gençlik yıllarında tanık olduğu göçmenlik deneyimi, Amerikan toplumundaki yabancılaşma ve kimlik arayışları da onun sinemasına nüfuz eder. Özellikle *Faces* (1968) ve *Husbands* (1970) gibi filmler, orta sınıf Amerikalıların yüzeyselliği ve bireysel tatminsizliklerini incelerken, yönetmenin kendi yabancılaşma tecrübelerinden izler taşır. Karakterlerin tutarsızlıkları, ani duygusal patlamaları ve uzun süreli sessizlikleri, Cassavetes'in gündelik hayatta gözlemlediği insan ilişkilerinin yeniden üretimidir.

Sonuç olarak, Cassavetes'in sineması bağımsız yapım modelinin estetik bir manifestosu ve yönetmenin kişisel otobiyografisi biçiminde okunabilir. Dostlukları, evliliği, aile içi çatışmaları ve bireysel huzursuzlukları, filmlerinde dramatik malzeme olarak sürekli geri döner. Bu

yönüyle Cassavetes, auteur sinemanın en kişisel ve samimi temsilcilerinden biridir.

Cassavetes'in bireysel deneyimlerinden beslenen bu samimi anlatım tarzı, özellikle aile kurumunu, evlilik ilişkilerini ve erkeklik krizlerini ele aldığı yapıtlarında belirginleşir. Bu bağlamda, Cassavetes'in sinema anlayışını en güçlü biçimde ortaya koyan üç film, *A Woman Under the Influence* (1974), *Husbands* (1970) ve *Minnie and Moskowitz* (1971) öne çıkar. Bu filmlerin aile ilişkileri ekseninde ayrıntılı biçimde incelenmesi, yönetmenin kişisel deneyimlerini nasıl evrensel bir sinema diline dönüştürdüğünü ortaya koyacaktır.

Minnie and Moskowitz [Minnie ve Moskowitz] (1971)

Minnie ve Moskowitz, iki uyumsuz ve yalnız karakterin tesadüfi karşılaşmasıyla başlayan sıra dışı bir aşk hikâyesini anlatır. Minnie, Los Angeles'ta bir müzede çalışan, orta yaşlı ve hayal kırıklıklarıyla dolu bir kadındır. Aşk aramaktadır ama ilişkilerinde sürekli hayal kırıklığına uğramıştır. Minnie'nin erkeklerle yaşadığı deneyimler ona, aşkın aslında sömürü ve güç ilişkileriyle örülü olduğunu göstermiştir. Seymour (Moskovitz) sosyal açıdan uyumsuz,

gürültücü, neşeli ama kaba saba bir otopark görevlisidir. Seymour kadınlara, toplumsal kodları umursamadan yaklaşır. Flörtün kurallarını, nezaketi ya da mesafe kavramını dikkate almaz; doğrudan dürtülerine göre hareket eder. Bu, onun sahiciliğini gösterse de çoğu zaman kadınlara karşı sınırları ihlal etmesine neden olur. Kısacası, hayatta fazla beklentisi olmayan, içgüdüsel davranan ve duygularını düşünmeden dışa vuran bir karakterdir. Cassavetes'in ironisi burada devreye girer: Seymour, Hollywood'un karizmatik erkek kahramanlarının tam tersidir. Onun girişimleri çoğunlukla başarısız olur; kadınlar onu itici, kaba ve komik bulur. Seymour'un kadınlar karşısındaki çaresizliği, erkekliğin aslında "başarı" üzerine kurulu toplumsal beklentilerini altüst eder.

Minnie'nin duygusal olarak en savunmasız anlarından birinde, otoparkta Moskowitz'le karşılaşması, anlatının yönünü beklenmedik biçimde değiştirir. Bu karşılaşma, ikisinin arasında beklenmedik bir yakınlık doğurur. Moskowitz, içtenliğiyle Minnie'yi etkiler. Minnie'nin daha önce deneyimlediği erkeklerden çok farklıdır; romantik klişelerden uzaktır ama samimi ve doğrudandır. İkili arasındaki ilişki başta kaotik, gürültülü ve uyumsuz görünür. Minnie, Moskowitz'in kaba

davranışlarından utanır, hatta çoğu zaman ilişkilerini sürdürüp sürdüremeyeceğinden emin değildir. Ancak Moskowitz'in tutkulu ve dürüst yaklaşımı, Minnie'nin aşk ve romantizm hakkındaki "mükemmeliyetçi" beklentilerini sarsar.

Minnie and Moskowitz, dönemin romantik komedilerinden ayrılarak, hem klasik Hollywood'un aşk mitini yıkar hem de *New Hollywood**'un eleştirel perspektifinden faydalanarak farklı bir çizgi oluşturur. Film, 1970'ler Amerikan sinemasında aşkın ve evliliğin yeniden tanımlandığı bir dönemde, kusurlar, çelişkiler ve gerçeklik üzerinden bir "anti-romantik romantizm" sunar. Cassavetes'in diğer filmlerinin finalleri genellikle çatışmanın zirveye ulaştığı ve çözülmediği sahnelerle son bulur. *A Woman Under the Influence*'ta evliliğin boğucu dinamikleri sürer; *Husbands*'ta erkekler dostluk ve sorumluluk arasında kalır. *Minnie and Moskowitz*'in finalinde ise çatışma devam ederken, beklenmedik bir

* *New Hollywood (Yeni Hollywood)*, 1960'ların sonlarından 1980'lerin başına kadar süren, Amerikan sinemasında genç yönetmenlerin stüdyo sisteminin kurallarını kırarak daha kişisel, düşük bütçeli ve deneysel anlatım biçimleri geliştirdikleri dönemi ifade eder. Bu dönemde Coppola, Scorsese, Altman gibi yönetmenler türleri yeniden yorumlarken, Cassavetes daha bağımsız bir çizgide kalarak, ticari başarı arayışından çok gündelik hayatın gerçekliğini ve karakterlerin içsel çatışmalarını öne çıkarmıştır. Bu yönüyle Cassavetes, *New Hollywood*'la aynı tarihsel bağlamı paylaşmakla birlikte, ondan farklı olarak tamamen bağımsız sinemanın estetik ve üretim mantığını temsil eder.

biçimde karakterler yine de evlenmeyi seçer. Burada çözüm değil, çelişkilerle yaşama iradesi vurgulanır. Film, Minnie ve Moskowitz'in evlenmesiyle son bulur. Bu sahnede seyirciye, gülümseyen yüzlerle tamamlanan bir birliktelik ve sanki bütün kaosa rağmen teskin olmuş bir aile modeli sunulur. Cassavetes'in çoğu filminde evlilik ve aile kurumu parçalanma, yabancılaşma ya da şiddet üzerinden temsil edilirken, *Minnie and Moskowitz*'in finalinde geleneksel anlamda "tamamlanmış bir aile" imgesi belirir.

Film, Cassavetes'in daima büyük başarı sergilediği kalabalık sahnelerden biriyle son bulur. Her şey hem çok dağınıktır hem yerli yerindedir. *Minnie and Moskowitz*'in final sahnesi, Cassavetes'in sinema anlayışını bir bütün halinde gösteren istisnai bir andır. Uzun, kesintisiz planlarla kurulan sahne, karakterlerin yüz ifadelerine ve beden dillerine yoğunlaşarak izleyiciyi olayın içine çeker. *Minnie and Moskowitz*'te yönetmen klasik "happy end" anlayışını reddeder; dağınık, kaotik ama samimi bir enerjiyle evliliği resmeder. Seyirciye "tamamlanmış bir aile" imgesi sunulur; ancak film boyunca karakterlerin sergilediği uyumsuzluk hatırlandığında, bu evliliğin huzurdan çok çatışmaya gebe olduğu açıktır. Böylece final,

yüzeyde mutlu bir son gibi görünse de evliliği kusurlarla örülü ama insani bir birliktelik olarak sunar.

Minnie and Moskowitz'in en dikkat çekici yanı, romantik ilişkinin “uyum ve kurtuluş” olarak değil, kaos, yanlış anlamalar, utanç ve kırılganlıklarla dolu bir varoluş deneyimi olarak işlenmesidir. Minnie'nin aşkı ararken sürekli hayal kırıklığına uğraması ve Moskowitz'in toplumsal kodlara aykırı içgüdüsel tavırları, modern aşkın idealize edilmesiyle bir hesaplaşma alanı oluşturur. Cassavetes burada, seyirciyi alışlageldik dramatik yapıya teslim etmez; hikâye dağınık, karakterler çelişkili, diyaloglar çoğu zaman gürültülü ve düzensizdir. Bu da filmin duygusal hakikati, seyircinin karşısına bütün çıplaklığıyla koymasını sağlar.

Filmin sonunda bir aile imgesi sunulsa da bu imge seyircide “teskin edici bir çözüm”den çok, rahatsız edici bir uyumsuzluk hissi bırakır. Çünkü Minnie ile Moskowitz'in ilişkisi uyum üzerine değil, karşılıklı eksikliklerin ve çaresizliklerin kabulü üzerine kuruludur. Cassavetes'in bu filmi seyirciye şunu hatırlatır: Aşk, düzenli bir hikâye değil, tutarsızlıklarla, başarısızlıklarla ve acı verici çarpışmalarla örülü bir süreçtir. Bu yönüyle *Minnie and Moskowitz*, hem döneminin Hollywood romantizmine hem de bugünün

görsel kültürünün parlatılmış ilişki anlatılarına meydan okuyan bir yapıt olarak öne çıkar. Cassavetes'in benzersizliği tam da burada görünür: O, aşkı ve evliliği "hikâyeleştirilebilir" bir formül olmaktan çıkararak felsefi bir problem, insan varoluşunun en kırılgan ve en kaotik alanı olarak ele alır. Rahatsız edici ama sahici bir deneyim sunar.

Husbands [Kocalar] (1970)

Film, üç orta yaşlı adamın –Gus (John Cassavetes), Harry (Ben Gazzara) ve Archie (Peter Falk) – bir arkadaşlarının ölümünden sonra cenazede bir araya gelmesiyle başlar. Bu kayıp, onları hem kendi ölümlülükleriyle hem de evlilik, aile ve dostluk bağlarının kırılganlığıyla yüzleştirir.

Üçlü, cenazeden sonra birlikte vakit geçirmeye başlar. Önce bara giderler; içki masalarında kahkahalarla, şarkılarla acılarını bastırmaya çalışırlar. İhtikçe coşarlar, dans eder, koşar, şarkı söylerler. Bir noktada kamusal mekânda gürültülü hâllerıyla çevreyi rahatsız eder, hatta kavga çıkaracak kadar taşkınlaşırlar. Ancak gülüşlerin ardında derin bir boşluk ve kırılganlık sezilir: Erkekliğin maskesi ardında saklanan korkular açığa çıkar.

Gece uzadıkça yolculuk başlar. Erkekler evlerine dönmek yerine kaçışı seçer. Aniden Londra'ya gitmeye karar verirler. Bu karar hem çocukça bir özgürlük arayışı hem de aile sorumluluklarından geçici bir kaçıştır. Londra'da otel odalarında ve barlarda dolaşır, kadınlarla rastlantısal ilişkiler kurmaya çalışırlar. Ancak girişimler çoğunlukla başarısız olur: kadınlarla iletişimleri sakil, beceriksiz ve tutarsızdır. Kendi içlerindeki huzursuzluk, bu kısa macerada daha da görünür hâle gelir.

Özellikle otel sahneleri, üç adamın hem birbirine tutunma ihtiyacını hem de kopuşlarını gösterir. Birlikte şarkılar söyler, kahkahalar atarlar; sonra ansızın kavgaya tutuşurlar, birbirlerini aşağılar, hakaret ederler. Dostluk ile nefret arasındaki bu dalgalanma, erkeklerin kimlik krizlerini görünür kılar.

Yolculuk ilerledikçe eğlence dağılır. Londra deneyimi, beklenen kaçışı getirmez; aksine, kaybolmuşluklarını daha da belirginleştirir. Her biri, evlerine dönmek zorunda kalır. Film, onların birer birer New York'taki hayatlarına, ailelerine ve sorumluluklarına dönüşüyle biter. Üç erkek karakter, ölen arkadaşlarının ardından yaşadıkları yasla yüzleşmek yerine onu bastırmayı seçerler. İçki, kahkaha ve ölçüsüz eğlenceler,

ölümün yarattığı varoluşsal krizi unutturma işlevi görse de bu sahte birliktelik onların yalnızlığını ortadan kaldırmaz. Aslında film, bireysel acının kolektif bir dayanışmaya dönüştüğü yanılsamasını kırar ve erkek dostluğunun kırılgan doğasını açığa çıkarır. Nitekim Thrasyvoulou'nun da belirttiği gibi: "John Cassavetes'in *Husbands* filmini etkileyici kılan şey, bu erkeklerin yas deneyimini bir birlik olarak yaşamalarını betimleyiş tarzıdır. *Husbands*, yas tutan erkekleri 'birlikte yalnız' olarak sunar" (Thrasyvoulou, 2015, s. 19).

Son karelerde ne bir katharsis ne de bir çözüm vardır. Ölüme, evliliğe ve erkeklik rollerine dair sorular hâlâ ortadadır. Dostluk bağı sürse de parçalanmıştır. Aileye dönüş ise huzurdan çok sıkışmışlık duygusu taşır. Cassavetes, hikâyeyi seyirciye "tamamlanmamış bir yaşam"ın parçası olarak bırakır.

Husband filminde erkekliğin krizi, üç temel eksen üzerinden açığa çıkar: erkeğin sorumsuzluğu, yastan kaçış ve nihayetinde gerçeğe dönüş. Film boyunca karakterler, ölen arkadaşlarının ardından duydukları derin yasla yüzleşmek yerine, onu içki, kahkaha, taşkınlık ve geçici özgürlüklerle bastırmaya çalışırlar. Bu tavır hem erkeğin toplumsal sorumluluklarını reddetmesinin hem de ölüm

karşısında duyulan çaresizliğin ifadesidir. Ne var ki, Cassavetes'in anlatısında hiçbir kaçış kalıcı değildir. Londra'da geçirilen çılgın gecelerden sonra, karakterler eninde sonunda kendi evlerine, yani kendi gerçekliklerine dönmek zorunda kalırlar. İşte bu dönüş, onların en ağır yenilgisi olur: Çünkü sorumluluktan kaçmış, yaslarını ertelemiş, ama sonunda hayatın sıradanlığı ve evliliğin yüküyle yüzleşmekten kurtulamamışlardır. Böylece film, erkeğin gerçeği erteleyişinin yalnızca kısa bir yanılsama olduğunu, kaçışların nihai olarak "kendi gerçeğine dönüş"le sonuçlandığını dramatik bir biçimde ortaya koyar.

Bu noktada, Françoise Dastur'un ölüm deneyimine dair vurgusu Cassavetes'in filminde işlenen temayı daha iyi anlamamıza imkân tanır: "(...) ölüme dair ilk deneyim hep yas tutma deneyimidir. Başkalarının ölümü bizi yaralar çünkü varoluşumuzun saklı yüzü olan kendi sonluluğumuzu hatırlatır bize. İnsan ölüm karşısında duyduğu endişeyle kendi insanlığının farkına varır. Bu endişe ise her defasında başkasının ölümüyle yeniden canlanır" (Dastur, 2019, s. 32).

Husbands ölüm karşısında erkekliğin, dostluğun ve evlilik kurumunun kırılganlığını irdeleyen çarpıcı bir

anlatıdır. Cassavetes, *Husbands* filminin San Francisco Film Festivali'ndeki gösteriminde yaşananları şöyle aktarır:

Film başladıktan sonra herkes 'Faşist!' diye bağırmaya başladı. Seyirciler yuhalıyor, çılgına dönmüşlerdi. Orada bütün bir sıra Columbia yöneticisi ve eşleri oturuyordu. Kadınlar kocalarına dönüp, 'Ne oluyor, neden yuhalıyorlar?' diye sordular. Seyirci giderek daha da kötüleşti. Gerçekten de bin sekiz yüz kişi yuhalıyordu. En berbat kısmı ise, filmin bitiminden sonra sahneye çıkmak zorunda olmanızdı. Orada sandalyeler vardı, mikrofon vardı ve insanlar size 'Faşist!' diye bağırıyordu. Üzerimde takım elbise vardı, yırtıp atmak istedim. Ne diyeceğinizi bilemiyorsunuz, o yüzden sadece, 'Filmi nasıl buldunuz?' diyorsunuz. Mutlak bir sessizlik oldu. Sonunda bir adam, 'Eğer orta sınıfın ne kadar domuzca olduğunu hicvediyorsanız bu bir şeydir. Ama ekrandaki adamlar gerçekten sizlerseniz, bu bambaşka' dedi. Ben de 'Bu biziz... Evet, biziz' dedim. Peter da 'Aynen öyle' dedi. (Cassavetes & Loeb, 1975, s. 14).

Film, erkeklerin bencil, krizlerine gömülmüş, kadınları dışlayan bir temsil yaratmış ve bu durum seyirci tarafından "kaba ve gerici" olarak yorumlanarak tepkilerin sertleşmesine neden olmuştur. Filmdeki erkek karakterlerin ölüm sonrası krizlerini çocuksu taşkınlıklarla, kadınlara yönelik başarısız ve sınır ihlali içeren davranışlarla yaşamaları, izleyiciye rahatsız edici bir gerçeklik sunmuştur.

Cassavetes'in *Husbands* 'ında finaldeki "eve dönüş" sahneleri, filmin bütün dramatik gerilimini taşıyan kırılma noktalarıdır. Erkekler, yasin ve kaçışın sarhoşluğundan sonra, gündelik hayatın ağırlığına geri dönmek zorunda kalırlar. Bu dönüş, bir zaferin değil, bir mağlubiyetin ifadesidir. Londra'daki taşkınlıklar, kahkahalar, kavgalar ve anlamsız maceralar, aslında kendi ölümlülüklerini, yalnızlıklarını ve aile içindeki sorumluluklarından kaçma çabalarını gizleyen birer maskedir. Eve döndüklerinde bu maskeler düşer.

Kocaların dönüşü, Cassavetes'in kamerasında neredeyse sessiz bir çılgılık gibidir. Yüzlerdeki yorgunluk, bedenlerdeki ağırlık, izleyiciye sadece "geri dönmek" değil, "yeniden tutsak olma" duygusunu verir. Onların eve girişi varoluşsal bir kapanıştır: Ne dostlukta buldukları geçici özgürlük ne de Londra'da aradıkları çocuksu macera onları kurtarabilmiştir. Ev, burada bir sığınak olmaktan çok, çaresizliğin ve sıkışmışlığın simgesi hâline gelir.

Bu sahne, dramatik olarak filmin başındaki ölümle paraleldir: Ölüm nasıl onların varoluşu sorgulamalarına neden olmuşsa, eve dönüş de bu sorgunun cevapsız kaldığını gösterir. Seyirci, erkeklerin çaresizlikle yüzleşmesini görür; sorumlulukları, evlilikleri ve

yaşamlarının “bitmeyen boşluğu” onları beklemektedir. Cassavetes burada mutlak bir çözüm sunmaz; yalnızca insanın kaçışlarının ne kadar nafile olduğunu, eve dönüşün ise her zaman daha ağır bir yük taşıdığını hatırlatır, insanın varoluşunun esas trajedisini açığa çıkarır.

Final sahnesi, karakterlerin yas sürecinden sonra kendi hayatlarına dönmek zorunda kalmalarını gösterse de bu dönüş bir normalleşme değil, daha çok bastırılmış duyguların açığa çıkardığı bir yabancılaşmadır. Özellikle Harry’nin evine geri dönüşünde, aile ortamı klostrofobik bir alan olarak resmedilir; sessizlikler, kesintili diyaloglar ve kameranın dar mekânlarda kurduğu gergin kompozisyon, karakterin içsel sıkışmışlığını görselleştirir. Aile, karakterler için gerçek bir iyileşme mekânı olmaktan uzaktır; toplumsal rol beklentileri ve duygusal krizler çatışmaya girer. Bu bağlamda eve dönüş, hegemonik erkeklik kavramıyla ilişkilendirilebilir; çünkü kamusal alanda sürdürülen “güçlü erkeklik” performansı özel alanda çöker ve karakterler eşleriyle ilişkilerinde güçsüzlük ve mesafe ile baş başa kalırlar. Böylece Cassavetes, bu sahne aracılığıyla aile bağlarının kırılganlığını ve erkeklik performansının çöküşünü rahatsız edici bir gerçekçilikle gözler önüne serer.

***A Woman Under the Influence* [Etki Altında Bir Kadın] (1974)**

Cassavetes'in erkek dostluğu, yas ve romantik ilişkiler üzerinden geliştirdiği sinema dili, üçüncü film olan *A Woman Under the Influence* ile bambaşka bir boyuta taşınır. Bu kez odak noktası, evlilik kurumunun içindeki toplumsal cinsiyet rolleri ve aile baskısının bireysel özgürlük üzerindeki yıkıcı etkileridir.

Film, Los Angeles'ta yaşayan işçi sınıfından bir aileyle açılır. Mabel Longhetti, duygusal olarak kırılgan, coşkulu ve zaman zaman dengesiz davranışlar sergileyen bir ev kadınıdır. Eşi Nick Longhetti ise inşaat işlerinde çalışan, ailesine bağlı ama öfkesine yenik düşebilen bir adamdır. Çiftin üç küçük çocuğu vardır.

Mabel, kocasına karşı yoğun bir sevgi besler, ancak duygularını ölçsüzce dışa vurması, çevresindeki insanlar tarafından tuhaf bulunur. Nick, işten eve döndüğünde Mabel'in kendisini aşırı heyecanla karşılaması ya da çocuklarla birlikte fazla coşkulu oyunlar oynaması, aile ve çevrede kaygı uyandırır. Bu davranışlar özellikle geniş aile buluşmalarında ve arkadaş ortamlarında sorun haline gelir.

Bir aile yemeği sırasında Mabel'in kontrolsüz tavırları büyük bir krize yol açar. Nick ve ailesi, onun "dengesiz" olduğunu düşünerek doktora başvurur. Nihayetinde Mabel, ailesinin rızasıyla bir psikiyatri kliniğine yatırılır. Çocuklar annelerinin yokluğunda babalarıyla kalır. Nick, hem çocuklara bakmak hem de Mabel'in yokluğunu telafi etmek için çabalar, ancak öfkeli ve aceleci tavırları durumu daha da zorlaştırır.

Altı ay sonra Mabel eve döner. Aile büyükleri ve komşular, onun yeniden "uyumlu" bir yaşam sürmesini bekler. Ancak Mabel, aynı coşkulu kişiliğiyle evine döner; çatışmalar yeniden su yüzüne çıkar. Nick, eşini korumakla onu kontrol altında tutmak arasında sıkışır.

Filmin finalinde, çift evde baş başa kalır. Çocuklar odalarına çekildikten sonra Mabel ve Nick, yaşadıkları gerginliklerin ardından birbirlerine sarılır. Sahne hem kırılğan bir uzlaşmanın hem de evliliklerinin belirsiz geleceğinin ifadesi olarak kalır.

Bu filmde Cassavetes, aileyi ve aile ilişkilerinin dramatik cephesini, toplumsal sınıf, cinsiyet rolleri ve sosyal gözetim mekanizmalarının çatışma alanı olarak konumlandırır; böylece bireysel krizi toplumsal yapının kırılğanlıklarıyla ilişkilendirir. 1974'te vizyona girdiğinde *A Woman Under*

the Influence, dönemin önde gelen eleştirmenleri ve yayın organlarında geniş yankı uyandırmıştır. 1975'te *The Harvard Crimson*'da yayımlanan yazısında Irene Lacher, Cassavetes'in öyküsünü bireysel bir sapmadan ziyade toplumsal bağlamda değerlendirmiştir. Bu kısa ama etkili yazı hem sinemaseverler hem de akademik çevrelerde dikkat çekmiş; film eleştirisi ve sosyokültürel analiz açısından değerli bir kaynak haline gelmiştir. Lacher, filmi özellikle kadının toplumdaki geleneksel rolü, anne kimliği ve özgüven eksikliği üzerinden değerlendirir. Yazar, Cassavetes'ten bir alıntıyla Mabel'in varoluşsal çıkmazına vurgu yapar: "Mabel'in bir evi, onu seven bir kocası ve bir insanı mutlu etmesi gereken her şey vardı; ama yine de müthiş bir değersizlik hissi taşıyordu çünkü bu toplumsal çerçevede kendine bir yer bulamıyordu" (Lacher, 1975, para. 10). Öte yandan, dönemin önde gelen eleştirmenlerinden Roger Ebert, Cassavetes'in asıl gücünü estetik ve anlatısal düzlemde görmüş ve onun karakter yaratma becerisini öne çıkarmıştır:

Cassavetes'in bir yazar ve yönetmen olarak en güçlü olduğu nokta burasıdır: belirli karakterler yaratmak ve ardından onları uzun, acı verici, tavizsiz sahneler boyunca takip ederek, onları yeterince iyi tanıyacak, ne yapacaklarını öngörecektir ve hatta neden böyle

davrandıklarını anlamaya başlayacak kadar derinlemesine göstermesidir (Ebert, 1974, para. 6).

Woman Under the Influence 1974'te New York Film Festivali'nde gösteriminden hemen sonra film üzerine *The New York Times*'ta yazan Nora Sayre, Cassavetes'in aile içi çatışmaları gündelik yaşamın aşındırıcı etkileri bağlamında işlediğini vurgulamıştır. Sayre'ye göre, "Film boyunca, gündelik yaşamın aşındırıcı etkileri, bireylerin birbirinin sınırlarını yıprattığı aile ortamı çerçevesinde işlenir. Gena Rowlands, yönünü kaybetmiş bir kadını canlandırır. Onun işçi kasketli, neşeli ama histerik kocası (Peter Falk), sürekli her şeyin yolunda olduğunu söyleyerek onu teselli etmeye çalışır" (Sayre, 1974, para. 2).

Bu eleştirinin de işaret ettiği üzere, *A Woman Under the Influence* aile içindeki gündelik çatışmaları bireysel bir 'çöküş' hikâyesi olarak evlilik ve akrabalık ilişkilerinin yarattığı gerilimler üzerinden ele alır.

Netice olarak, Cassavetes'in sineması hem bağımsız sinema geleneğinin şekillenmesine yön vermiş hem de aile kurumuna dair yerleşik kabulleri sarsmıştır. Filmleri, aile, akrabalık ve dostluk ilişkilerini melodramın hazır kalıplarından arındırarak, insan deneyiminin karmaşık, kırılgan ve çelişkili doğasını açığa çıkarır. Bu yönüyle onun sineması, bugün dahi tazeliğini muhafaza eden ve seyirciyi

duygusal gerçeklikle yüzleştiren cesur bir miras olarak görülmelidir.

Kaynaklar

- Astruc, A. (1948, Kasım). Naissance d'une nouvelle avant-garde: La caméra-stylo. *La Nef*, (48). Yeniden basım: Gauteur, C. (Ed.). (1992). *Du stylo à la caméra et de la caméra au stylo: Écrits 1942-1984*. Paris: L'Archipel.
- Bazin, A. (2011). *Sinema nedir* (İ. Şener, Çev.). Doruk Yayınları. (Orijinal eser 1958'de yayımlandı)
- Carney, R. (2001). *John Cassavetes: The adventure of inexperience*. Cambridge University Press.
- Cassavetes, J., & Loeb, A. (1975, Mart 5). A conversation with John Cassavetes. Columbia College Chicago. *Digital Commons @ Columbia College Chicago*. <https://digitalcommons.colum.edu/conversations/1>
- Dastur, F. (2019). *Ölümle yüzleşmek: Felsefi bir soruşturma* (S. Oruç, Çev.). Pinhan Yayıncılık.
- Ebert, R. (1974, Mart 14). A Woman Under the Influence. *RogerEbert.com*. <https://www.rogerebert.com/reviews/a-woman-under-the-influence-1974>
- King, G. (2005). *American independent cinema*. I.B. Tauris.

- Lacher, I. (1975, Mart 6). The obsessed. *The Harvard Crimson*.
<https://www.thecrimson.com/article/1975/3/6/the-obsessed-ppauline-kael-reviewed-john/>
- Monaco, J. (2006). *Yeni Dalga* (E. Yılmaz, Çev.). +1 Kitap.
(Orijinal eser 1976'da yayımlandı)
- O'Neill, E. R. (1996). John Cassavetes. In G. Nowell-Smith (Ed.), *The Oxford history of world cinema* (ss. 542-543). Oxford University Press.
- Ortner, S. B. (2012). Against Hollywood: American independent film as a critical cultural movement. *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 2(2), 1-21.
<https://doi.org/10.14318/hau2.2.002>
- Read, R. J. (2010). *A squalid-looking place: Poverty Row films of the 1930s* (Doktora tezi). McGill University.
<https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/1j92g789m?locale=en>
- Sayre, N. (1974, Ekim 14). 'A Woman Under Influence' stars Gena Rowlands as frenetic wife: The cast. *The New York Times*.
<https://www.nytimes.com/1974/10/14/archives/woman-under-influence-stars-gena-rowlands-as-frenetic-wife.html>

- Thrasyvoulou, C. (2015). *The performance of male friendship in John Cassavetes' Husbands (1970)* (Yüksek lisans tezi). Victoria University of Wellington.
- Tzioumakis, Y. (2006). *American independent cinema: An introduction*. Edinburgh University Press.
- Zhu, Y. (2023). The influence of the French new wave movement on contemporary world art film creation. In *The International Conference on Interdisciplinary Humanities and Communication Studies* (ss. 670–674). <https://doi.org/10.54254/2753-7064/3/20220555>

ZEKİ DEMİRKUBUZ FİLMLERİNDE “ACI” AŞK VE EV/Lİ/LİK

M. Safa KARATAŞ*

Zeki Demirkubuz filmlerindeki kadın erkek ilişkilerini aşk ve evlilik teması kapsamında ele alan metinde kadın erkek ilişkileri Türkiye’nin toplumsal arka planı, modernite, romantik bakış, melankoli kavramları ile tartışılacaktır. Filmlerdeki kişilerin eylemleri edebi, felsefi ve psikolojik perspektifle anlamlandırılacaktır. *C Blok* (1994), *Masumiyet* (1997), *Üçüncü Sayfa* (1999), *İtiraf* (2001), *Kader* (2006), *Kıskanmak* (2009), *Bulantı* (2015), *Kor* (2016) ve *Hayat* (2023) filmleri üzerinde durulacak ve bu filmlerde yönetmenin kadın-erkek ilişkisine, “acı” aşka ve evliliğe dair kurduğu atmosfer tartışılacaktır. Bütün bu tartışmanın anlaşılabilir olması için ise Zeki Demirkubuz filmlerinin sanat kronolojimizdeki yerini belirlemek ve yönetmenin ürettiği filmlerin hangi bağlamlarda ele alınabileceğini netleştirmek gerekmektedir.

* Dr. Öğretim Üyesi. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, Sivas, Türkiye. ORCID: 0000-0002-1088-7181

Giriş: Büyük Hikâyeden Kopuş

Aşkın konu olduğu bir konuşmada, tartışma örnek olarak Leyla ve Mecnun'a; Divan şiirine sevgililere ve aşkın yüceliğine, ilahi aşka, mazmunlara, yanıp kül olmaya, dağları delmeye, çöllere düşmeye, kavuşmanın bir bitiş olduğuna odaklanabilir. Sheakespeare'e, Romeo ve Juliette'e, Otello'ya, ihanete, aşk için ölmeye, yanlış anlamalara, oyunlara, terk edişlere, uzaklara gidişlere değinilir aşkın başka bir halinde. Jane Austen'in Emma'sı, *Uğultulu Teperler*'in âşıkları, Madam Bovary ve Anna Karanina'nın aşk için çıktıkları yollar, Dorian Gray'in kendine, Basil'in çizdiği portreye aşkı ise başka bir çağın âşkılarıdır. Bu hikayeler, büyük hikayelerdir. Aşk konuşulduğunda referanslar arasındalardır. Sinemanın da aşkı ele alış biçimi özellikle bu büyük eserler arka planında yorumlanabilir. *Casablanca*'nın ya da *Vesikalı Yarım*'in, *Titanic*'in ya da *Sevmek Zamanı*'nın âşıkları, yönetmenlerin aşka yaklaşımları da yukarıda örneklediğimiz büyük eserlerle ilişkilendirilebilir. Mitik olanlar gibi mitleşen eserler de sonrası için büyük bir imkândır. Mitle bağı olan eseri yorumlama ve tartışma da birçok kolaylık sağlar. Ayrıca sanatın mitik olanla göbek bağı reddedenler olsa da dönüp dolaşıp büyük hikayelerle bağlantılar kurmuşlardır. Hatta romantikler mitsel olanla sanatın

aynılığını öne sürerler ve doğanın sanat haline dönüşüne mitoloji denebileceğini vurgularlar (Dellaloğlu, 2021, s. 36). Mitsel olmayanın sanat olmayacağını iddia etmeye kadar giden bu yaklaşım modernlerin ve postmodernlerin karşı çıkacağı bir durumdur. Bugün özellikle modern roman ve/veya şiire, modern sinemaya baktığımızda mite doğrudan referansı olmasa da bunu yıkmaya çalışan ya da mitin ironisi yapan, bir şekilde mitolojiyle bağ kuran ürünler görmekteyiz. Ne de olsa “postmodernizmin panzehri romantizmdir.” (Dellaloğlu, 2021, s. 19)

Mitolojinin kapsamı dinle ilgilidir. Mit ile din arasında doğrudan ilişki kuran birçok araştırmacı var. Büyük hikayelerin özlerine inildiğinde bu nüvenin mitolojide ve dini metinlerde yer aldığına rastlıyoruz. Din-sanat-mit, mit-din-sanat, sanat-mit-din... Sanat üzerine yapılacak her türlü konuşmada, yazılacak her türlü metinde bu üçlüyü görmezden gelmek mümkün değildir. Bu üçlünün ortak noktası da “büyük hikâye”dir. Büyük anlatı/üst anlatı (metanarrative) da denen özellikle postmodern çağ anlaşılmaya çalışılırken kullanılan bu tabir sinema çalışmaları için de başat kavramlardan olmuştur.

Nietzsche’nin büyük anlatının yıkıldığını ifşa etmesi bir korkuydu. Ona göre dünyada artık kutsalları insanlar

yok etmektedir. Tanrılar, büyük hikayeler, kadim gelenekler, mabetler insanlarca ortadan kaldırılmaktadır, içi boşaltılmaktadır. Bu çağ bireyin ve onun “küçük” dünyasının çağıdır. Bu karamsar tavrın çıktılarını felsefede, edebiyatta, sinemada gördük, görmeye devam ediyoruz; ama yine de Baudelaire, Dostoyevski, Sartre, Mann, Proust; Picasso, Dali, Bergaman, Kurosawa, Fellini, Tarkovsky, Kiarostami, Angelopoulos gibi sanatçılar büyük anlatıların ortadan kalktığına inanıldığı dönemlerde ve sonrasında bu fikre ve bu yaşantıya rağmen büyük eserler üretmişlerdir. Bu sanatçıların eserlerinin arkasında hem Yunan mitine hem Hristiyanlık anlayışına, İslam coğrafyasına, geleneklere, halk anlatılarına göndermeler vardır. Sanat bu bağı tamamen koparmamıştır.

Türk sineması da ilk yıllarından itibaren büyük anlatılarla arasında bir ilişki kurmuştur. Tiyatro ve edebiyat uyarlamaları sinemamızın can damarı olmuştur her zaman. 1980'lere geldiğimizde ise işler değişmeye başlar. Dünyanın yıllar önce yaşadığı kopuşu biz bu yıllarda yaşamaya başlarız. Darbe sonrası Türkiye ve Özal hükümeti büyük olan her şeyden uzaklaşma ve bireyleşmenin, dünyayla doğrudan ilişki kurmanın önemli olduğu, kutsal ve kadim olanla bağın zayıfladığı hatta koptuğu yıllardır. Gürbilek'in deyimiyle (2001, s. 106-107)

“80'lerin, bu baskı döneminin, kültürel düzeyde karşıtıyla birlikte, yalnızca aşağı kültür için değil seçkinler için de bir özgürlük vaadiyle birlikte var olmasının, kendini bir iştah, bir itiraf, bir iç dökme dönemi olarak ortaya koymasının nedeni buydu. Çünkü, yüksekmiş gibi davranan bir kültürün kendi taşralılığının, kendi yerliliğinin, kendi aşağılığının da geri dönüşünü temsil ediyordu.” Bireyler kendi küçük çevreleri ve varlıkları ile tutarsız, sakınmasız, dünyevi ve kitschleşen bir hayat yaşamaktaydılar. Sinema da bundan doğrudan etkilenmekteydi. Sinemamız kişisel buhranların, seks hayatlarının ifşası olan küçük hikayelerin, gündelik görüngülerin ele alındığı bir üretim alanı haline gelmişti.

Bütün bu yokluklar üzerine kurulu Türk sinemasında, 90'larda “yeni” bir hareket ortaya çıkıyordu. Bu dönüşüm Türkiye'nin biraz önce bahsettiğimiz “yeni” halidir. Zeki Demirkubuz sineması, değişen Türkiye'nin ilk yıllarıyla başlar. Peki ne vardır Zeki Demirkubuz'un ilk filminde. Gündelik hayat, seks, sekülerlik, dar alanlar... Zeki Demirkubuz sinemasını bunların üzerine kurar ilk filminde.

Yeni Türkiye: Yeni Kadınlar, Yeni Erkekler

Zeki Demirkubuz ilk filmi *C Blok*'tan itibaren kadın ve erkek ilişkileri üzerinde durmuştur. Bu ilişki her zaman “sorunlu”dur. Sorundan kastımız ideal bir aşk, evlilik, dostluk ilişkisinin bulunmayışıdır. İdeal derken Weber bakışıyla mükemmelliğe değil zihindeki toplumsal gerçekliğin yansıması olana referans yapıyoruz. Bu yanıyla Demirkubuz’un “aşkları” büyük hikayelerde yer alan aşklara benzer ve fakat kimi noktalarda bu aşk değişir, ayrışır, kimi noktalardaysa modernliğin yarattığı kaosa dönüşür.

Zeki Demirkubuz modern sinema üreten bir yönetmen olarak klasik anlatıdan uzak durur. Kerem ile Aslı’yı görmeyiz yönetmenin filmlerinde ya da Hamlet’e referanslar... İlk filminden itibaren Türkiye gerçekliği ile ilgilenip bir yandan da romantik bir tavır takınır.

Ataköy’de bir uydu kenti odağına alan *C Blok*, Türkiye modernleşmesine odaklanmaktadır. Bloklarda yaşayan bireylerin gündelik hayatı seyirciye aktarılır. Birbiriyle temaslarını alt seviyede tutan bu “yeni” insanlar “aşk” vasıtasıyla birbirleriyle kesişirler. Bu aşk mistik bir aşk değildir. Cinsel ilişki imkânı olarak bir aşktır. Dünyevi hazlar üzerine kurulur.

Zeki Demirkubuz ilk filmi *C Blok*'ta orta-üst sınıf bir evliliğe bizi tanık eder. Tülay ve Selim'in evlilikleri takip ederken araya giren Aslı (evin hizmetçisi) ve Halet (apartman görevlisinin oğlu) ve bu dörtlü arasındaki ilişkiyi görürüz. *C Blok*'ta orta-üst sınıf çift Tülay ve Selim alt sınıftan olan Aslı ve Halet ile cinsel ilişki kurarlar. Aynı zamanda filmin başında Aslı ile Halet arasında bir cinsel ilişki yaşanırken Tülay tarafından yakalanırlar.

Modernitenin yarattığı aşk, romantik aşktan farklıdır. Aşk artık acı çekmek yerine haz duymak, tatmin olmak anlamlarına gelmektedir. Illouz (2013, s. 40): “Modern bireylerin seçim yapma, en belirgin olarak tüketim ve politika alanında talep ve haklarıyla tanımlanmaları gibi aşk da seçimin modernitedeki toplumsal temeli hakkında önemli bilgiler verebilir. (...) Eğer seçim modern bireyin temel özelliğiye, insanların bir ilişkiye başlamayı nasıl ve neden seçtiği ya da seçmediği, aşkı modernitenin bir deneyimi olarak anlamak için çok önemlidir.” der. *C Blok*'ta da Aslı'nın, Tülay'ın, Selim'in seçimleri mevcuttur. Tülay ve Selim evli olmalarının yanında evlilik dışı ilişki yaşarlar. Bu tercihin sorgulanması ise modern bireyi anlamamıza yardımcı olacaktır. Selim can sıkıntısı dolayısıyla, Tülay bir kaçış ve deneyim için, Aslı ise hırs ve tatmin aracı olarak seçimlerde bulunur.

Halet iki ilişkide de söz sahibi değildir. Aslı'yla girdiği cinsel ilişkide de Tülay'la girdiği cinsel ilişkide de tercih hakkı yoktur. Bu seçme ve seçememe de yukarıdaki alıntıyla paralellik sergilemektedir.

Yönetmen sonraki filmlerinde aşk ve evliliği bir acı çekme aracı olarak ele alırken bu ilk filminde aşk ve evlilik sıradanlaşır. Gelip geçici arzuların tatmin edildiği aşk ile toplumsal bir sözleşme olarak evlilik vardır karşımızda. Selim'in Tülay'a olan umursamaz tavrı ve evin işlerini gören kadını can sıkıntısını giderecek bir özne olarak arzulaması, Aslı'nın ise sınıf atlama vesilesi olarak Selim'le yatmayı seçmesi (ki Aslı filmin başında Tülay'ın elbiseleriyle Halet'le sevişir) moderniteyle ilişkilendirilebilir. Tülay'ın Aslı'dan ve Selim'den öç almak ve deneyim yaşamak için Halet'in sefil evinde aşk yaşaması yine modern bireyle ilişkilendirilebilir. Oysa sonraki filmlerinde aşk ve evlilikler acı çekme, melankoli, şiddet, ajitasyon gibi parantezler açar kadın ve erkekler için.

*C Blok'*ta kadınlar ve erkekler birbirlerine yalnızca cinsel ilişki için bakarlar. Zeki Demirkubuz bu ilk filminde sinemanın ifşacı tarafını kullanır. Sakınmadan özel hayatları gösterir. Tülay ve Selim ise birbiriyle ilgilenmez. Bu evlilik kurumuna modernleşme bağlamında bir bakıştır.

Evin içindeki gözdür yönetmen. Tülay, Halet'i ilk kez Aslı'yla gördüğünde (yine teşhir vardır) Halet'e ilgisi artar, Aslı'nın cüretinden etkilenir ve sonunda Halet'le birlikte olur. Bu Aslı'ya duyulan hırdır. Çünkü Aslı'yı Selim'le de yakalamıştır (kamera yine ifşa eder). Bunun haricinde kadınlar ve erkekler birbirleriyle bir paylaşımda bulunmaz. Konuşmaz. Duygusal bir çekim olmaz. Kadınlar ve erkekler birbirini sevmezler (kamera onların etrafında döner). *C Blok'*ta çiftler arasında ani bir çekim ve kendini aşka bırakma söz konusu değildir (katmanlı ve derin hikâye ve yoğun mizansenler yerine). Illouz (2013, s. 31): “erkek ve kadının kapitalist piyasada bütünleşmesine, kişinin temel özü olarak kurumsallaşmış olan ‘insan haklarına’ dayanan modernitenin oluşmasına dâhil olan birçok ülkeyle ilişkili olduğuna inanıyorum: Dünya çapında birçok ülkede bulunabilecek bu transkültürel kurumsal temel, evliliğin geleneksel ekonomik işlevinin ve cinsel ilişkilerin düzenlendiği geleneksel biçimleri altüst etmiş ve değiştirmiştir. Bu temel, modernitenin oldukça karmaşık olan normatif yapısını derinlemesine düşünmemize imkân verir” der. Gündelik hayatın ve gündelik alışkanlıkların altüst olduğu bu yeni Türkiye’de Zeki Demirkubuz, *C Blok'*ta aşkın anlam ve içerik değişikliğine odaklanır. Yeni Türkiye’de kadının ve

erkeğin ne olduğuna parantez açar. Tülay üzerinden orta-üst sınıf ev kadınının sıkılmışlık ve arayışlarını aktarır. Bu aktarım 80'lerde çokça alaya alınan "bohem sanatçılık" filmlerinden ziyade sıradanlık üzerine kurulu yeni Türkiye halleridir. Bu yeniyi anlama çabasını ve önceki dönem sinemamızı Atam (2011, s. 353) şu sözlerle açıklar: "Hiçbir şeyin entelektüel, maddi ve manevi ağırlığını hissetmeden, hiçbir etik ya da entelektüel sorgulamasını yapmadan ve en önemlisi de varolmanın ağırlığını taşımadan her şey üzerine bir şeyler söylüyordu. Hatta denebilir ki yalnız ve yalnız sinemamız konformist karakterinden dolayı, aptalca fantezileri ve inanılmaz kolay biçimlerde yırtma çabalarıyla tam bir avantacı kimliğine bürünmüştü." Zeki Demirkubuz, kamerasını soktuğu her yerde bir şeyler arar. Bloklarda, evlerde, sokakta, kafelerde, otomobillerde...

Tülay için arabası çok önemlidir. Araba özgürleşme olanağıdır. Çünkü Berry'e göre (2006, s. 21) "C Blok mutsuz bir evliliğin kısılcındaki orta sınıftan bir ev kadının korkuları ve fantezileri üzerine bir film. Ama filmin Tülay'ın yaşadığı apartman bloğuna gönderme yapan adı, cezaevini çağrıştırıyor. Dahası, Tülay zamanının çoğunu hizmetçisiyle ve kapıcının oğluyla geçiriyor. Bu karakterler hizmetli oldukları kadar onun hapisanesinin gardiyanları gibidirler." Buradan kaçış Tülay'ın arabasıyla

mümkündür. Araba, arabaya sahip olma, hızla uzaklaşma ve yer değiştirme, seyahat özgürlüğü de cinsel özgürlük gibi önemli bir meseledir yeni Türkiye’de. Çıkıp gitme, evlilikten kaçma, sorumluluklardan uzaklaşma için önemli bir araçtır otomobil. Otomobile erişim, otomobil fabrikalarının açılması, halkın bunlara erişmesi (ki Halet’te de arabalara olan ilgiyi görürüz, başkalarının arabalarına bakar, yıkar, temizler, içinde oturur...) bu yeni hayat yönetmene ilham olur. Kaçışları ve gevşemeleri sorgular ve anlamaya çalışır.

Selim içinse kaçış televizyon ve alkoldür. Televizyon izleme ve televizyon bağımlılığı yeni Türkiye’nin geleceğini etkileyecektir. Özel kanalların açılmasıyla birlikte bir televizyon toplumu oluşmaya başlar. Akşam televizyon karşısında gevşeyen, boşalan, her şeyden uzaklaşan bir kesim. Selim için televizyon ve alkol gibi evin işlerini gören Aslı ile girilen yasak ilişki de kaçış alanıdır, evlilikten, işten, sorumluluklardan.

C Blok, bloklar, toplu yaşam alanları bu kaçışların ve gevşemelerin bariz görüldüğü alanlardır. Zeki Demirkubuz da bu durumu anlamaya çalışır. Yönetmen bu yeni insanları gösterir. İlk filmini beğenmediğini, bu

filmden kimi zaman utandığını belirten yönetmen* daha sonra çekeceği filmlerde bu filmde attığı tohumları olgunlaştırır. *İtiraf*ta yeni insanlar, iletişimsizlik, evlilik, ihanet; *Üçüncü Sayfa*'da alt gelir grubundan gelen kadının cinsel özgürlük anlayışı ve bununla birlikte girilen günahlar dikkati çeker. Benzer bir şekilde *Bulantı* ve *Kor*'da evin adamının aldatmaları ve ihanetleri, üst gelir grubu ve alt gelir grubu arasındaki ilişki filmlerin temelindedir. Hatta diyebiliriz ki *Hayat* filminde evlenmek üzere olan kadının kaçması Tülay'ın yapamadığı bir kaçıştır, onun deneyimlemek istediği hayat Tülay'ın yarım yamalak deneyimlemeye çalıştığı hayattır.

Tüm bu kaçışlar Atam'ın (2011, s. 335) açıkladığı kaçışlarla da anlamlandırılabilir: "Öykülerinin genel özellikleri, toplumsal gerçekçi değil, tasarım süreci zihinsel kurgu ile yapay gerçeklik inşa ederek, genellikle yaşadıklarından değil de gözlemlerinin kurgulanmış ve fantezisinin yardımıyla şekillendirilmiş öyküler olmasıdır. Bu öyküler belirli anlamlarda gerçeklikten kaçış çabasının da ürünüdür."

Zeki Demirkubuz'un yarattığı sinematik tiplerin kaçışları alışkın olmadıkları yeni dünyalarıyla ilişkilidir. C

*https://www.youtube.com/watch?v=O1gzIY_z5UE

Blok'ta sudan çıkma balıklar mevcuttur. Sinema anlayışı olarak ülke sosyo-kültürel olarak ne yapacağını şaşırmış bir haldedir. Yapılan her şey yeni ve amatörce. El yordamı ile ilerleyen bir Türk sineması mevcuttur. Bu Türkiye'de yaşanan spontane bir hayatla da ilişkilendirilebilir. Tülay ve Selim de ne yaptığını bilememektedir, tıpkı Halet ve Aslı gibi. Üretilen filmlerde ve bu filmlerin yarattığı kişilerdeki durum psikoz ya da travmatik değildir. Darbe sonrası ülke bir rahatlama dönemine geçmiştir. Herkeste, her alanda bir gevşeme, boşalma söz konusudur. Özel hayat ve özel hayatın merakı ayyuka çıkmıştır. Toplum için cinsel hayat, cinsellik başat konuşma konuları arasındadır. Gürbilek: (2001, s. 23) ifadesiyle: "80'lerin Türkçeye kazandırdığı en önemli sözcüklerden biriydi özel hayat, içerdiği bütün çelişkilerle birlikte: Özel hayat diye ayrı bir varlık alanının tanımlanabilmesi için önce adlandırılması -kamusal alanda adlandırılması- ve onunla ilgili bir kamuoyu oluşması gerekiyordu. 80'lerin gerçekleştirdiği buydu."

Melez Bir Romantik

Yönetmenin Dostoyevski sevgisi ve Dostoyevski'nin sanatının merkezinde olduğu bilinir. Yalnız şunu görmek gerekir. Zeki Demirkubuz filmleri hiçbir şekilde (*Hayat*

hariç) sistematik bir dinle ve bu dinin öğretileriyle, kültür ve kültürel olanın çevrelediği bir dünyayla ilgili değildir. Türkiye bir mekân olarak vardır, gündelik hayat mevcuttur, tipler derinleşmez. Gündelik hayat ruhun sıkışmışlığını gösteren bir vasattır. Dostoyevski bir Rus milliyetçisi ve Ortodoks bir mütefekkir olarak günahı Tanrı karşısında tanımlarken, Demirkubuz'un sinematik tipleri günahı kendi vicdanının karanlığında deneyimler. Demirkubuz'u "melez" kılan unsur, 19. yüzyılın yüksek romantik ıstırabını, 20. yüzyıl sonu Türkiye'sinin seküler ve liberal atmosferine eklemlemesidir. Zeki Demirkubuz karakterlerini çevreleyen bu "melez" atmosfer, 1990'lar Türkiye'sinin yaşadığı sosyolojik dönüşümden ve sekülerleşme sancılarından bağımsız anlamlandırılmaz. 90'lı yıllar, Türkiye'de liberalizmin bireyci vaatleri ile geleneksel-dinsel kodların çatıştığı, kamusal alanın seküler bir rasyonaliteyle yeniden inşa edildiği ancak bireyin iç dünyasının bu hıza ayak uyduramadığı bir "ara dönemi" temsil eder. Demirkubuz'un sinematik kişileri (özellikle *C Blok*, *Üçüncü Sayfa* ve *İtiraf*ta), köklerinden kopmuş fakat modernitenin içinde savrulan figürlerdir.

90'ların getirdiği bu dünyevileşme, Demirkubuz'un yarattığı kişilerin hayatından ritüeli ve ilahi bağışlanmayı çıkarmış, ancak yerine onları teselli edecek yeni bir etik

sistem koyamamıştır. Dolayısıyla, Harun'un ya da Bekir'in yaşadığı ruhsal çöküşlerin, modern Türkiye'nin sekülerleşme sürecinde kaybettiği "kutsal sığınakların" boşluğunu yansıttığını söyleyebiliriz. Zeki Demirkubuz filmlerinde gördüğümüz sinematik kişiler, kendi günahlarının ağırlığını taşıyacak kadar güçlü bir "dünyevi benlik" inşa edemedikleri için, Dostoyevskivari bir tutkuyla yine o eski, dinsel ve arkaik teslimiyet biçimlerine (ayaklara kapanma, kendini imha etme gibi) rücu ederler. Bu durum, Demirkubuz sinemasındaki trajediye sosyolojik bir katman ekler: Harun'lar, Nilgün'ler, Tülay'lar, Aslı'lar, Meryem'ler, Musa'lar, Bekir'ler, Uğur'lar, gelenek ile modernite; dinsel hafıza ile seküler gerçeklik arasında sıkışmış, hiçbir yere ait olamayan bir boşluktadırlar. Bireyler ve onların iç dünyalarının ufak yansımaları dünyevi olanla aktarılır. *İtiraf*'ta Nilgün herhangi bir ülkeden kadın olabilirdi. *Masumiyet*'te Uğur ve Bekir'in Türkiye ve kültürle ilişkisi olsa da bu ülkedeki mitik anlatılar ve dini referanslarla bağlantısı yoktur. Dostoyevski'ye bu denli düşkün yönetmen bunu kaçırmış olamaz. Lakin kendi açıklamalarından da takip ettiğimiz gibi solcu, Marksist bir dünya görüşü ile bunu yapamazdı zaten. Oysa Dostoyevski bir Rus milliyetçisi ve her daim Hristiyanlık üzerine düşünen, hep bunu sorgulayan bir

yazardı. Bu sebeple Zeki Demirkubuz filmlerindeki tiplerin eksiklikleri vardır, bu sebeple filmde yer alan sinematik kişilerin hareketlerini anlamlandırmamıza engeller çıkarırlar. Bu engeller olduğu için film içinde gördüğümüz bazı sahneler basitleşir. *İtiraf*'ta Harun Nilgün'den af dilerken, sadece onunla olması için, (çocukça) istekten ötürü, gerçekleştirir bu davranışı. Nilgün'ün de onu reddi tamamen sıkılmışlıktandır. Bu davranışı başka bir erkekten ya da birinden hoşlanma halinden kaynaklanır. Buradaki diz çökme eylemi, dikey bir hiyerarşinin (Kul-Tanrı) yatay bir düzleme (Erkek-Kadın) geçişini anımsatır. Harun, affedilme umudunu kaybettiği an, "aşkın" bir merci bulamadığı için kadının merhametine sığınır. Ancak bu eylem, yetişkin bir günahın kefareti olmaktan ziyade, arzusu engellenmiş bir çocuğun annesinin eteklerine tutunması gibi arkaik ve naif bir karakter taşır. Diz çökmek, özgürlüğün iflası ve bireyin kendi mutsuzluğunu bir başkasının iradesine teslim etmesidir.

Bu acı çeken âşık mı, yoksa bir çocuk mudur? Kimi zaman yönetmenin söyleşileri ve açıklamaları film analizi noktasında elimizi güçlendirdiği gibi bizi yanıltabilir de. Zeki Demirkubuz söyleşilerine baktığımızda ahlak, ahlaksızlık, ahlaklılık, vicdan vicdansızlık, vicdanlılık, utanmak, utanmamak, utanç gibi kavramları çokça duyar,

görürüz. Harun'un ayaklara kapanışı, kefarete olarak görünen bu sahnenin, neden derinleşmediğini; başka bir "romantik" yönetmenin güçlü bir kefarete sahnesiyle karşılaştırılınca anlaşılacaktır.

Tarkovski'nin *Nostalghia* (1983) filmindeki mum taşıma sahnesi ile Harun'un itirafı arasında ontolojik bir uçurum vardır. Tarkovski'de Andrei, mumu sönmeden havuzun bir ucundan diğerine taşırken, muhatabı aşkın bir güçtür; eylemi ise kozmik bir ödev niteliğindedir. Bu, transandantal bir kefarete arayışıdır. Oysa Demirkubuz'da Harun'un itirafı, hiçbir metafizik kapısı olmayan seküler bir odada gerçekleşir. Zaman, Tarkovski'de sonsuzluğa açılan bir meditasyonken; Demirkubuz'da karakterin sinir kriziyle parçalanan psikolojik bir andır. Seküler dünyada "itiraf", her zaman beklenen arınmayı getirmez; aksine, bağışlanma ihtimalinin yokluğuyla bireyi daha derin bir hiçliğe mahkûm eder.

Tarkovski'nin *Nostalghia* filminde, Andrei'nin bir mum alevini sönmeden havuzun bir ucundan diğerine taşıma çabası, kefaretin transandantal boyutunu hissettirir. Bu sahnede zaman genişler, eylem bir ayine dönüşür ve karakterin muhatabı artık beşerî olan değil, ilahi olandır. Mumu ulaştırmak, bireysel bir günahın ötesinde, insanlığın

yitirdiği manevi ışığı geri getirme çabasıdır. Burada “itiraf” eylemi sessizdir; kefarete ise bedensel bir çile ve nihayetinde kutsal bir ölümdür.

Buna karşın *İtiraf*’ta Harun’un Nilgün’ün önünde diz çökerek yaptığı itiraf, kefaretin seküler ve yatay düzleme indirgenmiş halidir. Harun’un dünyasında Tanrı “sessiz” bile değildir; Tanrı orada hiç yoktur. Dolayısıyla Harun’un diz çökmesi, Tarkovski’nin yarattığı sinematik kişinin aksine, çocuksu bir merhamet talebi ve narsistik bir vicdan azabı boşalmasıdır. Andrei’nin mumu sönünce dünya kararır; Harun’un itirafı reddedilince sadece bir evlilik biter ve birey kendi hiçliğiyle baş başa kalır.

Demirkubuz’un “melezliği” tam bu noktada belirir. Yönetmen, Dostoyevski’den ödünç aldığı o yoğun “günah ve kefarete” arzusunu (ki bu özünde dinseldir), hiçbir metafizik kapısı olmayan seküler bir odaya hapseder. Harun, Tarkovski’nin karakteri gibi “yüce” bir kurban olmak ister ama modern Türkiye’nin seküler gerçekliğinde sadece bir mağdur olarak kalır. Bu durum, melez romantizmin en büyük çıkmazıdır.

Hegel’in dindar insanın mutsuzluğunu temellendirdiği iki nokta mevcut. Ölümlü olan empirik Ben ile Tanrı’yla doğrudan ilintisi olan bir aşkın Ben haline

bölünüyor oluşu. Hegel'e göre bu bilinen birliğin bölünmesine neden olmaktadır. Bu yüzden de ikircikliğe düşer. Ölümden kaçmak için Tanrı'nın kölesi olur. Özgürlük ise bu dünyanın ötesindedir, dinsel aşkınlıktır. "Dindar insan, kendisinde bölünmüş, yırtılmış - (entureit) olarak, özgürlüğünü gerçekleştirmeyi başaramaz ve dolayısıyla, doyuma ulaşamaz ve her zaman köleliğin mutsuzluğu içinde kalır" (Kojève, 2015, s. 19-20).

Bu temeli Hristiyanlık olan bir dindarlık. Tanrı'nın doyuma izin vermediği, ruhun, özün, Ben'in özgür olmadığı bir insanı yaratan ve mutsuz olmasına neden olan ancak aşkın bir deneyimle özgürleşmenin mümkün olduğu bir anlayış. Dostoyevski böyle bir anlayışı sorgulamakta ve bununla ilgilenmektedir. Yarattığı roman kişileri de bu çerçevede hareket eder. Mutsuzluk ve mutluluk, inanmak, tam olarak iyi biri olmak, Tanrı'nın istediği, özgürlük ve kölelik gibi meseleleri roman kişileri üzerinden tartışır, derinleştirir.

Mesela Demirkubuz'un "evrensel-seküler" sinematik kişilerini daha iyi tahlil etmek için Metin Erksan'ın *Kuyu* (1968) filmiyle bir karşılaştırma yapmak elzemdir. Erksan, İsra Suresi'nden "kadınlara iyilikle davranın" ile açtığı filmde günahı, abdesti ve kadının

“kaburga kemiğinden yaratılışı” mitini sinematik bir tartışmaya açar. Erksan’da şiddet ve tutku, bu toprakların dini ve kültürel kodlarıyla yoğrulmuştur. Kadın ve erkek çatışması bu minvalde sinematikleştirilir. Oysa Demirkubuz’da şiddet ve tutku, daha çok “modern insanın can sıkıntısı” ve “iletişimsizliği” ile ilgilidir. *Kuyu*’daki Osman günahını suyla yıkamaya çalışırken, Demirkubuz’un karakterleri günahlarını birbirlerine kusarlar; ancak bu kusma eylemi bir arınma getirmez.

Isaiah Berlin’e göre romantizm, “doğal insandaki ilkel, eğitimsiz ve coşkun yaşam duygusudur” ve romantik olan, özünde bir “asi”dir (Berlin, 2004, s. 33-37). Demirkubuz ve karakterleri bu anlamda romantiktir; çünkü yerleşik ahlaka karşı bireysel tutkunun ve “kapisin” (Dellaloğlu, 2021, s. 96) savunuculuğunu yaparlar. Ancak bu romantizm, Jameson’un vurguladığı “fahişe/anne” veya “aydınlık/karanlık kadın” dikotomisinde (Jameson, 2018, s. 194) annelik makamını boş bırakarak melezleşir.

Demirkubuz kadınları, yaşamı kutsayan ve devam ettiren “doğurgan ana” figüründen yoksundur. Kadınlar doğum yapmazlar, doğum yapmışlardır. *Masumiyet*’teki Çilem, anneliğin bir sonucudur ancak Uğur anaç bir figür

değildir; o bir tutku nesnesidir. Genel olarak Demirkubuz kadınları doğurmazlar, sanki hep oradadırlar. Annelik, kadını kutsallaştıran ve ona istikrar veren bir roldür. Oysa Demirkubuz'un melez romantizmi, kadının bu stabil halini değil, yıkıcı ve akışkan halini tercih eder. *Hayat* filmine kadar kadının mistik/doğurgan tarafının eksikliği, yönetmenin dünyevi-romantik yaklaşımının bir sonucudur: O, kadını bir liman olarak değil, bir fırtına olarak görür. *Masumiyet*'teki Uğur veya *İtiraf*'taki Nilgün, erkeği mahveden, ona acı çektiren ancak ona bir liman (anne) olmayan figürlerdir. Romantiklerin antikçağa veya eskiye olan ilgisi aslında modernlikle bir hesaplaşmadır (Dellaloğlu, 2021, s. 94). Demirkubuz da benzer şekilde, kadını kutsallıktan arındırıp onu yıkıcı bir güç olarak kurgulayarak, modern erkeğin "annesiz" ve "tanrısız" kalmış trajedisini vurgular.

İffet, günah ve kefaret gibi dinsel kökenli kavramlar Demirkubuz evreninde dünyevileşir. Çekilen acılar bireysel bir hesaplaşmanın ürünüdür. Bu sinema, dinsel bir tutkuyla acı çeken ama bu acıyı dindirecek aşkın bir merci bulamayan modern insanın "melez" romantikliğidir. Bu sebeple Zeki Demirkubuz'a ve dolayısıyla filmlerine melez-romantik diyebiliriz. "Romantik sanat, sanatçının kendini ifadesidir. Hatta romantik sanat, sanatçının

kaprisidir” (Dellaloğlu, 2021, s. 96). Romantiğin ne olduğuna dair uzun tanımlamalar yapmaktan kaçınacağız ama* romantiklik “modası geçmiş bir şeye kaçışa karşıt olarak, yaşamınızın içinde hareket eden güçleri anlama sorunu olduğu (...) aristokrasiye karşı bir burjuva ayaklanması (...)doğal insandaki ilkel, eğitimsiz, genç, coşkun yaşam duygusudur (...) Aynı zamanda bildik olandır, eşi benzeri olmayan gelenekler duygusudur, gündelik doğanın gülümseyen yüzündeki sevinçtir (...) Özlemdir [nostalji], hayal kurmaktır, sarhoş edici rüyalar, tatlı malihulyadır, acı kara sevdadır [melankoli], yalnızlıktır, sürgünlük acılarıdır, yabancılaşma duygusudur” ve “Romantik, kahramandır – asidir” (Berlin, 2004, s. 33-37).

Zeki Demirkubuz ve filmleri tüm bu saydığımız sıfatlarla özünde bir Ortaçağ barındırır, Hristiyanlık, şeytan ve melek barındırır, şiir barındırır, metafor ve mitsel anlatı barındırır, yenidir ama eski olanın üstüne kuruludur, devrimdir ama ne yıktığını bilir, bunun için yönetmen ve filmleri romantiktir ve değildir. Acı, bireyi sıradan kalabalıktan ayıran ve onu soylu bir kurbana dönüştüren

* Detaylı bir okumaya adım için Isaiah Berlin’in *Romantikliğin Kökleri* kitabına bakılabilir ki referans da bu kitabdır.

tek şeydir. Demirkubuz, aşkı bir mutluluk vaadi olarak değil, bir kendi kendini yok etme biçimi olarak kurgular. Bu, 20. yüzyılın romantik mutsuzluğunun modern bir yorumudur. Dolayısıyla karşımıza bir melez-romantik çıkarır.

Zeki Demirkubuz birçok filminde, melez-romantik olarak, kadına “erkeği mahveden kadın” olarak yaklaşır. Jameson’a göre (2018, p. 194) “romantizmin konvansiyonel iki âşık motifine de rahatça kayıvermektedir, biri aydınlık, diğeri karanlık, daha da önemlisi biri fiziki diğeri manevi, biri fahişe diğeri anne, orospu ve eş-ve-aile...” Demirkubuz, *Masumiyet* ve *Kader*’de bariz bir şekilde romantizmi, *İtiraf*, *Üçüncü Sayfa*’da alt romantizmi sürdürdüğü filmler gibi romantizmden uzak durmaya çalıştığı filmler de vardır. Ama romantizm ruhu yönetimde mevcutken melezliğe kaymaktadır. Demirkubuz’un yarattığı romantik mutsuzluğunu Illouz (2013, s. 17)’un cümleleriyle anlamlandırabiliriz:

“Yirminci yüzyıl boyunca romantik mutsuzluğun kişinin kendisi tarafından yaratıldığı görüşünün tuhaf ve anlaşılmaz bir biçimde popüler olmasının nedeni, belki de psikolojinin aynı zamanda kişinin bu mutsuzluğun etkisinden kurtulabileceğine dair teselli edici bir vaatte bulunmasıdır. Acı veren aşk deneyimleri birçok uzmanı (psikanalist, psikolog ve çeşitli terapistler), yayıncılık

endüstrisini, televizyonu ve çok sayıda başka medya mecrasını harekete geçiren güçlü ve etkili bir kaynaktı”

Filmlerinde “acı veren aşkı” odağına alan Demirkubuz Illouz’un yirminci yüzyıl romantikliği bizim ise melez-romantiklik dediğimiz durumu sürdürür. Acı veren aşk gibi yönetmenin kadın-erkek ilişkisinde bir başka odak noktası imkânsızlıktır. Çünkü melez romantizm, yaşamın devamlılığıyla (doğum) değil, yaşamın imkansızlığıyla (ölüm, ayrılık, ihanet) beslenir.

İmkânsız Aşk

Masumiyet’le başlayan imkânsız aşk, *Kader*’de devam eder. Zeki Demirkubuz sinemasında aşk, bir karşılıklılık vaadi veya mutluluk arayışı değil; aksine kişinin kendi yiyip bitirmesine doğru sürüklendiği marazi bir süreçtir. Bu imkânsızlık, Yusuf ve Bekir’in Uğur’a olan bağlılığıyla çok belirgindir. Demirkubuz’un imkânsız, toplumsal engellerden ziyade yarattığı sinematik tiplerin varoluşsal tercihleridir.

Kader ve *Masumiyet*’te kadın çekicidir, çekim söz konusudur. Bekir Uğur’u gördüğü andan itibaren ona tutkuyla bağlanır. Yusuf’un Uğur’la karşılaşması ve ona olan bağlılığı cinsel bir çekimden ötedir. *Masumiyet* ile

temelleri atılan ve *Kader* ile derinleşen bu imkânsız aşk yolculuğu, sinematik kişinin tüm varlığını bir başkasının trajedisine eklememesiyle ilgilidir. Jacques Lacan'ın "arzu kuramı" bağlamında değerlendirildiğinde, Bekir'in Uğur'a olan tutkusu, nesnenin kendisine değil, nesnenin elde edilemezliğine yöneliktir. Lacan'a göre de arzu, tatminle değil, arzulamaya devam etmeyi sağlayan o eksiklikle beslenir zaten (Güngör, 2023, s. 109). Bekir için Uğur, elde edilmesi gereken bir sevgili değil, peşinden perişan bir halde oradan oraya gittikçe Bekir'i var eden "arzunun ulaşılmaz nesnesi" işlevi görür. Bekir, Uğur'un Zagor'a olan imkânsız aşkına eklenerek, imkânsızlığı bir rutin haline getirir. Bu durum, *C Blok*'taki karakter derinliğinden yoksun ve anlık heveslere dayalı birleşmelerin aksine; tutkunun, sinematik kişilerin kendi sonunu hazırladığı bir "kader" olarak kurgulanmasıdır.

Yönetmenin filmlerinde imkânsız aşk, sadece fiziksel engellerle değil, ruhsal eksiklikler de örülür. *Kıskanmak* filmindeki Seniye, Nietzsche'nin "hınc" kavramının sinematikleşmiş halidir. Nietzsche'nin "köle ahlakıyla" bağdaştırdığı (2013, s. 51) hınc, eylemde bulunamayan, kendini dışa vuramayan ve bu acizyeti bir içsel zehre dönüştüren insanın hıncıdır. Seniye, fiziksel görünümü ve toplumsal konumu gereği âşık olma

deneyimini baştan kaybetmiş bir sinematik kişidir. Onun Mükerrerem'i kıskanması, sadece kardeşinin aldatılmasına duyulan tepki değil; Mükerrerem'in yaşadığı o "imkânsız/yasak aşk" tecrübesine, yani o tutkunun yakıcılığına duyulan derin bir hasettir. Mükerrerem'in kaçamağı sosyolojik olarak imkânsızken, Seniye'nin arzusu varoluşsal olarak imkânsızdır. Bu da onu yine acıya sürükler. Illouz'un (2013, s. 35) üstünde durduğu gibi "Ruhsal acının iki temel özelliği vardır: İlki: Schopenhauer'ın öne sürdüğü üzere acının, 'anılar ve beklentiler' aracılığıyla kendi yaşantımızdan kaynaklandığıdır. Diğer bir deyişle imgelem -anılarımızı, beklentilerimizi ve özlemlerimizi oluşturan imgeler ve idealler- acıya aracılık eder." Seniye acılarını gördükleri ve gerçekleştiremeyecekleri üzerinden çeker.

Kor'da da Masumiyet ve Kader'i andıran imkânsızlıklar vardır. Lakin *Kor*, *Masumiyet* ve *Kader'*deki saf tutkunun aksine, ihanet ve faydacılıkla lekelenmiş bir imkânsızlığı işler. Cemal-Emine-Ziya üçgenindeki ilişki ağı, Bekir'in o izleyiciyi de mahveden kendini yiyip bitirme halinden farklıdır. Bekir'in trajik iken, Cemal'in hali daha mesafeli, daha soğuk ve rasyonel bir aldatılmışlık üzerine kuruludur. Seyircinin Cemal ile özdeşlik kuramaması, karakterin Bekir gibi arzusundan ödün vermeyen bir

sinematik kişi değil, hayatın sıradan ve kirli döngüsü içinde savrulan bir mağdur olmasından kaynaklanır. Ancak her iki durumda da Demirkubuz, kadın-erkek ilişkisini bir çözümsüzlük-imkânsızlık evreni olarak kullanmaya devam eder.

İhanet, Evliliğe İhanet

Zeki Demirkubuz filmlerindeki evlilik ve kadın-erkek ilişkisi kimi zaman acıyı, kimi zaman imkânsızlıkları ve ihaneti yaratır. Evlilik bir huzur alanı değil, ihanet ve kuşkuyla örülü bir gerilim sahasıdır. Bu gerilim, özellikle *İtiraf* tan itibaren yönetmenin sinematografisine dâhil olan bir nesne üzerinden somutlaşır: Telefon. İletişim kurma vaadiyle üretilen bu teknolojik araç, Demirkubuz sinematik evreninde iletişimsizliğin, tekinsizliğin ve ihanetin birincil aracı haline gelir.

İtiraf, *Kıskanmak*, *Bulantı* ve *Kor* gibi filmlerde telefonun açılmaması veya meşgul çalması, aşkın acı halini ve ihaneti ifşa eden bir ölü alandır. Adugit'in (2022, s. 196) vurguladığı gibi, "üstelik çalan telefon sessiz sedasız kapanır. Her yer karanlığa bürünür. Âşık için bundan böyle dünyanın hiçbir hali bu karanlığı yaratan şeyden daha önemli değildir." Bu karanlık, Harun'un zihnini yiyip

bitiren kuşkuyu besler. *Bulantı*'da ise aynı telefon sesi, bir ihanet anının ortasında ölüm haberiyle birleşerek trajik olanı absürtleştirir. Telefon burada sadece bir nesne değil, ihanet eden kadının/erkeğin ulaşılmazlığının görüngüsüdür.

Demirkubuz'un yarattığı sinematik kişilerin ihanetlerle olan yoğun mücadeleleri gibi başka bir ortak özellikleri de kadınları bitmek bilmez konuşmalarla kuşatmaları, onu rasyonel veya duygusal bir ablukaya almalarıdır. Harun'un, Bekir'in, Yusuf'un Cemal'in en belirgin ortak özelliği budur. Ancak bu fazlalık ve sözcük israfı, karakterin içindeki boşluğu doldurmaya yetmez. Adugit'in (2022, s. 203) deyimiyle:

“Âşık, aşkın boğucu acısı gereği didinip durur ama hiçbir amelin dişe dokunur bir etkisi olmaz. Âşığın her olanağı bir fazlalıktan, her ısrarı sözcük israfından ibarettir. Bu katı gerçeklik ile karşılaşan âşık, bilinç ve duygu dünyasının sandığı kadar sağlam olmadığını anlamaya başlar.”

Bu durum yönetmenin birçok filminde dikkati çeker. Kadını sürekli sıkıştıran, bitmek bilmez konuşmalarla kadını daraltan, kimi zaman fiziksel bir hal alan baskı ile kadını usandıran erkeklerin bu uğraşlar sonucu kendini bir çukura, batağa bırakması, çıkmaza sokması ve bunu çoğunlukla kader olarak görmesi ve ihanetle bunu

bağdaştırması hastalıklı bir durumdur. Bu toplam hal acı-aşk-imbânsızlık-ihanet yaratır. Öte yandan kadınlar (Uğur, Nilgün, Hicran) arzularında daha net bir rotaya sahiptirler. Nilgün ne istediğini bilirken, Harun neyi istemediğinden bile emin değildir. *C Blok*'taki Tülay ise evliliği ve arzuları arasında sıkışmış, Lacancı anlamda ihtiyaç ile talep arasındaki o tekinsiz boşlukta kendine bir çıkış yolu arayan, bu uğurda tecavüzü dahi bir temas ihtimali olarak göze alan en radikal sinematik kişidir.

Zeki Demirkubuz filmlerinde kadınları arzulayan ve evli olan erkekler, kadınları arzulayan ama evli olmayan erkekler, erkekleri arzulayan ve evli olan ama ihanet eden kadınlar vardır. Kısacası Demirkubuz'un *C Blok*'tan itibaren hemen her filminde ihanet vardır.

Sonuç Yerine

“Heine’a göre, romantizm İsa’nın kanından doğmuş bir tutku çiçeğidir; uykuya dalmış ortaçağdan sonra şiirin yeniden doğuşudur” (Dellaloğlu, 2021, s. 20).

Zeki Demirkubuz sineması romantik kökleri, modernitenin rasyonel, seküler ve genellikle gri koridorlarında yeniden filizlendirir. Ancak bu “tutku çiçeği”, Demirkubuz’un elinde dinsel bir vecdin değil,

seküler bir cinnetin ve ontolojik bir boşluğun rengini alır. İnceleme boyunca görüldüğü üzere yönetmen; aşkı, evliliği ve ihaneti, sinematik kişilerin kendi içsel gerçeklikleriyle yüzleştirdiği birer kriz alanı olarak kurgulamıştır.

Demirkubuz sinemasındaki melez romantizm, Dostoyevski'den tevarüs eden o yüksek ruhsal gerilimi, 1990'lar sonrası Türkiye'sinin gelenek ve modernite arasında sıkışmış boşluğuna yerleştirir. Hegelci anlamda "mutsuz bilincin" pençesindeki bu sinematik kişiler, aşkın bir teselli bulamadıkları bir dünyada, kendi günahlarını ve kefaretlerini çoğunlukla kadının bedeni ve iradesi üzerinden tanımlamaya çalışırlar. Harun'un ya da Bekir'in yaşadıkları, tam da bu sekülerleşme sancısının bir sonucudur: Diz çökecek kutsam bir makam kalmadığında birey, bağışlanma arzusunu kadının ayakları dibinde, çocuksu ama yıkıcı bir teslimiyetle somutlaştırır.

Demirkubuz'un imkânsız aşkları, birer ulaşılamazlık estetiğidir. Sinematik kişiler arzularının nesnesine kavuşmayı değil, o nesnenin (Uğur, Nilgün, Hicran) peşinde yok olmayı arzularlar. Bu bağlamda ihanet ve evlilikteki çürüme, ilişkinin bir arızası değil modern erkeğin iktidar kaybının ve kadının kendi özgürlüğünü ilan etme çabasının kaçınılmaz bir çarpışma alanıdır. Eva

Illouz'un vurguladığı gibi, modern romantik acı artık intiharla değil, bitmek bilmez içsel sorgulamalar ve iletişimsizliğin aracı haline gelen teknolojik nesnelerle (çalan ama açılmayan telefonlar gibi) yaşanmaktadır.

Hülasa, Zeki Demirkubuz sineması bize şunu duyumsatır: Modern insan, ne kadar dünyevileşse de kişiliğinin melez-romantik yanını terk edemez. Aşk, bu dünyada hala en büyük acı kaynağıdır; çünkü o, bireyin kendi yalnızlığından kaçabileceği son yer, aynı zamanda o yalnızlığı en derin haliyle tecrübe edeceği bir çıkmazdır. Demirkubuz'un karakterleri, Heine'in bahsettiği o "tutku çiçeğini" karanlıkta büyötmeye devam ederler; zira onlar için yaşamın tek sahici kanıtı, çekilen bu anlamlı ama çözümsüz acıdır.

Kaynakça

- Adugit, Y. (2022). *Görünmez olana bakmak: Arzu, aşk ve keyif ekseninde Zeki Demirkubuz sinemasını seyretmek*. Doruk.
- Atam, Z. (2011). *Yakın plan yeni Türkiye sineması: Dört kurucu yönetmen*. Cadde.
- Berlin, I. (2004). *Romantikliğin kökleri*. (Çev: Mete Tunçay). YKY.
- Berry, C. (2006). "Zeki Demirkubuz: Karanlığın Işığında" S. Ruken Öztürk (Haz.), *Kader: Zeki Demirkubuz içinde* (ss. 19-25). Dost.
- Dellaloğlu, B. F. (2021). *Romantik muamma: Modernliğin kökenleri*. Timaş.
- Güngör, F. Ş. (2023). "Lacan'ın Arzu Etiği ve Ontik Kaybın Ontolojik Bir Arayışa Dönüşmesi", *Temaşa Felsefe Dergisi* sayı: 20 (Aralık 2023): 101-121.
- Gürbilek, N. (2001). *Vitrinde yaşamak*. Metis.
- Illouz, E. (2013). *Aşk neden acıtır: Sosyolojik bir açıklama*. (Çev: Özge Çağlar Aksoy). Jaguar.

- Jameson, F. (2018). *Antikler ve postmodernler: Formların tarihselliği üzerine*. (Çev: Özgüç Orhan, İlksen Mavituna, Öznur Karakaş). YKY.
- Kojeve, A. (2015). *Hegel felsefesine giriş*. (Çev: Selahattin Hilav). YKY.
- Nietzsche, F. (2013). *Ahlakın soykütüğü üstüne*. (Çev: Ahmet İnam). Say.
- Zizek, S. (2011) *Kırılğan temas*. (Çev: Tuncay Birkan). Metis.

BİR AYRILIK: ASGHAR FARHADİ SİNEMASINDA BELGESEL ESTETİĞİNİN AHLAKİ MUĞLAKLIKLA KESİŞİMİ

Kemal DENİZ*

Giriş

Film anlatısı, bir metnin yalnızca görsel-işitsel unsurlar kullanılarak oluşturulan bir sinema diliyle izleyiciye aktarılan bir öyküye dönüşmüş biçiminden ibaret değildir. Bu anlatıyı oluşturan konu, olay örgüsü, zaman, mekân ve karakterler (Puckett, 2016) gerçeklikle bağı ne kadar sıkı veya gevşek olursa olsun yaşama dair bazı temsiller ortaya koyarlar. Bu anlatı aracılığıyla temsillerin yaşamdaki karşılığı bağlamında kurulan ilişkiyse izleyicide anlamlar üretilmesine katkı sağlar (Bordwell, 2023). Yani bu temsiller, gündelik yaşamın gerçeklikleriyle ilişkilendirilerek yorumlanır ve anlam kazanırlar. Bu nedenle, temsillerden yola çıkılarak bu anlatının daha derinlikli anlaşılması ve incelenmesi

* Dr. Öğretim Üyesi, Munzur Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, Tunceli, Türkiye. ORCID: 0000-0003-2975-1089.

mümkün olabilir (Hall, 2017). Zira gerçeğin sinematografik iletimi ister kurmaca ister belgesel diliyle olsun izleyiciye temsili bir sunuma dair deneyim aktarır.

İzleyiciye, gündelik yaşama dair temsillerle ortaya konulan bir sunumla iletilen bu deneyim, algılanmasından anlaşılmasına ve içselleştirilmesine kadar gerçekliği kaçınılmaz olarak belli bir düzeyde yeniden üretir. Böylelikle, film anlatısındaki temsillerle iletilen deneyim, izleyicinin sosyokültürel bağlamda bir gerçeklik çerçevesine sahip olmasını sağlar veya kendine mevcut çerçeve içinde bir yer bulur. Bu da film anlatısının toplumsal gerçekliğin inşasında bir rol edindiğini gösterir. Bu rol, toplumsal yapıyı yeniden şekillendirme görevini üstlenebilmenin yanı sıra, bu yapıyı dışarıdan veya içeriden yalın bir yansızlıkla aktarmakla da işlevini yerine getirebilmektedir. Hasılı, ister değişim ve dönüşümü hedefleyen daha radikal bir biçimde ister yalnızca var olanı ifşa etmek şeklinde olsun, filmsel anlatının rolü gerçekliğin inşasında etkindir.

Özellikle anlatısı toplumsal düzeyde bir gerçekliğe dayanan, bireylerin gündelik yaşamlarında karşılaşılabilecekleri durumları farklı bakış açılarından resmedebilen öyküler, sık bir sinema deneyiminin ötesine

geçerek izleyiciye daha fazla dokunabilecek temsiller barındırabilir. Asghar Farhadi'nin 2011 yapımı *Bir Ayrılık* (*Jodaeiye Nader az Simin*) filmi de İran toplumu içindeki sınıfsal, kültürel ve hukuksal düzeydeki çatışmaları bir aile etrafında şekillenen gündelik yaşam pratikleri üzerinden tasvir etmektedir. Özellikle 61. Berlin Film Festivali'nde En İyi Film dalında Altın Ayı ve 84. Akademi Ödülleri'nde ise En İyi Yabancı Dilde Film Oscar'ını kazanan film, başarı elde ettiği yarışma ve festivallerin de aracılığıyla, uluslararası ölçekte geniş bir izleyici kitlesine ulaşmıştır. Filmin anlatı yapısında tercih ettiği yalınlık, karakterlerin derinliği ve biçimsel olarak gerçeklik izlenimini oldukça öne çıkaran yaklaşımıyla Farhadi, kurmaca film anlatısı sınırları içinde belgesel sinemaya özgü estetik stratejileri kullanarak izleyiciyi olup bitenlere tanıklık eden bir gözlemci konumuna yerleştirir. Anlatı içinde sıkça karşılaşılan kültürel, sınıfsal, inançsal ve kurumsal çatışmalarda ortaya çıkan ikilemler, izleyiciyi aktif biçimde ahlaki sorgulamalara davet ederek bir düzeyde katılımcı ve dönüşlü bir öykü izleme deneyimini de teşvik eder.

Bu bağlamda çalışma, *Bir Ayrılık* filminde gerçekliğin nasıl kurulduğunu ve belgesel estetiğinin bu kurguya nasıl hizmet ettiğini incelemeyi amaçlamaktadır. Farhadi'nin toplumsal gerçeklik ile film anlatısı arasında

nasıl bir köprü kurduğu, biçimsel tercihlerinin izleyicide nasıl bir gerçeklik algısı oluşturmaya çalıştığı ve bunu yaparken nasıl bir strateji izlediği tartışılmıştır. Bir sosyal inşa süreci olarak sinemada kurmaca anlatı ve toplumsal gerçekçiliğin belgesel dili ve estetiğiyle sunumu, kurmaca ve belgesel kategorilerinin iç içe geçtiği veya melezleştiği anlatı biçimleriyle ele alınmış ve böylece kurmaca anlatılı Bir Ayrılık filminde, belgesel estetiği kullanımının toplumsal gerçekliğin sunumuna olan katkısı vurgulanmıştır.

Bu değerlendirmelere bağlı olarak, anlatının ahlaki ikilemler ve muğlaklıklar yarattığı durumlarda izleyiciyi nasıl konumlandırmayı amaçladığı, filmde öne çıkarılan ahlaki ikilemlerin anlatının toplumsal gerçekçilik bağlamı içinde çözümlenmesiyle tespit edilmiştir. Böylelikle çalışmada, *Bir Ayrılık* filmi örneği üzerinden gündelik yaşamın bir kesiti olarak toplumsal gerçekliğin kurmaca bir film anlatısı içinde belgesel estetiğiyle sunumunun, izleyiciyi muğlak olarak verilen ahlaki durumların yargılayıcısı ve karar vereni olmaya yönlendiren önemi derinlemesine tartışılmaktadır.

1. Sinemada Kurmaca Anlatı ve İnşa Edilen Toplumsal Gerçekçilik

Kurmaca anlatı, yaşama dair gerçekliklerin ve gerçeklik algısı yaratan bir tutarlığa sahip olan farklı türlerdeki dramatik öykülerin, kurgusal olarak yeniden üretilmesi ve kitlelere sunulmasıyla iletisini aktarmaktadır. Çeşitli toplulukların kültür, sanat ve medeniyet serüveninin önemli bir unsuru olarak toplumsal yaşamın şekillenmesinden gündelik pratiklerin benimsenmesine kadar etkin bir rol oynamış olan kurmaca (Hammack ve Toolis, 2014; Rezende ve Shigaëff, 2023; McLean, 2018), kadim anlatılar olan mitler, destanlar, geleneksel öykü ve masallardan günümüzün çağdaş eserlerine kadar uzanan bir yelpazede her yaştan insanın ilgisine mazhar olmuştur.

Kurmaca anlatının, erken yaşlardan itibaren bilişsel öğrenme bağlamında bir bireyin sosyal, kültürel ve ahlaki normları edinmesine katkısı (Gasser vd., 2022; Mar, 2018; Black vd., 2021; Hammack, 2008; Jarvis, 2018) kadar toplumsal bir mesele veya konuya ilişkin farkındalık ve bilinç oluşturma etkisi (Weinberg, 2014) de tartışılmazdır. Toplumsal meselelere dair gerçeklikler, hem bireylerin ve onların belli bağlamlarda bir araya gelerek oluşturdukları kültürel toplulukların hem de bu toplulukları etkileyen

kültürel sistemlerin simbiyotik ilişkisiyle yeniden üretilirler (Berger ve Luckmann 2018). Toplumsal gerçekliğe ilişkin unsurların kültürel olarak yeniden üretilerek toplumun geniş kesimlerine kitlesel düzeyde sunulması ise belli araçlar ve mecralar yoluyla gerçekleşir. Kitlelere bu farklı mecralardan sunulan anlatılar sosyokültürel bağlamda gerçeklik temsilleri olarak karşımıza çıkar.

Sözlü, yazılı ve görsel alanlarda çeşitlenen sosyokültürel bir anlam yaratma sürecinin unsurları olarak anlatılar, gerçekliği temsil ederken aynı zamanda onu yeniden inşa ederler (Hnit ve Almann, 2025; Jens, 2003). Kurmaca anlatı da bu yeniden inşa sürecinin hem özgün yaratı hem de gerçeklik veya onun bir tahayyülü üzerine oluşturulmuş biçimi olarak kitlelere aktarılmasında bin yıllardır işlevsel bir araç olmayı sürdürmektedir (Altman, 2008). Gerçekliği inşa etmesi gibi gerçekliğin nasıl inşa edildiğini açığa çıkaran özelliği (Bordwell, 2023) de kurmaca anlatının toplumsal bir işlevi olarak öne çıkar. Böylece bireylere nasıl olmaları ve yaşadıkları evreni nasıl algılamaları gerektiğine dair süregelen tüm sosyal, kültürel ve ideolojik dayatmaların da açığa çıkarılması ve eleştirilmesinde etkin rol oynar.

Görsel-işitsel bir anlatı aracı olan sinema, belgesel ve kurmaca kategorilerindeki çeşitli türlerde bir asrı aşan süredir toplumsal gerçeklikleri temsil ve yeniden inşa etmektedir. Gerçekliğin sinema diliyle aktarılma biçimi, fikirlerin ve olayların birtakım temsiller yoluyla somut örnekler olarak sunulmasını gerektirir. Başlı başına kültürel bir temsil aracı olan sinema, bu gerçekliği izleyiciye sunmadan önce yeniden ele alır. Anlatının temelini oluşturan fikrin veya yola çıkılan gerçekliğin az ya da çok yeniden inşa edilmesiyle yeni bir gerçeklik oluşturur. Yeniden oluşturulan bu gerçekliğin kültürel bir ürün olarak sunulmasıyla izleyici kitlelere bir anlam aktarılır. İzleyicilerin bu gerçekliği olduğu gibi alması ya da toplumsal yaşamın bir kesiti olarak kabul edip yorumlaması, zihinsel olarak anlam şemaları oluşturmalarını sağlar (Mandler, 1984; Unz, 2008; Rumelhart, 1980). Böylelikle izleyicide hem bireysel düzeyde hem de ortak sosyokültürel bilinç seviyesinde bir anlamlandırma ve yorum gerçekleşir. (Boutyline ve Soter, 2021; Taylor ve Crocker, 1981; Axelrod, 1973) İzleyicinin, deneyimlediği anlatıya dair sahip olduğu bu anlamlandırma ve yorumlama düzeyi, sinema aracılığıyla oluşturulan gerçeklik inşasının etki ve işlevini ortaya koyar. Bu da inşa edilmiş belirli gerçekliklerin istenilen

bağlamlardaki kavranış ve özümsevenmesi sürecini anlamayı ve açıklamayı sağlayabilmektedir.

Toplum içindeki bireyler, etraflarında olup bitenleri gözlemleyerek bir bilişsel öğrenme deneyimine sahip olurlar (Bandura, 1977). İzleyici bağlamında bu süreç, bireysel ve toplumsal insanın bir parçası olan kültürel bir ürün olarak sinemanın, sosyal bilişsel öğrenme, norm ve değerlerin benimsenmesini sağlama, duyarlılık oluşturma, olumlu veya olumsuz yargı sahibi olmaya teşvik etme gibi etkilerini düşünmeyi gerektirir. Sinemada anlatılar, temalar, türler ve karakter temsilleri izler kitlenin duygu, düşünce ve davranışlarını etkilemektedir. Bu sürecin, sosyokültürel bağlamda filmler aracılığıyla gerçekleşen bir sosyal öğrenme biçimi (Black vd., 2021; van Riper 2011) olduğu savunulabilir. Toplumsal düzeydeki olgu ve süreçlerin, sinema tarafından yüklenilen anlamın çerçevesi içinde temsil edilmesi ve bu temsil üzerinden bireysel algı veya kolektif bilinç oluşturulması mümkündür. Bu bağlamda, sinemanın insanları kiteselleştirmenin (Michael, 2003) veya toplumsallaştırmanın (Bujgoi, 2025) bir aracı olarak hizmet etmesi kaçınılmazdır. Bu perspektiften değerlendirildiğinde, filmin yapım ve dağıtım tercihleri de dahil olmak üzere, eseri üretenin yarattığı anlam, bu anlamın hem izleyiciye iletme biçimi

hem de içeriğinin aktarılmasıyla izleyicide oluşturduğu algı ve buna bağlı olarak gelişen bilişsel süreç, toplumsal insanın bir parçasını oluşturmaktadır.

Toplumsal gerçekliğin kurmaca anlatı aracılığıyla aktarımında özellikle edebiyat, tiyatro ve sinemanın öne çıkan sanat alanları oldukları aşikârdır. Görsel-işitsel anlatının sanatsal alandaki temsilcisi olan sinema, insana dair olanı bir kurguyla oluşturulmuş film diliyle yine insanlara sunan bir araç olarak toplumsal yaşamdaki gerçekliğin yeniden üretilerek kamusallaşmasında pay sahibidir. Bu pay, bir kültür endüstrisi ürünü olan kurmaca filmin (Tratner, 2003) işlevini anlamamanın yanı sıra sinemanın bir sanat dalı olarak (Rodionov vd., 2022) da toplumsal değerini kavramanın gerekliliğine işaret eder. Hem filmi yapan hem de izleyici açısından bu toplumsal değer, sosyal meselelerin sinema aracılığıyla insanlarda bir bilinç oluşturma, farkındalık yaratma ve/veya değişim ve dönüşüme dair bir motivasyonu güdüleme bağlamındaki etkin rolünün görülmesi önemlidir.

Toplumsal gerçekliği kitlelere sanatla aktarmanın aracı olarak sinema, kendi tarihi boyunca işlevsel bir aygıt olmuştur. İlk örnekleri gündelik yaşamdan bazı kesitlerin kaydedilmesiyle başlayan filmler, sinemanın toplumsal

işlevi ve anlamı arttıkça, insana dair sosyal, kültürel, ekonomik ve siyasal bağlamlardaki meseleleri göstermenin bir aracı olmuştur. Gündelik yaşamın yansız aktarılmasından, güncel olsun veya olmasın, insanı ilgilendiren meselelerin toplumsal bir bağlam içinde dile getirilmesine uzanan bu yolculukta sinema, gerçekliği hem göstererek belgeleyen hem de açığa çıkaran bir araç olma niteliğini sürdürmektedir. Sinemanın, bu araçsal işlevi yerine getirirken farklı film kategorilerinin anlatımında öne çıkan dil, üslup ve yaklaşım unsurlarını kullanma eğilimi de artmaktadır.

2. Kurmaca Film Anlatısında Belgesel Dili ve Estetiği Kullanımı

Kurmaca film, toplumsal meselelere odaklandıkça gerçeklik, anlatıcı ile izleyicinin uzlaşımı bağlamında kurgu evreninde yaratılan hayali öyküden ortaya çıkan ortak kabulün ötesinde bir boyut ve anlam kazanır (Chatman, 1990). Böylece kurmaca film anlatısındaki gösterge ve temsiller, toplumsal gerçeklik bağlamında daha somut karşılıklar bulur. Anlamanın, kurmaca çerçevesi içindeki sınırların dışına taşması, izleyicinin mesele üzerine düşünme, tartışma ve yorumlama potansiyelini açığa

çıkararak bir etki yaratır. Bu noktada mesaj, duygusal bir tepkinin güdülenmesini sağlayan bir araç olmanın ötesine geçer ve anlamı oluştururken, izleyicinin zihnindeki gerçeklikle olan bağı güçlendiren bir unsur olarak öne çıkar. Anlatının toplumsal gerçekçi bir bağlamda oluşturulması, kurmacanın izleyicide ortaya çıkarabileceği yorumlayıcı motivasyonu artırarak algılanan gerçekliğin, duygusal ve bireysel tek yönlü etki düzeyinin ötesine geçmesini, böylece düşünsel ve toplumsal karşılığı olan bir etkileşim seviyesinde anlam üretilmesini sağlar. Bu da kurmaca film aracılığıyla toplumsal farkındalık ve duyarlılık geliştiren bir iletişim sürecinin ortaya çıkmasına yönelik kayda değer bir katkıdır. Böylelikle kurmaca film, gerçeklik algısı oluşturan bir tüketim ürünü olmanın ötesinde, toplumsal gerçekçiliği sunan bir temsile dönüşür.

Gerçeklik, esasen hem kendinden menkul olarak hem de sinema bağlamında felsefi bir tartışmanın (McClelland 2011; Cox ve Levine, 2011; Frampton, 2006; Allen ve Smith, 1997; Freeland ve Wartenberg, 1995; Currie, 1995) konusu olmakla birlikte, toplumsal çerçevede değerlendirildiğinde, içinde bulunulan sosyokültürel ortama dair alenen veya örtük olarak var olanın yani görünen ya da açığa çıkarılmayı bekleyen ta kendisi olarak kabul edilebilir (Cavell, 1979). Aleni veya açığa

çıkarılmayı bekleyen gerçek ile onun film anlatısındaki temsili arasındaki bağ, içerik ve bağlam yönünden çok geniş bir makas aralığı içinde gidip gelebilmektedir. Kurmaca film, gerçek bir olay veya duruma dayanabileceği gibi hayata dair bir gerçekliği tasvir etmek için hayal ürünü olarak oluşturulan temsilleri de kullanabilmektedir. Bu temsiller, aleni olan toplumsal gerçekliğin aktarımına ve gizli kalmış olanın açığa çıkarılmasına aracılık ederken aynı zamanda bu gerçekliği yeniden üretmektedir. Böylece temsil, gerçeği belli bir kapsam ve bağlamda sunarken onu kaçınılmaz olarak yeniden oluşturmakta ve gerçeğin temsili, o gerçeğe dair toplumsal düzlemde yeni bir gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sinemada, kurmacanın gerçeği temsil ettiği, belgeselinse gösterdiği (Nichols, 2010; Plantinga, 1997) yönündeki geleneksel yorum yaygın bir kabul görmektedir. Fakat bu görüşe karşı gibi görünen ama aynı zamanda onu tamamlayan bir bakış açısıyla yaklaşıldığında görülecektir ki toplumsal olanın temsili, üretilenin türü veya kategorisi ne olursa olsun gerçekliğin gösterildiği ve böylece açığa çıktığı bir anlatıya dönüşür (Nichols ve Baron, 2024). Zira, toplumsal bağlamda değerlendirildiğinde, gerçeklik temsiliyle oluşturulan kurmaca anlatı, gizli veya aşikâr olanı gösterirken belgesel

gerçekliğine başvurabilmektedir. Kurmaca ve belgesel gerçekliğinin hangi bağlamlarda benzeşip ayrıştığı meselesiyse, melez kategorilerin de yaygınlaşmasıyla gündemdeki yerini korumaktadır. Farklı türlere dair unsurların aynı filmde bir araya gelmesine benzer şekilde, başlıca film sınıflandırmaları olan belgesel ve kurmaca anlatıların da iç içe geçtiği yapımların artması, sinemada tür ve kategorilerin artık keskin çizgilerle ayrışmadığı bir döneme gelindiğini göstermektedir. Nitekim son yıllarda çok sayıda filmde görüldüğü gibi film anlatısının gerçekliği kurma şekli, belgesel ve kurmaca estetiğinin bir araya gelmesinden oluşmaktadır.

Melez Filmler ve Kurmaca-Belgesel İlişkisi

Sinemada tarihsel olarak üç temel anlatı kategorisinden söz edilmektedir. Bunlar, kurmaca, deneysel-avangart ve belgesel kategorileridir (McLane, 2012). Kurmaca film anlatısının daha ilk örneklerinde deneysel-avangart unsurların ön plana çıktığı ve bir belgesel dilinin hâkim olduğu yapımlar mevcut olduğu gibi belgesel sinemanın bazı öncülerinin film yapma yaklaşımı ve bazı ilk belgesel film örneklerinin kurmaca unsurlarla oluşturulduğu da bilinmektedir. Yani sinemada

hem kurmaca hem de belgesel filmin ortaya çıkış ve kitleselleşme sürecinde anlatının zaten bir melezliğe sahip olduğu görülebilir.

Sinemanın ilk dönemlerinde belgeselin dünya çapında yaygınlaşması ve belgesel sinemanın önemli yapıtlarının üretilmesine karşın, stüdyo sistemi ve ona bağlı olarak ortaya çıkan popüler türlerin yaygınlaşmasıyla film yapımının endüstriyelleyen ekonomik yapısı, ticari kurmaca anlatının öne çıkmasına ve kitlesel bir tüketim ürünü haline gelmesine neden oldu (Kerry, 1997; Thompson ve Bordwell, 2010; Davis vd., 2015). Teknolojik gelişmelerin etkisi ve sinemaya farklı yaklaşan yapımcı ve yönetmenlerin katkısıyla zaman zaman bu sürecin alternatifleri (Bordwell, 1979; Segrave, 1997; Emanuel, 1999; Hall, 2009) de öne çıktı. Popüler-ticari tür filmleri veya stüdyo sistemi dışında gelişen yaratıcı yönetmen sineması, sanat filmleri ve bağımsız yapımlar, standartlaşmış kalıplar içinde oluşturulan geleneksel anlatı dışındaki bir sinema deneyimini, geçmişte olduğu gibi halihazırda izleyiciye sunmaktadır.

Kurmaca film türlerinin veya alt türlerinin birbirine kaynaşmasından farklı olarak sinemanın temel kategorileri olan belgesel ve kurmacanın birbirlerinin anlatım

özelliklerini devşirmesi, kısmen ödünç alması veya büyük oranda diğersininkini kullanarak izleyicinin kurgu-gerçek ikileminde kalmasını sağlayan ve böylece daha aktif bir izleme deneyimi aktarmayı uman tercihleri, melez yapımlarda etkili biçimde kullanılabilir (Demoğlu, 2014; Ebbrecht-Hartmann ve Paget, 2016; Austin ve de Jong, 2008; Lipkin, 2002). Böylece melez filmlerden kastedilen, belgesel ile kurmaca anlatılarındaki sinemasal ifade biçimleri ve/veya unsurlarının kaynaşması ya da yer değiştirmesi olarak anlaşılmaktadır.

Kurmaca ve Belgesel Estetiğinin Kesişimi

Toplumsal değeri ve ağırlığı olan konuların kurmaca, belgesel ve son zamanlarda yaygınlaşan melez türlerdeki filmlerle sinemada temsil edilmesi sürmektedir. Sinemada film kategorileri ve türler birbiriyle kesiştikçe kurmaca ve belgesel yapımına dair yöntem, teknik ve yaklaşım tarzları benzeşmekte ve çoğu zaman iç içe geçmektedir. Bu da sinemacıların üslup arayışı ve teknik çözümlerinde türler ve kategoriler arasında gidip gelmelerinde görülebilmektedir (Bruzzi, 2006; Haddu ve Page, 2009; Aston & Gaudenzi, 2012; Demoğlu, 2014; Dara, 2018; Ehrlich, 2021; Nash, 2022; Kim, 2022). Bu yaklaşımlara

bakıldığında, özellikle son dönemlerde belgesel yapımlarda kurmaca filmlere özgü unsurların fazlaca öne çıkıyor olmasının yanı sıra kurmaca anlatılarda belgesel öğelerinin ve anlatım biçimlerinin de yaygın bir şekilde tercih edildiği görülebilmektedir (Campbell, 2007; Hight ve Roscoe, 2001; Otway, 2015). Açıkçası, film kategorilerinin melezleşmesi yönündeki eğilim belirgin düzeyde artmaktadır.

Anlatı kategorileri melezleştikçe, örneğin belgesel filmde birincil anlatı kategorisi olan belgesel dili, estetiği ve anlatım unsurlarının arasında, kaynaştığı diğer anlatı kategorileri olan deneysel veya kurmaca filmlere özgü unsurlar da görülebilmektedir. Dahası, kurmacanın alt kategorileri sayılabilecek canlandırma veya interaktif anlatı gibi sınıflandırmalara ait teknik ve estetik unsurların ya da bizzat bu alt kategorilerin, belgesel içeriğine form kazandırarak melez bir tür olarak kullanımı da söz konusudur. Örneğin tamamen kurmaca estetiğinde olan, canlandırma tekniğiyle oluşturulmuş veya interaktif anlatılı biçimde tasarlanmış belgesel yapımları mevcuttur. Melez yapımlardaki bu iç içe geçmiş kurmaca ve belgesel estetiği, film festivallerindeki yarışmalarda hangi kategoriye konulacakları konusunda da kararsızlıkların yaşanmasına sebep olmaktadır. Bazı filmlerin bir

yarışmada kurmaca, bir başkasındaysa belgesel kategorisinde değerdendirildiği örnekler mevcuttur.

Başlıca amacı yaşadığımız evrene dair gerçekleri göstermek olan belgesel yapımlarında kullanılan bu kurmaca veya melezleşen anlatılara ilişkin tercihlerle, gelenekselin ötesine geçen daha yenilikçi ve farklı arayışlar benimsenebildiği gibi gerçekliğin algılanan etkisini arttırmaya yönelik bir çaba içinde film üretilmekte olduğu da anlaşılmaktadır. Gerçekliği nesnel ve manipüle etmeden aktarması beklenen belgesel sinemanın, yine bu gerçekliği daha gerçek algılanacak bir üslup ve yaklaşım arayışında yeniden oluşturma çabasında kaçınılmaz olarak kurmaca unsurları kullanmaktan geri durmadığı görölmektedir. Benzer şekilde, belgesel film anlatısı unsurlarının, kurmaca filmde gerçeklik algısını arttırmaya yönelik bir ikna çabasıyla kullanılması tercihi de belgesel gerçekliğini çağrıştıran bir yaklaşımın kurmaca filmlerde benimsenebildiğini göstermektedir. Bu çalışmada örnek olarak alınan *Bir Ayrılık* filmi de bahsedilen kurmaca-belgesel etkileşimini ortaya koyan anlatımı nedeniyle, yani toplumsal gerçekliği temsil ederken belgesel estetiğini çağrıştıran bir çerçevelerede sunulması bağlamında değerdendirilmiştir.

3. *Bir Ayrılık'ta* Belgesel Estetiğinin Ahlaki Muğlaklıkla Kesişimi

Asghar Farhadi'nin 2011 yapımı *Bir Ayrılık* (*Jodaeiye Nader az Simin*) adlı filmi İran sinemasının son dönemlerde uluslararası düzeyde ses getiren ve önemli başarılar kazanan filmlerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Film, bir grup insanın gündelik yaşamlarında karşılaştıkları bazı olayların ortaya çıkardığı ikilemleri ve bunlar sonucu içine düştükleri ahlaki çelişkiler yaratan durumları çok sade ve adeta bir belgesel gerçekliğiyle sunmaktadır. Filmin temel anlatısı, Simin ile Nader'in ayrılma süreçleri üzerine kurulan bir öyküyle şekillenirken aynı zamanda İran toplumunu sosyokültürel, sınıfsal, ekonomik ve ahlaki bağlamlarda da resmetmektedir. Filmin içeriğinin detaylı bir şekilde, farklı karakterlerin kendi gerçeklikleri üzerinden aktarılarak incelenmesi, anlatının belgesel gerçekliğinde bir yaklaşımla toplumsal yapının sergilenmesine nasıl hizmet ettiğini göstermektedir.

Bir Ayrılık, Nader ve Simin'in boşanma talebiyle başvurdukları mahkeme salonunda başlar. Simin, Nader'den ayrılma talebiyle mahkemeye başvurmuştur. Karşısında oturmuş olan eşlerden biri olan Simin'e Nader'den ayrılmak isteme gerekçesinin makullüğüne

ikna olmak adına sorular yönelten hâkim, Nader'in kötü bir insan olmadığı ve eşine kötü davranmadığını öğrendikten sonra, çiftin ayrılma taleplerinin yeterli ve geçerli sebepleri olmağı konusunda bir kanaate varır. Bunun üzerine Simin'e, kendisine kötü davranmayan eşi Nader'den neden ayrılmak istediğini tekrar sorar. Simin, Nader'in daha önceden anlaştıkları şekilde kızları Termeh'in daha iyi bir ülkede ve daha iyi koşullarda yaşayıp eğitim görmesi için birlikte ülke dışına gitme planına sadık kalmadığı için kendisinden boşanma başvurusu yaptığını anlatır. Nader, gitmek istemediğini kabul eder. Zira, gitmek istememe sebebi Alzheimer hastası olan babasını bırakamamasıdır. Ama bu durumda kızından da ayrılmak istemeyeceği için boşanmak istemez. Kanun gereği de Termeh babasının rızası olmadan yurt dışına gidebilecek yaşta değildir. Nader, kızı Termeh'le iyi anlaşıp bir babadır. Kızını okulundan alıp eve dönerlerken, eve önce varmak için birbirleriyle yarışarak eğlendiklerinin gösterilmesinden bu anlaşılır. Simin de kızını, yanına almadan gidemeyecek kadar çok sever. Hâkim sonunda ikna olmaz ve bunun boşanma talebi için küçük bir sorun olduğunu söyleyerek evrakları imzalayıp çifti gönderir. Genç çifti, karşılıklı oturdukları hâkimin bakış açısından gören izleyici, bu ayrılık sebebinin hukuki olmasa da sosyopolitik, insani,

ahlaki ve toplumsal cinsiyet bağlamında bir yargılamasını yapma durumunda bırakılır. Mahkeme salonunda geçen bu açılış sahnesiyle, izleyicinin daha filmin başlangıcından itibaren pasif bir film izleme deneyiminin ötesinde, yaşanan durumun yarattığı ikilemi, farklı karakterlerin bakış açısından anlama ve bir değerlendirme yapma durumunda bırakıldığı anlaşılır. Çiftlerden her ikisinin de ayrılmak isteme ve istememe gerekçeleri, kendilerince haklı yanları olan duygusal, ahlaki ve vicdani olarak arada kalmışlığın sonucu olarak değerlendirilebilir.

Simin mahkemeden sonra bazı kişisel eşyalarını almak için ayrılmak istediği eşinin evine gelir. Nader'in babası ve kızı da bu evde yaşamaya devam etmektedir. Nader, Alzheimer hastası babasıyla ilgilenmek zorundadır. Kızları Termeh, eşyalarını toplayıp kısa bir süreliğine annesinin evine giden Simin'le birlikte gelmek istemez ve babasıyla kalmaya devam eder. Bu sırada Nader, kendisi isteyken babasına refakat edecek bir bakıcı kadınla anlaşır. Simin'in evden kısa süreliğine de olsa ayrılmak için bazı eşyalarını alması, Nader'in artık hiçbir şeyin farkında olmayan babasıyla ilgilenmesi, bakıcı olarak anlaştıkları Razieh'in gelip gitme saatleri ve ücretle ilgili pazarlığı, Termeh'in ayrılma sürecindeki anne ve babasının arasında kalmış durumu, Razieh'in küçük kızı Somayeh'in bütün bu

olup bitenden habersiz masumiyeti, içinde bulunulan ortamdaki her karakterin hem birbirleriyle etkileşimini hem de kendi kişisel durumlarını izleyicinin hızla gözlemlemesini sağlayan bir biçimde aktarılır.

Eşinden habersiz olarak Nader'in babasına bakmak için işe başlayan Razieh, kızını bırakacak kimse olmadığından Nader'in evine kızı Somayeh'le birlikte gelip gitmeye başlar. İşin ilk günü, Nader'in babasının altını ıslatması üzerine Razieh, öğretmen olan Simin'i arar. Dersi olduğunu söyleyen Simin, Nader'i aramasını söyler. Razieh, yaşlı adamın temizlenip üzerini değiştirmesi için onu banyoya götürerek havlu ve temiz kıyafetler bırakır. Yaşlı adam, kadını Simin sanarak adını sayıklar. Kendi başına kişisel ihtiyaçlarını görecektir. Razieh nasıl davranacağını bilemez ve dini konularda danışılan bir telefonu arayarak, adamın yaşlı ve bunamış olduğunu anlatıp onun temizlenmesi için yardım etmenin günah olup olmayacağını sorar. Onay aldıktan sonra yaşlı adama yardım etmek için banyoya giderken küçük kızı Somayeh annesine, "babama söylemem" der. Razieh kızına "meleğim" diyerek banyoya gider. Hamile bir kadın olarak çalışmak zorunda olan Razieh'in, küçük kızıyla birlikte uzun otobüs yolculuklarıyla uzak bir mesafeden gelip akşama kadar nasıl davranacağını bilmediği yaşlı bir

insana refakat etmesi kendisi için zaten fiziksel olarak oldukça zorlayıcıdır. Bunun yanında, bu kadar yakından bakımını üstlendiği kişinin yabancı bir adam olması, onu toplumsal, kültürel ve inançsal yönlerden de ikilemede bırakmaktadır. İçinde bulunduğu bu çelişkili durumdan dolayı işsiz kalmış olan eşine, baktığı kişinin bir erkek olduğunu söylemekten de çekinmiştir.

Razieh, ilk gün evde yaşadığı durumlardan dolayı tekrar gelmek istemez. Nader'e babasının altını temizlemesi gerektiğini, konuşmadıklarını ama bunu yapmak zorunda kaldığını anlatır ve bunun dini bir sorun olduğunu söyleyerek ayrılır. Nader, istemeyerek de olsa kadının hassasiyetini anlar ve kabul eder. Evden yeni çıkmışken geri dönen Razieh, eğer kendisine teklif edilirse, eşinin bu işi yapabileceğini ama bunu başka biri vasıtasıyla öğrenmesini ister. Çünkü bu işe eşinden habersiz başladığını ve eşinin bunu kendisinden duymaması gerektiğini söyler. Nader bunu kabul eder ve bunun üzerine Razieh, eşi işe başlayana kadar bir gün daha eve gelme sözü verir. Nader, Razieh'in eşi Hodjat'la babasına bakması için anlaşır. Ancak alacaklılarının şikâyeti üzerine karakola alınır ve işe Razieh gelmek zorunda kalır. Razieh eve gelince önce jaluzi perdeleri indirir. Dışarıdan görünmek istemez. İşe gidip gelmek için yaptığı uzun

otobüs yolculuğu ve evde hem Nader'in babasına bakmak hem de temel ev işlerini yapmak hamile olan Razieh'i çok yorar. Bu işlere yetismeye çalışırken yaşlı adam tek başına dışarı çıkıp gazete büfesine gider. Bu işi kendisine veren Nader, babasının kesinlikle yalnız dışarı çıkmaması gerektiğini söylemiştir. Razieh koşarak dışarıda onu arar ve gazetesini almış, caddede akan trafikte arabaların arasından geçerken bulur. Yaşlı adama arabalar çarpmadan ona yetişir.

Razieh gün içinde evden ayrılmaması gerekirken, yaşlı adamı kolundan yatağa bağlayıp kapıyı da üzerinden kilitleyerek onu evde yalnız bırakıp çıkmıştır. Okuldan kızı Termeh'i alarak eve erken gelen Nader, babasını baygın ve kolundan yatağa bağlı olarak yere düşmüş halde bulur. Babasının öldüğünü zanneder. Hayatta olduğunu anlayınca kızıyla birlikte tekrar yatağa yatırılır ve yaşlı adamla ilgileriler. Evdeki bir odada bulunan paranın, Razieh'e verecekleri günlük ücret kadar olan miktarı da eksiktir. Nader, parayı Razieh'in çaldığını ve babasını da öylece bırakıp gittiğini düşünür. Aslında bu parayı Simin, bir gün önce piyano taşıyanlara vermiştir. Razieh, eve küçük kızıyla geri döndüğünde Nader, kendisine çok kızarak onu işten kovar. Parasını almak için tekrar geri gelen kadınla tartışarak evden çıkarmaya çalışan Nader,

onu kapıdan iter ve Razieh merdivenlerden düşer. Nader bunu fark etmez ama Termeh kadının merdivenden kalkışını görür. Apartmandaki komşu kadınlar da küçük Somayeh'in ağlamasını duyarak Razieh'e yardım etmek için çıkarlar. Evde yaşananlar sonunda Nader'in, babasına banyo yaptırırken ona sarılıp ağladığı görülür.

Nader, Termeh'i eşinin annesinin evine götürmek için gittiğinde Simin Nader'i çağırır. Eve gelen Nader'e, Razieh'in yengesinin kendisini arayarak kadının hastanede olduğunu söylediğini anlatır ve ona ne yaptığını sorar. Razieh'in yengesi Simin'e, Nader'in ona vurduğunu söylemiştir. Bunun üzerine Nader ve Simin hastaneye gidip kadının durumunu kontrol etmek isterler. Burada Razieh'in yengesi ve eşi bekleme bölümündedir. Razieh'in eşi Hodjat, karısının başına gelenin kaza olduğunu biliyordur. Kendisine bu söylenmiştir. Nader ve Simin'in yanlarına gelmesinin ardından eşinin yalnız yaşayan Nader'in evine yaşlı adama bakmak için gittiğini öğrenir. Onunla konuşmak isteyen Nader'e saldırır ve araya giren Simin de yaralanır.

Razieh'in eşi Nader'den şikayetçi olur. Hâkim karşısına çıkarlar. Suçlamadan haberi olup olmadığını sorduğunda, üzgün olduğunu ve duyunca hastaneye

gittiğini söyleyen Nader'e hâkim, dört buçuk aylık erkek çocuğu olan bebeğin düşmesi şeklinde gelen hastane raporunu hatırlatır ve Nader'in cinayetle suçlandığını söyler. Nader, sadece onu evinden çıkarmaya çalıştığını, itmeyi amaçlamadığını, ayrıca hamile olduğunu bilse evden çıkarmaya çalışmayacağını anlatır. Razieh ve eşi Hodjat sinirlenerek, Nader'e nasıl olur da hamile bir kadını iterek dışarı atabildiğini sorarlar. Nader, kadının hamile olduğunu hastanede öğrendiğini, daha önce haberi olmadığını, giyiminden de anlaşılmadığını ve böyle bir iş için hamile bir kadının başvurabileceğini tahmin etmediğini hâkime açıklar. Razieh, Termeh ve öğretmenin yanında bunu konuştuğunu ve mutfaktayken Nader'in duymuş olması gerektiğini iddia eder. Termeh ve öğretmenin tanıklığını isterler. Nader, kızının bu işe karıştırılmasını, okulu devam ederken kötü etkilenmemesi için istemez. Bu konu taraflar arasında tartışılırken Hodjat sinirlenir ve kendi ölen çocuklarının değersiz, Nader'in kızının önemli olarak gösterilmesine sert tepki verir. Razieh eşini yatıştırmak ve hâkime olumsuz görünmesini engellemek için araya girerek, biraz asabi olduğunu söyler. Bunun üzerine Hodjat karısına kızarak, hiç tanımadığımız bekâr bir adam için çalışmandan dolayı seni dava etmeliyim, der. Razieh

hâkime dönerek eşinin aylardır çalışmadığını ve faturalara yardım etmek istediğini söyler. Hâkim bu tartışmaların arasında öğretmenin şahit olarak gelmesini ister. Nader de bunu yüz ifadesiyle biraz gönülsüzce kabul ederken, Razieh araya girer ve aslında burada olma amacının, çocuğunu kaybetmek kadar hırsızlıkla suçlanması da kendisine acı vermesi sebebiyle olduğunu söyler. Hâkim, parayı çaldığına dair kanıtı var mı diye sorduğunda ise Nader, sadece ona ödediği kadarının eksik olduğunu söyler. Kavga sebebinin bu mu olduğunu soran hâkime, babasının Alzheimer hastası olduğunu söyleyen Nader, Razieh'in ona bakması gerekirken, elini yatağa bağlayıp dışarı çıkmış olduğunu, o gün eve erken geldiğinde eli bağlı haldeki babasını yerde gördüğünü ve ölmüş olduğunu sandığını anlatır. Kadın geri döndüğünde onu görünce sinirlendiğini ve kaba davranmış olabileceğini kabul ederek gitmesini istediğini ama Razieh'in gitmediğini söyler.

Razieh dışarıda bekleyen ve kalabalık koridorda etrafındaki insanları izleyerek gezinen kızı Somayeh'e bakmak bahanesiyle hâkimden izin isteyerek çıkar. Yaşananlardan sonra kendini arada kalmış hissederek telefon numaralarını yazdığı mavi not defterini çıkararak telefon sırasına girer. İzleyiciye tekrar bir danışma hattını

aramak istediği hissettirilir. Bu arada eşinin geldiğini görünce sıradan ayrılır. Eşi, Razieh'e neden bu kadar uzun kaldığını sorarak, Nader'in kendisinden şikayetçi olursa ceza alabileceğini söyler. Onu tekrar hâkimin yanına getirir. Bu kez Razieh, Nader'in de evden çıkarken babasının odanın kapısını kilitletiğini gördüğünü söyleyip, uyanıp kendine bir şey yapmasın diye de elini bağladığını anlatarak kendini savunur. Yine sinirlenen Hodjat'ı hâkim dışarı çıkarır. Nader de babasının da yaralandığını söyleyerek kadından şikayetçi olur. Hâkim, Nader'i kefalet olarak 40 milyonluk kan parası karşılığında bırakacağını, aksi halde hapse gireceğini, kanunun böyle olduğunu söyler. Hodjat ve Razieh'i de evrakları imzalayıp gitmeleri için yönlendirir. Nader işe gitmesi gerektiğini, babasını zaten kilitleyip evde bıraktığını, kızının okuldan geleceğini, bu kefalet ücretini yatırmayacağını ve hapse de giremeyeceğini söyler. Hâkim onu bırakmaz ve gidip vakit kaybetmeden kefalet ücretini ödemek için telefon etmesini söyler. Termeh'e telefon eden babası o gece kendisini tutacaklarını, bu yüzden yalnız kalacağını, eve göz kulak olmasını ve büyük babasını sık sık tuvalete götürmesini söyler. Simin kızını babasının evine getirir ve burada Termeh annesine, "sen gitmeseydin babam hapiste olmayacaktı" der. Termeh, annesinin gerçekten yurt dışına

gitmeyeceğini babasının bildiğinin farkındadır. Simin kızını ve Nader'in babasını da alıp annesinin evine götürmek ister. Termeh gelmeyi kabul etmez ve evde yalnız kalmayı tercih eder.

Bir gün sonra Nader mahkemeye getirilir. Kızı Termeh de annesi ve anneannesiyle birlikte gelmiştir. Kayınvalidesi önce kendisine haber vermediği için sitem ettiği Nader'e "sanki on sekiz yaşındaki oğulları bıçaklanarak öldürüldü" diyerek, kadınla konuştuğunu, kaybettiği çocuğu için ona "daha gençsin, seneye yine denersin" dediğini anlatır. Simin, kefalet bedeli için "eve değer biçirmek" üzere mahkeme binasından çıkarken duruşmada ifade vermek üzere Termeh'in öğretmeni Qahraei gelir. Karşılaşıp selamlaştıklarında öğretmenin "peki, onlara ne söylemeliyim? Ya onun aleyhinde bir şey sorarlarsa" sorusuna Simin, "ne soracaklarını bilmiyorum ki... Bana kalırsa doğruyu söylemelisiniz" şeklinde cevap verir.

Hâkim önünde ifade veren öğretmen, Nader mutfaktayken bir erkek ve kadın resmi çizen Somayeh'e onların kim olduğunu sorduğunu, küçük kızın "annem ve babam" cevabını verdiğini, "annen o kadar şişman değil" demesi üzerineyse Somayeh'in, annesinin hamile

olduğunu söylediğini anlatır. Yani görüntüsünden anlamadığını söyler. Öğretmenin ifadesinde anlattıkları davacılar tarafından kabul edilmez. Hâkime dönen Hodjat, “bu kadın kızın öğretmeni, hikâyeyi uydurmuşlar” derken Razieh de ifadeleri yazan karşıdaki kâtibi göstererek, “şimdi biz konuşurken oradaki adam bizi duyabiliyor, öyle değil mi?” der. Öğretmen Nader’in namuslu bir adam olduğunu, bir senedir kızını çalıştırmaya oraya gittiğini, öyle suçlandığı gibi biri olmadığını söyler. Nader, Razieh’in neden hamileliğini gizlediğini sorar. Bilsem onu iş için tutmayabilirdim, der. Hâkim öğretmeni ifadesi sonrası gönderir. Razieh’in düşme anında orada bulunan komşular için de sorgulama emri çıkarır.

Hodjat’ın, Nader’in eski karısının kefalet parasını yatırdığını söylemesi üzerine hâkim, babasını bağlayıp kilitleyerek yalnız bırakan Razieh hakkında da Nader’in şikâyetinde bulunduğunu, bu nedenle onlara da kefil olabilecek devlet memuru veya iş sahibi birine ihtiyaçları olduğunu söyler. Bunun üzerine sinirlenen Hodjat, verdiği tepki sonrası hâkim tarafından üç gün hapis cezasıyla odadan çıkarttırılır. Zaten on yıl çalıştığı ayakkabıcının yanından işten çıkarıldığında, “becerebilirsen git hakkını ara” dediklerini, dava açıp bir sene gidip geldikten sonra da hiçbir şey olmadığını, “git evde otur” dediklerini anlatır.

Hâkimin yanından çıkarken sorununun Nader gibi konuşamamak, asabi olmak olduğunu söyler. Razieh tekrar hâkimin yanına döner ve zaten alacaklıların da kendisini hapse attırdığını ve geçen ay hapse girip daha yeni çıktığını, çantasından çıkardığı ilaçları göstererek her gün kullanması gereken psikolojik ilaçlar olduğunu söyler ve kocasını affetmesini ister. Ağlayan Razieh'in bu halini görünce Nader de hâkimden bu seferlik Hodjat'ın bağışlanmasını ister. Hâkim bunun üzerine Hodjat'ı affeder ve gidip Razieh için bir kefil bulmasını söylemesini ister.

Bu olayların gösterildiği hastane, adliye gibi kamu alanlarında gündelik yaşamın telaşı içindeki sıradan insanların varlığı belgesel gerçekliğinde verilmektedir. Zaman zaman hem duruşma sırası bekleyen karakterler hem de dışarıda duruşma sırasında ailelerini bekleyen Termeh ve özellikle küçük Somayeh, etraflarındaki insanları gözlemler. Hepsi de oldukça sıradan ve gerçek görünen kişilerdir. Taraflar hâkim karşısına çıktılarında da bulundukları ortam gayet sıradan, hâkim masası ve karşısındaki birkaç sandalyeden ibaret bir mekândır. İzleyici özel olarak dekorlarla oluşturulmuş bir mahkeme salonu görüntüsüyle karşılaşmaz. Duruşmalarda öne çıkan tarafların yaşadığı çatışmanın yalnızca karşılıklı olmadığı,

her bireyin kendi içinde de bir ikileme düştüğü ve buna göre davranmak zorunda kaldığı görülür. Herkes kendince haklıdır. Herkes eylemlerini bir düzeyde çaresizce ve zorunlu olarak yapmaktadır. Bu duruşma sahnelerinde farklı karakterlerin toplum içindeki yeri, sosyokültürel düzeyi, eğitim seviyesi, ekonomik durumu, hukuk ve adalet karşısındaki konumu çok yalın bir biçimde izleyicinin karşılaştırmalı olarak değerlendirmesine sunulmuş olur. Böylece toplumsal yapının heterojen yapısını da kavrayarak karakterlerin birbirleriyle ve bireysel olarak kendi içlerinde yaşadıkları çatışma ve ikilemlerin farkı karakterin bakış açısından nasıl görüldüğü gibi kendilerinin nasıl davranmak zorunda kaldığı da anlaşılmış olur.

Duruşmadan sonra Nader kızıyla otururken, Termeh ona annesine gerçekten gidecek mi diye sorması için söz verdirir. Nader, kızına söz verse de annesinin bunu kefaleti ödediği için yaptığını düşüneneceğini söyler. Çıkınca babasını kayınvalidesinin evinden almak için kızı Termeh'le arabada giderken, Termeh babasına "Razieh'in hamile olduğunu biliyor muydun?" diye sorar. Babası, "hayır" der. Termeh'in annesi Simin'in Razieh'in bebeğini düşürdüğü haberini verdikten sonra Nader'in şaşırması ve bebek mi bekliyor olduğunu sormaması, Razieh'in

hamile olduğunu bildiğini düşünmesine sebep olmuştur. Simin'in bunu kızına anlatması da Termeh'in aklında bu soru işaretini bırakmıştır. Nader bunun üzerine, annesinin kızıyla aralarını bozmaya çalışmak için böyle şeyler anlattığını söyler. Babasını kayınvalidesinin evinden alıp arabayla evlerine getirirler. Büyük babasını içeri götürmeden önce Termeh'e, Razieh'in apartman içinde hangi basamakta düştüğünü soran Nader, buradaki mesafeye bakar. Sonra üst komşusuna gider. Yukarı mı çıktığını soran Termeh'e üst komşusu Kalani hanımı soruşturma için geleceklerini bilgilendirerek uyardığını söyler. Termeh, komşularının eğer doğruyu söyleyecekse neden dikkatli olması gerektiğini merak eder. Termeh'in ikna olmadığını görünce babası Nader, kadını kapıdan itme yönü ve düştüğü yerin farklı olduğunu kızına gösterir. Daha sonra gelen görevliler ve davacıların da hazır bulunduğu şekilde olayın canlandırması yapılır. Davacılar Nader'in ve komşuların açıklamasını kabul etmez. Hodjat yine sinirlenir ve polisler onu apartmandan çıkarırlar. Küçük Somayeh'in, Nader'in evinde kalan sırt çantasını alması için annesi Razieh kızını eve gönderir. Nader kızın çantasını ve boyama kitabını verirken Somayeh, annesinin paralarını çalmadığını söyler. Nader bunu bildiğini, başka bir sebepten kavga ettiklerini söyler. Somayeh, ne için

olduğunu sorunca, babasını bıraktığı için olduğunu söyler. Küçük kız, “doktora gitmişti” der.

Nader babasını darp raporu için muayene olmaya götürür. Fakat muayene ettirmekten vazgeçer. Qahraei’nin, mahkeme salonu dışındayken kızı Somayeh’in çizdiği resimden dolayı kızı sorular sorduğunu öğrenen Hodjat da Termeh’in okuluna gelerek, kendisinin Razieh’i dövmesi sebebiyle mi bebeğin düştüğü imasını yarattığı için öğretmenden hesap sorar. Elinde getirdiği Kuran’ı göstererek, “neden bizim hayvan gibi karılarımızı dövdüğümüzü düşünüyorsunuz... Bu Kuran’ın üzerine yemin ederim ki bizler de sizler gibi insanız” der. Qahraei, kadının hamile olduğu konusu konuşulurken Nader’in mutfakta olduğuna yemin eder. Hodjat bunun üzerine okuldaki çıkıp gider.

Nader, öğretmeni arayarak Razieh’e bir jinekolog numarası vermiş olduğunu ve o hafta doktora gitmiş olup olmadığını ve sorunun ne olduğunu öğrenmek istediğini söyleyen not bırakır. Eve gelmiş olan Simin, “kan parasını ver gitsin, kendini onların yerine koy, çocuğu öldü”, der. Nader, Razieh’in bebeğini kaybetme sorumlusunun kendisi olmayabileceği konusunda Simin’le tartışır. Nader, o gün annesinin doktora gittiğini Somayeh’in kendisine

anlattığını söyler. Neden akşamı beklemediği, babasını bağlayarak gittiği Nader için bir muammadır. Kendisine ispatlanana kadar bu suçlamayı kabul etmeyeceğini söyler. Ayrıca birkaç kelime de olsa konuşabilen babası bu olaydan sonra hiç konuşamadığı için de üzülmemektedir. Simin bu kargaşa ve kavgalardan uzak olması için kızı Termeh'i yanına almak ister. Nader, Termeh'e kalmak zorunda olmadığını, isterse annesiyle gidebileceğini söyler. Simin, "yine de de gelmek istemiyor musun?" diyerek sorduğunda, Termeh bir tepki vermez ve annesi bunu üzerine çıkıp gider.

Nader, Termeh'i ders çalıştırırken kızı, babasına "yalan mı söylüyorsun?" diye sorar. Kadının hamile olduğunu bilmediğini söyleyen Nader'e, "Bayan Qahraei ve Razieh'in konuşmasını duymadığını söyledin... Öyleyse, Bayan Qahraei'nin ona numarayı verdiğini nereden bildin? Bunu aynı zamanda söylemedi mi?" diye sorar. "Onlar koridorda konuşurken ben mutfaktan her şeyi duydum", diyerek Nader, kızına bildiğini itiraf eder. Eğer bildiğini söylemiş olsa hapse gireceğini, kızına ne olacağından korktuğu için söylemediğini anlatır. Hamile olduğunu bilse de kapıda oldukları o an bunu düşünmediğini, dikkat etmediğini açıklar. Kızı o zaman bunu onlara anlatmasını söylediğinde ise kanunun bunu

önemsemeyeceğini ama eğer istiyorsa onlara söyleyeceğinin sözünü verir. Termeh cevap vermez.

Bayan Qahraei, Nader'in kendisine telefon ederek Razieh'in gittiği jinekoloğun numarasını sorması üzerine hâkime giderek ifadesini değiştirmiştir. Çünkü Termeh'in sorduğu sorudaki gibi Nader'in doğru söylemediğini anlamıştır. Nader, karısı ve kızını tehdit eden Hodjat'ı şikâyet etmeye geldiklerinde bunu hâkimden öğrenir. Nader'e hamile olduğunu biliyor muydu diye tekrar sorar ve kadının konuşurken onları duydukları yönündeki ifadesini hatırlatır. Nader bunun üzerine hâkime tekrar yalan söyleyerek, Termeh'ten öğrendiğini söyler. Dışarıda bekleyen Termeh'i çağırtan hâkim, bunun doğruluğunu teyit etmek ister. Nader, Termeh'i yalan söylemesi için yönlendirmez. İçeri giren Termeh, öğretmeninin numarayı verdiğini babasına kendisinin anlattığını söyler ve Nader'i kurtaracak şekilde ifade verir. Hâkim tamam deyip Termeh'i gönderir. Termeh, babası ve büyük babasıyla eve dönerken arabanın arka koltuğunda otururken ağlar.

Termeh başlangıçta kendisi de babasının olanları doğru şekilde anlatmasını isterken sonunda o da bunun işe yaramayacağını ve babasının bundan zarar göreceğini anlar. İçinde bulunduğu bu arada kalmışlık sonunda

babasını kurtaracak olanı yapar. Hâkime yalan söylemek istememesine rağmen hapse girmemesi için babasının Razieh'in hamile olduğunu bilmediği, doktor randevusunu kendisinin daha sonra Nader'e anlattığında hamile olduğunu öğrendiği şekilde ifade verir.

Simin, Razieh'in yengesiyle birlikte Hodjat'ın yanına gelirler. Simin bu işin daha fazla uzamaması için Hodjat'tan kan parasını almasını ister. Hodjat meselenin para olmadığını, kendisini karısını döven, hiçbir şeyden anlamayan bir serseri olarak gördüklerini söyler. Simin bu işin sonunda çocuğun geri gelmeyeceği, kocasının da asılmayacağını, kendisine bir fiyat söylemesini ve kocasına bunu onaylatacağını anlatır. Orada bulunan esnaftan kişiler de bunun Hodjat'ın durumunda olan biri için iyi bir teklif olduğunu ve kabul etmesini söylerler. Zira Hodjat'ın birikmiş borçları vardır ve bunları ödemesi için bekleyen alacaklılar onu daha önce hapse bile attırmıştır.

Termeh eve geldiğinde annesi Simin evdedir ve babasını beklemektedir. Termeh annesine orada kalacak mı diye sorar. Simin önce Nader'le konuşması gerektiğini söyler. Nader'e Hodjat'ı 40 milyon yerine 15 milyona ikna ettiğini söyler. Simin, Nader'in kendisi evden gittiği için bu kadının gelmesi gerektiği ve kadını da bulan kişi olarak bu

olayların yaşanmasında sorumluluğu olduğunu düşündüğünden dolayı yaşanan durumu düzeltmek istemiştir. Nader ise eğer tavrından dönerse suçu kabul ettiği anlamı çıkacağından dolayı isteksizdir. Simin ergenlik dönemindeki kızlarının bu durumdan etkilenmesini istemediğini söyler. Nader ise onun hassasiyetini anlasa baştan gitmek istemeyeceğini, kızının şu an kendisiyle kaldığını söyler. Simin kendisinin kızı olmadan gidemeyeceğini bildiğinden, Termeh'in ayrılmalarını engellemek için babasıyla kaldığını anlatır. Nader, kendi suçu ispat edilene kadar para vermek istemez. Simin kızının güvenliğini ve iyiliğini düşündüğü için arabasını satabileceğini söyler. Nader konunun para olmadığını söyler ve Simin bunun üzerine kendisi bir şey yapmamış olsa şu an hapiste olacağını hatırlatır. Nader bunun üzerine hemen mahkemeye gelip kefalet parasını geri almasını, onun sayesinde dışarıda olmak istemediğini söyler. Gidip babasıyla ilgilenirken Simin de Termeh'i alıp gitmek ister. Annesinin zorlamasıyla ve babasının da buna karşı koymamasıyla Termeh, ağlayarak çantasını toplar. Gitmeden önce babasına, "o parayı ver, annem kalmaya gelmişti" der. Kızı evden çıkarken, Nader eğer benim suçlu olduğumu düşünüyorsan git anneni getir, onları ararız ve parayı öderiz der. Termeh, arabaya biner ve gider. Nader,

balkondan onun gidişini izler ve böylece kızının kendisinin suçsuz olduğuna inandığını anlar.

Razieh, Simin’le buluşur ve bu yaşananlarla ilgili tereddütleri olduğunu anlatır. Razieh, Nader kendisini itmeden önce de bebeğin hareket etmediğini Simin’e anlatır. Yani çocuğun çoktan ölmüş mü olduğunu soran Simin’e, “bilmiyorum, belki...” diye cevap verir. Daha önce ne olduğunu soran Simin’e önceki gece ağrıları olduğunu, kendisine araba çarptığını anlatır. Nader’in babası dışarı çıktığında ve onu bulmak için peşinden gittiğinde karşıdan karşıya geçen yaşlı adamı durdurmak için koştumuş, araba adam yerine kendisine çarpmıştır. O akşam ağrıların başladığını söyler. Simin, “kocan bunu biliyor mu? Neden gelip mahkemede anlatmıyorsun?” der. Razieh, bunu anlattığını duyarsa kocasının çok kızacağını, alacaklılara zaten söz verdiğini söyler. Simin’in bu duruma gelinmesine kızmasının ardından, Razieh, dün parayı vereceğini söyledikten sonra bazı kişileri arayıp danıştığını ve eğer tereddüdü varsa parayı almanın günah olduğunu söylediklerini anlatır. Razieh, Simin’e bunları kimseye anlatmaması için yemin ettirmiştir. Fakat Simin, kocasının kendilerini rahat bırakmayacağını ve kızı için endişelendiğini söyler. Razieh de parayı alırsa çocuğu Somayeh’e bir şey olacağından korkar. Simin’in bu parayı

ödememesini ister. Simin'in, parayı ödemezse kocası Hodjat'ın ailesini rahat bırakıp bırakmayacağı sorusunaysa Razieh cevap veremez.

Hodjat'ın evine parayı vermek için gelirler. Evde alacaklılar da vardır ve yapılacak ödemeyi yazılı ve imzalı olarak kayıt altına almak isterler. Çekleri vermeden önce kızı Termeh'i ve Razieh'i bulundukları odaya çağırtan Nader, Razieh'ten çocuğunun düşüğüne kendisinin sebep olduğuna dair Kuran'ın üzerine yemin etmesini ister. Kuran almak için odadan çıkan Razieh tereddütleri olduğu için geri gelemez. Yengesi ve kocası yanına geldiklerinde bunu anlatır. Kocas ne olduğunu sorar ve daha önce Simin'e anlattıklarını tekrarlar. Hodjat daha önce neden kendisine söylemediğini, alacaklıların beklediğini söyler. Sonra da "gidelim, benim günahım olur", der. Karısını içeri götürmek ister. Kadın yapmak istemeyince, sinirlenerek kendine vurmaya başlar ve evden çıkıp gider. Razieh, Simin'e kızarak, "size gelmeyin demedim mi? Paranızı istemediğimizi söylemedim mi? Ben bu evde nasıl yaşayacağım? Bunu bana neden yaptın?" diyerek isyan eder. Nader şaşırır. Küçük Somayeh Termeh'e kötü kötü bakar. Evden çıkan Hodjat, Nader'in arabasının camını kırmıştır. Kimse tek söz söylemeden arabayla karanlıkta sessizce geri dönerler.

Filmin son sahnesi, başladığı gibi Simin ve Nader çiftinin ayrılma sebebiyle başvurdukları mahkemede sonlanır. Bu kez Termeh de oradadır. Hâkim, yanına çağırttığı kıza, anne ve babasının ayrıldıklarında kiminle kalacağına dair kararı kendisine bıraktıklarını söyler. Termeh'e kiminle kalmak istediği kararını verip vermediğini sorar. Termeh karar verdiğini, kararını açıklarken anne ve babasının dışarıda beklemesini ister. Hâkim buna izin verir. Ayrılan çift koridorun ayrı taraflarında Termeh'in kararını beklerler. Film başladığı gibi ayrılma talebiyle mahkemeye başvuran Simin ve Nader'in ayrılıklarıyla sonuçlanır.

Sonuç

Sosyal yaşamı şekillendiren tüm kültürel unsurlar gibi sinema da toplumsal düzeyde anlamlandırılmaya değer olgular ve durumlar üzerine düşünmeyi sağlayacak bir sanatsal ifade aracı olma özelliğini koruyacak bir aygıttır. Toplum içinde yaşanan tüm olay ve durumların kendi bağlamında anlamlandırılma boyutu ve gerekçeleri olduğu aşikârdır. Sinemanın da topluma ve onun içinde yaşayan bireyler olarak insanlara dair durumları aktarırken olayları tüm boyutları ve farklı bakış açılarıyla

çerçevelemesi, aslında meseleye bir belgesel gerçekliğinde yaklaşarak değerlendirmeyi tarafsızca izleyicinin kararına bakmayı sağlar. *Bir Ayrılık* filmi de anlatının aktardığı olayları, dahil olan tüm karakterlerin içine düştükleri çelişkili ve kendilerini ahlaki ikilemde bırakan durumları onların bakış açılarından, izleyicinin değerlendirerek bir yorumlamaya varması için tarafsızca resmeder.

Her ne kadar *Bir Ayrılık* filminde baş karakter Nader olarak görünse de film aslında her karakterin kendi hikayesi ve yaşadığı çatışmalar bağlamında izleyiciye benzer düzeyde bir sorgulama ve ahlaki çıkarım yapma olanağı sunan bir zenginliktedir. Bu da geleneksel bir kurmaca filmin sürükleyeni olan veya o hikâye tarafından yönlendirilen bir karakterin ötesinde bir anlatı görmemizi sağlar. Karakterlerin tüm dışsal çatışmalarının ve çelişki, ikilem ve içsel sorgulamalarının belgesel gerçekliğini çağrıştıran bir sadelikle aktarılması, izleyicinin tek bir kahramana odaklanarak onun peşinden öykü içinde sürüklenmesini önlemektedir. Böylelikle, gündelik yaşamın doğal akışı içinde bir takım olay örgülerinin bir araya getirdiği karakterlerin kendi gerçeklikleri bağlamında yaşanan çelişki ve ahlaki sorgulamaları daha derinlikli işleme olanağı söz konusudur. Bu yaklaşım, izleyiciyi anlatının bütününde aktarılan duruma dair

olduğu kadar o duruma dahli bağlamında her bir karakterin kendisinin de bundan nasıl etkilendiğini kapsayacak bütünlükte bir değerlendirme yapmaya teşvik eder. Toplumsal gerçeklikleri, belgesel dili ve estetiğine yakın bir yalınlık ve tarafsızlıkla aktarma yaklaşımı, izleyicinin toplumsal yapının farklı katmanları ve özelliklerini daha derinlikli anlamasında etkin bir çaba olarak değerlidir.

Kaynakça

- Allen, R. & Smith, M. (1999). *Film theory and philosophy*. Oxford University Press.
- Altman, R. (2008). *A theory of narrative*. Columbia University Press.
- Aston, J. & Gaudenzi, S. (2012). Interactive documentary: setting the field. *Studies in documentary film*, 6:2, 125-139. https://doi.org/10.1386/sdf.6.2.125_1.
- Austin, T. & de Jong, W. (2008). *Rethinking documentary: New perspectives, new practices*. Open University Press.
- Axelrod, R. (1973). Schema theory: An information processing model of perception and cognition. *American Political Science Review*, 67(4).
- Bandura, A. (1977). *Social learning theory*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Berger, P. L. & Luckmann T. (2018). *Gerçekliğin Sosyal İnşası: Bir Bilgi Sosyolojisi İncelemesi*. Çev.: Vefa Saygın Öğütle. Ankara: Atıf Yayınları.
- Black, J., Barnes, J., Oatley, K., Tamir, D., Dodell-Feder, D., Richter, T. & Mar, R. (2021). Stories and their role in social cognition. In D. Kuiken & A. Jacobs (Ed.),

Handbook of empirical literary studies (pp. 229-250).
Berlin, Boston: De Gruyter.
<https://doi.org/10.1515/9783110645958-010>.

Bordwell, D. (1979). The art cinema as a mode of film practice. *Film criticism*, 4(1), 56-64.

Bordwell, D. (2023). *Anlam yaratmak: Sinemanın yorumlanmasında çıkarım ve retorik*. Ankara: AA Kitap.

Bujgoi, M. (2025). Film as a reflection of society: Analyzing social issues through cinema. *Arts and social sciences journal*, 16: 645.

Boutyline, A. & Soter, L. K. (2021). Cultural schemas: What they are, how to find them, and what to do once you've caught one. *American Sociological Review*. 86 (4): 728-758.

Bruzzi, S. (2006). *New documentary*. New York: Routledge.

Campbell, M. (2007). The mocking mockumentary and the ethics of irony. *Taboo: The journal of culture and education*. 11(1): 53-62.

Cavell, S. (1979). *The world viewed: Reflections on the ontology of film*, enlarged edition, Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Chatman, S. (1990). *Coming to terms: The rhetoric of narrative in fiction and film*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Cox, D. & Levine, M. (2011). *Thinking through film: Doing philosophy, watching movies*. Chichester, UK: Wiley-Blackwell.
- Currie, G. (1995). *Image and mind: Film, philosophy, and cognitive science*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Demoglu, E. (2014). *Düş ile gerçek arasında: Sahte-belgesel*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Ebbrecht-Hartmann, T. & Paget, D. (2016). *Docudrama on European television: A selective survey*. Palgrave MacMillan.
- Eder, J. (2003). Narratology and cognitive reception theories. In, *What is narratology? Questions and answers regarding the status of a theory*. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Müller. Walter de Gruyter.
- Ehrlich, E. (2021). *Animating truth: Documentary and visual culture in the 21st century*. Edinburgh University Press.

- Farhadi, A. (2011). *Bir ayrılık (Nader and Simin A seperation)*, [DVD]. Tiglon.
- Frampton, D. (2006). *Philmosophy*. London: Wallflower Press.
- Freeland, C.A. & Wartenberg, T.E. (1995). *Philosophy and film*. New York: Routledge.
- Gasser, L., Dammert, Y., Murphy, P. K. (2022). How do children socially learn from narrative fiction: getting the lesson, simulating social worlds, or dialogic inquiry? *Educational psychology review*. 34:1445–1475. <https://doi.org/10.1007/s10648-022-09667-4>
- Glyn, D., Dickinson, K., Patti, L, Villarejo, A. (2015). *Film studies: A global introduction*. Abingdon: Routledge.
- Haddu, M. & Page, J. (2009). *Visual synergies in fiction and documentary film from latin america*. Palgrave Macmillan.
- Hall, P. (2009). *The History of independent cinema*. BearManor Media.
- Hall, S. (2017). *Temsil, kültürel temsiller ve anlamlandırma uygulamaları*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Hammack, PL. (2008). Narrative and the cultural psychology of identity. *Personality and Social*

Psychology Review, 12:3, 222-47.
<https://doi.org/10.1177/10888683>.

Hammack, P.L. & Toolis, E. (2014). Narrative and the social construction of adulthood. *New directions for child and adolescent development*. (145):43-56.
<https://doi.org/10.1002/cad.20066>.

Hight, C & Roscoe, J. (2001). *Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester University Press.

Hnit, H. & Almann, A. (2025). Constructing identity through narratives: Personal, social, and digital dimensions. *Social sciences & humanities open*, Volume: 12, 101692.
<https://doi.org/10.1016/j.ssaho.2025.101692>.

Jarvis, C. (2018). Popular fictions as critical adult education. In: Milana, M., Webb, S., Holford, J., Waller, R., Jarvis, P. (eds) *The Palgrave international handbook on adult and lifelong education and learning*. Palgrave Macmillan, London. https://doi.org/10.1057/978-1-137-55783-4_51.

Levy, E. (1999). *Cinema of outsiders: The rise of american independent film*. New York University Press.

- Lipkin, S.N. (2002). *Real emotional logic: Film and television docudrama as persuasive practice*. Southern Illinois University Press.
- Kim, J. (2022). *Documentary's expanded fields: New media and the twenty first century documentary*. Oxford University Press.
- Mandler, J.M. (1984). *Stories, scripts, and scenes: Aspects of schema theory*. New Jersey: Lawrence Erlbaum.
- Mar, R.A. (2018). Stories and the promotion of social cognition. *Current directions in psychological science*, 27(4), 257- 262.
- McClelland, T. (2011). The philosophy of film and film as philosophy. *Cinema*, 2. 11-35.
- McLean K.C., Lilgendahl, J.P., Fordham, C., Alpert, E., Marsden, E., Szymanowski, K., McAdams D.P. (2017). Identity development in cultural context: The role of deviating from master narratives. *Journal of personality*. 86(4):631-651.
<https://doi.org/10.1111/jopy.12341>.
- McLane, B.A. (2012). *A new history of documentary film*. New York: Continuum International Publishing.

- Michael, T. (2003). Working the crowd: Movies and mass politics. *Criticism*, 45(1), 53-73.
- Nash, K. (2022). *Interactive documentary: Theory and debate*. London & New York: Routledge.
- Nichols, B. (2010). *Representing reality: Issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, B. & Baron, J. (2024). *Introduction to documentary*. 4th Edition. Bloomington: Indiana University Press.
- Otway, F. (2015). The unreliable narrator in documentary. *Journal of film and video*, 67(3-4), 3-23. <https://doi.org/10.5406/jfilmvideo.67.3-4.0003>.
- Plantinga, C.R. (1997). *Rhetoric and representation in nonfiction film*. New York: Cambridge University Press.
- Puckett, K. (2016). *Narrative theory: A critical introduction*. Cambridge University Press.
- Rezende, J.F. & Shigaef, N. (2023). The effects of reading and watching fiction on the development of social cognition: a systematic review. *Dement neuropsychol*, 17: e20230066. <https://doi.org/10.1590/1980-5764-DN-2023-0066>.

- Rodionov, D., Arzumanov, O., Konnikov, E. (2022). Exploring Consumer Differentiation in Information Products: A Comparative Analysis of Mass Cinema and Auteur Cinema. *International Journal of eBusiness and eGovernment Studies*, 14(4), 290-314. <https://doi.org/10.34111/ijegeg.202214213>.
- Rumelhart, D.E. (1980). Schemata: the building blocks of cognition. In: R.J. Spiro et al. (Eds) *Theoretical issues in reading comprehension*, Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.
- Segrave, K. (1997). *American films abroad: Hollywood's domination of the world's movie screens*. Jefferson: McFarland & Company.
- Taylor, S. E., & Crocker, J. (1981). Schematic bases of social information processing. In E. T. Higgins, C. P. Herman, & M. P. Zanna (Eds.), *Social cognition: The Ontario symposium on personality and social psychology* (Vol. 1). Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.
- Thompson, K & Bordwell, D. (2010). *Film history: An introduction*. Madison, Wisconsin: McGraw-Hill.
- Unz, D.C. (2008). Schemas. In W. Donsbach (Ed.), *The International encyclopedia of communication*. West Sussex: John Wiley & Sons.

- van Riper, A.B. (2011). *Learning from Mickey, Donald and Walt Essays on Disney's Edutainment Films*. McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Waldron, D. (2018). *New nonfiction film: Art, poetics, and documentary theory*. New York: Bloomsbury Academic.
- Weinberg, D. (2014). *Contemporary social constructionism: Key themes*. Philadelphia, PA: Temple University Press.

ATIF YILMAZ SİNEMASINDA EVLİLİK VE KADININ FAİLLİĞİ

Semra KELEŞ*

Giriş

İnsan, doğası gereği toplumsal bir varlıktır. Yaşamı boyunca diğer insanlarla kurduğu ilişkiler aracılığıyla kimliğini şekillendirmekte, ihtiyaçlarını gidermekte ve toplumla karşılıklı bir etkileşim süreci yaşamaktadır. Cinsellik, saygınlık, güç, ait olma, güvenlik ve anlam arayışı gibi temel insani gereksinimler, bireyin ancak toplumsal yaşam içinde karşılayabileceği dinamiklerdir. Toplum, bireylerin yalnızca tekil eylemlerinden değil, karşılıklı ilişkilerinden ve etkileşimlerinden doğmaktadır (Erdoğan, 2007: 199). Toplum içindeki temel ilişki biçimlerinden biri kadın ve erkek arasındaki ilişkidir. Bu ilişkinin tarihsel olarak en kurumsallaşmış ve meşru biçimi ise evlilik olmuştur. Evlilik, bir yandan insan doğasındaki evrensel yönleri taşıırken, diğer yandan her toplumun

* Öğr. Görevlisi Dr., İzmir Ekonomi Üniversitesi Meslek Yüksek Okulu, Medya ve İletişim, İzmir, Türkiye. ORCID: 0000-0003-0970-3549

tarihsel, kültürel ve sosyo-ekonomik koşullarına göre biçimlenmektedir (Yılmazçoban, 2020: 73). Bu bağlamda evlilik, yalnızca biyolojik yeniden üretimi sağlayan bir birliktelik değil; toplumsal düzenin, kültürel normların, hukukun ve ahlakın iç içe geçtiği bir kurumsal yapı niteliği taşımaktadır. Blankenhorn (2009: 11) evliliği “bir kar tanesi kadar eşsiz” olarak betimlerken; Giddens (2012: 247), evliliği iki kişi arasındaki birlikteliğin toplumsal onaylanması olarak tanımlamaktadır. Bununla birlikte evlilik, yalnızca cinselliği düzenleyen bir sözleşme değil, çocukların yetiştirilmesi ve toplumsal düzenin sürekliliğinin sağlanması gibi işlevleri de bünyesinde barındırmaktadır. Tarihsel olarak incelendiğinde ise evliliğin farklı dönemlerde farklı işlevler üstlendiği görülmektedir. İlkel toplumlarda ekonomik gereksinimler belirleyici olurken (Branden, 1999: 15), Antik Yunan’da devlet çıkarları, Roma’da mülkiyet ve soyun devamlılığı, Orta Çağ’da ise dinî kurallar ve ataerkil düzen öne çıkmıştır (Giddens, 2012: 245). Modernleşmeyle birlikte romantik aşk ideali güç kazanmış olsa da bu ideal, Giddens’a (2010: 53) göre kadınlar açısından yeni türden bir ataerkil tahakkümü de beraberinde getirmiştir. Türkiye bağlamında evlilik hem kutsal bir değer hem de sosyal bir zorunluluk olarak konumlandırılmaktadır. Kırsal

alanlarda aile ve topluluk baskısı belirleyici olurken, kentleşme ve modernleşme bireysel tercihlere alan açmış, ancak bu dönüşüm kadın açısından tam anlamıyla bir özgürleşme yaratmamıştır (Duben, 2006: 167).

Akrabalık ilişkilerinin düzenlenmesi, iş bölümü ve cinsiyet temsilleri gibi pek çok unsurun evlilik aracılığıyla kurumsallaşması, kadınların toplumsal konumlarını doğrudan etkilemektedir (Barclay, 2014: 13). Feminist kuram literatüründe evlilik, ataerkil tahakkümün üretildiği bir yapı olarak ele alınırken, aynı zamanda kadınların bu yapı içerisinde direniş ve özneleşme stratejileri geliştirebildiği çelişkili bir alan olarak tartışılmaktadır (Walby, 1990; Pateman, 1988; Butler, 2005; hooks, 1984). Bu çerçevede evlilik, bir yandan kadınların denetim altına alındığı bir yapı olarak işlerken, diğer yandan kadınların özneleşme ve müzakere stratejileri geliştirdiği bir mücadele sahasına dönüşebilmektedir. Schopenhauer (2014: 18) evliliği bireyselleşmiş cinsel dürtünün bir yansıması olarak yorumlarken, Krich (2005: 15-22) ve Adler (2016: 303-304) evliliği toplumsal değerler doğrultusunda şekillenen bir teslimiyet alanı olarak tanımlamaktadır. Dolayısıyla evlilik, bir yandan bireylerin kimlik ve statülerini belirlerken (Jerskey vd., 2010; Ponzetti & Mutch, 2006), diğer bir yandan da ataerkil düzenin

kendini yeniden ürettiği bir toplumsal yapı olarak işlemektedir.

Bu sosyolojik ve kuramsal çerçeve, evliliğin yalnızca gündelik yaşamda değil, kültürel üretim alanlarında da nasıl kurgulandığını sorgulamayı gerekli kılar. Sinema, toplumsal cinsiyet ilişkilerinin, aile yapısının ve evlilik pratiklerinin görünür kılındığı önemli bir temsil ve anlam üretim alanıdır. Bu noktada feminist film kuramı, sinemanın toplumsal cinsiyet ilişkilerini nasıl kurduğunu, yeniden ürettiğini ve dönüştürdüğünü incelemeye odaklanır. Mulvey'nin erkek bakışı (*male gaze*) kavramı, klasik anlatı sinemasında kadının çoğunlukla görsel haz nesnesi olarak konumlandırıldığını ve anlatı içinde edilgen bir yere yerleştirildiğini ortaya koymaktadır. Bu bakış rejimi, erkek özneyi merkeze alırken kadını seyirlik bir nesneye indirger. Bununla birlikte feminist film çalışmaları, kadın karakterlerin bu bakış rejimini kıran anlatı stratejilerine de dikkat çeker. Özellikle melodram türü, ev içi mekânlar, aile ilişkileri ve kadın deneyimleri üzerinden ataerkil yapının çelişkilerini görünür kılan bir anlatı alanı sunar. Bu tür içinde evlilik, kadınların baskılandığı bir yapı olarak görünürken, diğer yandan da duygusal ve etik çatışmalar aracılığıyla özneleşme imkânlarının belirdiği bir yapı olarak karşımıza çıkar.

Atıf Yılmaz'ın filmleri, tam da bu kesişim noktasında, evlilik, bakış, beden ve kadın öznelliği meselelerini Türk sineması bağlamında yeniden düşünmeyi mümkün kılan önemli örnekler sunmaktadır. Yılmaz, kadın karakterleri pasif mağdur figürler olarak değil, toplumsal yapıyla müzakere eden, direnen ve seçimler yapan özneler olarak kurgulayarak evlilik kurumunu eleştirel bir sorgulamaya açmaktadır. Bu çalışma da Atıf Yılmaz sinemasında evliliğin nasıl yapılandırıldığını, kadın karakterlerin bu kurum içindeki konumlarını ve geliştirdikleri faillik stratejilerini *Mine* (1982) ve *Kadının Adı Yok* (1987) filmleri üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır.

Türkiye’de Evliliğin Tarihsel Dönüşümü ve Kadının Konumu

Evlilik, insan topluluklarının en eski ve temel kurumsal yapılarından biri olarak, toplumsal düzenin sürekliliğini sağlayan, bireylerin kimliklerini şekillendiren ve cinsiyet rollerini yeniden üreten bir yapı niteliği taşımaktadır (İbrahimoğlu, 2015: 15). Türk toplumunda evlilik tarihsel olarak yalnızca iki birey arasındaki birliktelik olarak değil, aynı zamanda ekonomik, kültürel

ve ahlaki düzenin teminatı olarak görülmüştür. Eski Türklerde “ev bark sahibi olmak” ifadesi evliliğin kutsal bir mekân ve aidiyet ilişkisiyle bağlantısını gösterirken, Orhun yazıtlarındaki “bark” kavramı bu kutsiyetin tarihsel kökenine işaret etmektedir (Doğan, 2016: 74-75).

İslamiyet öncesi dönemde soyun anne hattı üzerinden yürütülmesi matriarkal izler taşıyan bir toplumsal örgütlenmeye işaret etse de İslamiyet’in kabulüyle birlikte soy bağı baba hattına kaymış ve evlilik yapısı belirgin biçimde ataerkil bir çerçeveye yerleşmiştir (Altuntek, 2001: 20). Mezopotamya ve Anadolu uygarlıklarında evlilik ekonomik ve sözleşmesel bir nitelik taşımış, başlık parası ve çeyiz gibi uygulamalar evliliği aileler arası mübadele ilişkisine dönüştürmüştür (Kınal, 1956: 359-360; Odabaş & Aslantürk, 2021: 355-356). Bu uygulamaların günümüzde dahi izlerinin sürmesi, evlilik kurumundaki kültürel sürekliliğin göstergesi olarak değerlendirilebilir. Osmanlı toplumunda evlilik, İslam hukuku ile yerel örf ve adetlerin iç içe geçtiği bir yapı içinde biçimlenmiş, bireysel tercih yerine aile ve akrabalık ağlarının yönlendiriciliği belirleyici olmuştur (Çakır, 1996: 186). Saray merkezli harem sistemi kadını kamusal yaşamdan izole eden ataerkil denetimin kurumsallaşmış bir biçimini sunarken (Croutier, 1990: 11), kırsal kesimde

kadınların üretime katılımı daha esnek ilişki biçimlerinin varlığını sürdürmesini mümkün kılmıştır. Böylece Osmanlı evlilik yapısı merkezi yönetimin normatif çerçevesiyle yerel pratiklerin iç içe geçtiği bir melez yapı sergilemiştir (Ortaylı, 1980: 34-35; Akgündüz, 1997: 203). Osmanlı toplumunda geleneksel evlilik yapısı, açık bir cinsiyet temelli ayırım üzerine kurulmuştur. Erkeklerle tanınan çok eşlilik hakkı, kadının evlilik içindeki konumunu ikincil düzeye itmiş, onu erkeğe tabi kılmıştır. Bununla birlikte çok eşlilik ve cinsiyet temelli iş bölümü, kadının evlilik içindeki konumunu ikincil bir düzeye yerleştirmiştir. Tanzimat ve Islahat dönemleriyle birlikte evlilik kurumuna ilişkin hukuki düzenlemeler, kadının statüsünü iyileştirmeyi hedefleyen reformları gündeme getirmiştir. Başlık parası gibi uygulamaların sınırlandırılması, evlilikte yaş düzenlemeleri ve resmi kayıt sistemlerinin oluşturulması, evliliğin yalnızca dinî değil aynı zamanda hukuki bir sözleşme olarak tanımlanmasına zemin hazırlamıştır (Güzel, 1985: 859; Çaha, 1996: 88). Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte evlilik kurumu, modern hukuk ilkelerine dayandırılmış, 1926 tarihli Medeni Kanun ile çok eşlilik yasaklanmış, resmi nikâh zorunlu kılınmış, kadın ve erkeğin boşanma hakkı eşitlenmiştir. Ancak yasal düzenlemeler, toplumsal pratikte hemen karşılık

bulmamış, başlık parası ve imam nikâhı gibi gelenekler kırsal kesimde varlığını sürdürmüştür (Altındal, 1991: 103). Eğitimdeki ilerlemeler ve Tevhid-i Tedrisat Kanunu (1924), kadınların toplumsal konumunu güçlendirmiş, evlilik yaşının yükselmesine ve bireysel tercihlere dayalı evliliklerin yaygınlaşmasına katkı sunmuştur. Kadın ve erkeğe eşit öğrenim hakkı tanıyan kanun ile kadınların hem bireysel gelişimlerinin hem de yeni nesillerin yetiştirilmesinde etkili bir rol üstlenmelerinin yolu açılmıştır. Kadınlar artık yalnızca annelik ve eşlik rolleriyle değil, aynı zamanda öğretmenlik ve toplumun bilinçlendirilmesinde aktif bireyler olarak konumlandırılmıştır. Bu değişim ev hayatında da ciddi değişimlere neden olmuştur. Osmanlı'da görülen haremlik-selamlık ayrımı, Cumhuriyet'le birlikte ortadan kaldırılmış, özellikle şehirli kesimde oturma odası ve salon gibi ortak alanlar modern yaşam anlayışıyla düzenlenmiştir. Kadının kamusal alandaki görünürlüğünün artması ve sosyalleşme imkanlarının çoğalması, bireysel tercihlerin evlilik yapısında daha fazla rol oynamasına neden olmuştur. Bu da evlenme yaşının yükselmesine ve görücü usulü yerine karşılıklı tanışmaya dayalı evliliklerin yaygınlaşmasına zemin hazırlamıştır. Sonuç olarak, Cumhuriyet'in ilk yılları hem yasal

düzenlemeler hem de kültürel dönüşüm açısından evlilik kurumunda modernleşmenin başladığı ve kadın-erkek ilişkilerinde yeni bir toplumsal düzenin şekillendiği bir dönem olmuştur. Ancak yasal dönüşümler, özellikle kırsal alanda geleneksel pratiklerin devamı nedeniyle toplumsal düzeyde hemen karşılık bulmamıştır (Altındal, 1991: 103).

20. yüzyılın ortalarından itibaren kentleşme, eğitim olanaklarının artması ve kadınların iş gücüne katılımı evlilik anlayışında belirgin değişimlere yol açmıştır. 1940-1960 döneminde kırdan kente göç, geniş aile yapısını çözmeye başlamış, kadınların üretime katılımı ve eğitim düzeyinin yükselmesi evlilik kararlarında bireysel tercihlerin önem kazanmasına katkı sağlamıştır (Makal, 1999: 20; Tezel, 2022: 334). Ancak kırsalda ataerkil geniş aile yapısı ve üç kuşaklı otorite düzeni varlığını korumuş, evlilik kararı çoğu zaman baba otoritesi altında şekillenmiştir. Kadınların üretime ve ev dışı işlere katılımı geleneksel cinsiyet rollerinde kırılmalara yol açarken, ekonomik zorluklar ve yeni kent yaşamı boşanma oranlarının da artmasına zemin hazırlamıştır (Ayiter, 1984:72; Topçuoğlu, 1991:343). Kentlerde evlenme yaşı yükselmiş, çiftlerin karar süreçlerinde karşılıklı uzlaşa önem kazanmış, bu durum modernleşme sürecinde evlilik kurumunu, bireysel tercih ve toplumsal değişimin ortak bir

ürünü haline getirmiştir. Böylece 1940-1960 dönemi, Türkiye’de evlilik kurumunun geleneksel kalıplardan koparak bireysel faillığe daha fazla alan açtığı bir geçiş evresi olarak öne çıkmaktadır. 1960-1980 dönemi, Türkiye’de modernleşme sürecinin hız kazandığı, siyasal, ekonomik ve toplumsal alanlarda köklü değişimlerin yaşandığı bir dönem olmuştur. Eğitim düzeyinin yükselmesi, sanayileşme, kentleşme ve siyasal katılımın artması, bireylerin geleneksel kalıplardan uzaklaşarak evlilik anlayışını da dönüştürmüştür. Bu dönemde kentlerde çekirdek aile yapısı yaygınlaşırken, evlilik artık sadece üretim birimi değil, karşılıklı sevgi, eşitlik ve bireysel tatmin temelinde şekillenen bir birliktelik haline gelmiştir. Kadın ve erkeklerin eğitim ve ekonomik bağımsızlıklarının artması, evlilik kararlarında karşılıklı rıza ve bireysel özgürlüğü öne çıkarmış; evlenme yaşı yükselmiş, çocuk sayısı azalmış ve bireysel tercihlere dayalı evlilik modelleri yaygınlaşmıştır (Kağıtçıbaşı, 1984: 132). Buna karşın kırsal kesimde ataerkil yapı, görücü usulü ve akraba evlilikleri dirençle sürdürülmüş; erkek çocuk sahibi olmanın kadının statüsünde belirleyici rolü devam etmiştir. Kadınlar şehirlerde çalışma hayatına daha fazla katılırken, toplumsal hayatta görünürlükleri ve sosyalleşme imkânları artmış, bu durum kadınların özneleşme alanlarını

genişletmiştir (Abadan Unat, 1982: 23). Bununla birlikte ataerkil değerler ve ev içi cinsiyet rolleri tamamen ortadan kalkmamış, geleneksel normlar özellikle kırsal kesimde varlığını sürdürmüştür. Bu tarihsel süreç, evliliğin Türkiye bağlamında yalnızca özel alanı düzenleyen bir birliktelik olmadığını, aynı zamanda toplumsal cinsiyet rollerinin kurumsallaştığı, kadın emeğinin ve bedeninin denetlendiği bir yapı olarak işlediğini göstermektedir. Dolayısıyla evlilik, kadınlar açısından hem sınırlayıcı hem de müzakereye açık bir alan niteliği taşımaktadır. Tam da bu nedenle, evlilik kurumunun kültürel alandaki görünümü özellikle de sinemadaki anlatısal kurguları, toplumsal cinsiyet ilişkilerinin nasıl üretildiğini ve dönüştürüldüğünü anlamak açısından önem kazanmaktadır. Türkiye'deki bu tarihsel ve toplumsal dönüşüm, Atıf Yılmaz sinemasında evlilik ve kadın failliği meselesinin nasıl kurgulandığını anlamak için belirleyici bir arka plan sunmaktadır. Yılmaz, 1980 sonrası filmlerinde evliliği yalnızca bir birliktelik biçimi olarak değil, kadının özneleşme ve fail olma mücadelesinin gerçekleştiği çatışmalı bir alan olarak ele almakta Mine (1982) ve Kadının Adı Yok (1987) filmleri aracılığıyla ataerkil yapı ile kadın öznelliği arasındaki gerilimi görünür kılmaktadır.

Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Evlilikte Kadın ve Erkek Roller

Toplumsal cinsiyet rolleri, kadınlara ve erkeklere atfedilen görev, sorumluluk ve davranış kalıpları aracılığıyla toplumsal olarak inşa edilmektedir. Bu rollerin üretim ve yeniden üretim süreçleri, kültürel temsil alanları üzerinden görünürlük kazanmaktadır. Sinema, toplumsal cinsiyet normlarının dolaşıma sokulduğu, meşrulaştırıldığı ya da sorgulandığı temel kültürel mecralardan biri olarak bu sürecin önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Bu nedenle evlilik, kadınlık ve erkeklik rollerinin sinemasal anlatılar içinde nasıl kurgulandığını tartışabilmek için öncelikle toplumsal cinsiyet kavramının kuramsal çerçevesinin ortaya konulması gerekmektedir. Toplumsal cinsiyet kavramı, Ann Oakley'in *Sex, Gender and Society* (1972) adlı çalışmasıyla sosyoloji literatüründe sistematik biçimde ele alınmış, kadınlık ve erkekliğin biyolojik değil, toplumsal olarak biçimlenen roller ve beklentiler bütünü olduğu vurgulanmıştır. Oakley, kadınlar ile erkekler arasındaki eşitsizliğin doğallaştırılmasına karşı çıkarak bu ayrımın toplumsal temellerine dikkat çekmektedir. Marshall (2005: 98) ise toplumsal cinsiyeti yalnızca bireysel kimlik düzeyinde değil, kültürel düzeyde kadınlık ve erkeklik ideallerini, yapısal düzeyde ise kurumlar içindeki

cinsiyete dayalı iş bölümünü kapsayan çok katmanlı bir yapı olarak tanımlamaktadır. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet, toplumun kadın ve erkeğe attığı konumların, sorumlulukların ve iktidar ilişkilerinin bütününe ifade etmektedir. Giddens'a göre (2012: 505-506), toplumsal cinsiyet biyolojik farklılıklardan ziyade, toplum tarafından inşa edilen kadınlık ve erkeklik biçimlerine işaret eder. Judith Butler da *Cinsiyet Belası* adlı çalışmasında toplumsal cinsiyetin bedensel cinsiyet üzerine inşa edilen kültürel bir yapı olduğunu savunmakta, kadınlık ve erkekliğin tekrar eden normatif pratikler yoluyla kurulduğunu vurgulamaktadır (Butler, 2005). Butler'a göre bu normlar doğal ve değişmez gerçeklikler gibi sunulur ve meşrulaştırılır; böylece toplumsal düzenin sürekliliği sağlanır. Ataerkil toplumsal yapılarda erkeklik normatif ve ayrıcalıklı bir konuma yerleştirilirken, kadın bedeni bağlamında cinsellik ve gündelik yaşam pratikleri, erkek egemen denetim mekanizmaları tarafından sınırlandırılarak kontrol altına alınmaktadır. Özellikle muhafazakâr bağlamlarda erkekler için doğal kabul edilen davranış biçimleri, kadınlar açısından çoğu zaman yasaklanmakta ya da ahlaki denetim altına alınmaktadır. Cinselliğini ve yaşam tarzını toplumsal normların dışında kuran kadınlar, bu bağlamlarda ötekileştirilmekte ve

dışlayıcı söylemlerle kuşatılmaktadır. Erkek egemen bakış, kadının üretkenliğini, doğurganlığını ve toplumsal görünürlüğünü denetleme hakkını meşru bir ayrıcalık olarak konumlandırmaktadır. Bu anlayış, Türkiye bağlamında namus cinayetleri gibi uç şiddet biçimlerinde de kendini göstermiştir. Nitekim namus temelli şiddet anlatıları, 1980'lere dek erkek egemen bir bakış açısıyla kurgulanan filmlerde sıklıkla işlenen ve çoğu zaman eleştirel bir mesafeden yoksun biçimde sunulan temalar arasında yer almıştır. Toplumsal cinsiyetin inşası yalnızca dışsal bir baskı süreci olarak işlemez. Kadınlar da toplumsal kadınlık normlarını öğrenerek ve içselleştirerek bu yapının yeniden üretimine dolaylı biçimde dahil olabilmektedir. Erkek egemenliğinin sürekliliği, bu itaat kültürünün gündelik pratikler aracılığıyla aktarılmasıyla mümkün hale gelmektedir. Bu süreçte kadınlar çoğunlukla kamusal alanın dışında konumlandırılırken, ev içi emek görünmez kılınmakta, erkeklik ise kamusal alan, üretim ve otoriteyle özdeşleştirilmektedir. Murdock'un (1967) iş bölümü yaklaşımı, bu rollerin tarihsel kökenlerine işaret etmektedir. Murdock'a göre erkekler fiziksel güç gerektiren işlerde, kadınlar ise ev içi ve çevresindeki üretim faaliyetlerinde konumlandırılmıştır (Murdock, 1967: 7-8). Bu tarihsel iş bölümü, evlilik kurumunda anne figürünün

bakım ve ev içi sorumluluklarla, baba figürünün ise ekonomik faaliyetler ve dış dünya ile ilişkilerle özdeşleştirilmesine yol açmıştır. Modernleşme süreçleri bu kalıpları kısmen esnetmiş olsa da toplumsal cinsiyet temelli rol dağılımı günümüzde de etkisini sürdürmektedir. Günümüz evliliklerinde cinsiyete dayalı iş bölümünün kökenleri büyük ölçüde geçmişten taşınmakla birlikte, özellikle kentli ve eğitilmiş kesimlerde daha dengeli paylaşım modellerinin geliştiği görülmektedir. Kadınların iş yaşamına daha aktif katılması ve toplumsal cinsiyet eşitliği bilincinin artması, erkeklerin ev içi sorumluluklara daha fazla dahil olmasını teşvik etmektedir. Bununla birlikte bu dönüşüm, geleneksel rolleri tümüyle ortadan kaldırmaktan ziyade, onları müzakereye açan bir yeniden tanımlama sürecine işaret etmektedir.

Bu dönüşüm, sinemadaki anlatı yapılarında da karşılık bulmaktadır. Toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden düşünülmesi, kadın karakterlerin klişeleşmiş eş ve anne rollerinin ötesine geçerek özneleşme ve failleşme süreçlerinin görünür kılınmasına zemin hazırlamaktadır. Bu bağlamda Atıf Yılmaz'ın filmleri, evlilik kurumunu ataerkil düzenin yeniden üretildiği bir alan olarak olduğu kadar, kadınların bu düzenle müzakere ettiği ve ona karşı direnç geliştirdiği bir çatışma zemini olarak ele alması

bakımından dikkat çekmektedir. Yılmaz'ın sineması, kadın karakterleri pasif mağduriyet konumundan çıkararak, toplumsal cinsiyet rollerini sorgulayan ve faillik kapasitesini görünür kılan anlatılar üretmektedir.

Türk Sinemasında Evlilik

Türk sineması, evlilik kurumunu toplumsal dönüşümlerle paralel biçimde ele alarak aile, cinsiyet rolleri ve modernleşme gerilimlerini sinemasal anlatıların merkezine yerleştirmiştir. Evlilik, erken dönemden itibaren yalnızca bireysel bir birliktelik değil, toplumsal düzenin, ahlaki normların ve cinsiyetçi iş bölümünün kurulduğu bir alan olarak kurgulanmıştır. Bu nedenle Türk sinemasında evlilik anlatıları, Türkiye toplumunun kültürel ve sosyolojik değişimlerinin izlerini taşımakta ve bu dönüşümlerin sinemasal biçimlenişini açığa çıkarmaktadır. Erken dönem örnekleri arasında yer alan Sedat Simavi'nin *Pençe* (1917) filmi, daha sinemanın başlangıç aşamasında evlilik kurumunu eleştirel bir perspektifle tartışmaya açması bakımından dikkat çekicidir. Film, evliliği bireyi kuşatan ve özgürlüğünü sınırlayan bir yapı olarak kurgularken (Esen, 2000: 25), Ahmet Fehim'in *Mürebbiye* (1919) filmi ise Osmanlı konağındaki ilişkiler ağı üzerinden

evlilik kurumuna dair ahlaki ve toplumsal beklentileri görünür kılmaktadır (Kuyucak Esen, 2010: 15). Bu erken örnekler, evliliğin Türk sinemasında başından itibaren toplumsal bir sorgulama alanı olarak ele alındığını göstermektedir. 1940'lara dek uzanan kuruluş döneminde ise Muhsin Ertuğrul'un tiyatral estetikten beslenen sinema dili, aile ve evlilik temalarını melodramatik çatışmalar aracılığıyla işlemektedir. *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* (1922) ve *Aysel Bataklı Damın Kızı* (1935) gibi yapımlarda evlilik, çoğunlukla trajik sonuçlara yol açan bir kader alanı olarak sunulurken, aldatma, sadakat ve aile bütünlüğü temaları ahlaki bir çerçevede dramatize edilmektedir (Tosun, 1991: 904). Bu dönemde evlilik, korunması gereken kutsal bir kurum olarak idealize edilmekte, bireysel arzular çoğu zaman toplumsal düzenin gerisine itilmektedir. 1940'lı ve 1950'li yıllarda melodram geleneğinin güçlenmesiyle birlikte evlilik anlatıları daha muhafazakâr bir eksende şekillenmiştir. Kadın karakterler çoğunlukla ev içi rollerle sınırlandırılmış, erkek ise aileyi geçindiren ve otoriteyi temsil eden figür olarak konumlandırılmıştır. Yasak aşk, ihanet ve aile bütünlüğünün tehdit edilmesi gibi temalar, dramatik çatışmanın ana kaynağı hâline gelmiş, evlilik birliği toplumsal istikrarın temel dayanağı olarak sunulmuştur (Kuyucak Esen, 2010: 40). Bu yaklaşım,

sinemanın dönemin toplumsal normlarını yeniden üreten ideolojik bir işleve sahip olduğunu göstermektedir. 1960-1980 aralığında ise kentleşme, eğitim olanaklarının artması ve kadınların kamusal alandaki görünürlüğüne yükselmesiyle birlikte evlilik anlatılarında belirgin bir dönüşüm gözlenmektedir. Bu dönemde filmler, aile baskısı ile bireysel aşk arasındaki çatışmayı, sınıfsal eşitsizlikleri ve kadınların geleneksel rollere karşı geliştirdikleri direnişleri daha görünür kılmaya başlamıştır. Evlilik, yalnızca romantik bir birliktelik olmaktan çıkarak, toplumsal normlarla bireysel özgürlüklerin karşı karşıya geldiği bir müzakere alanı olarak kurgulanmıştır. 1970'lerde toplumsal gerçekçi sinemanın yükselişiyle birlikte evlilik, ideolojik bir kurum olarak daha görünür biçimde tartışılmaya başlanmıştır. Bu dönemin filmleri, evliliği ataerkil düzenin yeniden üretildiği bir alan olarak sorgularken; aynı zamanda modernleşme, kentleşme ve kadın hareketinin etkisiyle ortaya çıkan özneleşme pratiklerini de sinemasal anlatıya dahil etmiştir. Böylece evlilik, geleneksel normlarla bireysel özgürlük arayışının kesiştiği çatışmalı bir yapı olarak kurgulanmıştır. Dolayısıyla Türk sinemasının tarihsel seyri, evlilik kurumunun sabit bir yapı olarak değil, toplumsal değişimlerle birlikte sürekli yeniden kurgulanan bir alan

olduğunu göstermektedir. Bu birikim, 1980 sonrası dönemde kadın öznelliğini ve faillik tartışmalarını merkeze alan anlatıların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Atıf Yılmaz'ın filmleri, tam da bu tarihsel eşikte, evliliği ataerkil düzenin yeniden üretildiği bir kurum olmaktan çıkararak kadınların direniş ve özneleşme mücadelelerinin sahnesi olarak yeniden düşünmemizi mümkün kılan örnekler sunmaktadır.

1980'lerde Türk Sinemasında Evlilik ve Kadına Bakış

Türk sinemasında evliliğin kurgulanışı, tarihsel süreç boyunca toplumsal dönüşümlerle paralel biçimde değişim göstermiştir. 1940'lı ve 1950'li yıllarda melodram geleneği içinde evlilik, korunması gereken kutsal bir kurum olarak yapılandırılmıştır. Kadın karakterler çoğunlukla ev içi rollerle, erkekler ise aileyi geçindiren ve otoriteyi temsil eden figürlerle özdeşleştirilmiştir. Bu anlatılarda sadakat, fedakârlık ve aile bütünlüğü merkezi değerler olarak öne çıkarken, bireysel arzular çoğu zaman toplumsal normların gerisine itilmektedir (Abisel, 2005: 209). Böylece evlilik, ataerkil düzenin yeniden üretildiği bir ideolojik zemin işlevi görmektedir. 1960'lardan itibaren kentleşme, eğitim olanaklarının artışı ve kadınların

kamusal alandaki görünürlüğünün yükselmesiyle birlikte evlilik anlatılarında belirgin bir dönüşüm yaşanmıştır. Çekirdek aile modelinin yaygınlaşması, bireysel rızaya dayalı evliliklerin artışı ve kadınların özgürleşme talepleri, sinemada da karşılık bulmuştur. Ancak bu dönüşüm sınırlı kalmış, kadın karakterler bir yandan kendi seçimlerini yapmaya çalışan figürler olarak görünürlük kazanırken, diğer yandan fedakârlık, sadakat ve aile onuru gibi normatif çerçeveler içinde sınırlandırılmaya devam etmiştir (Gedik & Kadayıfci, 2016). 1970’lerde ise toplumsal gerçekçi sinemanın etkisiyle evlilik daha açık biçimde bir baskı ve denetim alanı olarak tartışılmaya başlanmıştır. Kırsal anlatılarda töre, namus ve aile onuru üzerinden işleyen evlilik yapıları sorgulanırken, kentli melodramlarda kadınların bireysel arzuları ile toplumsal beklentiler arasındaki gerilim öne çıkmıştır. Bu dönemde kadın karakterler çoğunlukla ya fedakârlık ya da mağduriyet üzerinden tanımlanmış, bireysel özgürlük arayışları çoğu kez ahlaki çerçeve içinde sınırlandırılmıştır. Dolayısıyla 1980’lere dek evlilik, büyük ölçüde toplumsal düzenin devamlılığını sağlayan bir kurum olarak kurgulanmış, kadın ise çoğunlukla bu düzenin taşıyıcı figürü konumunda kalmıştır. 1980’ler ise hem toplumsal hem de sinemasal düzeyde önemli bir kırılma noktasıdır.

12 Eylül askeri darbesinin yarattığı siyasal atmosfer, bireysel özgürlükler ve kimlik meselelerinin yeniden tartışılmasına zemin hazırlarken, sinema da bu dönemde özel alanı ve özellikle kadın deneyimini merkeze alan anlatılara yönelmiştir (Suner, 2010: 7). Feminist hareketin yükselişi, kadınların toplumsal konumuna ilişkin eleştirel bilincin güçlenmesini sağlamış, ataerkil yapılar daha görünür biçimde sorgulanmaya başlanmıştır (Tekeli, 2015: 18). 1980’ler sinemasında kadın karakterler geçmiş dönemlere kıyasla daha güçlü, bağımsız ve sorgulayıcı bir biçimde görünür olmaya başlanmaktadır (Doğan Topçu, 2015: 15). Bu dönemde üretilen filmlerde evlilik, artık yalnızca romantik bir birliktelik ya da aile bütünlüğünün simgesi olarak değil, ekonomik bağımlılık, toplumsal baskı ve kimlik mücadelesiyle iç içe geçmiş bir yapı olarak ele alınmaktadır. Kadın karakterler boşanma, yeniden başlama, ekonomik bağımsızlık ve bedensel özerklik gibi meseleler üzerinden daha belirgin bir özne konumuna yerleşmektedir. Böylece evlilik, kadının edilgenliğini pekiştiren bir kurum olmaktan ziyade, çatışma ve müzakere alanı olarak kurgulanmaya başlamıştır. Bu dönüşümün sinemadaki en güçlü örneklerinden biri Atıf Yılmaz’dır (Soykan, 1993: 103). 1980’lerde Yılmaz’ın filmleri, evliliği kadın bedeni, arzusu ve özgürlük talebi

bağlamında yeniden düşünmeye açmıştır. *Mine* (1982), *Bir Yudum Sevgi* (1984), *Adı Vasfiye* (1985), *Asiye Nasıl Kurtulur?* (1986) ve *Kadının Adı Yok* (1987) gibi yapımlarda evlilik, ataerkil normların sorgulandığı bir alan hâline gelmektedir. Bu filmlerde kadın, yalnızca aile içindeki rolüyle tanımlanan bir figür değil, kendi benliğini kurmaya çalışan, seçim yapan ve bedeni üzerinde söz sahibi olmaya çalışan bir özne olarak yapılandırılmaktadır (Hıdıroğlu & Kotan, 2015: 59). Dolayısıyla 1980'ler Türk sineması, evlilik kurumunu radikal biçimde yeniden tartışmaya açan ve kadının pasif konumunu kırarak onu çatışmanın merkezine yerleştiren bir dönüm noktasıdır. Bu tarihsel ve kültürel arka plan, Atıf Yılmaz sinemasında evlilik ve kadın failliği meselesinin nasıl kurgulandığını anlamak açısından belirleyici bir çerçeve sunmaktadır.

Mine (1982) ve Kadının Adı Yok (1987) Filmlerinde Evlilik İçerisinde Failleşen Kadınlar

Faillik-yapı tartışması, bireylerin toplumsal yaşamı kurarken aynı zamanda mevcut toplumsal düzenlemeler tarafından nasıl sınırlandırıldıklarını ve biçimlendirildiklerini açıklamaya dönük temel bir çerçeve sunmaktadır (Layder, 2006: 6). Yapı, kurumlar, kurallar,

normlar, ekonomik ilişkiler ve kültürel kodlar gibi bireylerin dışında işleyen ve eylem alanlarını düzenleyen mekanizmaları ifade ederken, fail ise bireylerin ya da grupların seçimleri ve eylemleri aracılığıyla bu düzenekleri yeniden üretme ya da dönüştürme kapasitesine işaret etmektedir. Giddens'ın yaklaşımında yapı, toplumun birey üzerindeki belirleyiciliğini ifade ederken, fail ise bireyin eyleyebilme ve toplumsal dünyayı şekillendirebilme imkânına karşılık gelmektedir (2018: 52). Bu çerçevede, evlilik ile birey arasındaki ilişkinin analizinde işlevseldir. Evlilik kurumsal niteliğiyle yapısal bir düzenek olarak işlerken, evlilik içindeki konumlanışlar ve karar anları failin görünür hâle geldiği kırılma noktaları üretmektedir. Türk sinemasında evlilik çoğu zaman toplumsal normların yeniden üretildiği bir yapı olarak kurgulanmaktadır. Bu kurguda ataerkil düzen, kadınları eş/anne/namus ekseninde sınırlandırmakta, ekonomik koşullar ise evliliği yalnızca duygusal bir birliktelik olmaktan çıkarıp güvence ve statü ilişkileriyle iç içe geçirmektedir. Töre, başlık parası ve görücü usulü gibi pratikler de yapının birey üzerindeki baskısını görünür kılmaktadır. Bununla birlikte kimi anlatılar, evlilik içindeki öznel kararları ve itirazları öne çıkararak failleşme ihtimallerini açığa çıkarmaktadır. Kadın karakterlerin evlilik normlarına karşı arzularını ve

taleplerini ifade edebilmesi (ör. *Dul Bir Kadın*, *Adı Vasfiye*, *Şalvar Davası*), bu gerilimin sinemasal düzeyde nasıl kurulduğunu göstermektedir. Atıf Yılmaz'ın 1980 sonrası filmleri de tam bu kesişimde, kadın karakterleri yapısal sınırlar içinde eyleyebilen özneler olarak konumlandırmakta ve failleşme süreçlerini görünür kılmaktadır.

Mine: Zoraki Evlilik, Gözetim ve Kaçışın Failliği

Mine, küçük bir Anadolu kasabasında istemediği bir evliliğe zorlanan bir kadının, sınırlayıcı normlar içinde eylem alanı açma mücadelesini merkezine almaktadır. Mine'nin lise eğitimini tamamlamadan, üvey babasının zorlamasıyla kendisinden yaşça büyük ve eğitimsiz istasyon şefi Cemil ile evlendirilmesi, evliliğin patriyarkal düzende nasıl işlediğini açık biçimde ortaya koymaktadır. Eğitim hakkından mahrum bırakılması, Mine'nin toplumsal hareketlilik ve ekonomik bağımsızlık imkânlarını daraltmaktayken erkek otoritesine bağımlılığını pekiştirmektedir. Bu kuruluş anı, evliliğin bireysel tercih olmaktan çok, kadını kamusal alandan çekerek aile içi rollere yerleştiren bir düzenek olduğunu göstermektedir. Mine, evlilik içinde görünürde özgür

hareket edebilse de kasabanın ahlak kodları tarafından kuşatılmış durumdadır. Gözetim yalnızca erkeklerden değil, kadınlardan da gelmektedir. Namus, kasaba yaşamında toplumsal kontrolü kuran merkezi bir mekanizma olarak işlemektedir. Mine'nin bedenini ve davranışlarını kocaya sadakat üzerinden tek boyutlu biçimde tanımlayan daraltıcı bir ölçüt üretmektedir. Filmin başlarında Mine'nin mesafeli ve suskun oluşu, kasaba halkının merakını ve müdahalesini artırmaktadır. Mine'nin kasabaya dışarıdan gelen olması da bu bakışı yoğunlaştırmaktadır. Böylece Mine bir yandan erkeklerin arzusunun hedefi haline getirilmekte, diğer yandan kadınların rekabetçi bakışları ve dışlama pratikleriyle kuşatılmaktadır. Kocası ve kasabadaki erkeklerin Mine'yi çoğunlukla cinsel kimliği üzerinden tanımlayan yaklaşımı, kadını tecrit eden bir yalnızlık üretmektedir. Evlilik içinde ondan beklenen yemek ve temizlik yapmak gibi ev içi emeği üstlenmek ve sadık eş rolünü başarıyla yerine getirmesidir. Bu beklenti Mine'nin yaşam alanını daraltmakta ve yapısal sınırları somutlaştırmaktadır. Mutsuz ve zoraki bir evlilik içinde giderek yalnızlaşan Mine'nin kasabada iletişim kurabildiği neredeyse tek kişi, kendisi gibi dışarıdan gelmiş olan öğretmen Perihan'dır. Perihan'ın yabancı konumu, Mine ile arasında örtük bir

dayanışma zemini üretmektedir. İki kadın, kasabanın kapalı ve denetleyici toplumsal dokusu içinde birbirleri için sınırlı da olsa bir nefes alanı oluşturmaktadır. Mine'nin gündelik yaşamı, ev içi emeğin tekdüzeliği ile istasyona gelen trenleri izlemekten ibaret dar bir rutin içinde akmaktadır. Bu trenler, bir yandan hareket ve kaçış ihtimalini simgelerken, diğer yandan Mine'nin yerinden kımıldayamayan hayatıyla keskin bir tezat kurarak onun sıkışmışlığını görsel düzeyde pekiştirmektedir. Perihan'la yapılan kısa sohbetler ise Mine'nin kamusal alana temas edebildiği nadir anlar olarak işlev görmektedir. Bu durağan düzen, Perihan'ın yazar olan ağabeyi İlhan'ın kasabaya gelişiyle kırılmaktadır. İlhan'ın Mine'ye yaklaşımı, kasabadaki erkeklerin bakışından belirgin biçimde ayrılmaktadır. Mine'yi arzu nesnesi ya da dedikodu malzemesi olarak konumlandırmak yerine, onu konuşan, düşünen ve hisseden bir özne olarak tanımaktadır. Bu insani temas, Mine'nin ilk kez görülme ve ciddiye alınma deneyimini yaşamasına imkân tanımakta; böylece duygusal yakınlık, yalnızca romantik bir çekim değil, aynı zamanda özneleşme ihtimalini açan bir tanınma pratiği olarak kurulmaktadır. Ancak bu yakınlaşma, kasabanın kapalı ahlak rejimi içinde hızla gözetim ve söylenti ağlarına takılmaktadır. Kasaba ölçeğinde dedikodu, bireysel

ilişkileri denetleyen bir toplumsal kontrol mekanizması gibi işlemektedir. İlhan'ın Mine'ye yaklaşımı, kasabanın diğer erkeklerinden farklı biçimde insani bir tanıma ve yakınlık kurma imkânı üretmektedir. Ancak bu yakınlaşma kısa sürede kasabada dedikoduya dönüşmüş ve namus söylemi üzerinden meşrulaştırılarak Mine'yi kuşatan toplumsal gözetim ve baskı rejimini yoğunlaştırmaktadır. Mine'nin yalnız olduğu bir gece evine girilerek tecavüze teşebbüs edilmesi, namus söyleminin nasıl şiddeti meşrulaştıran bir araç haline gelebildiğini göstermektedir. Başka bir deyişle namus söylemi, burada yalnızca ahlaki bir kategori değil, erkek şiddetini meşrulaştıran bir disiplin aracına dönüşmektedir. Kadını koruma iddiasıyla işleyen namus ideolojisi, paradoksal biçimde kadının bedenine yönelen kolektif saldırıyı haklılaştırmaktadır. Böylece ataerkil düzenin kadın bedeni üzerindeki mülkiyet iddiası görünür kılınmaktadır. Saldırıdan kurtulan Mine'nin İlhan'a sığınması ise kasaba tarafından yalnızca bireysel bir kaçış değil, mevcut düzeni tehdit eden bir ihlal olarak görülmektedir. Uzun süredir arzu nesnesi haline getirilen bir kadının kendi iradesiyle bir erkeği seçmesi, erkek egemenliğinin sahiplik mantığını boşa düşürmektedir. Bu nedenle İlhan'ın evinin kuşatılması ve taşlanması, namus adına örgütlenen kolektif şiddetin kamusal bir gösterisine

dönüşmektedir. Kalabalığın bu linç atmosferi, ataerkil ahlakın yalnızca bireysel değil, topluluk temelli bir zor aygıtı olarak işlediğini açıkça ortaya koymaktadır. Filmin finalinde Mine ve İlhan'ın el ele kalabalığın arasından yürüyüp geçmeleri, bu baskı rejimine yöneltilmiş simgesel bir başkaldırı niteliği taşımaktadır. Bu yürüyüş, romantik bir kaçıştan çok, gözetim ve denetim altında tutulan bir kadının kendi bedeni ve arzusu üzerinde söz hakkı talep ederek failliğini görünür kıldığı ana karşılık gelmektedir. Mine'nin İlhan'la birlikte olma kararı, kasabanın dayattığı "sadık eş/namuslu kadın" kimliğini reddeden bilinçli bir tercihe karşılık gelmektedir. Toplumsal düzeyde ahlaka aykırı ve "kirlenmiş" olarak damgalanan bu eylem, film düzleminde tersine çevrilirken, arınma, özgürleşme ve özneleşme pratiği olarak yeniden anlamlandırılmaktadır. Dolayısıyla Mine ile İlhan arasındaki ilişki, yalnızca bireysel bir aşk hikâyesi değil, ataerkil yapının kuşattığı iki yalnız öznenin dayanışması ve birlikte eyleme geçme kapasitesi olarak kurgulanmaktadır. Mine'nin bu tercihi, evlilik içinde edilgenleştirilen kadının, risk alarak kendi yaşamının yönünü belirleyen bir faile doğru geçişini somutlaştırırken, yapısal baskı koşulları içinde açılan küçük ama belirleyici bir çatlak olarak işlev görmektedir.

Kadının Adı Yok: Kamusal Alana Çıkış ve Kadın Failliğinin Kuruluşu

Kadının Adı Yok, çocukluktan itibaren ataerkil denetim altında büyüyen bir kadının (Işık) yetişkinlikte kendi bedeni, emeği ve yaşamı üzerinde söz hakkı üretme mücadelesini merkezine almaktadır. Film, daha açılışından itibaren kadının özneleşmesini engelleyen yapısal sınırların aile, eğitim ve evlilik gibi kurumsal düzenekler aracılığıyla nasıl kurulduğunu görünür kılmaktadır. Böylece evlilik, tıpkı *Mine* filminde olduğu gibi, yalnızca bireysel bir birliktelik değil, kadını disipline eden ve belirli rollere hapseden bir toplumsal yapı olarak konumlandırılmaktadır. Işık'ın çocukluk sahneleri, bu yapısal kuşatmanın ilk biçimlerini göstermektedir. Ev içindeki iş bölümü, kadınlık ve erkekliğin doğal ve değişmez rolleri olarak sunulmaktadır. Anne, ev içi emek ve bakım hizmetlerinden sorumlu, eşi ve çocuğu için fedakârlık yapan bir figür olarak konumlandırılırken; baba, ev dışında çalışan, ailenin geçimini sağlayan ve ailesini koruyan otorite figürü olarak temsil edilmektedir. Kadın ve erkek arasındaki bu hiyerarşik rol dağılımı, aile içinde erken yaşlardan itibaren içselleştirilen bir toplumsal cinsiyet rejimi üretmektedir. Çocuk yaşlardan itibaren kadın ve erkek arasındaki biyolojik ve toplumsal farkları

sorgulamaya başlayan Işık da bu rejim içinde, babasının korumacı ancak ataerkil tavırlarıyla şekillenen bir gençlik deneyimi yaşamaktadır. Babasının koruma içgüdüğü, sevgi gösterisinden çok denetim aracına dönüşürken, bu tutum, toplumda baba kimliğine atfedilen otorite ve kontrol işleviyle örtüşmektedir. Işık, bu nedenle diğer kız çocuklarından farklı olarak kadın ve erkeğe atfedilen toplumsal rolleri sorgulayan sorular sormakta ve kendisine dayatılan kadınlık tanımına erken yaşta mesafe almaktadır. Annesine yönelttiği “Siz niye çalışmıyorsunuz?” sorusu, ev içi emeğin görmezden gelinmesini ve kadınların kamusal üretimden dışlanması sorgulayan erken bir farkındalık bilinci üretmektedir. Annenin verdiği “Babalar çalışır, anneler çocuklara bakar” yanıtı ise toplumsal cinsiyete dayalı iş bölümünü doğal ve sorgulanamaz bir gerçeklik gibi sunarak meşrulaştırmaktadır. Bu söylem aracılığıyla kadınlık, kamusal alandan çekilerek ev içine hapsedilen ve bakım emeğiyle özdeşleştirilen bir kader olarak öğretilmektedir. Annenin sözleri yalnızca bireysel bir tercih ya da kişisel kanaat değil, toplumun kadınlardan ne beklediğini dile getiren kültürel bir normun ifadesi niteliği taşımaktadır. Ev içi emeğe dayalı geleneksel kadın rolü, “çocukları kim büyütecek” söylemiyle meşrulaştırılırken böylece bakım sorumluluğu doğal ve kaçınılmaz bir kader

gibi sunulmaktadır. Bu yapı, kız çocuklarının erken yaşlardan itibaren “evin kadını” olmaya hazırlanmasının tipik bir göstergesidir. Işık’ın annesinin açıklamasından tatmin olmaması ve “Ben çalışıp para kazanacağım” diyerek itiraz etmesi ise, karakterin daha çocukluk aşamasında normatif kadınlık tanımına mesafe koyduğunu ve kendisine dayatılan rolleri reddetmeye başladığını göstermektedir. Film, Işık karakteri üzerinden kadının üzerinde kurulan yerleşik anlayışı eleştirel bir bakışla tartışmaya açmaktadır. Nitekim filmin geçtiği dönem, modernleşme ve kentleşme süreçleriyle birlikte kadınların kamusal alanda daha görünür hâle geldiği bir tarihsel kesite denk düşse de ev içi sorumlulukların hâlâ büyük ölçüde kadınlara yüklenmesi toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin sürekliliğini göstermektedir. Işık da bu normatif düzen içinde eğitim hakkı, çalışma hayatına katılım ve erkeklerle arkadaşlık gibi konularda sürekli kısıtlamalarla karşılaşmaktadır. Babanın “nasıl olsa evlenip gideceksin” söylemi, kadının eğitimi ve bireysel gelişimini gereksiz gören ataerkil bakış açısının açık bir tezahürü olarak işlev görmektedir. Bu noktada denetim yalnızca fiziksel değil, söylemsel bir nitelik de kazanmaktadır. Işık’ın geleceği, henüz çocukken evlilik üzerinden tanımlanmakta, böylece özne olma ihtimali

baştan sınırlandırılmaktadır. Anne figürünün suskunluğu ve uyumlu tavrı da bu düzenin aile içindeki yeniden üretimini pekiştirmektedir. Kadın, yalnızca erkek tarafından değil, gündelik pratikler ve alışkanlıklar aracılığıyla da edilgenliğe alıştırılmaktadır. Işık'ın üniversiteyi kazanması, bu yazgısal çerçeveye karşı geliştirdiği ilk somut direniş pratiği olarak okunabilir. Böylece karakter, kadınların kamusal alandaki varlığını sınırlandıran kültürel bariyerleri aşmaya yönelen modernleşme sürecinin bir öznesi hâline gelmektedir. Işık'ın üniversiteye gitmesi ve evden ayrılması, onun için ilk önemli mekânsal kopuşu temsil etmektedir. Bu kopuş, yalnızca fiziksel bir yer değişikliği değil, baba otoritesinin doğrudan denetiminden kısmi bir uzaklaşma anlamına da gelmektedir. Ne var ki film, kamusal alana çıkışın tek başına özgürleşme getirmediğini özellikle vurgulamaktadır. Işık, üniversite yıllarında tanıştığı Gürkan'la evlenir. Bu evlilik ilk bakışta ona ekonomik güvence ve toplumsal meşruiyet sağlayan bir birliktelik gibi görünse de kısa sürede duygusal bir tatminsizlik ve süregelen bir özgürlük arayışıyla karakterize olmaktadır. Sevgi ve isteğe dayalı bir tercih izlenimi verse de Işık açısından bu birliktelik büyük ölçüde toplumsal beklentiler ve evlilik normlarının yarattığı baskılar doğrultusunda

şekillenmektedir. Evlilik sonrasında gündelik yaşam, maddi imkânlara rağmen duygusal yalnızlık ve cinsiyetçi iş bölümü temelinde yeniden düzenlenmektedir. Işık'ın ev içi emeği üstlendiği, Gürkan'ın ise karar verici ve belirleyici konumda yer aldığı bu düzen, evlilik içinde ataerkil hiyerarşinin yeniden üretildiğini göstermektedir. Gürkan'ın ilgisizliği, ilişkide tek taraflı belirleyicilik kurması ve Işık'ı özne olarak tanımayan tavırları, kadını görmezden gelen bir güç asimetrisi yaratmaktadır. Ev içi sorumlulukların tek taraflı biçimde kadına yüklenmesi ve karşılıklı sadakatsizliklerin sıradanlaşması ise bu asimetrik yapıyı daha da görünür kılmaktadır. Böylece evlilik, Işık için romantik bir birliktelikten ziyade, kadının emeğinin ve duygusal bakım yükünün doğal kabul edildiği, ataerkil düzenin gündelik pratikler aracılığıyla yeniden kurulduğu bir yapısal alan olarak işlemektedir. Film, kamusal alana çıkmış olmanın ataerkil ilişkiler açısından bütünüyle kurtulmak anlamına gelmediğini, aksine bu ağın evlilik kurumu içinde yeniden biçimlenerek varlığını sürdürdüğünü göstermektedir. Tam da bu noktada evlilik kurumunun kadını ev içine hapseden ataerkil düzeni, Işık'ın özgürlük arayışını daha da belirginleştirmekte ve çalışma talebini açık bir direniş pratiğine dönüştürmektedir. Yalnızca kocasına hizmet etmek, yemek

yapmak ve gündelik bakım emeğini üstlenmekle sınırlandırılmak istemeyen Işık'ın çalışma isteği, Gürkan tarafından kuşku ve denetimle karşılanmaktadır. Kadının çalışması, toplumsal bağlamda kimi zaman ayıp ya da erkeğin ailesini geçindiremediğinin göstergesi olarak yorumlanırken, bu anlayış kadın emeğini görmezden gelen onu ev içi rollerle sınırlandırmaktadır. Buna rağmen Işık'ın bir reklam ajansında iş bulması, karakter açısından kritik bir eşik oluşturmaktadır. Çalışma hayatı, yalnızca ekonomik bir gelir kapısı değil, kamusal alanda varlık gösterme, bağımsızlık kazanma ve bireysel kimliğini yeniden kurma imkânı sunmaktadır. Böylece Işık, ev içinde kocasına bağımlı bir figür olmaktan çıkarak kendi eylem alanını genişletmeye başlamaktadır. Bu deneyim, onun özneleşme sürecini hızlandırırken aynı zamanda ataerkil düzenin çelişkilerini de görünür kılmaktadır. Nitekim hem evlilik içinde maruz kaldığı sadakatsizlik hem de iş yaşamında karşılaştığı ahlaki denetim mekanizmaları, kadının kamusal ve özel alanlarda sürekli ikincil konumda tutulduğunu göstermektedir. Erkeklerin sadakatsizliği toplumsal çevre tarafından olağanlaştırılırken, Işık'ın kurduğu ilişkinin işten çıkarılmayla sonuçlanması, kadın bedeninin ve özel hayatının kamusal alanda daha sıkı biçimde denetlendiğini ortaya koymaktadır. Bu çifte

standart, ataerkil ahlak anlayışının cinsiyetli işleyişini açıkça ifşa etmektedir. Ancak film, Işık'ı yalnızca mağduriyet üzerinden tanımlamaz. Aksine karakter, çevresinden gelen baskılara rağmen karar alma ve eyleme geçme kapasitesi geliştirerek edilgen konumu aşmaktadır. Çalışmayı sürdürmesi, kıskançlık ve denetim girişimlerini reddetmesi ve ilişkilerinde kendi iradesini öncelemesi, onun failleşme sürecinin somut göstergeleri olarak okunabilir. Bu noktada Işık'ın deneyimi, feminist kuramın işaret ettiği özneleşme süreçleriyle paralellik göstermektedir. Simone de Beauvoir'ın "kadın doğulmaz, kadın olunur" vurgusu (1993), kadınlığın toplumsal roller yoluyla inşa edildiğini belirtirken, Butler'ın özneleşme yaklaşımı, normlara karşı geliştirilen performatif eylemler aracılığıyla failiyetin üretilebileceğini ortaya koymaktadır (Butler, 2005). Işık'ın çalışma hayatına adım atması ve kendi seçimlerini savunması, bu performatif direnişin sinemasal karşılıklarıdır. Filmin son sahnesinde daktilonun başına geçerek "Kadının Adı Yok" başlığını yazması ise bu sürecin simgesel doruk noktasıdır. Işık artık yalnızca denetlenen bir figür değil, kendi hikâyesini kuran, adlandıran ve ataerkil düzene karşı özneleşen bir fail olarak konumlanmaktadır. Böylece film, kadının edilgenlikten faillik konumuna geçişini görünür kılmakta ve evlilik

kurumunu hem baskının hem de direnişin eşzamanlı olarak üretildiği çatışmalı bir alan olarak yeniden düşünmeye davet etmektedir. Bu bağlamda *Kadının Adı Yok* filmi, evliliği hem baskı hem de direniş potansiyelini aynı anda barındıran çelişkili bir alan olarak kurarken, yapısal sınırlar içinde açılan küçük özneleşme anlarının dönüştürücü gücünü görünür kılmaktadır. Tıpkı *Mine*'de olduğu gibi, burada da kadın karakter, yapının mutlak belirleyiciliğini kıran çatlaklar üretmekte ve bu çatlaklar aracılığıyla kendi faillik alanını genişletmektedir.

SONUÇ

Her iki filmde de kadın karakterler, ataerkil toplumsal yapının belirlediği evlilik normları içinde konumlandırılmaktadır. Evlilik, kadına itaatkâr ve sadık eş rolleri dayatmakta, ekonomik bağımlılık ilişkileri bu kurumsallaşmayı pekiştirmektedir. Kadının toplumsal görünürlüğü çoğunlukla kocası ve ailesi üzerinden tanımlanmakta, bireysel arzular geri plana itilmektedir. Bu çerçevede evlilik, kadın öznelliğini sınırlandıran ve kimliksizleşme üreten yapısal bir düzenek olarak işlemektedir. Ancak her iki film de bu yapısal çerçevenin mutlak ve değişmez olmadığını göstermektedir. *Mine*'de

karakter başlangıçta sessiz ve edilgen bir konumda yer alırken, bedeni ve arzusu erkek egemen bakış tarafından nesneleştirilmektedir. Bununla birlikte Mine'nin kendi arzularını fark etmesi ve bedeni üzerinde söz hakkı talep etmesi, onu edilgen konumdan çıkararak eyleyebilen bir özneye dönüştürmektedir. Bu dönüşüm, evlilik içinde dahi bireysel kararların dönüştürücü bir kapasite taşıyabildiğini ortaya koymaktadır. Benzer biçimde *Kadının Adı Yok* filminde kadın karakterin kimliksizliği, filmin başlığıyla simgesel düzeyde kurulmaktadır. Evlilik, kadını adı ve sesi olmayan bir varlığa indirgemektedir. Buna karşın Işık, çalışma hayatına katılması, ilişkilerinde kendi iradesini öne çıkarması ve yaşamını yeniden kurmaya yönelmesiyle bu görünmezliği reddetmektedir. Böylece karakter, evlilik kurumunun dayattığı itaatkâr rolü sorgulamakta ve kendi kimliğini inşa etmektedir. Bu süreç, kadının edilgenlikten failliğe geçişinin aşamalı ve müzakereye dayalı bir biçimde gerçekleştiğini göstermektedir. Her iki anlatıda da kadınların eylemleri yapının bütünüyle ortadan kalkmasına yol açmamaktadır. Giddens'ın yapılaşma kuramında vurguladığı üzere, yapı bireylerin eylemlerini hem sınırlandırmakta hem de mümkün kılmaktadır. Mine'nin bedeni ve arzusu üzerindeki denetimi geri alması ya da Işık'ın kamusal alanda varlık göstermesi, bu yapısal

sınırlar içinde açılan çatlaklar aracılığıyla gerçekleşmektedir. Dolayısıyla faillik, yapının dışına çıkmakla değil, yapı içinde geliştirilen stratejik müdahalelerle ortaya çıkmaktadır. Sonuç olarak *Mine* ve *Kadının Adı Yok* filmi, Türk sinemasında evliliği yalnızca ataerkil düzenin yeniden üretildiği bir kurum olarak değil, aynı zamanda kadınların özneleşme ve eyleyebilme imkânlarını müzakere ettikleri çatışmalı bir alan olarak kurgulamaktadır. Bu filmler, kadın karakterlerin yapısal sınırlara rağmen kendi seçimleri doğrultusunda hareket edebildiğini ve evlilik kurumunun tek yönlü bir tahakküm mekanizması olmaktan ziyade, direniş ve dönüşüm potansiyellerini de barındırdığını ortaya koymaktadır. Böylece evlilik, bastırma kadar müzakereyi, denetim kadar faillik üretimini de mümkün kılan dinamik bir toplumsal alan olarak değerlendirilmektedir.

KAYNAKÇA

- Abadan Unat, N. (1982). "Toplumsal Değişme ve Türk Kadını", *Türk Toplumunda Kadın*, Der. Nermin Abadan Unat, vd. İstanbul: Ekin Yayınları. s. 1-32.
- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Adler, A. (2016). *Yaşamın Anlam ve Amacı*. İstanbul: Say Yayınları.
- Altındal, A. (1991). *Türkiye'de Kadın*. İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi.
- Altun, E. (1994). *Sağlıklı Toplumlar İçin Sağlıklı Aileler*, Sivas: Rektörlük Basımevi.
- Altuntek, N. S. (2001). Türkiye Üzerine Yapılmış Evlilik ve Akrabalık Araştırmalarının Bir Değerlendirmesi. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 18 (2), 0-0. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/huefd/issue/41190/497513>
- Ayiter, N. (1984). *Evlilik Dışı Birleşmeden Doğan Çocuklar, Türkiye'de Ailenin Değişimi Yasal Açıdan İncelemeler*. Ankara: Türk Sosyal Bilimler Derneği.

- Barclay, H. (2014). *Efendisiz Halklar*, (Z. Biliz, Çev.), İstanbul: Sümer Yayıncılık.
- Beauvoir, S. (1993). *Kadın "İkinci Cins": Bağımsızlığa Doğru*, (B. Onaran, Çev.) İstanbul: Payel Yayınları.
- Blankenhorn, D. (2009). *The Future of the Marriage*. New York: Encounter Books.
- Butler, J. (2005). *Gender Trouble: Feminism And The Subversion Of Identity*. Routledge.
- Branden, N. (1999). *Aşkın Psikolojisi*, (K. Durak, Çev). İstanbul: Kuraldışı.
- Croutier Lytle, A. (1990). *Harem Peçeli Dünya*. İstanbul: Yılmaz Yayınları
- Çaha, Ö. (1996). *Sivil Kadın- Türkiye'de Sivil Toplum ve Kadın*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Çakır, S. (1996). *Osmanlı Kadın Hareketi*. İstanbul: Metis Kadın Araştırmaları.
- Doğan Topçu, A. (2015). 2000 Sonrası Türkiye Sinemasında Kadınlararası Arkadaşlık ve Dayanışma: "Kurtuluş Son Durak"ta İnen Erkekler. *Türkiye'de ve Dünyada Kadın Araştırmaları*, Ed. Gülseren Ağrıdağ, Çukurova Üniversitesi Basımevi, Adana, 15-22.

- Doğan, İ. (2016). *Türk Aile Sosyolojisi*. Ankara: Pegem Akademi
- Duben, A. (2006). *Kent, Aile, Tarih*. İstanbul: İletişim.
- Erdoğan, İ. (2007). Karl Marx İnsan, Toplum ve İletişim, *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, Sayı: 25 Yaz-Güz, Ankara: 199-228.
- Esen, Şükran (2000). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*, Beta Yayıncılık, İstanbul.
- Gedik, E.& Kadayıfci, E.P. (2016). Türkiye Sinemasında Kadınların Ataerkillikle Pazarlığı. *Almıla Fikir ve Kültür Dergi*, 2016/24, 126-135.
- Giddens, A. (2010). *Modernite ve Bireysel Kimlik: Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum* (Ü. Tatlıcan, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Giddens, A. (2012). *Sosyoloji*, (C. Güzel, Çev.), İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Giddens, A. (2018). *Kapitalizm ve Modern Sosyal Teori: Marx, Durkheim ve Max Weber'in Çalışmalarının Bir Analizi* (Ü. Tatlıcan, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Güzel, Ş. (1985). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Toplumsal Değişim ve Kadın, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye*

Ansiklopedisi, Cilt-3. s. 858-874, İstanbul, İletişim Yayınlar.

Hıdıroğlu, İ., & Kotan, S. (2015). Sinemada Eril Söylem ve Atıf Yılmaz Filmlerinde Kadın Sorunu. *Atatürk İletişim Dergisi* (9), 55-76.

hooks, B. (1984). *Feminist Theory: From Margin To Center*. South End Press.

Jerskey, B. A., Panizzon, M. S., Jacobson, K. C., Neale, M. C., Grant, M. D., Schultz, M., Eisen, S.A., Tsuang, M. T., ve Lyons, M. J. (2010). Marriage And Divorce: A Genetic Perspective, *Personality And Individual Differences*, 49(5), 473-478.

İbrahimoğlu, D. (2015). *Gelin mi Kaynana mı?*. İstanbul: Altın Bilek Yayınları.

Kağıtçıbaşı, Ç. (1984). "Aile-İçi Etkileşim ve İlişkiler: Bir Aile Değişim Modeli Önerisi", *Türkiye'de Ailenin Değişimi Toplumbilimsel İncelemeler*, Der. Türköz Erder. Ankara: Türk Sosyal Bilimler Derneği Yayını, ss. 131-143.

Kınal, F. (1956). Eski Anadolu'da Kadının Mevkii, *Belleten*, Temmuz, Cilt 20- Sayı 79, s. 355-366.

- Krish, A. (2005). *Aşkın Anatomisi*, (M. Harmancı, Çev.), İstanbul: Say Yayınları.
- Kuyucak Esen, Ş. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Layder, D. (2019). *Sosyal Teoriye Giriş* (Ü. Tatlıcan, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.
- Makal, A. (1999). *Türkiye’de Tek Partili Dönemde Çalışma İlişkileri (1920-1946)*. İstanbul: İmge.
- Marshall. (2005). *Sosyoloji Sözlüğü* (O. Akınhay & D. Kömürcü, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Murdock, G. P. (1967). *Social structure*. The Free Press.
- Oakley. (1972). *Sex, Gender and Society*. Routledge.
- Odabaş, Z.Y, Aslantürk, N. (2021). Hititler’de Evlilik ve Evlenme Geleneklerinin Günümüz Anadolu’suna Etkileri, *Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sonbahar 2021, Sayı 28, 353-370- DOI:10.9775/kausbed.2021.019
- Pateman, C. (1988). *The Sexual Contract*. Stanford University Press.
- Ponzetti, J. J., & Mutch, B. H. (2006). *Marriage As Covenant: Tradition As A Guide To Marriage Education In The Pastoral Context*. *Pastoral Psychology*, 54, 215-230.

- Walby, S. (1990). *Theorizing Patriarchy*. Basil Blackwell.
- Tekeli, Ş. (2015). 1980'ler Türkiye'sinde Kadınlar. Ed. Şirin Tekeli, *1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tezel, S.Y. (2002). *Cumhuriyet Döneminin İktisadi Tarihi (1923-1950)*. İstanbul: Tarih Vakfı.
- Tosun, N. (1991). Türk Sineması'nda Aile, Ed. D. Mehmet Doğan, *Türk Aile Ansiklopedisi III*, Tc. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları, Ankara, 902-908.
- Topçuoğlu, H. (1991). Çeşitli Toplum ve Kültür Tipleri ve Boşanma Nedenleri, *Aile Yazıları* Der. Beylü Dikeçligil, Ahmet Çiğdem, ss. 329-345.
- Schopenhauer, A. (2014). *Aşkın Metafiziği*, İstanbul: BS Yayınları.
- Soykan, F. (1003), *Türk Sinemasında Kadın 1920-1990*, İzmir: Altın Matbaacılık.
- Suner, A. (2010). *New Turkish Cinema: Belonging, Identity and Memory*. London: I.B. Tauris.
- Yılmazçoban, M. (2020). *Değişen Türkiye'de Evlilik İlişkileri ve Aile Yapısı*, Konya: Çizgi Kitabevi.

AYNI ÇATI ALTINDA

Sinemada Evlilik ve Aile Temsilleri

yaz
yayınları

YAZ Yayınları

M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3

İscehisar / AFYONKARAHİSAR

Tel : (0 531) 880 92 99

yazyayinlari@gmail.com • www.yazyayinlari.com

ISBN: 978-625-8574-53-1



9 786258 574531