

T.C.
ORDU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI

SİNEMADA KADIN RESSAMLARIN HAYATLARINI
ANLATAN FİLMLERİN FEMİNİST AÇIDAN
İNCELENMESİ

ELİF FUNDA ES

DANIŞMAN
Doç. Ufuk UĞUR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ORDU 2019

ÖĞRENCİ BEYAN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak savunduğum “Sinemada Kadın Ressamların Hayatlarını Anlatan Filmlerin Feminist Açıdan İncelenmesi” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmadan yazdığımı ve yararlandığım kaynakların “Kaynakça” bölümünde gösterilenlerden farklı olmadığını, belirtilen kaynaklara/ atıf yapılarak yararlandığımı belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

01/07 2019



Elif Funda ES
15530600034

JÜRİ ÜYELERİ ONAY SAYFASI

Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-TV Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Elif Funda ES'in hazırladığı "2000 Yılı Sonrası Kadın Ressamların Hayatını Anlatan Filmlerin Feminist Açıdan İncelenmesi" başlıklı tezi 16 /05 / 2019 tarihinde aşağıda imzaları olan jüri tarafından Yüksek Lisans / Tezi olarak kabul edilmiştir.

	Adı-Soyadı	Üniversite	İmza
Başkan :	Doç. Ufuk UĞUR	Ordu Üniversitesi	
Jüri Üyeleri :	Prof. Dr. Günseli BAYRAKTUTAN	Giresun Üniversitesi	
	Dr. Öğr. Üyesi Adem YÜCEL	Ordu Üniversitesi	

ONAY

01 / 07 / 2019

Dr. Öğr. Üyesi Seçkin EVCİM

Enstitü Müdürü V.



ÖNSÖZ / TEŞEKKÜR

Bu tezin gerçekleşmesinde yardımcı olan danışmanım Doç. Ufuk Uğur'a, çalışmam boyunca desteğini esirgemeyen eşim Gürel Es ve çocuklarım Jülide ve Alp'e, yüksek lisansa başlamamda bana güç veren Belgin Topal'a, çalışmalarımda emeği ve yardımları bulunan Mustafa Akkoz ile Ertan Özgür'e, sevgili anne ve babama teşekkür ederim.

Elif Funda ES

15530600034

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ / TEŞEKKÜR.....	i
İÇİNDEKİLER.....	ii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
KISALTMALAR VE SİMGELER.....	vi
GÖRSELLER DİZİNİ.....	vii
GİRİŞ.....	1
Amaç.....	2
Önem.....	2
Sınırlılıklar.....	4
Materyal ve Yöntem.....	4
1. FEMİNİZM KAVRAMI.....	6
1.1. Feminizmin Tanımı.....	9
1.2. Dünya’da Feminizmin Tarihi.....	11
1.3. Türkiye’de Feminizmin Tarihi.....	19
1.4. Feminist Hareketler.....	24
1.4.1. Liberal Feminizm.....	24
1.4.2. Kültürel Feminizm.....	26
1.4.3. Marksist Feminizm.....	29
1.4.4. Radikal Feminizm.....	32
1.5. Toplumsal Cinsiyet.....	34
2. SİNEMADA FEMİNİZM.....	47
2.2. Türk Sinemasında Feminizm.....	52
3. SİNEMA-RESİM İLİŞKİSİ.....	62
4. FİLMLEİN İNCELENMESİ.....	66
4.1.Feminist Eleştiri Bağlamında ‘Frida’ Filminin Çözümlemesi.....	66
4.1.1. ‘Frida’ Filminin Özeti.....	66
4.1.2. ‘Frida’ Filminin Konusu.....	67
4.1.3. “Frida” Filminin Afiş Çözümlemesi.....	76

4.1.4. “Frida” Filmi Çözümlemesi	77
4.2.Feminist Eleştiri Bağlamında “Seraphine” Filminin Çözümlemesi ..	85
4.2.1. “Seraphine” Filminin Özeti	85
4.2.2. “Seraphine” Filminin Konusu	85
4.2.3. “Seraphine” Filminin Afiş Çözümlemesi.....	98
4.2.4. “Seraphine” Filmi Çözümlemesi.....	99
4.3. Feminist Eleştiri Bağlamında “Big Eyes” Filminin Çözümlemesi.	106
4.3.1. “Big Eyes” Filminin Özeti	107
4.3.2. “Big Eyes” Filminin Konusu.....	107
4.3.3. “Big Eyes” Filminin Afiş Çözümlemesi	113
4.3.4. “Big Eyes” Filmi Çözümlemesi	114
SONUÇ.....	123
KAYNAKÇA	128

ÖZET

SİNEMADA KADIN RESSAMLARIN HAYATLARINI ANLATAN FİLMLERİN FEMİNİST AÇIDAN İNCELENMESİ

Sinemanın genel anlamıyla çağına tanıklık eden bir sanat olduğu düşünüldüğünde, toplum içindeki değişiklikler sinemada dâhil her türlü olguyu etkilemekte ve bulunduğu toplumun koşullarından etkilenerek değişimler göstermektedir. “Frida”, “Seraphine” ve “Big Eyes” filmlerindeki kadın karakterlerin hayatları, bulunduğu toplum yapısının bu karakterlere nasıl yansıdığı incelenmektedir.

Toplumsal cinsiyet algısı ve toplumsal cinsiyet eşitsizliği de toplumun kültürel, sosyoekonomik, siyasal ve ekonomik yapısına göre değişmektedir. Toplumsal eril yapıda kadın her zaman ikincil plana atılmakta ve bu ataerkil toplumlarda “kadın” sadece ev işlerini yapan, çocuklarına bakan bir araç olarak görülmektedir. Kadın erkek tarafında baskı ve şiddet görmekte ve feminist teoriler tam bu noktada ataerkil topluma karşı bir tavır sergilemektedir. Feminizm, kadının, erkeklerin sahip olduğu haklara kavuşmasını, sosyal ve kültürel yaşamda aktif rol alarak toplumda saygın bir statüye ulaşmasını istemektedir.

Feminist film eleştirisiyle bakışın toplumdaki eşitsizliklerin ve kadına yönelik cinsiyetçi ayrımların veya bastırmaların kaynağı olarak görülen ataerkil yapının kadın hayatları üzerindeki etkileri “Frida”, “Seraphine” ve “Big Eyes” filmleri incelenerek ortaya konulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Feminizm, Sinema, Frida, Seraphine, Margaret.

ABSTRACT

EXAMINATION OF THE MOVIES ABOUT THE LIVES OF WOMEN ARTIST PAINTERS IN TERMS OF FEMINIST IN CINEMA

Cinema is often thought of as an art that witnessed in the age. Changes in societies including in cinema affect every phenomenon. This situation affected by the conditions of society. Therefore, it shows changes. Examines the structure of society through the lives of female characters in “Frida”, “Seraphine” and “Big Eyes”. How to appreciate characters which be mounted at the movies examine.

Social gender perception and social gender inequality vary according to the cultural, socioeconomic, political and economic structure of the society. Woman who is communal masculine is always taken backseat and “woman” merely is shown as a tool that does housework, takes care of her children in this patriarchal societies woman is exposed to violence and pressure by man and feminist theories at that point display opposite manner against patriarchal society. Feminism wants to that woman reach to a respectable status and have to rights that men have already had by effectively participating in social and cultural life.

The effects of patriarchal on women’s lives which are accepted as the source of an aspect of the feminist movie criticism inequality in society and sexual discrimination and pressure on women is mentioned by examining the movies “Frida”, “Seraphine” and “Big Eyes”. In conclusion, reviewed ideas, society, education and religion, it is thought to have an effect on men and women roles.

Keywords: Feminism, Cinema, Frida, Seraphine, Margaret.

KISALTMALAR VE SİMGELER

C	:Cilt
Çev	:Çeviren
Ed	:Editör
Haz	:Hazırlayan
ODÜ	: Ordu Üniversitesi
S	:Sayı
SBE	:Sosyal Bilimler Enstitüsü
s	:Sayfa
TDK	:Türk Dil Kurumu
vb	:ve benzeri
vd	:ve diğerleri

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1	75
Görsel 2	78
Görsel 3	79
Görsel 4	82
Görsel 5	83
Görsel 6	97
Görsel 7	98
Görsel 8	99
Görsel 9	101
Görsel 10	104
Görsel 11	105
Görsel 12	112
Görsel 13	114
Görsel 14	115
Görsel 15	117
Görsel 16	118
Görsel 17	120

GİRİŞ

Bilimsel kavramlar çoğunlukla, içinde yer aldıkları toplumsal bağlamdan ayrılamayan doğal dilde ifade edilmektedir. Bilimin cinsiyetli mecazları bunun iyi örneğini oluşturmaktadır. Bu mecazlar bilim insanları tarafından kullanılan dile nüfuz etmekte ve onların doğal görüngüleri kavramlaştırma ve inşa etme biçimlerini etkilemektedir. Genellikle bilinçsiz bir süreç olan bilimsel dilin cinsiyetlendirilmesi, bilim insanlarının düşüncelerine ve eylemlerine biçim vermekte ve onların doğal görüngüleri tahlil edilmiş ve betimleyiş biçimlerini etkilemektedir. Buna karşılık, genel kural olarak bu tahlillerin doğal dünyanın yansız ve nesnel bir betimlemesini oluşturduğu düşünüldüğü için, cinsiyetli varsayımların bilimsel dile görünmeden sokulması da toplumdaki bu türden varsayımları güçlendirebilmektedir. Bilimsel dilden bütün imge ve mecazları ayıklamak ya da onları dilden ve kültürden bağımsızlaştırmak söz konusu olamamaktadır. Yapılması gerekenin, cinsiyetli bile olsalar mecazların, bilim üzerinde verimli etkileri olabileceğini insanlara kavratmanın gereği vurgulanmaktadır (Hirata, Laborie, Doare, Senotier, 2015:51).

Kadınlar tarih boyunca kendileri için uygun görüleni yaparak edilgen olmak durumunda kaldılar. Erkeklerin kadınlar üzerindeki iktidarı, diğer güce dayalı iktidarlardan ayrılmaktadır. Kadınların şikâyetinde bulunmadığı, her şeye razı olduğu fikri kabul görmektedir. Günümüzde pek çok kadın bunu kabul etmemektedir. Kadınların kendi tarihlerinin olduğunu fark etmeleri ile günümüzde kadınları birey olarak açığa çıkarmak ve değerli kılmak için mücadeleler verilmektedir. Kadınlar, duygularını toplumun onlara kamusal alanda izin verdiği tek yöntem olan yazılarıyla ortaya koyduğu zamandan beri toplumsal durumları değişmeye başlamaktadır. Sinema da bu anlamda destek alınması gereken kaynaklardan biridir.

Üç bölümden oluşan çalışmanın ilk bölümünde, amaç, önem, sınırlılıklar, materyal ve yöntem üzerinde durulmakta, ikinci bölümde, feminizm kavramı, tanımı, tarihçesi, feminist hareketler ile toplumsal cinsiyet konularına değinilmekte ve üçüncü bölüm olan son bölümde ise sinemada feminizm, sinema ve resim ilişkisi konularının ardından “Frida”,

“Seraphine” ve “Big Eyes” sinema filmleri feminist kuram üzerinden incelenmekte ve sonuç bölümüyle de bu filmlerin değerlendirilmeleri yapılmaktadır. Sinema ve resim ilişkisi ile “Frida”, “Seraphine” ve “Big Eyes” filmlerinin daha önce ele alınmayan konular olmasının da ayrıca önemli olduğu düşünülmektedir.

Amaç

Bu çalışmada kadın ressamların hayatlarının feminist kuram açısından incelenerek “Frida”, “Seraphine” ve “Big Eyes” sinema filmlerine kurgusal, görsel ve düşün yapısı çerçevesinde etkilerinin belirlenmesi amaçlanmaktadır.

Feminist film eleştirisi, altmışlı yıllar içindeki karşı kültürel hareketlerin arasında feminist hareketin sinemadaki karşılığı olarak ortaya çıkmakta ve benzer politik, kuramsal kaygılar içinde uygulamada bulunmaktadır. Aynı tarihsel dönem içinde ortaya çıkmış olmalarına rağmen, feminist eleştiri terminolojisi ve yöntemliliğiyle diğer karşı kültürel hareketler arasında en fazla etki sağlayan ve bu etkiyi sürdüreni olarak kaldığı belirtilmektedir (Özden, 2014, s. 191).

Sinemanın, “gerçeği, gerçek dışı olanı, bugünü, gerçek yaşamı, hafızayı ve rüyayı aynı müşterek zihinsel düzeyde” yeniden birleştirmekte olduğu belirtilmektedir (Morin’ den aktaran Diken ve Laustsen, 2005, s. 202). Morin'e göre sinema insan ruhuna paraleldir ve hepimizin kafasının içinde bir parça sinema bulunmaktadır. Sinema, başkalarının yaşamlarına katılmayı ve onlarla özdeşleşmeyi mümkün kılabilir (Diken, Laustsen, 2014, s. 28).

Feminist film eleştirisiyle bakışın toplumdaki eşitsizliklerin ve kadına yönelik cinsiyetçi ayrımların veya bastırmaların kaynağı olarak görülen ataerkil yapının kadın hayatları üzerindeki etkilerinin “Frida”, “Seraphine” ve “Big Eyes” filmleri incelenerek ortaya konulması istenmektedir.

Önem

Hem sihirli hem de gerçekçi bir tarafı olan, tüm büyüleyici gelişmeleri bünyesinde barındıran sinemanın, dünyanın tüm hayallerini içine alan

muazzam bir rahmi andırdığı düşünölmektedir. Fiziksel olarak hareketsiz kaldığımız sinemada, duygusal olarak hareketli bir “psikolojik bedensel farkındalık” içinde bulunduğumuz ifade edilmektedir (Diken, Laustsen, 2014, s. 19). Sinema, insanın farklı hayatlar yaşamasını mümkün kılabilir.

Erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkiler üzerine araştırmalarda, erkeklerin ve kadınların ayırıcı özelliklerinin incelenmesinden vazgeçilmekte ve toplumsal ilişkinin üzerine eğilmeye başlanmaktadır. Bu konudaki çözümleme, cinsiyetin bağımsız bir değişken olarak incelenmesinden, eril ile dişil rollerin karşılaştırmasından, toplumsal bir inşaa olarak toplumsal cinsiyete ve erkekle kadınlığın edinilmesi sürecine doğru kaymaktadır (Hırata, Laborie, Le Doare, Senotier, 2015, s. 139).

İnsanlar cinsiyetler arası farklılığın doğuştan olduğunu ya da iki biyolojik cinsiyetin farklı rol ve işlere uygun biçimlendiğini söylemektedirler. Kadınlarla erkeklerin farklı davranmasının, beyin yapılarının farklı olmasına bağlanmaktadır. Yapılan araştırmalarda beynin bilinmezliğini büyük ölçüde koruduğu, toplumsal cinsiyet hakkındaki varsayımların bilinçsizce de olsa üzerine yansıtıldığı mükemmel bir araç olduğunu belirtmektedir (Fine,2017, s. 23).

Kadınların, 17. yüzyılda eğitim konusunda ciddi anlamda dezavantajlı bulunmalarının yanında doğaları gereği aşağı oldukları da düşünölmektedir (Fine, 2017, s. 18). 18. yüzyıldan itibaren ise kadınlar; toplumsal, siyasal, sosyal pek çok alanda var olan eşitsizliklere ve toplum içindeki rollerine karşı, erkeklerle eşit statü, eşit haklar ve özgürlükler için mücadeleye girişmişlerdir. Feminizm kavramı, temelde cinsiyet ayrımcılığına karşı tavır alan, kamu ve özel bütün alanlarda kadınların maruz kaldığı baskıların ve denetimlerin ortadan kaldırılmasının gerekliliğini savunan, ataerkil yapıların önüne geçerek kadınların meşru haklarına ulaşmada mücadele eden bir yaklaşımdır. Feminizmin tarihsel süreci, 19. yüzyıldan 21. yüzyıla kadarki dönemi kapsamakta ve üç dalgaya ayrılmaktadır. Bu süreçlerde kadınlar, evrensel ve bireysel olarak meşru haklarını elde etmek için mücadele etmişlerdir. Sinema ve resim gibi sanatın farklı disiplinlerinin birbirleriyle kurulabilecek olan ilişkilerini ve

iletişimini soyut ve somut bağlamda incelemeye çalışarak farklı yönetmenlerin ve farklı filmlerin feminist kuram üzerinden okunmasının önemli olduğu düşünülmektedir.

Dönemin hâkim toplumsal anlamları ve toplumsal uylaşımları kültürel temsillerde kendini göstermektedir (Abisel, Arslan, Behçetoğulları, Karadoğan, Öztürk, Ulusay, 2005, s. 28). “Frida”, “Seraphine” ve “Big Eyes” sinema filmlerindeki anlatılara bakılarak herhangi bir toplumsal sorunu, hâkim toplumsal sistemin sunduğu çerçeve içinde kalarak anlamlandırma yoluna gidilmektedir.

Sınırlılıklar

Tezin araştırma örneklemini, kadın ressamların hayatlarının anlatıldığı “Frida”, “Seraphine” ve “Big Eyes” sinema filmleri oluşturmakta ve bu filmler incelenerek kronolojik sıra ile “feminist kuram” perspektifinden tematik bir analize tabi tutulmaktadır.

Feminist kuramın ne olduğu, tarihsel gelişimi ve sinemadaki durumu araştırılmakta, yazılı kaynakları, kaynakça bölümünde belirtilen kitap ve makaleler oluşturmaktadır. Çalışmada ele alınan filmler farklı dönemlerde farklı hayatlar sürmüş kadın ressamların hayatlarını anlatmakta, ancak filmlerin yapımı, farklı yönetmenler tarafından 2000 yılı sonrasında kapsamaktadır. 2000 yılı sonrasında kapsayan filmler, çalışmada ele alınan feminist kuram çerçevesinde incelenerek nesnel bir bakış açısıyla değerlendirilmeye çalışılmaktadır. Bu çalışma, analiz konusu filmlerle ve sınırlılıkları feminist kuram çerçevesinde değerlendirilmektedir.

Materyal ve Yöntem

Feminizm kuram, durumsal açıdan birçok kavramı içinde barındırdığı için çok geniş bir alanı kapsamaktadır. Feminist film eleştirisi ise başlangıçta politik temeller üzerine kurulan sonraları ağırlıklı olarak göstergebilimsel ve psikanalitik yaklaşımlardan etkilenen bir gelişim sürdürmektedir (Özden, 2014, s. 192). Filmlerin incelenmesiyle birlikte uzun okumaların gerekliliği kendini göstermektedir.

Çalışma, literatür değerlendirmesinin yapıldığı betimsel bir araştırmadır. Konuya ilişkin araştırmalar ve kaynaklar üzerine tarama

yapılmış ve çalışmaya katkı sağlayacağı düşünölen modern iletişim araçları ve internet ağı üzerinden sunulan yazın ve görsel kaynaklar da bu araştırmada kullanılmıştır.

1. FEMİNİZM KAVRAMI

Feminizm kavramı durumsal açıdan birçok kavramı içinde barındırarak, tarihsel ve güncel birçok farklı pozisyon ve akım için bir üst kavram olarak ortaya çıkmaktadır. Birçok farklı anlatımı olduğu için tarihsel olarak da feminizme tek bir çıkış noktasından bakmak mümkün değildir. Kimileri bu kavramın, Latince “femina” yani dişi, kadın kelimesinden türediğini savunurken, diğerleri feminizmi sadece diğer 19. yüzyıl ideolojik "izm"ler gibi değerlendirmektedir. Feminizmin eril olmadığı açıktır. Ancak kadınlardan birbirinin aynı ilgileri olan homojen bir grup gibi bahsetmek de mümkün değildir. Kadınlara yönelik toplumsal ayrımcılıkla mücadele konuları incelendiğinde, farklı ülke ve bölgelerde teorik altyapılar da göz önünde bulundurulduğunda birbirinden farklı "feminizmlerin" olduğu, radikal feminizm, liberal feminizm, kültürel feminizm, postfeminizm gibi birçok farklı feminist akımı görülebilmektedir (Notz, 2018, s. 9). Kadınlara karşı toplumsal, politik, ekonomik ve sembolik bir değersizleştirme politikası uygulanmakta olduğu için, bu konunun nedenleri ve bunlara karşı nasıl mücadele edileceği konusunda ayrı düşünceler bulunmaktadır. Ancak hepsi kadınların bir davası olduğu fikrini taşımaktadır.

Feminist doğulmaz, feminist olunur. İnsan yalnızca kadın olarak doğma ayrıcalığına sahip olduğu için feminist politikanın savunmamaktadır. Siyasi tavır alışların tümünde olduğu gibi, kişi, feminist politikaya tercih ve eylem yoluyla inanmaktadır. Kadınlar, cinsiyetçilik ve erkek tahakkümü meselesini konuşmak amacıyla ilk toplanmaya başladıklarında, kadınların da tıpkı erkekler gibi cinsiyetçi düşünce vedağerlere inanarak, toplumsallaştırıldıklarını bilmektedirler. Aradaki fark, erkeklerin cinsiyetçilikten daha fazla yarar görmeleri ve bu yüzden de ataerkil imtiyazlarından vazgeçmek istemedikleri söylenmektedir. Kadınların ise ataerkiyi değiştirebilmek için önce kendi bilinçlerini yükseltmelerinin gerektiği belirtilmektedir (Hooks, 2016, s. 19).

Feminizm, kadın hareketinin teorik ve bilimsel çabası, kadın cinsiyeti üzerindeki ayrımcılığa karşı bilimsel ve pratik bir bilgi bariyeri, ayrımcılığın üstesinden gelme hareketi olarak değerlendirilmektedir. Birçok feminist akım, kadını bir kurban, bir obje olarak görmemekte, aksine onların

eyleme geçen aktif birer birey olduklarını vurgulamaktadır. Bundan dolayı feminizm bir toplumsal hareketi temsil etmekte; yani, kadınların hayatlarında bir düzelme olması için politik ve pratik önlemler organize ederek, kampanyalar ve eylemler düzenlemekte, ayrımcılık ve kötü koşulların ortadan kalkması için müttefik kazanmaya çalışan bir toplumsal hareket olarak ortaya çıkmaktadır (Notz, 2018, s. 10). Feminizm, topluma, kadınların sesini duyurması açısından bir araç vazifesi görmektedir. Ancak dalgalar kısmının belirlenmesinde kaynaktan kaynağa farklılıklar görülmektedir.

Kuzey Amerika ve Avrupa'da, tarihçiler ve feministler uzun süre feminist hareketler içinde iki tarihsel dalgaları ayırt etmektedirler. İlki XIX. yüzyılın ikinci yarısında ve XX. yüzyılın başında ortaya çıkmaktadır. Yeni feminizm olarak adlandırılan ikinci dalga ise, 1960'ların ortası, 1970' lerin başında başlamaktadır. Eşit haklar talebi bütün toplumsal faaliyetleri (aile içinde haklar, çalışma yaşamında haklar) kapsasa da, feminizmin ilk dalgası genellikle oy hakkı talepleriyle bağlantılı olarak sunulmaktadır. Gerçekten de, Birleşik Devletler'de ve tüm Avrupa ülkelerinde en çarpıcı eylemler bu sorunlar etrafında örgütlenmektedir. Buna karşılık, 1970'lerin feminist hareketleri, sadece eşitlik talebine değil, patriyarkal bir sistemde bu eşitliği temellendirmenin toplumsal olanaksızlığının kabul edilmesine dayanmaktadır. Ancak feminist hareketlerin iki uğrağı arasında kurulan karşıtlık günümüzde kimi tarihçiler tarafından kabul edilmemektedir. Bu yaklaşım, feminist hareketlerin 1920-1960 yılları arasında izlerini silmiş olan, boşluklarla malul bir tarih yazımına tanıklık edilmektedir. Çağımızın feminizmi, XIX. yüzyılın beklentilerini, yani demokratik ve ekonomik öznenin ya da kadın yurttaşın ve kadın emekçinin bireyleşmesi taleplerini bugüne taşımakta fakat buna güçlü bir sesle kadın cinselliğinin özerkleşmesi sorununu eklemektedir (Hirata, Laborie Le Doare, Senotier, 2015, s. 156).

Feminizm, kadınların özgürleşmesi, haklarının meşrulaştırılması, kamusal veya özel alanlarındaki eylemlerinde ve faaliyetlerinde eşit haklara sahip olunmasını kapsayan bir yaklaşımdır. Feminizmin geçirdiği tarihsel süreçler genel itibarıyla 19. yy'dan 21. yy'a kadar üç kronolojik evreden

oluştugu düşünölmekte hatta dördüncü bir evrenin varlığından söz edilmektedir.

“Dalgalar” kavramı ve bu dalgaları numaralandırma alışkanlığı feminist tarihi nitelendirmekte uzlaşmış bir yol olduğu, bu dalgaların, birinci (19. yüzyıl) ve ikinci (20. yüzyılın son çeyreği) dalgaları ayırt etmekte işlevsel ancak bir şekilde yanıltıcı görüldüğü de ifade edilmektedir. Hele de tartışmalı üçüncü (20. yüzyıl sonu ve 21. yüzyılın ilk yılları) ve muhtemel dördüncü (2008'de başladı) dalgalar söz konusu olduğunda, bu kavramı günümüzde kullanmanın pek uygun görünmediği de belirtilmektedir (Donovan, 2016, s. 14).

İlk dalga olarak isimlendirdiğimiz birinci dalga 18. yüzyılın sonlarından 20. yüzyıl başına kadar devam etmektedir. Ancak Batı Avrupa'da 15., 16. ve 17. yüzyıllarda da feminist dalgalar olduğu görölmektedir. Bugün feministlerin ilgilendiği konuların pek çoğu; tecavüz, cinsel şiddet ve kadınlara karşı şiddet, ozaman da kadınların ele aldıkları konular arasında bulunmaktadır (Donovan, 2016, s. 15).

Feminist literatürde, 19'uncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren “Birinci Dalga” olarak adlandırılan dönemde herkesin paylaştığı ortak değerler eşitlik üzerine kurulmaktadır. Eşitlikçi feminizmin temelinde, kadınlarla erkeklerin eşit hukuki ve siyasi haklara sahip olmasının kadını özgürleştireceği düşünölmektedir (Sayan-Cengiz, 2010, s. 119). 19. Yüzyılda başlayan Birinci Dalga 1950' lere kadar sürmekte, kamusal alanda eşit şekilde var olmanın yanında oy hakkı kazanmak için de uğraş vermektedir (Husson, Mathieu, 2018, s. 30).

İkinci dalga, 1960'ların sonundan başlayarak 1970'ler ve 1980'lerin başına kadar sürmektedir. Cinsiyetçilik ve cinsel politikalar gibi temel fikirleri kabul görmekte birlikte bugün sıradan kavramlara dönüştüğü ifade edilmektedir. Bunun yanında, ikinci dalga feministler kuram üretmekle kalmayıp, örgütlenme ve kurumsallaşma içine girmektedirler. Tecavüz kriz merkezleri, sığınaklar, kadın çalışmaları programları, feminist yayınlar, küresel politik örgütlenmeler gibi pek çok feminist kurum, varlığını çeşitlenerek sürdürmektedir (Donovan, 2016, s. 15).

1960 sonrasında özellikle Batı Avrupa ülkelerinde ve ABD’ de etkin olan “İkinci Dalga” feminizm, kazanılan hukuki ve siyasi hakların kâğıt üzerinde kaldığı ve beklenen özgürleşmeyi sağlamadığı için bu dönemin ana meselesi kadınların kamusal alanda hak ettikleri yerde bulunabilmesi olmaktadır (Sayan-Cengiz, 2010, s. 119). Yeni toplumsal hareketler arasında gösterilen bu dönemde büyük protesto hareketleri yapılarak büyük ölçüde yükseköğrenimden faydalanmış, orta sınıf genç kadınlar etkilenmektedir (Mies, 2011, s. 64). Yeni kadın hareketi, eski kadın hareketinin aksine, mücadelelerini kamusal alan (siyaset ve ekonomi) üzerinde yoğunlaştırmayıp, tarihte ilk kez özel alanı, mücadeleleri için bir arena olarak kullanmaya başlamaktadırlar (Mies, 2011, s. 71).

Üçüncü dalga feminizm olarak adlandırılan dönem, 1990’ların ilk yarısından itibaren başlamaktadır (Işık, 1998, s. 78). Her kadının farklı sebeplerle baskıya uğradığı sorunsalından yola çıkarak çözüm yolları bulmaya çalışmaktadır.

1.1.Feminizmin Tanımı

Feminizm kavramı üzerine yapılan tartışmalar gibi anlamı ve kökeni üzerine de farklı görüşler bulunmaktadır.

Feminizmin sözlük anlamında, toplumda kadın haklarını çoğaltma, erkeğinkiler üzerine çıkarma, eşitlik sağlama amacını güden düşünce akımı, kadın hareketi olarak geçmektedir (www.tdk.gov.tr/17.11.2018).

Feminizmin bir başka tanımı, on sekizinci yüzyılda İngiltere’de doğan, cinsler arasındaki eşitliği kadın haklarının genişletilmesiyle sağlamaya çalışan bir toplumsal hareket olarak ifade etmektedir (Marshall, 2005, s. 240).

Feminizm sözcüğü 1837 yılında Fransa’ da Robert Sözlüğü’nde yer alarak ‘kadınların toplum içindeki rolünü ve haklarını genişletmeyi öngören bir doktrin’ olarak tanımlanmaktadır (Michel, 2000, s. 6).

Feminizmin sözlükte kadınların toplumdaki yerini genişletmeyi amaçlayan bir öğretiyi olarak tanımlandığını fakat bu tanımlamanın eksik olduğu ve feminizmin yalnızca bir öğretiyi değil bu amaç doğrultusunda gerçekleştirilen eylemleri de içerdiği belirtilmektedir (Michel, 1984, s. 17).

Feminizm, cinsiyetçiliği, cinsiyetçi sömürüyü ve baskıyı sona erdirmeyi amaçlayan bir hareket olarak ifade edilmektedir. Bu tanım, sorunun pratikte, cinsiyetçi düşünce ve eylemin tüm biçimlerinde yattığına, cinsiyetçilik yapan kişinin kadın, erkek, çocuk ya da yetişkin olmasının bir şey değiştirmedigine işaret ettiği düşünülmektedir. Sistemi baştan sona etkileyen kurumsallaşmış cinsiyetçiliğe dair bir kavrayış içerecek kadar da kapsamlı olduğu belirtilmektedir. İnsanın, feminizmi anlayabilmesi için önce cinsiyetçiliği anlayabilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır (Hooks, 2016, s. 12). Asıl sorunun cinsiyetçilik olduğu düşünülmekte, erkek ya da kadın herkesin doğduğu andan itibaren cinsiyetçi düşünce ve eylemlerle sosyalleştiğine değinilmekte ve bu şekilde toplumda hiçbir şeyin değişmediği ifade edilmektedir.

Feminizm denince; kadınların kurtuluş, özgürlük, eşitlik çabası ve de kadın hakları için yürüttükleri mücadele anlaşılmaktadır. Feminizm, kadınların bastırılmışlığını birincilolarak, “cinselliğin, üreme kapasitesinin tek bir erkek veya ataerkil kurumlar tarafından kullanılması” şeklinde algılanmaktadır (Herrad Schenk’ den aktaran Notz, 2018, s. 13).

Sözlükte, feminizmin tanımı, cinsel devrimin amaçlarını belirleyen bir biçimde, “cinsler arasında politik, ekonomik ve toplumsal eşitliği öngören bir sistem” olarak belirlenmektedir. Bu, son derece kapsamlı bir kavram olduğu için, Kadın Hareketi ile simgelenen öncü atılımdan doğduğu ya da bununla işbirliği yaptığı vurgulanmaktadır (Millett, 2018, s. 125).

Feminizm, süreç içinde kendisini devamlı yenilemekte ve gelişmekte olduğundan daha tamamlanmadığı dolayısıyla da feminist kuramların zamanla değişip, çeşitlendiğine işaret edilmektedir (Kayhan, 1999, s. 7).

Feminizm, kadınların özgürleşmesi, haklarının meşrulaştırılması, kamusal veya özel alanlarındaki eylemlerinde ve faaliyetlerinde eşit haklara sahip olunmasını kapsayan bir yaklaşımdır. Bu bağlamda kadınların yaşadıkları zorluklar, baskı ve ezilmişlikleri ifade eden, kadınların yaşadığı sorunları ele alan bir kavram olarak değerlendirilmektedir. Feminizm hareketi kadınların binlerce yıllık baskı altında tutulmalarının bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır.

1.2. Dünya’da Feminizmin Tarihi

Fransız devrimiyle beraber gelen eşitlik, özgürlük, kardeşlik düşünceleri feminist düşüncenin gelişiminin de temel dayanağını oluşturmaktadır. Olympe de Gouges, Mary Wollstonecraft, Frances Wright, Sarah Grimké gibi düşün insanları, her zaman ve her yerde herkesin özgür ve eşit olması gerektiğine duyulan inançla, kadınlarında erkekler kadar eşit olmaları gerektiğini savunmaktadırlar.

Biyolojik olarak kadın veya erkek olmak ile toplumsal olarak kadın ya da erkek olmak arasındaki uçurum feminizmin ortaya çıkışının öz sebebi olduğu düşünülmektedir (Eliuz, 2011, s. 221).

Batı’da Rönesans’ın ortaya çıkışına kadar kadınlar toplumsal yaşamdan dışlanmaktadırlar. Rönesans’ın ortaya çıkışıyla birlikte, kadın hakları ve kadın hareketleri gündeme gelmeye başlamaktadır (Michel, 1984, s. 37,38).

Olympe de Gouges, Fransız devriminin ilk evrelerinde kadınların özgür olması gerektiğini düşünerek 1789’daki İnsan Hakları Bildirgesinin ardından 1791’ de Kadın Hakları Bildirgesini “Les Droits de la Femme” yazmış ve kadınlar için haklar talep etmiştir (Bendason, 1994: 55). Erkeğin, yalnızca kendisine eşitlik isteyerek, kadınlar üzerinde emir vererek, tek başına devrimden faydalanmak istediğini söylemektedir. Yazdığı bildirge “İnsan ve Yurttaş Hakları Beyannamesi” gibi 17 maddeden oluşmaktadır. Madde 1: “Kadın, özgür olarak dünyaya geldi ve erkekle aynı değerle haklara sahiptir(...)” 2. Madde’de: Her politik birlikteliğin amacı, kadın ve erkeğin doğal ve daimi hakları; özgürlük, mülkiyet, güvenlik ve özellikle baskıya karşı direniş hakkının savunulmasına vurgu yapmaktadır. Kendisi hakkında kurulan mahkeme tutanağında feminist fikirlerinden dolayı, “mantık ve delilik”le değerlendirilip, kendisinin devrim karşıtı ve deli olduğu kanaatine varılmaktadır. 03 Kasım 1793’te “Şüpheliler Yasası”na göre suçlu bulunarak ve giyotin ile infaz edilmektedir. 30 Ekim 1793’te bütün kadın kulüpleri yasaklanmış olsa da, Fransız hükümeti 24 Mayıs 1795’te yasağa ek olarak kadınların toplanmasına ilişkin yeni bir yasa daha

çıkarmaktadır. Kadınların devrimci ruhu da bu gelişme ile beraber ortaya çıkmaktadır (Notz, 2018, s. 39).

17. yüzyılda İngiliz feministler, İngiliz İç Savaşı'nın getirdiği değişimi fırsat bilerek, broşür ve vaizlerle çatışmalara dâhil olmaktadır. Kadın rolünün hemen hemen bütün yönlerini konu etmekte, kadınları aşağı olarak tanımlayıp mutlak kabul gören algıya ve erkeklerin eşleri üzerinde hak sahibi olmasına karşı çıkmaktadırlar. İsteklerini anlatmakla kalmayıp var olan değerler sistemini; ataerkil aile kurallarına karşı oluşlarını pratikte de ifade ederek, erkeklerini ve ailelerini terk ederek, demokratik bir biçimde organize olan, cinsiyetlerin eşitliğini temel alan topluluklarda yeni yaşamlara başlayarak da otoritelere karşı gelmektedirler. Farklı ülkelerden kadınlar, erkekler tarafından savunulan; kadınların kendilerinden daha aşağı olduğu tezine çoğalarak ve güçlenerek karşı çıkmaktadırlar (Notz, 2018, s. 34).

Fransa'da Marie de Jars de Gournay (1565-1645), “Kadının Varlığı” üzerine yeni bir bakış açısını ilk defa dile getirmekte, bir cinsiyeti diğerinden üstün tutmadığını belirtmektedir. 1622 yılında yayınladığı tartışma yazısı “*Kadın ve Erkeklerin Eşitliği*”nde, her iki cinsiyeti de eşit olarak sınıflandırmaktadır. Bu duruşu ile yalnızca Hıristiyan dünyasının değil, ayrıca mevcut dünya görüşünün de (*Weltanschauung*) karşısında durmaktadır. Kadınlar sürekli olarak, kendilerinin eğitim için gerekli olan yetiye ve bu sebeple de yüksek öğrenim hakkına sahip olduklarını söylemekte, erkeklerse, fakültelerin amfilerinde alışkın olmadıkları kadın bakışlarından rahatsız olmaktadır. Kadınların, özellikle eğitim almaları önündeki engellerin kaldırılması yönünde yoğunlaşması, eşit bir biçimde eğitim hakkına sahip olarak, erkekler gibi siyaset ve toplumsal birçok konuda eşit kazanımlara sahip olabilmeleri, uzun süren talepler neticesinde, örnek olarak gösterilen ülkelerin üst tabakasından yalnızca sayılı kadın eğitim alabilmektedir (Notz, 2018, s. 35).

Feminizm, 03 Ocak 1792’de İngiltere’de yayınlanan Mary Wollstonecraft’ın Kadın Hakları Savunusu “A Vindication of the Rights of Women” adlı eseriyle dikkat çekmektedir (Donovan, 2016, s. 21). Mary Wollstonecraft’ın haklar savunusu feminist teorinin klasiği olarak kabul

edilmektedir. Temel iddiası, kadının köle kalmasının nedeninin, yetişmesine engel teşkil eden ve hayattaki gerçek amacının erkeğe hizmet etmek olduğunu öğreten toplumsallaşma sürecinde yattığı fikridir (Donovan, 2016, s. 34). Her birey, doğumdan itibaren cinsiyetinden beklenen şekilde, nasıl davranacağını, nasıl konuşacağını, nasıl hareket edeceğini ve nasıl düşüneceğini öğrenmektedir.

Wollstonecraft, kadınların ekonomik olarak ortaya kendilerini koymalarının ve belli bir ölçüde güç elde etmelerinin tek yolunun evlenmek olduğunu belirtmektedir. Bu yüzden de, kadınların tek amacının erkekleri memnun etmek için hayatın akılcı olmayan, duygulara ait yanını geliştirmekte, bu tür bir rol de kadınların itibarını zedelemekte olduğunu ifade etmektedir. Wollstonecraft, gerçek anlamda bir eğitim ile eleştirel düşüncenin geliştirilmesinin çözüm olduğuna inanmaktadır. Ancak kadınların akla ulaşmasının da erkekler tarafında engellendiğini düşünmektedir (Donovan, 2016, s. 34,36). Wollstonecraft, kadınların eleştirel düşünmesinin yararlarına inanmakta ve bu durumun hayatlarını kontrol etmelerine imkân sağlayabileceğini düşünmektedir. Kadınların erkekler üzerinden değil, kendi üzerlerinden iktidarları olmasını istemekte ve kadınlar için daha uygun fiziksel eğitim sağlanması, ahlaki konulardaki çifte standarta son verilmesi gibi daha ikincil değişimler üzerinde de durmaktadır (Donovan, 2016, s. 38). Ancak kadınlara sağlanan eğitim, cinsiyet kimliğinin; okul ve aile tarafından oluşturulup aktarıldığı, bize ne kadar doğal görünseler de eşitliğin sağlanmasının gerekliliği vurgulanmaktadır.

Kadınların özgürlük savaşının öncelikle eğitim alanında görüldüğü belirtilmektedir. Biraz okuma yazma bilen kadınların, eli kalem tutmayanlardan daha işe yarar oldukları kanısı kadınların eğitimi yolunu açmaktadır. Kadınların eğitimi, düzenli bir eğitim olarak düşünülmemiş; boyun eğme, kölelik ve cinsellikten uzaklaşmaya yakın bir cinsel kısıtlamayı içeren “erdem” kavramı üzerinde durduğu belirtilmektedir. On dokuzuncu yüzyılda kadınların eğitimi konusunda önerilerin çoğu, eğitim yoluyla kadınların daha iyi ev kadını ve ana olacakları temeline dayanmaktadır. Bu görüşe karşı çıkanlar ise, eğitim gören kadınların,

bağımlılıktan kurtulacakları endişesini taşımaktadırlar (Millet, 2018, s. 126).

Fransız Devrimine büyük katkıda bulunmuş olan J.J. Rousseau'nun kadınların eğitimi konusunda söyledikleri, etken oldukları oranda reaksiyoner nitelik taşımaktadır. Kadınların eğitiminin erkeklerinkine orantılı olmasının gerektiği, erkekleri hoşnut etmek, onlara yararlı olmak, kendilerini onlara sevdirep saydırmak, ufak yaşta onları eğitmek, büyüdükleri zaman onlara özenle bakmak, gönüllerini almak, teselli etmek, yaşamı erkekler için güzel ve uyumlu bir duruma getirmek gibi ödevlerinin olduğu söylenmektedir (Jean Jacques Rousseau'dan aktaran Millet, 2018, s. 126).

Mary Wollstonecraft kitabında, düşün insanı J.J. Rousseau'nun "Emile" adlı eserine atıfta bulunarak "J.J. Rousseau'nun kadınlar ve erkeklerin farklı eğitim aşamalarından geçmesi gerektiği iddialarının aksine, kızların ve oğlanların aynı eğitimi almaları gerektiğini savunarak, kadınların rolünü ev işine ve kocasının rahatını sağlamaya indirgemek, kadın doğasının bir gereği olamaz" diyerek eleştirmektedir (Michel, 2000, s. 45).

Josephine Donovan, feminist kuram tarihinin başlangıcını 14. yüzyıla kadar dayandırmaktadır. Yazar, 14. yüzyılda yazılmış olan ilk feminist kitapçıkların Christine de Pisan'ın, l'Epistre audieud'amours (1399) ve l'Epistre sur le roman de la rose (1400) olduğunu ifade edilmektedir (Donovan, 2009, s. 15,16). Bununla birlikte, 14. yüzyılda yaşamış olan Fransız asıllı Christine de Pisan, yaşamını yazarlık yaparak sürdüren ilk Avrupalı kadın olarak kabul edilmekte ve kadınların özgürlüğünü savunduğundan dolayı ilk feminist yazar olarak da ele alınmaktadır (Régnier-Bohler, 1996, s. 27).

Yazar, şair ve filozof Christine de Pizan (1365-1431) Orta Çağ'da kadın hakları için mücadele eden ilk kadınlardan biridir. En bilinen eserlerinden biri *Livre de la Çite des Dames (Kadınlar Şehrinin Kitabı)*'dir. de Pizan, sosyal rollerin yeniden düzenlenmesinin önemli olmadığını, kadınların, erkeklerin kibir dolu sözlü ve cinsel saldırılarına karşı kendilerini savunmalarını istemektedir. "Kadınlar Şehri" kitabı mecazi anlamda, "kadınlar krallığının mutlu (kadın) vatandaşları" için

düşünülmektedir (Smelik, 2008, s. 33). Pizan'ın romanı “Aşk Tanrısı” 1235 yılında yayınlanan Guillaume de Lorris'in kadın düşmanlığı içeren *Gül Romanı'na* karşı yazılmakta, bu roman aynı zamanda Fransa'da bilinen ilk edebiyat tartışmasını da başlatmakta ve 1402'de yazdığı şiir olan “*de la Rose*” da, kadınları koruyan hayali bir “*gül tarikatı*”nı tarif etmektedir (Notz, 2018, s. 34).

17. yüzyılda İngiliz feministler, İngiliz İç Savaşı'nın getirdiği değişimi fırsat bilerek, broşür ve vaizlerle çatışmalara dâhil olmaktadır. Kadın rolünün hemen hemen bütün yönlerini konu etmekte, kadınları aşağı olarak tanımlayıp mutlak kabul gören algıya ve erkeklerin eşleri üzerinde hak sahibi olmasına karşı çıkmaktadırlar. İsteklerini anlatmakla kalmayıp var olan değerler sistemini; ataerkil aile kurallarına karşı oluşlarını pratikte de ifade ederek, erkeklerini ve ailelerini terk ederek, demokratik bir biçimde organize olan, cinsiyetlerin eşitliğini temel alan topluluklarda yeni yaşamlara başlayarak da otoritelere karşı gelmektedirler. Farklı ülkelerden kadınlar, erkekler tarafından savunulan; kadınların kendilerinden daha aşağı olduğu tezine çoğalarak ve güçlenerek karşı çıkmaktadırlar (Notz, 2018, s. 34).

Feminizm kelimesinin “yaratıcısı” olarak sıklıkla, Fransız toplumbilimci ve sosyalizmin ilk savunucularından Charles Fourier (1772-1834) gösterilmektedir. Bunun sebebi, Fourier'in 19. yüzyılda yazdığı yazılarda bu kavramı popülerleştirmesidir. Fourier, kadın ve erkeğin eşitliği üzerine yoğun çalışmalar yapmaktadır. Günümüzde vurgulanmaya değer olan bir başka nokta ise toplumsal yaşamı da değiştirmek istemesiydi. Fourier'in ütopyası, yoldaşlık temeline dayanan ve kendisinin sıklıkla “harmoni” olarak tanımladığı yalnızca bir ekonomik birliktelik değil, aynı zamanda sevgi birlikteliği de olmalıydı. Fourier, emeğin özgürleşmesi için cinselliğin özgürleşmesi ile mümkün olacağını düşünmektedir. Fourier, evlilik ve izole edilmiş ev işlerinde, uygar toplumların en kötü tarafının saklı olduğunu söylemektedir. Çünkü her iki cinsiyetin de baskı altında tutulmasının merkezi aracının evlilik ve izole edilmiş ev işleri olduğunu düşünmektedir. Eserinde, oldukça sert bir biçimde burjuva evliliğini eleştirmektedir (Notz, 2018, s. 36).

Aydınlanma ya da Akılcılık çağı olarak adlandırılabilir dönemde insanların doğal hakları olduğu fikri, hem Amerikan Bağımsızlık Bildirisi'nde (1776) hem de Fransa'nın İnsan Hakları Bildirisi'nde (1789)  nem kazanmaktadır. 18. yüzyıl feministleri, erkeklerin sahip olduğu doğal haklara kadınların da sahip olması gerektiğini istemektedirler (Donovan, 2016, s. 22).

O dönemde kuramcılar da her alanda, belirli davranışları tanımlayan temel ilkeleri anlamaya çalışmaktadırlar. *Phucipa Mathematica (Matematik İlkeleri, 1687)* adlı eserinde Sir Isaac Newton, Aydınlanma ağı dünya görüşünün temel paradigmasını ortaya koymaktadır. Bu paradigma, tüm evrenin basit ve matematiksel kurallarla yönetildiği fikrine dayanmaktadır. Fiziksel dünya insan aklı ile anlaşılabilen birkaç basit kuralla d zenleniyorsa, o zaman etik, politik ve estetik dünyalar da bu kurallara göre düzenlenebilmekte olduğu ifade edilmektedir. Descartes ise *Discourse on Method (Yöntem  zerine Bir Söyleşi, 1637)* adlı eserinde, aklın aracılığıyla anlaşılabilen "açık ve belirgin" birkaç d şuncenin, bilginin reddedilemez ilkelerini sağladığından bahsetmektedir (Donovan, 2016, s. 23).

Siyaset felsefecileri, ancak akıl yürütmeyle anlaşılabilen mutlak doğal hakların ya da doğal kuralların önsel (*a priori*) olarak var olduğu fikrini geliştirerek, böylece, modern dünyanın en önemli ahlaki düşüncelerinden birini, her bireyin doğuştan gelen "doğal" haklara sahip olduğu fikrini ortaya koymaktadırlar. Bu  nerme Amerikan Bağımsızlık Bildirisi'nde de yer almaktadır (Donovan, 2016, s. 23).

Kadın mücadelelerinin kolektif hareketi olarak feminizm, bu anlamıyla ancak XIX. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkmaktadır. Bu mücadeleler, kadınların özgül vesistematik bir ezilmeye tabi oldukları kabulüne; erkeklerle kadınların arasındaki ilişkilerin doğadan kaynaklanmadığı ve dolayısıyla d nüşt r lmelerinin siyasal bir imk nı olduğu savına dayanmaktadır. Hak talepleri, evrensel eşitlik ilkelerinin ileri sürülmesiyle, kadınlarla erkekler arasında g lerin eşitli olarak dağılması gerçeğinden doğmaktadır. Bu anlamda, feminizm bir siyasal talep olarak ancak evrensel bir insan hakları anlayışıyla ilişkili olarak ortaya çıkabilmektedir. Bu anlayışın köklerinin, ilk hukuksal formülasyonu

önce Amerika' da, sonra da Fransız devrimlerinden kaynaklanan kişi hakları kuramlarında yatmakta olduğu belirtilmektedir (Fraisie'den aktaran Hirata, Laborie, Le Doare, Senotier, 2015, s. 155). Eğitim, bir topluma yeni üyelerin bireysel ve kolektif katılımını mümkün kılmaktadır. Bu anlamda eğitim, toplumsal yeniden üretimin bir parçası olmaktadır. Fransa'da eğitim sosyolojisinin kurucusu olan Durkheim'ın (1922) tanımı iki kavramı birleştirmektedir: “Eğitim, yetişkin kuşakların, henüz toplumsal yaşam için yeterince olgunlaşmamış olanlar üzerindeki eylemidir...” ve “genç kuşağın, her birimizin içindeki toplumsal varlığı oluşturmayı hedefleyen sistematik bir sosyalizasyonuna dayanır.” Yazara göre, eğitim her şeyden önce, toplumun kendi varoluş biçimini sürekli olarak yenilemesinin aracı olmaktadır (Hirata, Laborie, Le Doare, Senotier, 2015, s. 113). Eğitimi, örgütlenme dönemi izlemekte ve Amerikan kadınlarına ilk kez siyasal eyleme geçme ve örgütlenme fırsatını yaratan Köleliğin Kaldırılması Hareketi olmaktadır.

Birleşik Amerika kadınları hakkındaki belli başlı tek tarihsel yapıt olan Eleanor Flexner'in Mücadele Yüzyılı, köleliğe karşı girişilen kampanyayı, kadınların, köleliğin kaldırılmasının birer savunucusu oldukları, kitleler karşısında konuşma hakkı elde ettikleri, toplumdaki yerleri ve temel hakları konusunda bir görüş ve felsefe sahibi olmaya başladıkları belirtilmektedir. Çeyrek yüzyıl boyunca köleliğin kaldırılması ve kadınların özgürlüğe kavuşturulması eylemlerinin birbirlerine destek oldukları ve birbirlerini geliştirdikleri ifade edilmektedir (Millett, 2018, s. 132,133).

Amerika'da Kadın Hareketinin, resmen 19 - 20 Temmuz 1848 günlerindeki Seneca Falls kongresinde başladığı belirtilerek, toplantının kökünün köleliğin kaldırılması konusundaki eyleme dayandığı vurgulanmaktadır (Millett, 2018, s. 134).

İngiliz reform hareketi, daha önceden oy hakkı tanınmayan birçok grubun bu hakkı elde etmesini sağlamış; ayrıca çalışan kadınların katlanmak zorunda oldukları koşulları incelemiş ve giderek düzeltmiştir. Amerika' da köleliğin kaldırılması hareketi, kadınların ilk kez politik bir anlam içinde örgütlenmelerine yol açmıştır. 1840'larda ve özellikle 1848 yılında, bu konuda sağlam bir temele basma olanağı görülmektedir. Çünkü o yıl New

York - Seneca Falls'da yapılan miting, kadınların kendi adlarına politik örgütlenmelerinin başlangıcı olmuştur. İngiliz kadınları, Mill'in önderliğinde, 1860'larda harekete geçmişlerdir. Uluslararası Kadın Hareketi adı verilen yetmiş yıllık çatışmanın ilk kıvılcımı Seneca Falls'da atılmıştır (Millett, 2018, s. 113).

Seneca Falls Kongresi'nde de, oy hakkı ile ilgili birçok teklif oybirliği ile kabul edilmektedir. Seneca Falls bildirileri, 19. yüzyıl Amerikan Kadın Hakları Hareketinin temel liberal doktrininin yararlı bir özeti olarak hizmet etmektedir. Seneca Falls'a giden yolun kuramsal çerçevesini Aydınlanma geleneğinde yer alan Mary Wollstonecraft (1759-1797), Frances Wright (1795- 1852) ve Sarah Grimke (1792-1873). Sojourner Truth (1795-1883), Elisabeth Cady Stanton (1815-1902), Susan B. Anthony (1820-1906), Harriet Taylor (1807-1858) ve John Stuart Mill'in (1806-1873) gibi güçlü birçok feminist düşünürün fikirleri ve kuramları çizmektedir (Donovan, 2016, s. 32,33).

Tahmini olarak ilk feminist dergi, 1832 yazında, sosyalizmin başka savunucusu olan Henri de Saint-Simon (1760-1825) taraftarları ile Fransa'da çıkarıldı. "Kadınlar için özgürlük, halk için özgürlük, sanayi ve ev işi için yeni bir örgütlenme ile "La Femme Libre"nin [Özgür Kadın] sloganıydı. Derginin kurucularından biri olan Desiree Veret (1810-1890) ve diğerleri, teorikte değil, kadının durumu için yaşam ve iş toplulukları kurulması gibi pratik önerilerde bulunmaktadırlar. Erkeksi hiyerarşilerin içerisinde kendilerini sınıflandırmak istememekte ve erkekliği çağrıştıran kuralları kabul etmemektedirler. Dergiyi, fikirlerini geniş kitlelere ulaştırmak ve kitleleri ikna etmek için ilk adım olarak görmektedirler (Notz, 2018, s. 40).

Hubertine Auclert (1848-1914) kadınların seçme hakkını savunan bir aktivist olarak fikir arkadaşları ile feminizmi ilk defa 1881-1891 yılları arasında çıkardıkları *Şehirli (La Citoyenne)* adlı yayında kullanmaya başlamaktadırlar (Notz, 2018, s. 11).

Kadınlar, Almanya'da I. Dünya Savaşı sonunda (1919) eşit yurttaşlık hakkı ile seçme seçilme hakkı elde etmektedirler. 1920'de Weimar Cumhuriyeti, Almanya Parlamentosu'na seçilen 467 parlamenterin 37'sini

(%8) kadınlar oluşturmaktadır.1919'da Weimer Cumhuriyeti Anayasası'nda politik eşitlik konusunda; “kadınlar ve erkekler (esasta) aynı vatandaşlık hak ve sorumluluklarına sahiptir”. Cümlesi yer alsada o dönemde bunun çok fazla uygulanmadığı belirtilmektedir (Notz, 2018, s. 55).

Dönemin ünlü feministlerinden Simone de Beauvoir'in, bugün de güncelliğini koruyan İkinci Cins kitabı 1947'de çıkmıştır. Bu kitapta Beauvoir, “kadın doğulmaz, olunur” diyerek, dişi cins olarak doğmuş bir insanın, yıllar içinde eğitilip, kadınların rollerini doğanın değil, kadınların kendilerinin de sorumlu oldukları bir dizi eskimiş ön yargı, örf ve yasayla sınırladığı görüşünü savunmaktadır (Kayhan, 1999, s. 28). “Kadın doğulmaz, kadın olunur.” Sözlerinde ifade edilen, çocuğun doğduğu andan itibaren hayatına müdahil olan birileri bulunmaktadır. İlk yıllardan itibaren kız çocuğunun yapabilecekleri, ona telkin edilmekte, yani kadın olmak öğretilmektedir. Kadınlarla erkekler arasındaki farkların oluşmasında ‘doğa’nın ise bahane edildiği düşünülmektedir.

1.3. Türkiye’de Feminizmin Tarihi

Osmanlı toplumunda kadının konumu, ataerkil yapının ve dinin belirlediği sınırlarla çevrelenmektedir. Bu genel ölçü; toplumsal ve ekonomik yapılanmalara göre bölgesel, ırksal ve dinsel farklılıkları da içinde barındırmaktadır.

Osmanlı kadın hareketleri; temelde kadınların eğitimini, ailede eşitliğin sağlanmasını, çok eşliliğin yasaklanmasını, kadınların toplum içinde rasyonel görevler üstlenmesini, kadınların giyim biçimlerine müdahale edilmesinin engellenmesini ve kadınların annelik ile zevcelik rollerinin yanında mutlaka bir meslek edinmeleri gerektiğini savunmaktadır (Zihnioğlu, 2001, s. 154). 1868–1908 zaman aralığı, Osmanlı-Türk feminizminin erken dönemi olarak kabul edilmekte olduğu, Osmanlıdaki ikinci dalga feminist hareketlerin ise 1908–1922 zaman aralığında görüldüğü, bu dönemde feminizmin toplum içinde yer edindiği ve toplum üzerinde bir etkiye sahip olmaya başladığı söylenmektedir (Zihnioğlu, 1999, s. 4).

Müfide Ferit Tek'in (1892–1971), Türk kadın kimliği üzerinde durarak dönemin toplumsal olaylarını ve gelişen feminist hareketleri değerlendiren Türk Kadını dergisinde, “Türk kadını artık esir değildir. İtiraf edelim ki esir kalacağım dese bile, erkeklerde ve cemiyette onu esir tutacak kudret-i maliye kalmamıştır” (Tek, 1999, s. 167) ifadesi, dönem kadınlarının hak arayışını göstermesi bakımından önemli olduğu düşünülmektedir.

Bu dönemde, Kadın (1911), Mehâsin (1908–1909, 12 sayı), Kadın Bahçesi, Kadınlar Dünyası (1913–1921, 208 sayı), Kadınlar Duygusu (1914, 12 sayı) gibi kadın dergileri, Osmanlıda kadınlarla ilgili çalışmaların başlangıcı olmaktadır. Çünkü bu dergilerde, feminizm kavramına bukavram çevresinde görüşlere ve kadının Osmanlı toplumsal yapısındaki rolüne yer verilmektedir (Özcan-Demir, 1999, s. 110).

Osmanlı kadın hareketlerinin basınla tanışmasında II. Meşrutiyet dönemindeki özgürlük ortamının payı büyüktür. Halide Edip, Nezihe Muhiddin, Emine Semiye gibi isimler, dönem kadınları üzerinde yol gösterici bir kimliğe sahiptir. Nezihe Muhiddin (1893–1964), kendi mefkûrem diye adlandırdığı, kadınlık mefkûresini, yani feminizmi savunmaktadır (Zihnioğlu, 1999, s. 4).

II. Meşrutiyet döneminin siyasal ve sosyal ortamlarında, edebiyat dünyasında tanınan bir diğer isim de Fehime Nüzhet Hanım'dır (?-1925). Yeterli eğitim almamasına rağmen, kendi kendisini yetiştiren Fehime Nüzhet Hanım, şiir ve tiyatro türlerinde eserler vermekte ve özellikle hitabet yeteneğiyle ön plana çıkmaktadır. İlk Türk kadın rejisörü olarak da bilinmektedir. Dönemin kadın yazarları gibi o da sosyal ve yardım amaçlı toplantılarda kadın haklarını gündeme getirmektedir (Tağızade-Karaca, 2003, s. 12).

1919 yılında yayımlanan Büyük Mecmua'nın müdür ve imtiyaz sahibi olan Sabiha Zekeriya Sertel (1895–1968), Türk kadınının savaş ortamında üzerine düşen her sorumluluğu, büyük fedakârlıklar göstererek yerine getirdiğini ve erkeklere tanınan hakların aynısının kadınlara da tanınması gerektiğini savunmakta ve kadın haklarının hangi açıdan

değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Sertel tarafından 1924 yılında çıkarılmaya başlanan Resimli Ay dergisinde kadın meselesi üzerinde durarak, Cumhuriyetin öngördüğü kadın portresini çizmektedir (Toprak, 1998, s. 51).

II. Meşrutiyet döneminde oluşan fikir özgürlüğü ortamında, Osmanlı toplumunda kadınlara dönük düzenlemeler hız kazanmaktadır. 1859'da İstanbul'da ilk Kız Rüştîyesi açılarak, bunu 1869'da Dârümuallimât'ın (kız öğretmen okulu) açılması izlemektedir (Cumhur, 1992, s. 260,261). Eğitim alanındaki tüm bu yenilikler, kadınların toplumsal hayatta daha fazla yer almasını sağlamaktadır.

Dönemin toplumsal yapısı içinde, Osmanlı'da kızlar, 1911'de liselere, 1916'da üniversiteye gitmektedir. Cumhuriyet Türkiye'sinde, 1923-24 yıllarında 1081 kadın, 9121 erkek öğretmen bulunmaktadır. Cumhuriyet'in, kadın öğretmenler konusunda Osmanlı'dan ne ölçüde beslendiğini ve kadın modernleşmesi noktasında Osmanlı Devleti ve Türkiye Cumhuriyeti'nin nasıl birbirinin devamı olduğunu göstermesi bakımından önemli olduğu düşünülmektedir (Meriç, 2000, s. 60).

Yeni kurulan Türkiye'de kadın haklarının kazanılması noktasında toplumsal bir hareket bulunmamakla birlikte, Mustafa Kemal Atatürk "Kadın Devrimi"ni gerçekleştirerek medeni bir görünüm kazanılmasını sağlamaktadır (Abadan-Unat, 1979, s. 22). Atatürk devrimlerinin eğitim konusunda, kadınların önünü açtığını ancak, bunun da Osmanlı'dan beri gelen eğitimle ilgili düzenlemelerin devamı olduğu belirtilmektedir (Tekeli, 1989, s. 34).

Kadınlara ilgili düzenlemeler, Kemalist reformların belkemiğini oluşturmaktadır. Anadolu kadınının sahip olduğu fedakârlık duygularının yeni koşullara uyarlanması, milliyetçi bir projenin hedeflenmesiyle ilgili olarak kadının toplumsal yaşamdaki görünürlüğü ve kadın-erkek eşitliği fikrinin, Müslüman bir ülkede kültürel modelin yeniden tanımlanmasına yol açtığı savunulmaktadır (Göle, 2010, s. 101).

4 Ekim 1926'da İsviçre Medeni Kanunu'nun mecliste kabul edilmesiyle, cinsiyetçi yasalar ortadan kaldırılmakta ve 3 Nisan 1930'da

Türk kadınlarına belediye seçimlerine katılma hakkı tanınmaktadır. 8 Şubat 1935'te yapılan milletvekili seçiminde, 18 kadın seçimi kazanarak milletvekili olur. Kadınların oy hakkını ilk olarak 1890 yılında ABD'nin Wyoming eyaletinde aldıkları ve bu hakkın, ancak 30 yıl sonra diğer ABD eyaletlerinde uygulandığı göz önüne alındığında, bu konuda Türkiye'de kısa bir sürede ne kadar mesafe kat edildiği görülmektedir (Yazman, 1969, s. 343).

1925'teki toplumsal olaylar gerekçe gösterilerek son verilen çok partili demokrasiye 1946 yılında tekrar geçilir. Çok partili demokrasiye geçişte 18 olan kadın milletvekili sayısı, 1946'daki çok partili ilk seçimde 9'a düşmektedir. Siyasal partilerin mecliste daha çok sayıda sandalye elde etmek için giriştikleri rekabet ortamı, kadınların yararına olmaz (Tekeli, 1979, s. 401).

Dünyada, hem de Türkiye'de, 1960 ve 1970'li yıllar ideolojik kamplaşmaların belirginleştiği bir dönemdir. Bu zaman aralığında yapılaneylemlere katılan kadınlar, haklarını değil, inandıkları ideolojinin üstünlüğünü savunmaktadırlar (Kili, 1994, s. 15). 1975 yılı, Birleşmiş Milletler tarafından "Dünya Kadın Yılı" olarak ilan edilmekte ve Türkiye'de 16 Aralık 1977 tarihindeki genel kurulda, 8 Mart'ın "Dünya Kadınlar Günü" olarak anılmasına karar verilmektedir. 1980'e kadar kadın hareketlerinin, kadınların durumunu değiştirme yolunda belirgin bir siyasal eylemliliğe dönüşmediği belirtilmektedir (Kandiyoti, 2011, s. 78).

12 Eylül'deki Askeri Darbe, siyasal ve toplumsal hayatı bir anda bitirme noktasına getirmekte, sol siyasal düşünce etrafında şekillenen feminist hareketler de darbeden olumsuz etkilenmektedir. 1980'den sonra, kadın hakları konusunda yapılan çalışmalar yoğunlaşarak kadınlar tarafından oluşturulan sivil toplum kuruluşları, cinsiyet ayrımcılığına karşı tepki gösterirler. Bu dönemde kadın faaliyetleri, kentsel seçkin kadınların etkinliği olarak varlığını sürdürmektedir. Bu tarihten itibaren kırsal kesim kadınlarının da mercek altına alınmasıyla, kadın hareketlerinin gelişim seyri yeni bir döneme girmektedir. Aile içi ve aile dışı ilişkilerde erkeğin belirlediği rollere göre değil; kendi kişisel özelliklerini önceleyen ve

erkeklerle aynı şartlarda yaşam mücadelesi içinde bulunmak isteyen bir kadınlık anlayışı gelişmeye başlamaktadır (Özsoyeller, 1995, s. 66).

1980'li yıllar, cinsiyetçi toplumsal yapı ve kurumların sorgulandığı; sorunlara çözüm üretildiği; panel, sempozyum, tartışma, çeşitli sivil itaatsizlik eylemleri ve şölenlerin gerçekleştirildiği ve feminist literatürün Türkçe' de yer aldığı yıllar olmaktadır. Bu dönemde ortaya konan eserlerle, 1990'lı yıllarda gelişen ve bugün üçüncü kuşak feministler olarak adlandırdığımız akademik feminizmin gelişmesinin önü açılmaktadır (Timisi, Ağduk Gevrek, 2009, s. 38).

1998 yılında çıkarılan 4320 sayılı Ailenin Korunmasına Dair Kanun, aile içi şiddete karşı çıkarılmakta, şiddete uğrayan kadının, şiddet ortamından anında uzaklaştırılmasını ve kadının güvenliğinin sağlanmasını amaçlamaktadır. Bu kanunun, Türkiye kadın hareketinin mücadeleye elde ettiği bir kazanım olduğu belirtilmektedir (Kerestecioğlu, 2004, s. 80).

1 Ocak 2002 tarihinde yürürlüğe giren Medeni Kanun'da, kadının çalışmasının kocasının iznine bağlanması hükmü iptal edilerek erkeğin, ev içindeki mutlak hâkimiyeti kanunla değiştirilmekte ve kadına eşit statü getirilmektedir. Kadının, kocasının soyadının yanında isterse, kendi soyadını da alabilmesinin önü açılmaktadır. Nüfus cüzdanlarında yer alan bakire, dul veya boşanmış ibareleri kaldırılmaktadır. Kadının ekonomik şiddete uğramasını engellemek için de yine 1 Ocak 2002 tarihinden itibaren evlenenleri kapsayacak şekilde, edinilmiş mallara katılma hükmüyle evlilik sürecinde elde edinilmiş tüm malların eşlerin her ikisine ait olduğu hükmü getirilmektedir (Kerestecioğlu, 2004, s. 81).

Kadın milletvekili sayısı, 2011 seçimlerinde Cumhuriyet tarihinin en yüksek oranı olan % 14'e ulaşmaktadır. Kadın hakları konusundaki düzenlemeler ile kadınların siyasal yaşamımızda yer almaya başlamaları arasında, doğrudan bir ilişki olduğu görülmektedir. Siyasal partilerin bünyesinde yer alan kadın kolları gibi yapılanmalar, her ne kadar partilerdeki önemli karar mekanizmaları olarak bulunmasalar da kadın kimliğinin temsili açısından önemlidir (Kerestecioğlu, 2004, s. 50).

1.4. Feminist Hareketler

Feminist hareketlerle, içinde kadınların yer aldığı ama doğrudan doğruya kadınlar için özgül hak talepleri ileri sürmeyen halk hareketleri arasında bir ayırım yapmak gerekmektedir. Dolayısıyla, kadın hareketleri ile feminist hareketler arasında kurulan bağlantı, feministler için ne tür bir temsilin benimsendiğine göre farklı anlamlar yüklemektedir. XIX. yüzyılda ve XX. yüzyılın başında fazla burjuva, 1970'lerden sonra fazla radikal ve erkek düşmanı bulunmaktadır. 1970 yılları boyunca, kadın hareketideymi genellikle kadınların kurtuluşu hareketinin kısaltılmış biçimi olarak kullanılmaktadır. Feminist hareketlerle, kadın hareketleri arasındaki karşıtlığa ilişkin olarak, zaman zaman bundan kaynaklanan bir anlayış farklılığı söz konusu olmaktadır (Hirata, Laborie, Le Doare, Senotier, 2015, s. 155,156).

Feminist hareketlerden söz etmek, farklı kadın hareketlerini aynı adla anmayı olanaklı kılmaktadır. Liberal feminizm ya da burjuva feminizmi, radikal feminizm, Marksist ya da sosyalist kadınlar, postfeminizm, siyah kadınlar ve günümüz hareketlerinin içerdiği tüm alt kategorilere ayrılmaktadır. Kadın hareketleri deyimi ise, kadınların tek bir hedef doğrultusunda seferber olmalarını (Latin Amerika'daki, kadınlardan oluşan halk hareketleri ya da İrlanda veya Ortadoğu'daki barış hareketleri) dile getirmektedir (Hirata, Laborie, Le Doare, Senotier, 2015, s. 156).

1.4.1. Liberal Feminizm

Feminizmin ilk dönemlerini içine almaktadır. Liberalizmin eşit muamele anlayışı, erkeği hem ölçü hem karşılaştırmanın ortak paydası olarak aldığı için, kadınlarla erkekler arasındaki farklılıkların altını çizen eleştirilere hedef olmaktadır. Erkeklerle kadınlar arasında, Batı modernitesinin baskı altına aldığı ya da bastırıldığı ontolojik bir farklılık olduğunu düşünen cinsiyet farklılığı akımlarına göre, cinsiyet eşitliği, kadınları erkeklik ilkesi ve mantığıyla türdeşleştirmeyi amaçlayan toplumsal bir kavram ve politika olduğu belirtilmektedir (Irigaray' den aktaran Hirata, Laborie, Le Doare, Senotier, 2015, s. 132). Liberal feminizmin, bütün bireylerin kendi başına önemli olduğu ve bundan dolayı bireylerin eşit

haklara sahip olması gerektiğini öne süren liberalizmin bireycilik ilkesine dayanmaktadır. Toplumdaki her birey, yaşam tarzını kendisi belirlemeli ve ötekileştirmeden veya ötekileştirilmeden varlığını sürdürmeye çalışmaktadır. Kadın erkek eşitliği, yasalarda düzenlemeler yapılarak parlamentodan geçmektedir. Bu nedenle, eşitlik mücadelesi özellikle oy hakkı ekseninde gelişmekte ve I. Dünya Savaşı sonrası birçok ülkede kadınlar oy hakkını elde etmeye başlamaktadırlar.

Liberal feminizm, kadınların cinsiyetleri yüzünden ayırımı uğradıklarını kabul etmekte ve cinsler arası ilişkileri bir güç ilişkisi olarak görmektedir. Bu yönden liberal feminizm, cinsel politikadaki güç ilişkileriyle doğrudan ilgilenen Radikal ve Marksist feminizmle hem teori hem de politik pratik açısından çelişmektedir (Ramazanoğlu, 1998, s. 29). Liberal feministler, cinsiyet olgusunun toplumsal karşılığı dışında, biyolojik herhangi bir gerçekliği olmadığını savunmakta, insan onurunu yücelten ve bir cinsin diğerine bağlı ya da bağımlı olmasını kabul etmeyen gerçekçi ve kabul edilebilir taleplerle ortaya çıktıkları söylenebilmektedir.

Aydınlanmacı Liberal Feministler aşağıdaki temel düşünceleri paylaşmaktadırlar;

1. Akla inanç duyulmalıdır. Mary Wollstonecraft gibi bazı düşünörlere göre, Akıl ve Tanrı neredeyse eş anlamlıdır. Birey, akılı içinde tanrısal bir kıvılcım barındırmakta ve bu kişinin vicdanı olmaktadır. Frances Wright ve Sarah Grimke gibi feministler, gerçeğin en güvenilir kaynağının herhangi bir yerleşik kurum ve gelenek değil, bireysel vicdan olduğunun göz önünde tutulması gerektiğini belirtmektedirler.
2. Kadının ve erkeğin ruhları ile akılcı yeteneklerinin aynı olduğu inancı bulunmaktadır.
3. Toplumsal değişime ve toplumun dönüşümüne etki etmenin en iyi yolunun eğitim, özellikle eleştirel düşünönmek için eğitilmek olduğuna inanç olmalıdır.
4. Bireyin diğer bireylerden ayrı olarak gerçeği arayan, akılcı ve bağımsız bir aktör olarak hareket eden, onuru ve bağımsızlığı olan bir varlık olduğu görüşü bulunmaktadır.

5. Sonuç olarak, aydınlanma kuramcıları, doğal haklar doktrinine bağlı kalmaktadırlar. 19. yüzyıl kadın hareketi esas olarak bu talepler, özellikle de oy verme hakkı talebi üzerine oturmaktadır (Donovan, 2016, s. 33).

Liberal feminizm, kadının eğitim almasının kadına saygınlık kazandıracağını ifade etmekte ve bu nedenle de kadının gelişimi için eğitimin gerekli olduğunu vurgulamaktadır. Liberal feminizmin temelinde, kadının siyasal, sosyal ve kamusal alanda bulunması yer almaktadır. Ataerkil yapı kadının kamusal alanda yer almasını engellemekte, bu durum kadının özel alana hapsolmesine neden olmakta ve kadının özgürlüğü kısıtlanmaktadır. Liberal feminizmde kadınlar çalışma hayatında yer almak ve özgür bir birey yapısına kavuşmaktadır. Böylece kadınlar çalışma hayatında yer alarak, erkeklerle eşit haklara sahip olabilmektedirler.

1.4.2. Kültürel Feminizm

Kültürel feminizm siyasal yapılanmadan ziyade, kültürel dönüşüme önem verilmesi gerektiğini savunarak, liberal feminizmle beraber gelişen bir akımdır. Bu akım, liberal feministlerden aldıkları eleştirel düşünme ve kendini gerçekleştirmenin önemini kabul etmekle beraber, hayatın akıldışı, sezgisel ve genellikle kolektif yönü üzerinde durmaktadır (Kayhan, 1999, s. 38). Kültürel feminizm, toplumun ve kadının, sosyal ve kültürel dönüşümünü amaçlamakta, akıl ve bilimsellikten ziyade sezgileri ön plana çıkartarak, kültürel dönüşümü sağlamak istemektedir.

Kültürel feminist teorinin altında anaerkil bakış yatmaktadır. Temelde dişil etki ve değerler aracılığıyla yönlendirilen güçlü kadınların toplumunda, barışseverlik, işbirliği, farklılıkların şiddetsiz bir aradalığı ve kamusal hayatın uyumlu bir şekilde düzenlenmesi bunlara dâhil olmaktadır (Donovan, 2016, s. 74). Kültürel feminist teoride, anaerkil bakış açısı sayesinde, kamusal alanın çeşitleneceği ve kadınla daha da gelişeceği düşünülmektedir.

Margaret Fuller' ın *Woman in the Nineteenth Century* (19. Yüzyılda Kadın, 1845) adlı eseri, kültürel feminist geleneği başlatarak, Avrupa'daki romantik akımın ya da daha özel olarak bireyi ve evrenseli birleştirmeye çalışan ahlaki nitelikli Amerikan felsefesinin bir ürünü olarak, Aydınlanma

akılcıların mekanik bakışından tamamıyla farklı biçimde bilginin duygusal, sezgisel yönü üzerine vurgu yapmakta ve organik dünya görüşünü savunmaktadır (Donovan, 2016, s. 75). Kadınların ayrı birer karakteri olduğunu keşfetmeye ve birlikte hareket etmeye ihtiyaçlarının olduğunu düşünmekte ve kadın sezgilerinin çok kuvvetli olduğunu dile getirmektedir (Donovan, 2016, s. 78). Fuller, kadınların sezgilerinin, düşünselliklerinin erkeklerden daha gelişmiş olduğunu savunmakta, kadının özgürleşmesi ile toplumun refaha kavuşacağını söylemektedir. Kadın iyi yönde değişim ve dönüşüm sağlarsa dünyanın gerçekten iyi bir yer olacağı ifade edilmektedir. Kendini geliştirme ve keşfetme idealini vurgulamakta, kadın için güçten ziyade özgürlüğün çok önemli olduğu ve toplumda gerçek değeri görmek için birlikte hareket etmenin sağlanması gerektiğini düşünmektedir.

Kültürel feminizm, anaerkil bakıştan beslenerek kadın kimliğiyle özdeşleştirilen; iyilik, barışseverlik, duygusallık, ötekine saygı gibi kavramları ön plana çıkarmaktadır. Eleştirel yaklaşım ve kendini geliştirmek gibi liberal feminist teorinin dayandığı ilkeleri kabul etmekle beraber, kadınlardaki sezgisel ve kolektif bilginin önemsenmesi gerektiğine inanmaktadır. Kültürel feminizm, oluşturulan kadın kimliğinin erkeklerin ihtiyaçlarına göre şekillenmiş bir kadın kimliği olduğunu ve bunun reddedilmesiyle bireysel ve kolektif sezgiye dayalı gerçek kadınlık durumunun sağlanabileceğini savunmaktadır. Hayatın karmaşası ve bağlantılarının, sezgi yoluyla çözüme kavuşacağı ve kadınların sezgisel olarak erkeklerden daha güçlü olduğu belirtilmektedir (Donovan, 2016, s. 79). Kültürel feministler, ataerkil toplum düzenini tamamen yıkmayı istemekten ziyade, kadının, evde eş ve anne olarak üstlendiği geleneksel roller dışında, kamusal hayatta, iş yaşamında aktif roller üstlenmesi gerektiği, bu toplumsal düzeni kadınların yetenekleri ve özverileriyle değiştirebilecekleri düşünülmektedir.

Kültürel feministler günümüzde kadınların geleneksel alanının, kamusal dünyayı yöneten eril ideolojileri değiştirmek için, insani dünya bakışının ifade edilmesine temel sağladığına inanmaktadırlar. Çağdaş feministler ise farklılıkların çoğunlukla biyolojik olduğuna inanmadıkları için, kadınların siyasi değer sisteminin geleneksel kadın kültüründen

türetilbileceği ve buradan da kamusal alana yayılabileceği fikrini korumaktadırlar. Çağdaş feministler, kedilerinden önce gelen barışçı ve yenilikçi tutumların kadınların doğasında yattığına inanma eğilimindeki selefleriyle karşılaştırıldıklarında, kültürel feminist ideolojinin sistemli bir şekilde öğretilmesi gereğinin daha çok farkına varmaktadırlar (Donovan, 2016, s. 129). Kültürel feministlerin, kadının kendi doğasını oluşturması gerektiği ve birlikte kendine has bir kültür yaratabilecekleri; bu sayede sadece kadının değil, erkeğin ve toplumunda şekillenmesinin sağlanabileceği ve kamusal alanda yer edinebilecekleri ifade edilebilmektedir.

Pek çok çağdaş feminist, feminist bir siyasal etiğin ancak kadınların geleneksel kültürü, pratiği ve deneyimlerinden çıkarılabileceğine inanmaktadır. 20. yüzyılın başlarında, Batılı olmayan ve yerli feministlerin pek çoğu, geleneksel kadın değerlerine ve tutumlarına yaptıkları vurguyla, kültürel bir feminizmin altını çizmektedirler. Bu feminizmin, bireyseliği, hakları ve kişisel başarıları vurgulayan liberal feminizmden farklı olduğu belirtilmektedir (Donovan, 2016, s. 319).

Kadınların toplumdaki siyasal iktidarda yer almadığı ve yaşamlarını biçimlendiren gerçekliklerin denetimini ellerinde tutmadıkları, neredeyse her yerde ve her dönemde kadınların ev içi alanla ve bakım emeğiyle ilişkilendirilmekte oldukları vurgulanmaktadır. Kadınların, tarihsel ekonomik işlevleri değişim için değil, kullanım için üretmekte oldukları ifade edilmektedir (Donovan, 2016, s. 320).

Sonuç olarak günümüz kültürel feministleri, “doğa mı kültür mü” sorusuyla uğraşmak yerine devrimin siyasal veya toplumsal bir öğretiyi oluşturan davranışlarına yön veren bir meselesi olduğunu ve bütün insanların eğitilebileceklerini kabul etmektedirler (Donovan, 2016, s. 129). Kadının, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin nedeninin biyolojik özelliklerinden ziyade toplumsal, sosyal ve kültürel yapısından kaynaklandığı söylenebilmektedir. Kendi özünü ve yeteneklerini bilen kadının, toplumu başarıya götüreceği düşünülmektedir.

1.4.3. Marksist Feminizm

Marksizm, temel sorun olarak emekçilerin emeğinin görmezden gelinmesine odaklanmaktadır. Ekonomik döngünün gerçekleştiği iş kollarının tamamında var olan emek sorunu, Marksist felsefenin güçlenmesine kaynaklık etmektedir.

Çağdaş Marksist ekonomistlerin ev işine ilişkin tahlili, kadınların ev işlerindeki gerçek, üretken iş gücünün gözden saklandığını göstermesi bakımından oldukça doğru bulunmaktadır. Bu sömürünün gözden saklanması ve böylece meşrulaştırılmasının bir sonucu olmaktadır. Ev kadınının, çocuk doğurup yetiştirerek yeni işçiler üretmek için harcadığı emek kadar, kocasını işe hazırlamak ve destek olmak için sarf ettiği emek de, kocanın emeğinin dolayımından geçmektedir (Davidoff, 2016, s. 163)

Marksist feminizm, öncelikle emekçi, işçi kadınların haklarına odaklanmaktadır. Kadınların da erkekler gibi çalışma alanlarında yer edinmesini savunarak, ekonomik olarak erkeklerden bağımsız olduklarında erkeklerle eşit zeminde yer alacakları ifade edilmektedir (Hartmann, 2006, s. 131).

Marksist feminizmin salt Marksist teoriye yaslanmadığı, radikal feminizmin etkisine maruz kalarak değiştirildiği söylenmektedir. Marksist felsefeyi belirtmek için de sosyalist feminizm olarak nitelendirilmesi gerektiği ifade edilerek bu iki feminist yaklaşımın aynılığına işaret edilmektedir (Donovan, 2016, s. 134).

Marx ve Engels' in düşünceleri ile bu düşüncelerin ardılı olan Marksist teorinin, feminist teorinin gelişmesinde merkezi önem taşıyan çok şey içerdiğini göstereceği düşünülmektedir (Donovan, 2016, s. 133). Çağdaş Marksist feminizmin, temelde radikal feminizm tarafından değiştirilmiş bir Marksizmi temsil ettiğine işaret edilerek "sosyalist feminizm" diye adlandırılmasının daha uygun olduğu vurgulanmaktadır (Donovan, 2016, s. 134).

Sosyalist feminizm, II. Dünya Savaşı'nın kadınlar üzerindeki olumsuz etkileri üzerinde durarak kadın ve emek konularına odaklanmaktadır. Savaşa giden erkeklerden boşalan çalışma alanları, bu

dönemde kadınlar tarafından doldurulmakta, savaş sonrasında ise erkeklere iş alanları açabilmek için kadınların işten çıkarılması, kadın hareketlerinin karşı çıktıkları bir durumdur. Erkekler üzerinden yürüyen bir düzenin, kadınları istediği zaman ekonomik yapının dışına itmesiyle, kadınları tekrar eve ve aileye bağlı veya bağımlı bir rol üstlenmek zorunda bırakmaktadır (Altun, 2008, s. 24). Marksist felsefeye dayanan sosyalist feminist hareket, radikal feminizmin kadınların geri kalmalarında neden olarak gösterdikleri erkek egemenliği yerine; sorunun, kapitalizm kaynaklı olduğunu düşünmektedirler. Çünkü sınıfsal sömürü, cinsiyet sömürsünden önce gelmektedir (Abadan-Unat, 1982, s. 6). Marksist çözümlemede kadına yönelen baskının son bulması, kadınların iş hayatına yani kamusal alana kazandırılması olduğu düşünülmektedir.

Radikal feminizm erkekleri kadınların ezilmişlik nedeni olarak kabul etmesine karşılık; sosyalist feminizmin, kapitalist sistemi sorunun kaynağı olarak gördüğünü öne sürmektedir. Radikal feministlerin sosyalist ülkelerdeki kadınların da ezildiğini söylemelerine karşılık; sosyalist feministler, bunun sosyalist ülkelerde kadınların devrimci mücadelenin bir parçası sayılmamasıyla ilgili olduğunu belirtmektedirler. Kadın özgürlüğünün, insanlığın özgürleşmesiyle aynı anlama geldiği belirtilerek, kadının özgürleşme ölçütünün aynı zamanda insanlığın uygarlaşmasının da ölçütü demek olduğu savunulmaktadır (Mitchell, 2006, s. 33). Kadının erkek karşısındaki ezilmişliğinin temel nedeni kapitalist sistem yani ekonomik faktörler olup özel alan ve kamusal alan arasındaki ayrımın da ekonomik faktörlerin uzantısı olarak belirttiği ve kadınların devrimci mücadelenin bir parçası olmasıyla da bu sorunların çözüleceği belirtilebilmektedir.

Çağdaş sosyalist feminist teorinin, Marx ile Engels'in "kadın sorunu" üzerine sınırlı kuramsal araştırmaları anlamak için, teorilerinin bütün öğelerinin gözden geçirmemiz gerektiği belirtilmektedir. Bunlar, 1. Maddeci determinizm teorisi (ideoloji ve sınıf bilincinin oluşması). 2. Özellikle yabancılaşmış emek, praxis ve ekonomik değerlerin belirlenmesi ile ilgili emek ve kapitalizm hakkında teoriler. 3. Marx, özellikle *Ailenin, Devletin ve Özel Mülkiyetin Kökeni* (1884) yapıtında Engels tarafından üretilen ve hâlâ

sürdürülen feminist teorik yönelim şeklinde sıralanmaktadır. Marx'ın merkezi görüşlerinden biri, genellikle tarihsel materyalizm olarak adlandırılan ve kültür ve toplumun köklerinin maddi ve ekonomik koşullarda yattığını savunan maddeci determinizm düşüncesidir. Bu düşünce Engels'in *Komünist Manifesto*'ya (1848) 1888 yılında yazdığı önsözde açıkça ifade edilmektedir (Donovan, 2016, s. 134). Marx maddeci görüşünü kendinden önceki Alman felsefecilerinin ve özellikle de Hegel'in idealizmi ile karşılaştırarak, ekonomik koşulların ideolojiyi biçimlendirdiği düşüncesini geliştirerek, bir toplumdaki egemen ideolojinin, yöneten sınıftan ki bunlar onun döneminde ve çağdaş toplumda kapitalistlerdir, ekonomik çıkarlar tarafından belirlendiğine inanmaktadır (Donovan, 2016, s. 135).

Yönetilen sınıf olan emekçinin, yöneten sınıf ya da burjuvaziye karşı bilinçlendiği ifade edilmektedir. Marx'ın zaman zaman iki sınıftan daha fazla sınıf olduğunu tartıştığı da belirtilmektedir (Donovan, 2016, s. 136). Doğru sınıf bilincinin, sınıf üyelerinin dünyayı ezen sınıfın çıkarları açısından değil, kendi gerçek sınıf çıkarları perspektifinden görmelerini gerektirmekte olduğu ve egemen sınıfın düşüncelerini eleştirmeden özümsemenin de yanlış bilinç anlamına geldiği vurgulanmaktadır. Birçok çağdaş Marksist praxis düşüncesine yani eylemin dönüştürücü niteliği ile düşünce üzerindeki önceliğine vurgu yaparak, doğayı ve toplumu dönüştürmeyi amaçlayan etkinliklere sarılmakta, bazıları onu grupların ezilmişlik durumlarının farkına varmalarını ve böylece yanlış bilinci açığa çıkarıp, durumlarını değiştirmek üzere harekete geçmelerini sağlayacak eğitsel bir araç gibi görmektedir. Sosyalist feministler, genellikle kadınlar ve proletarya arasında bir benzerlik olduğunu kabul ederek; benzer biçimde erkek ve yönetici grup çıkarlarına hizmet eden yanlış bilinci açığa çıkarma sürecinde, kendi ezilmişlik durumlarının doğru bilincini geliştirme yönünde kadınları teşvik etmekte olduklarını belirtmektedirler (Donovan, 2016, s. 137).

Sosyalist feminist çözümlenme, ideolojik toplumsallaşmanın yeri olan aile ve orada annenin rolü üzerinde yoğunlaşmaktadır. Erkeklerle özümsemenin özelliklerinin rekabetçilik, rasyonalite, manipüle etme ve tahakküm eğilimi, endüstriyel kapitalist toplumsal dünyaya denk düşen özellikler olduğuna

dikkat çekilmekte ve cinsiyetçi ideolojinin eril özellikleri ile kapitalist değerleri yüceltme, dişil özellikleriyse aşağılama gibi ikili bir amaca hizmet ettiği ve kadınları aşağıladığı vurgulanmaktadır (Donovan, 2016, s. 164). Bu durumda kadınlar önce üretici daha sonra tüketici olmakta, ev işi ve çocukların bakımından kurtulduğunda özgürleşmenin sağlanacağı düşünülmektedir.

Marksizm ve feminizm, kültürün sınıf ve siyasal değişimle nasıl ilintili olduğunu tanımlamaktadır (Humm, 2002, s. 116). Günümüz feminizminin savunucularının çoğu Marksist olmadığı ancak Marksist teorinin, bilinç yükseltme ve ideoloji gibi kavramlarından feyz almakta oldukları ifade edilmektedir (Donovan, 2016, s. 166). Marksist kuram, feminist ideolojide tam olarak yer almamakla birlikte kavramsal çözümler konusunda fikir almaktadır.

1.4.4. Radikal Feminizm

II. Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan ve 1970'li yılların özgürlük arayışları ile şekillenen radikal feminizm ya da ikinci dalga feminist hareket, ataerkil sistemin dönüştürülmesi için geleneksel cinsiyet rollerinin yok edilmesini savunmaktadır. Geleneksel feminist söylem, cinsiyete dayalı eşit rol dağılımının sağlanmasını, kadınların elde ettikleri hakların beslendiği bir kaynak olarak kabul edilmektedir (Conway, 2000, s. 10). Radikal feminizm cinsiyet ve cinsel kimlik yapısı üzerine odaklanmaktadır. Radikal feminizm cinsiyetin hiyerarşik bir yapı şeklinde oluştuğunu belirtmekte ve bu yapının en üst noktasında erkeğin bulunduğu ifade edilmektedir. Radikal feministler kadının kendi bedeni üzerinde denetim kurması gerektiğinin önemini vurgulamaktadır. Cinsiyete dayalı tabuların yıkılması, kadınların özgürleşmesi için gerekli olduğu, anneye duyulan ihtiyacın baba tarafından da karşılanabileceği düşüncesi benimsenmektedir.

Radikal feminist kuram, 1960'ların sonlarında ve 1970'lerin başlarında, bir grup eski hareketten kadın tarafından, esas olarak New York ve Boston'da geliştirilmektedir. "Hareketten kadınlar", 1960'larda medeni haklar ve savaş karşıtı kampanyalar için politik etkinliklere katılan kadınlar-

dan oluşmaktadır. 19. yüzyılın feministlerinin kendi üzerlerindeki baskının farkına erkek yoldaşlarından gördükleri davranışlar sayesinde varmakta, 20. yüzyılın radikal feministleri de kendi bilinçlerine "Yeni Sol"daki erkek radikallerin aşağılayıcı davranışlarına gösterdikleri tepkiyle erişmektedirler (Donovan, 2016, s. 265).

Bundan dolayı, radikal feminist kuramın büyük bölümü, erkek "Yeni Sol"un kuramlarına, örgütlenme yapılarına ve kişisel üsluplarına karşı direniş içinde şekillenmektedir. Radikal feministler, kuramsal açıdan, kendi kişisel "öznellik" sorunlarının Yeni Solun uğraştığı toplumsal adalet ve barış sorunlarıyla eşit bir öneme ve meşruiyete sahip olduğu fikrini yerleştirmeye çalışmaktadırlar. Sonunda radikal feministler, bütün bu sorunların birbirleriyle ilintili olduklarına, erkek egemenliğinin ve kadınlara hükmetmenin toplumdaki baskının kökü ve modeli olduğuna ve gerçekten devrimci olan bir değişimin temelini feminizm olduğuna inanmaktadırlar (Donovan, 2016, s. 266). Radikal feminizmin, kadınların, kendi öz doğalarını oluşturarak, ataerkil sistemin kadınlar üzerindeki otoritesine bir karşı koyuş olarak nitelendirilebilmekte, ataerkil düzeni yıkmaya çalıştıkları düşünülebilmektedir.

Radikal feminizm, kişisel olanın politik olduğu, ataerkillik ya da erkek egemenliğinin kapitalizmin değil kadınların baskı altına alınmasının kökeninde yer aldığı, kadınların kendilerini bastırılmış bir sınıf ya da kast olarak görmeleri ve enerjilerini, diğer kadınlarla birlikte, kendilerine baskı uygulayanlara yani erkeklere karşı mücadele eden bir harekete yöneltmeleri gerektiği, erkeklerin ve kadınların temelde farklı oldukları, farklı üsluplara ve kültürlere sahip oldukları ve kadınların tarzının gelecekteki herhangi bir toplumun temelini oluşturması gerektiği düşüncelerini içerdiği ifade edilmektedir (Donovan, 2016, s. 266). Radikal feminizm daha çok sosyal alana odaklanmakta, eril düzenin yıkılmasını istemekte, yönetimde ve karar alma mekanizmalarının kadın merkezli kültürü de oluşturmaya başlamasını savunmaktadırlar. Kadınların paylaştıkları sorunların bir bütün oluşturduğu ve bu bütünün de politik bir sorun olduğu ve bu sorunların şahsi çözümlerinin bulunmadığı ancak kolektif çözüm ve eylemler yapılması gerektiği ifade edilebilmektedir.

1.5. Toplumsal Cinsiyet

Cinsiyet farklılığı, ifadesi çeşitli terminolojik tartışmalara konu olmaktadır. Bu deyim, potansiyel olarak doğalcı olduğu ya da ontolojik bir yoruma yol açma riski taşıdığı gerekçesiyle kimileri tarafından benimsenmemektedir. Bu durumda, onun yerine, cinsiyetin toplumsal kuruluşu, hatta cinsiyet farklılıklarını önsel olarak salt toplumsal üretim diye tanımlayan ve bu anlamda ortaya atılan soruya verilebilecek cevaplardan birinin cisimleşmiş hali olan cinsiyet sınıfları terimleri tercih edilmektedir. Amerika'dan ithal edilen *ve genre* olarak çevrilen, *sexile* eklenmiş *gender* kavramı bu yaklaşım için bir çıkış yolu sunmaktadır. Ancak, Fransa'da bu kavram yaygın olarak kullanılmamaktadır, çünkü Fransızcada *genre* İngilizcedeki *gender* sözcüğüyle tam olarak eşdeğerli bulunmamakta; *gendered* ise neredeyse hiç kullanılmamaktadır (Hırata, Laborie, Le Doare, Senotier, 2015, s. 66).

Cinsiyet farklılığını, düşüncenin merkezine yerleştirilmesi, XIX. yüzyılın sonunda Freud'un psikanalizi kurmasıyla birlikte olduğu belirtilmektedir. Fallusun merkezi konumu her iki cinsiyeti de hadım edilme deneyimine mahkûm etmekte, ancak kadınların bunu daha ürkütücü bir biçimde; bir yandan, annelerine karşı duydukları ilk arzu bağının daha sonra bir erkeğe yöneltilmesi gerektiği, öte yandan da, penislerinin olmayışı yani penis hasedine maruz kaldıklarını düşündükleri için yaşamakta oldukları söylenmektedir. Luce Irigaray (1974) ve Julia Kristeva'dan (1980) önce, Karen Horney, Helene Deutsch, Melanie Klein, Françoise Dolto gibi, sayıları başka herhangi bir bilgi alanındakilerden daha yüksek olan pek çok kadıncı bu yapıda önemli düzeltmeler yapmaktadırlar. Fransa'da Lacan, Freud'un mirasçısı olduğunu söylemekle birlikte, *Encore* başlıklı seminer dizisinde, bir biçimde fallik yasanın, yani Freud' un yasanının mutlak hükmünü sorgulamaktadır (Hırata, Laborie, Le Doare, Senotier, 2015, s. 68).

Freud' un bir feminist olmadığı, bununla birlikte, modern dünyadaki beşeri düzenlerin örgütlenmesi konusundaki gözlemleri, Marx'da olduğu gibi, kadınların ezilmesinin doğası üzerine önemli kavrayışlar sunmakta olduğu belirtilmektedir. Freud, liberaller için dokunulmaz kutsallıktaki aile

içi ilişkileri çözümlenmeye çalışan ilk kişi olmakta, onun kadın ile erkeğin aile içinde rollerini belirlemeye yönelik deneysel çalışması ve daha da önemlisi çocuğun toplumsal olarak belirlenmiş yetişkinlik rolüne doğru gelişim sürecini betimlemesi, çağdaş feminist teörinin önemli bir kolu için temel oluşturmaktadır (Donovan, 2016, s. 177). Freud' un görüşlerine dayanarak pek çok metin yazılmakta, erkeğin ve kadının rolleri derinlemesine irdelenmektedir.

Freud'un kadın karakteri tanımı, penis özentisi olarak adlandırdığı ruhbilimsel durum kadar biyolojik kavrama dayandığından, Freud'un biyoloji anlayışının açıklanması gerekmektedir. Çünkü Freud'un kadın ruhbilimi kuramındaki en önemli yanılgısı, birbirinden tamamen ayrı iki olayı, yani kadın biyolojisi ile kadın statüsünü bilinçli ya da bilinçsiz olarak birbirinden ayıramayışından doğmakta olduğu düşünülmektedir. Kadının toplum içindeki durumunun doğal yapısının bir sonucu olduğuna inanan Freud, erkeklerin egemen olduğu bir dünyanın kadına tanıdığı hakların ve kadını getirdiği yerin, aslında doğanın kadına tanıdığı haklar olduğunu söylemektedir (Millett, 2018, s. 306). Ancak erkeklerin egemen olduğu dünyada, yine erkekler tarafından düzenlenmektedir. Cinsiyetin, bir yanılla doğanın bir parçası yani biyolojik olduğu, diğer taraftan toplumsal cinsiyetin ise kültürel bir nitelik taşıdığı düşünülebilmektedir.

Freud, genellikle erkeği etkin, kadını pasif olarak tanımlamaktadır. Bunu da iki nedene dayandırarak rasyonalize etmeye çalışmaktadır. Çağdaşlarının cinsel davranışları ve biyocinsel cisimlerin işlevleri spermin etkin, vaginal yumurtanın pasif olduğu söylenmektedir. Cinsel hücrelerin etkinliği ile kadın ve erkeğin davranışları ve ruhbilimsel özellikleri arasında bir bağıntı kurma eğiliminde bulunmaktadır. Toplumun davranışlarını, mikroskobik insan hücrelerinin özelliklerine bağlayarak formüle etmek akla yakın görünmemektedir. Kültürel nedenlere bağlı olan ve kültür alışverişi sonunda değişimlere açık olan toplumsal davranışların nasıl «kadın» ve «erkek» davranışları diye belirlenebileceğini düşünmeyen Freud, bu davranışları doğaya, biyolojik kaçınılmazlığa bağlamakta ve anatomik temel üzerinde bir toplumsal davranış ölçütüne uyum sağlamaya çalışmaktadır (Millett, 2018, s. 307). Freud, kadın cinsiyetinin, bir yoksunluk, bir eksiklik

hissettiği için değersizleşme yaşadığı ve rolünden memnun olmadığını düşünmektedir.

Cinsler arasındaki durumun, tarih boyunca Max Weber'in *herrschaft* diye tanımladığı bir ezme ve ezilme ilişkisi olduğu belirtilmektedir. Toplumsal düzende inceleme konusu yapılmayan ve hatta farkına bile varılmayan oysa kurumlaşmış bir nitelik taşıyan özellik, erkeklerin kadınlara egemenliğini doğuştan hak kazanılmış bir üstünlük olarak görülmektedir. Bu “iç sömürü” düzeni, her türlü ırk ayırımından, sınıf bölünmesinden daha kesin, daha katı ve daha sürelidir. Bugün kadın erkek eşitliği varmış gibi görünmesine karşın, cinsel egemenlik, hâlâ kültürün en yaygın ideolojisi olarak sürmekte ve temel güçlülük kavramını meydana getirmektedir (Millett, 2018, s. 46,47).

John Stuart Mill, bir cinsiyetin diğerine olan yasal bağımlılığının insani gelişimin önünde duran engellerden biri olduğunu ifade etmektedir (Mill, 2017, s. 10). Tarih, var olan ilkeden başka bir seçeneği tanımadığından bu ilkenin “zor yasa”dan, diğer bir deyişle “güçlü olanın yasası” kaynaklandığı belirtilmektedir. Mill, iktidarın fiziksel güç üzerinden itaate mecbur bırakarak nasıl yasal hale geldiğinden bahsetmektedir (Mill, 2017, s. 11). Güç, fiziksel olsun ya da olmasın, eril yapıdaki kanunlar, kadınlar üzerinde baskı kurmakta, erkekleri ise korumaktadır.

Cinsiyetler arası eşitsizlik kişinin niteliği olarak durağanlaştırıldığında toplumsal cinsiyet biçimini almaktadır. Kişiler arasında bir ilişki olarak hareket ederken ise cinsellik biçimini almaktadır. Toplumsal cinsiyet, erkekler ile kadınlar arasındaki eşitsizliğin cinselleştirilmesinin katılmış halidir (MacKinnon'dan aktaran Butler, 2018, s. 17). Bu görüşe göre cinsel hiyerarşi toplumsal cinsiyeti üretmekte ve pekiştirmektedir. Bu durumda toplumsal cinsiyet hiyerarşisi, kendi kendini yeniden üreten bir mekanizmanın taslağı gibidir (Butler, 2018, s. 17).

Feminist kuramda, kadınları tümüyle ya da yeterince temsil eden bir dilin geliştirilmesi, kadınların siyasi görünürlüğüne teşvik etmek açısından gerekli sayılmaktadır. Kadınların yaşamlarının ya yanlış temsil edildiği ya

da hiç temsil edilmediği yaygın kültürel durum göz önünde bulundurulduğunda bu elbette çok önemli görünmektedir (Butler, 2018, s. 43).

Foucault, hukuki iktidar sistemlerinin, siyasi yaşam kısıtlamayla, yasakla, denetimle olumsuz açıdan düzenlendiğini belirtmekte ve böyle yapılar tarafından düzenlenen özneler, tam da onlara tabi olmaları nedeniyle bu yapıların gereklerine uygun şekillerde biçimlendirilmekte, tanımlanmakta ve yeniden üretilmektedirler. Bu analize göre, kadınları feminizmin “öznesi” olarak temsil eden dil ve politikanın hukuki oluşumu, belli bir temsiliyet politikasının söylemsel ürünü ve sonucu bulunmaktadır. Dolayısıyla feminist özne, kurtuluşunu kolaylaştıracağı düşünülen siyasi sistemin kendisi tarafından söylemsel olarak kurulmaktadır (Butler, 2018, s. 44,45).

XX. yüzyılın feminist hareketinden önce öne sürülen feminist taleplere, birbirinden farklı alanlarda geliştirilmiş çeşitli teoriler eşlik etmektedir. Simone de Beauvoir'ın *Le Deuxieme sexe*'inin özgünlüğü ve önemi, cinsiyetler arasındaki ilişkiler sorununun bütün farklı yönlerini birbirine eklememesinde ve sorunun sosyolojik, ekonomik ve psikolojik biçimlenmelerinin tek bir yapıdan kaynaklandığını göstermesinde yattığı düşünülmektedir. Bu yapı, doğal olarak nitelendirilen varlığımızla ilgili bir gerçekliğe değil, bir egemenlik ilişkisine bağlanmakta ve bu ilişkinin kültürel olarak kurulduğu ve dolayısıyla da aşılmasının mümkün olduğu belirtilmektedir (Hirata, Laborie, Le Doare, Senotier, 2015, s. 68).

Simone de Beauvoir, her ne kadar evrenselin taşıyıcılarının erkekler olduğunu söylese ve kadınların kurtuluşunu bu duruma ulaşmak için kadınların erkekleşmesi olarak kavlıyor gibi görünse de, aynı zamanda, eşitlik içinde farklılıkların varlıklarını sürdürmelerini dışlamayan bir “farklılık içinde eşitlik” imkânına, hatta gerekliliğine işaret etmektedir. Bu gerekliliği, erkeklerin el koymuş olduğu evrenselin taraflılığını sorgulamaya ve onun yeniden tanımlanmasına kadar vardırırmamakta olduğu söylenmektedir (Hirata, Laborie, Le Doare, Senotier, 2015, s. 69).

Simone de Beauvoir, İkinci Cins adlı kitabında “kişi kadın doğmaz, kadın olur,” diyerek toplumsal cinsiyetin “inşa edilmiş” olduğu vurgusunu yaptığı düşünülmektedir. Kişinin kadın olduğu açıktır, ancak bu kültürel bir mecburiyet yüzündendir ve bu mecburiyeti dayatan “cinsiyet” değildir. Cinsiyetin tanımı itibarıyla aslında hep toplumsal cinsiyetin varolduğu düşünülmektedir (Beauvoir’ den aktaran Butler, 2018, s. 54). Beauvoir'a göre kadın düşmanlığının önündeki "özne" hep eril olagelmiş ve evrensel olanla bir tutularak kişi olmanın evrenselleştirici normlarının dışında duran, tikel, cisimleşmiş, bu yapının içine mahkûm bir dışıl “Öteki”den kendini ayırtmaktadır (Butler, 2018, s. 58). Beauvoir'ın “kişi kadın doğmaz, kadıncı olur” sözünde, kadının kendisi oluşum sürecinde olan bir terim olarak görülmekte, başladığı veya bittiği söylenemeyecek bir oluş, bir inşa ediş olduğu vurgulanmaktadır (Butler, 2018, s. 88). Doğduğu andan itibaren çocuğun hayatına müdahil olan birilerinin bulunmakta olduğu ve çocuğun yapabileceklerinin ona telkin edilmekte olduğu düşünülmektedir. Her cinsin toplumsal rollerini şartlanarak üzerine giydiği, erkekler ve kadınlar arasındaki farkların suni olduğu ve hangi cinse aitsek o cinsten beklendiği gibi davrandığımız düşünülmektedir. Her durumda, erkek kendini konunun öznesi olarak yerleştirirken, kadın bir nesne yani öteki konumunda bulunmakta olduğu söylenebilmektedir.

“Kişi kadın doğmaz.” Monique Wittig'in aynı başlığı taşıyan ve Feminist Issues dergisinde yayımlanan makalesinde, cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasında herhangi bir ayrım olmadığı vurgulanmaktadır. Cinsiyet, toplumsal cinsiyetli bir kategori ve tümüyle bir siyasi yatırım alanı görülerek, doğallaştırılmış olduğu ama doğal olmadığı ifade edilmektedir (Butler, 2018, s. 192).

Cinsiyetler arası ilişkilerde erkeklerin kadınlar üzerinde sahip olmak istedikleri iktidar arzusu, diğer tüm toplumsal ilişkilerde olduğundan çok daha güçlüdür. Kadının erkeğe olan bağımlılığı, kadınlar dâhil tüm insanlara “doğal” görünmesi ise bu gerçekliğin salt var oluşundan kaynaklanmaktadır. Yani insanların, alışmış oldukları gerçekliği doğal bulmalarıyla açıklanmaktadır. Ancak söz konusu bağımlılığın gönüllü olarak yapıldığı söylenememektedir. Toplumsal eğitim kadınlara, erkeklere verdiği

değerlerin tam tersi olarak geri dönmektedir. Erkeklerin payına “öz-denetim”, “öz-irade” ve “cevvalık” düşerken, kadınlardan “teslimiyet”, “öz-feragat” ve “uysallık” beklenmektedir (Mill, 2017, s. 13). Her bireyin doğumdan itibaren cinsiyetinden beklenen şekilde insan içinde nasıl davranacağını, nasıl konuşacağını, nasıl hareket edeceğini ve nasıl düşüneceğini bilmesi toplumsallaşmanın getirdiği bilgilerdir. Bu bilgiler bize ne kadar doğal gözükseler de aslında öğrenilmektedirler.

Filozof ve feminist Judith Butler “*Cinsiyetlerin Huzursuzluğu*” (1991) adlı kitabında, “kadınlığı” kategorize eden feminizmi temelden eleştirerek, cinsiyet ve toplumsal cinsiyetin ötesinde, “fiziksel cinsiyetin” dahi söylemle yaratıldığını, insanların ve dünyanın “erkek” ve “kadın” olarak kategorize edilmesi de aynı şekilde, doğal biyolojik bir temelle ele alınarak iktidar ve güç uygulayabilmek için söylemler üzerine inşa edildiğini belirtmektedir. Butler, teorik düşüncelerini Michael Foucault'un tezi olan, cinselliğin ve iktidarın uyumlu olması temeline dayandırmaktadır. Bu; toplumların cinsiyetlere ayrılması kültür temellidir ve iktidarın inşası ve korunması anlamına gelmektedir. Butler' ın ikinci temel varsayımı ise; kimliğin performansa göre de inşa edilmekte olduğudur. Bu ise; cinsiyet kategorilerinin kültürel olarak şekillendirilmesi ve sürekli olarak bu kategoriler üzerinden hareketle kanıtlanmasıdır. Cinsiyetlerin sınıflandırılmasını yaratan kültürel güç yıkıldığında, iktidarın da yıkılabilmesi düşünülmektedir (Notz, 2018, s. 22,23).

İktidarla cinsellik ilişkileri üzerine günümüzde yapılan çözümlerlerde hukuksal bir temsilin ortaya çıktığı düşünülmektedir. Arzunun iktidara gerçekten yabancı olup olmadığını, yasadan önce mi yer aldığını ya da yasa tarafından mı oluşturulduğunu bilmek önemli değildir. Önemli olan nokta bu düzeyde yer almamakta, arzu ne olursa olsun hukuksal ve söylemsel iktidara, merkez noktasını yasanın dile getirilmesinde bulan bir iktidara oranla düşünülmeyi sürdürmektedir. Hukuk kuramcıları ve monarşi kurumunun çizmiş olduğu belli bir yasa-iktidar, egemenlik-iktidar imajına bağlı kalınmaktadır. Eğer bir iktidar çözümlenmesi yapmak isteniyorsa, yasanın ve egemenliğin kuramsal ayrıcalığından kurtulmamız gerektiği vurgulanmaktadır (Foucault, 2017, s. 68).

XVIII. ya da XIX. yüzyıla uzanan bir geleneğin, monarşik iktidarı hep hukuki olmayanın, yani keyfiliğin, kötüye kullanmaların, ayrıcalıkların ve geleneksel oldubittilerin sürdürülmesinin yanında görmeyi sağlamakta olduğu söylenmektedir. Böyle davranarak temel bir tarihsel noktaya, Batı monarşilerinin hukuk sistemleri olarak kurulduğu, hukuk kuramlarından geçerek yansıdığı ve iktidar mekanizmalarını hukukun biçimi çerçevesinde işlettiğidüşünülmektedir (Foucault, 2017, s. 66). Siyasal kurumların bir başka eleştirisi de XIX. yüzyılda ortaya çıkmakta, söz konusu olanın yalnızca gerçek iktidarın hukuk kurallarından kaçındığından değil, aynı zamanda hukuk sisteminin şiddet uygulama biçimlerinden biri olduğu, bu şiddeti bazılarının yararına kullanmak ve genel yasa görünümü altında bir egemenliğin bakışsımsızlıklarının ve adaletsizliklerinin işlemesini sağladığını göstermek olduğu belirtilmektedir. Bu hukuk eleştirisi de; iktidarın özde ve ideal olarak temel bir hukuka göre kullanılması gerektiği gerçeğine dayanmaktadır (Foucault, 2017, s. 67).

Geçmişte insanlığın az sayıdaki sahipleri ile kalabalık köleler olmak üzere ikiye ayrıldığı bir dönemde, bu, o zamanın en kültürlü kişilerine bile doğal bir durum gibi görünmektedir. Aristoteles bile bu fikri savunarak, insanda, özgür doğa ve köle doğa olmak üzere farklı doğa bulunmakta olduğunu belirtmekte, Yunanlıların özgür yaradılışa sahipken Traklar ve Asyalıların barbar ırkları köle yaradılışa sahip oldukları vurgulanmaktadır. Beyaz adamın siyah üzerindeki egemenliğinin doğal olduğunu, siyah ırkın doğal olarak özgürlükten aciz ve köleliğe uygun bulunduğunun düşünüldüğünü söylemektedir (Mill, 2016, s. 21).

Özgürleşmiş esirler ve köylüler en coşkulu mücadelelerinde bile iktidarı paylaşma iddiasında bulunmamakta, sadece onlara zulmeden iktidarın sınırlanmasını istemektedirler. Doğal olmayanın genellikle sadece alışılmış dışı olması ve alışılmış olan her şeyin doğal görünüyor olmasının ne kadar da doğru olduğu sorulmaktadır. Kadınların erkeklere bağımlılığı genel geçer bir gelenek olduğu için ondan uzaklaşmanın doğal olarak doğa dışı görüldüğü belirtilmektedir. Ancak bu duygunun ne kadar geleneğe dayandığı deneyimlerle ortaya çıkmaktadır. Dünyanın uzak köşelerindeki insanlar için İngiltere'nin bir kraliçe tarafından yönetiliyor olması, şaşırtıcı

ve doğa dışıdır. İngilizler için ise bu durum hiç de doğa dışı değildir; çünkü buna alışmışlardır. Onlar için de kadınların asker veya meclis üyesi olması doğal değildir. Feodal dönemlerde ise savaş ve siyaset, alışlagelmiş olmasından dolayı kadınlar için doğa dışı alanlar olarak düşünülmemektedir. Kadınların bağımsızlığı diğer antik medeniyetler arasında en az Yunanlılara doğa dışı görünmekte çünkü önlerinde (tarihsel olduğuna inandıkları) efsanevi Amazonlar ve kısmen Sparta kadınlarının örnekleri bulunmaktadır. Sparta kadınları diğer Yunan devletlerindeki örneklerden daha az bağımlı olmasalar da aslında daha özgürdüler ve erkeklerle aynı şekilde vücut egzersizleri yapmak üzere yetiştirilmekteydiler. Sparta deneyiminin, Platon'u, iki cinsiyet arasındaki toplumsal ve siyasi eşitlik konusunda etkilemiş olmasının muhtemel görüldüğü belirtilmektedir (Mill, 2016, s. 22).

Erkeklerin kadınlar üzerindeki iktidarı, diğerlerinden, güce dayalı bir iktidar olmaması dolayısıyla ayrılmaktadır. Kadınların şikâyetinde bulunmadığı ve buna razı olan taraf olduğu fikri kabul görmektedir. Ancak pek çok kadın bunu kabul etmemektedir. Kadınlar o dönemde duygularını toplumun onlara kamusal alanda izin verdiği tek yöntem olan yazılarıyla ortaya koyduğundan beri toplumsal durumları hakkında şikâyetinde bulunanların sayısı gün geçtikçe artmaktadır. Kadınların erkeklerle birlikte ve aynı bilim dallarında eğitim alması istenmektedir. Bazı meslek ve işkollarına katılımın da istenmesi önem kazanmaktadır. Birleşik Devletler'de kadınların haklarını destekleyen dönemseller kongreler ve teşkilatlı bir parti bulunmakta olduğu belirtilerek, İngiltere' de ise daha sınırlı bir hedef olan siyasi oy hakkı için kadınlar tarafından örgütlenen ve yönetilen pek çok aktif örgüt bulunmakta olduğu ifade edilmektedir. Kadınların az ya da çok toplu olarak üzerlerindeki engelleri protesto etmesinin Fransa, İtalya, İsviçre ve Rusya'da da benzer örneklerle ortaya çıktığı vurgulanmaktadır (Mill, 2016, s. 23).

Lacan, “Kadın (diye bir şey) yoktur,” demektedir. Bu ifadenin Fransızcası “*La femmen'existe pas*”, ama yazılı dilin kurallarını zorlayan bir ifade, çünkü “*La*”nın üstü çizili ve İngilizceye çevrildiğinde de deyiş “The woman does not exist” olmakta, orada bile eksik kalmakta, çünkü *the* nötr

ama *la* dışıl deyişü ifade etmektedir. Türkçeye çevrilmesi mümkün olmayan bir deyiş, çünkü Türkçede "*definite article*" (*belirli artikel*) diye bir ifade bulunmamaktadır. Lacan'ın sözünü Türkçeye doğrudan doğruya çevirmek yerine anlamını aktarmanın daha doğru olduğu düşünölmektedir. Lacan'ın söylemeye çalıştığı, kadının belirlenemez ya da felsefi bir söyleyişle, belirlenebilir bir kendilik olarak kadın diye bir şeyin olmadığıdır. Lacan "Kadınlar yoktur," derken söylemeye çalıştığı şeyin, kadının bir erkek kurgusu olan dil içinde bütünüyle belirlenemez yani sınırlandırılmaz oluşudur. Dil erkeklerin kurduğu bir araçsa eğer, dili kullanarak yapılan her nitelme, her belirleme, "erkekler için ve erkekler tarafından" olmaktadır. Bu durumda "kadın"a dil içinde belirlilik atfetmek, onu bütünüyle erkek egemen sembolik sisteme tâbi kılmaktadır. Lacan'ın kadını bu belirlilikten, ya da daha doğrusu, "belirlenmişlikten" kurtarmaya çalıştığı düşünölmektedir. Kadın bütünüyle belirlendiği anda, erkekler için bir kendilik olacağı ve belirlenmeden kısmen de olsa kaçma olasılığı ise, kadınlar için bir özgürlük alanı açılacağı ifade edilmektedir (Somay, 2015, s. 87,88). Freud'un durmaksızın kadının ne olduğunu sorgulamasında ve Lacan'ın yanlış anlaşılan cinsel kimlik edinme kuramında, kadınsı olanın tamamen fallik olan tarafından belirlenmediği ve bu yüzden kadının erkekten daha bir özne olduğu öngörüsü söyleme katılmaktadır (Wright, 2002, s. 61).

Dilin erkek olduğunun temel kanıtlarından biri olarak erkeklerin yüzlerce, binlerce yıl boyunca "insan" ve "erkek" kavramlarını eşanlımlı kullanmış olmaları gösterilmektedir. "Konuşan hayvan" olan insan, aslında erkektir. Türkçede bu eşanlımlılığı görmüyor olmamızın bir yanılsama olduğu belirtilmektedir. İnsanlıktan bir tür olarak bahsedildiğinde "insanoğlu" diyerek durum ortaya konmaktadır. İngilizcede "Mankind", (tam çevrildiğinde "erkek cinsi" anlamına gelmektedir) "insanlık" demektir. Fransızlar 1789'da "Evrensel İnsan Hakları Beyannamesi"ni değil, "Evrensel Erkek Hakları Beyannamesi"ni (Declaration universelle des droits de l'homme) ilan ettikleri belirtilmektedir (Somay, 2015, s. 89).

İnsanın, erkek olduğu; çünkü “insanlık” kavramını önce erkeklerin tanımladığı söylenmektedir. Marx ve Engels Alman ideolojisinde “İnsanlar hayvanlardan bilinçle, dinle ya da neyle isterseniz onla ayrılır,” demekte burada “insan” diye çevrilen kavram İngilizcede *Man* (erkek), Almanca aslında ise *Mensch* (nötr olmasına rağmen) yine *Mantı* dan, yani “erkek”ten türemiş bir kelime olduğu belirtilmektedir. Ancak dilin erkek egemen tarafı bir yana bırakıldığında, insanların kendilerini hayvanlardan üretim yapmaya başladıklarında ayırdıkları ifade edilmektedir. Bunun hemen ardından gelen toplumsal aşama ise üretim araçlarının erkekler tarafından özel mülkiyeti olduğuna göre, bu ayrımın, yani “insan” kavramsallaştırmasının erkekler tarafından yapılmış olması, “insan” derken “erkek”i kastetmenin açık bir ifadesi olduğu düşünülmektedir (Somay, 2015, s. 90).

“Kadın” kavramı bir şekilde “insan” kabul edilmesi gereken, ama erkeğe de tam benzemeyen varlıkları isimlendirmek, yani ötekileştirmek gerektiğinde ortaya çıkmaktadır. Bu da ancak Evrensel İnsan/Erkek Hakları Beyannameyi ilan edildikten sonra, Olympe de Gouges’ un “Kadın Hakları”nı yazarak, Jakobenler tarafından giyotine gönderildikten sonra mümkün olduğu belirtilmektedir (Somay, 2015, s. 98).

Gelişmiş ülkelerde ekonomi ve eğitim birbirlerine çok bağı olduğu için, kadınların, özellikle kendilerine ayrılmış dallarda yüksek öğrenim yapmaları, yirminci yüzyılın bilimsel ve teknolojik toplumunun üstünlüklerinden çok bir Rönesans insanlığına yakındır. Eskiden, ataerkil düzen, çok az sayıda kadının okuma yazma öğrenmesine izin vermekte ve yüksek öğrenim yollarını kadınlara kapatmaktadır. Çağdaş ataerkil düzenler, ancak yakın tarihte kadınlara bütün öğrenim düzeylerini açmışlarsa da öğrenim türü ve niteliği erkeklerinkinden ayrıdır. Bu ayrım, toplumsallaşmanın ilk dönemlerinde çok daha belirgindir (Millett, 2018, s. 75).

Ataerkil sistemin sanat dalları içinde en propagandacı niteliği olan türün de edebiyat olduğu ve edebiyatın amacının, her iki cinsin yerini ve durumunu ataerkil sistemin yapısına uygun olarak pekiştirmek olduğu belirtilmektedir. Erkeklerin egemenliğinde gelişen, onların ortaya koyduğu

kalıplara ve normlara göre şekillenen bir edebiyat geleneğinin değiştirilmesinin ise kolay olmadığı ifade edilmektedir (Millett, 2018, s. 81).

Virginia Woolf (1882-1941) tarihsel süreç içerisinde edebiyatın erkek egemenliğine yaslanan bir ideolojiden beslendiğini ve eril bir yapıda devamlılık gösterdiğini belirtmektedir. Bu yüzden, kendisine ödünç verilmiş bir dilin kullanımının bir kadın için ortaya koyduğu güçlüklerin ayırtına varan ilk kadın yazar olduğu düşünülmektedir (Riera, 1991, s. 203).

Kadınların edebiyat dünyasında görülememesinin nedeni, ataerkil edebiyat geleneğinin varlığıyla açıklanmakta ve kadınların ekonomik bağımsızlığa sahip olamadıkları da söylenmektedir. Woolf, kadınlar açısından var olan olumsuz tabloyu somutlaştırmak için, 1929 yılında yazdığı *Kendine Ait Bir Oda* adlı denemesinde, kadın ve edebiyat ilişkisini Shakespeare'in Judith adında çok yetenekli bir kız kardeşi olduğu varsayımından hareket ederek kadınlar üzerinde oluşturulmuş olan baskıcı çevresel şartların kadınları kuşattığını ve onların yaratıcı taraflarını bastırarak yok ettiğini göstermeye çalışmaktadır (Woolf, 2017, s. 123).

Bir uygarlığın gelişmişlik düzeyi ile o uygarlıktaki kadınların toplumsal durumları arasında doğru orantılı bir ilişki kurulmaktadır. Kadın cinsiyeti, erkek cinsiyetine olan bağımlılık içinde geliştiğinden, fazlasıyla yapay bulunmakta, günlük yaşamın her anına sızmış baskı ve teşvikler, kadınların bazı niteliklerini güçlendirirken bazılarını zayıflatmış olduğu belirtilmektedir. Kadın, topluma yalnızca kendisinden beklenen göstermektedir. Oysa konuşması gereken kadının kendisi olduğu belirtilmektedir. Kadının, doğası gereği, bir eş ve anne olacağı düşüncesinin tersine toplumun, kadınları böyle bir amaç edinmeye zorladığı ifade edilmektedir (Mill, 2017, s. 15).

İnsanlar cinsiyetler arası farklılığın doğuştan olduğunu ya da iki biyolojik cinsiyetin farklı rol ve işlere uygun işlendiğini söylemektedirler. Bilişsel nörobilimci Giordana Grossi, kadınlarla erkeklerin farklı davranmasını beyin yapılarının farklı olmasına bağlamaktadır. Biyoloji ve toplumsal cinsiyet araştırmaları profesörü Anne Fausto Sterling' ise yapılan araştırmalarda beynin bilinmezliğini büyük ölçüde koruduğu, toplumsal

cinsiyet hakkındaki varsayımların bilinçsizce de olsa üzerine yansıtıldığı mükemmel bir araç olduğunu belirtmektedir (Fine,2017, s. 23).

Erkek ve kadından kültürel birikime göre, farklı görevleri üzerine yazılmış iki listeden ne anladığınızı belirleyecek bir araştırmada, listelerden biri muhtemelen “merhametli, çocukları seven, bağımlı, diğerlerine karşı hassas, bakan büyüten” gibi toplulukla ilgili kişilik özelliklerinden oluşan bir liste ile “lider, saldırgan, hırslı, analitik, rekabetçi, egemen, bağımsız ve bireyci” gibi tanımlara rastlandığında; biri başkalarının ihtiyaçlarına hizmet etmek isteyen birini tanımlayan ideal niteliklerken diğeri dünyayı ayaklarınızın altına sermek ve hak ettiğinizi elde etmek için beliren özelliklerdir. Listelerden hangisinin kadınlarla hangisinin erkeklerle ilgili olduğu hakkında ortak bir görüş bulunmaktadır. Zihnin örtük çağrışımları karmaşık ama son derece iyi düzenlenmiş bir bağlantılar ağı olarak düşünülmektedir. Bu ağ nesne, insan, kavram, his, kendi benliğiniz, hedefler, amaçlar ve davranışların temsillerini birbirine bağlamaktadır. Bu bağlantıların her birinin gücü, geçmiş deneyimlerimize dayanmaktadır (Fine, 2017, s. 27,28).

Ataerkil yönetimi, nüfusun kadın olan yarısının, erkek olan yarısı tarafından denetlendiği yönetim biçimidir. Sistem kendi ayrıcalıklarını ve çelişkilerini içinde taşımaktadır. Ataerkillik, siyasal, toplumsal, ekonomik ve dinsel oluşumları etkileyecek güçte bir toplumsal değişmezlik niteliği taşımakta, ancak tarih ve coğrafya çerçevesi içinde değişkenlikler göstermektedir. Örneğin demokrasilerde kadınlar yönetime katılmamakta veya az sayıda yönetimde yer almaktadırlar (Millett, 2018, s. 48).

Ataerkil düzende, kadını tanımlayan simgeleri, kadın yaratmamaktadır. Gerek ilkel ve gerekse uygar dünya, erkeklerin dünyası olduğu için, kadına değin kültürü biçimleyen fikirler de erkeklerin kafasında gelişen fikirler olduğu belirtilmektedir. Bize öğretilen kadın kavramı, erkeklerin yarattığı ve erkeklerin gereksinmelerine karşılık verebilecek kadın kavramıdır. Erkeklerin bu gereksinmeleri, kadının başkılığından gelen bir korkunun sonucudur. Ne var ki, böyle bir kavramın varlığı bile, ataerkil düzenin kurulmuş olduğunu, erkeğin kendisini insan normu olarak gördüğünü, kadını «başka» ya da yabancı kaldığı bir varlık olarak

tanımladığını kanıtlamaktadır. Erkeğin, kendisine bağımlı olan grup üzerinde egemenlik kurmak ve aşağı düzeydekilerin bu aşağı durumlarını haklı göstererek, yaşamlarını biçimleyen bu baskıya nedenler bulmaya yaramakta olduğu düşünülmektedir (Millett, 2018, s. 83, 84).

Ataerkil düzenin temel kurumu ailedir. Aile, toplumun hem aynası hem de bağlantı noktasıdır. Aile, birey ile toplumsal çatı arasında bir aracı olarak, politik ve diğer faktörlerin yetersiz kaldığı yerde denetim görevini yüklenip, düzenin devamını sağlamaktadır. Aile ve ailenin yüklendiği roller, ataerkil toplumun temel aracı ve temel birimi olmaları yönünden bir prototip niteliğindedirler. Aile, büyük toplumun bir aracı olmak görevini yaparken, sadece kendi içindeki bireyleri düzene uymaya yöneltmekle kalmamakta; aynı zamanda vatandaşları aile reisleri kanalıyla yöneten ataerkil devletin hükümetinde de bir birim olarak yer almaktadır. Vatandaşlık haklarının yasalarla korunduğu ataerkil toplumlarda, kadınlar, aile içindeki baskı kanalıyla yönetilmekte ve devletle herhangi bir resmi ilişkileri olmamakta veya çok az oranda olmaktadır (Millett, 2018, s. 60).

Adalet ve politikanın herkese eşit davranması gerektiği belirtilmekte, erkeklerin hükmetme hakkı ve kadınların itaat zorunluluğu olduğunu veya erkeklerin yönetmeye elverişli ve kadınların ise elverişsiz olduğunu savunmanın yersiz olduğu ifade edilmektedir (Mill, 2016, s. 9).

Gerçekten adil bir toplumsal düzenin kurulabilmesi için, birçok toplumsal eşitsizlikten yalnızca biri olan erkek egemenliğinin üstesinden gelinmesi gerektiği düşünülmektedir (Gouma-Peterson, Mathews, 2016, s. 120,121).

2. SİNEMADA FEMİNİZM

Sinemada kadın temsili ile ilgili ilk eleştiriler Amerika'da Hollywood Sineması'na karşı başlamış ve "Feminist Film Teorisi" de bu eleştirilerle birlikte ilk defa bu dönemde ortaya çıkmaktadır. Bu teori sonraları Dünya Sineması'na uyarlanmış ve dünyanın çeşitli yerlerinde çekilen filmler feminist çerçeveden eleştirilmiştir.

Sinema filmlerinde kadın imgesine dair ilk eleştiriler 1970'lerde Amerika'da Hollywood Sineması'na karşı yapılmaktadır. Feminist film eleştirileri 1960-1970'lerde Avrupa ve Amerika'da ortaya çıkan II. dalga feminizmden etkilenmektedir. Söz konusu eleştirilerin ortak noktası kadının sinemada erkek iktidarına hizmet eden bir nesne olarak kullanıldığı fikrinden yola çıkmaktadır. Sinema filmlerinin erkekler tarafından, erkek bakış açısıyla çekilmekte ve erkeğe göre ideal kadın yaratılmaktadır. 1970'lerde batıda feminizmin ortaya çıkmasıyla feminist sinema eleştirmenleri kadın imgesinin sinemada her yönüyle erkeğe hizmet eden ikincil konumda kalmasını eleştirmişlerdir.

1970'lerin başında Kadın Hareketi'nin etkisiyle kadınlar, filmlere ve sinema tarihine farklı gözlerle bakmaya başlayarak, sinemada eşitlik ve özgürleşme arayışında oldular. Hollywood sineması üzerine kaleme aldıkları kitaplarında Molly Haskell (1987) ve Marjorie Rosen (1973), on yıllara bölünmüş kronolojik bir sıralamadan hareket ederek, kadınların filmlerdeki tarihsel konumunu inceleyerek, konuya daha kapsamlı bir açıklama getirmektedirler (Smelik, 2008, s. 2). Bu metinler, filmlerdeki kadının statü eksikliğini ortaya koymakta, geleneksel cinsiyet rolleri ön plana çıkarılarak kadınların toplumdaki konumuyla gerçek yaşamdaki kimlikleri yansıtılmamaktadır. Bu eleştirileri Claire Johnston'ın *Notes on Women's Cinema (Kadın Sineması Üzerine Notlar, 1973)* adlı metni takip etmektedir. Johnston, kadınların bilinçli bir şekilde gerçek yaşam deneyimlerinin aktarılmadığını ve geleneksel cinsiyet rolleri ile temsil edilmesinin ideolojik bir altyapısı olduğunu iddia etmektedir. Johnston'agöre: "İmajlar basitçe gerçek hayatın bir aynası değil fakat

ideolojik göstergelerdir. İdeolojik gerilimler temelde cinsiyet üzerinden yürürken, kadın temsilleri kaçınılmaz olarak çelişkilidir” İfadesini kullanmaktadır. Johnston, klasik sinemadaki kadın göstergesinin kadınlıkla ilgili hiçbir şeyi ifade etmediğini belirtmektedir. Sinemayı semiyotik bir gösterge sistemi olarak inceleyen ilk feminist film eleştirmenlerinden Claire Johnston, klasik sinemadaki “Kadın” mitini, dişil karakteri bir yapı, kod ya da uzlaşım olarak tanımlayarak incelemektedir. “Kadın” göstergesi, erkekler için taşıdığı ideolojik anlamı temsil etmekte, kendiyle ilişkili olaraksa hiçbir şey ifade etmemektedir. Kadınlar, “erkek olmayan” şeklinde negatif temsil edilmektedir; film metinlerinde “kadın gibi kadın” hali görülmemektedir. Dahası, klasik sinemanın gereklerinden olan gerçekmiş gibilik kuralı, seyircilerde “kadın” göstergesinin temsiline dair saf bir inanış yaratmaktadır. Başka bir deyişle, sinema, kadının doğal, gerçekçi ve çekici olarak inşa edilmiş imgelerini sunmakta ve temsil etmektedir. Dolayısıyla, bu imgeler sayesinde filmlerin gişede büyük hasıllara ulaşmasına şaşırılmaması gerekmektedir (Johnston’da aktaran Smelik, 2008, s. 4).

Feminist sinema eleştirilerinden biri Hollywood sinemasını “yanlış bilinç üreten Hollywood hayal fabrikası” olarak nitelendirerek, sosyolojik açıdan sakıncalı bulmaktadır. Bu filmler gerçek yaşamdaki kadınları değil, sadece ideolojik anlam yüklü kadınlığa ait klişe imgeleri göstermektedir. Sinema ve gerçeklik arasında bir bağ olması gerektiğini düşünerek, kadınların filmlerde gündelik yaşamlarındaki gibi parıltısız, abartıya kaçmadan ve gerçek sorunları ile yansıtılmasının, süregelen yanlış bilinci kırmaya yardımcı olabileceğini belirtilmektedir. Kadınların yanlış bilinç üreten böyle bir yapı içinde kendilerine yer bulmakta sıkıntı çektiği ifade edilmektedir (Smelik, 2008, s. 2).

Sinema’ da, 1960’lar ve 1970’lerin muhtemelen en üretken dönem olduğu ve bu dönem boyunca, Lacan’ ın, film teorisinin gelişimine yönelik katkı sağladığı düşünülmektedir. Christian Metz’in Imaginary Signifier, Laura Mulvey’nin “Visual Pleasure and Narrative Cinema” ve Jean- Louis Baudry’nin “Basic Effects of Cinematographic Apparatus” gibi o dönemin belli başlı çalışmalarının her biri sinematik deneyimi teorik olarak kavramak için Lacan’a dayanan, psikanalizi çıkış noktaları olarak benimsemekte

oldukları söylenmektedir. Lacan, filmin çekiciliğinin anlam kazanması için sinema çalışmalarına bir yöntem sağlamaktadır. Özellikle, onun özdeşim süreci hakkındaki içgörüsü, film teorisyenlerinin, seyreden kişinin filmin anlatısına dâhil olmasında filmin neden bu kadar etkili olduğunu anlamalarına imkân vermekte olduğu belirtilmektedir (McGowan, Kunkle, 2014, s. 9). Sinema çalışmalarında, Lacancı psikanalizin belli bir yaklaşım modeli teşkil ettiği söylenebilmektedir.

Laura Mulvey, 1973'te yazdığı ve 1975'te Screen Dergisi'nde yayınlanan, Visual Pleasure and Narrative Cinema (Görsel Haz ve Anlatı Sineması) adlı makalesini yazmıştır (Mulvey, Gouma-Peterson, Mathews, 2016, s. 277). Mulvey, makalesinde Hollywood sinemasını incelemekte ve özellikle Freud ve Lacan'ın psikoanalitik söylemlerinden faydalanmaktadır. Mulvey, feminist film teorisinde “eril nazar” (malegaze) teorisini geliştirmiştir. Freud, sinemanın çekiciliğini “skopofili” terimi ile açıklamaktadır. Skopofili, voyorizm ya da dikizcilik, görme arzusunu ya da başka bir deyişle “bir kişiye delici bir şekilde bakmaktan alınan hazzı” ifade etmektedir. Başka bir kişiye nesne olarak bakmaktan alınan zevk, aşırı durumlarda, sapkınlık takıntısına dönüşebilmektedir. Sinemada izleyiciler, belirgin şekilde teşhirciliklerini baskılama ve baskılanan arzularını oyuncuya yansıtma durumundadırlar (Gouma-Peterson, Mathews, 2016, s. 282).

Sinema, dikizcilik hakkını sadece erkeklere veren anlatsal ve sinemasal teknikleri ortaya koymaktadır. Filmin anlatısı içinde eril karakterler, nazarlarını dişil karakterlere yöneltmektedirler. Sinema salonundaki seyirci de otomatik olarak, çoğu zaman da bilinçsiz biçimde, bu eril bakışla özdeşleşmiş olmaktadır. Çünkü kamera, eril karakteri sadece optik değil, libidinal bakış açısından da çekmektedir. Sinemasal bakışın dişil karakteri nesneleştirip onu seyirlik hale dönüştüren kamera, karakter ve seyirci olmak üzere iç düzlemi bulunmaktadır. Ana akım sinemada dikizcilik, kadını bakılası olmasıyla anlamlandırmaktadır. Bütün dürtüler gibi cinsel kaynaklı olan der Schautneb (görme merakı) dürtüsü, beyazperdeden gözlerimizi alamamamızın sebebidir. Mulvey ayrıca, klasik sinemanın, dikizcilik ve narsisizm yapılarını öykü ve imgeyle

bütünleştirerek bakma arzumuzu kamçıldadığını da eklemekte ve dikizci görsel haz, nesne olarak kabul ettiğimiz bir başkasına (karakter, figür, durum) bakışla üretilirken, narsisistik görsel haz, imgeyle (görüntüdeki figürle) özdeşleşme yoluyla ortaya çıkabilmektedir (Smelik, 2008, s. 4).

1970'lerdeki sinema eleştirilerinin büyük bölümünün Christian Metz' in çalışmalarından esinlendiği belirtilmektedir. Metz, psikanalizin, filmin ve sinemanın bilinçdışı düzeyde nasıl çalıştığını anlamamıza yaptığı katkıyı kuramlaştırarak, özellikle de sinemanın, izleme düzeninin fetişizm ve voyeurism mekanizmalarını harekete geçirme biçimi üzerinde durmaktadır (Wright, 2002, s. 48). Dikizcilik (Voyeurism) ile sinemada kadının nesneleştirildiği ifade edilmektedir. “Kadınlar gözetlemeciliğin nesnesidirler ve bu (erkek) bakış(ın)a karşılık vermezler çünkü onlar özne olamazlar. Kadın sadece erkeğin öznelliğini güçlendiren aynada bir nesnedir” (Hayward’ tan aktaran Karadoğan, 2005, s. 68,69). Görüldüğü gibi bakmak öznel ve etkin bir eylemdir. Ancak feminist film teorisi kadının edilgen olduğunu ifade etmektedir. Dolayısıyla bakmak eril bir eylemdir ve kadına ait olamamaktadır. Belirleyici olan erkek bakışıdır ve kadın figürü de buna göre inşa edilmelidir. İzleyici baş erkek karakterle kendisini özdeşleştirerek iktidar duygusuna erişmekte ve böylece tatmin olmaktadır. Mulvey’nin asıl eleştirdiği nokta Hollywood filmlerinin erkek kahraman merkezli olmaları ve seyircinin konumunu erkeksileştirmektedir. Bu şekilde geleneksel sinemada, bakmaktaki haz etkin erkek ile edilgin dişi arasında bölünmektedir. Mulvey, ataerkil sistemde kadınların da nasıl erkek bakış açısına sahip olduklarını ortaya koymaktadır. Kamerayı tutan veya filmi yöneten erkekler, kadını dikizlenecek bir ürün haline getirmekte ve kadın izleyiciyi bu şekilde erkek bakış açısından bakmaya yöneltmektedir. Beyaz perdedeki gerçeğe uyumlayan kadın karakterle kendisini özdeşleştiremeyen kadın izleyici, kendisine özdeşleştirmek için erkek karakteri seçmekte ve böylece erkek bakış açısı hem erkek hem kadın izleyiciye aktarılmaktadır (Mulvey, Gouma-Peterson, Mathews, 2016, s. 286).

Narsistik görsel haz Lacan’ın ego oluşumu ve ayna evresi kavramlarıyla açıklanmaktadır. Jacques Lacan, bir çocuğun konuşmadan önce aynada kendi görüntüsünü tanıdığı anın, egosunun oluşumu açısından

yaşamsal bir önem taşıdığını belirtmektedir. Çocukların kendilerini tanımayla mükemmel olarak tasavvur ettikleri imgeleri ideal bir ego olarak kendini dışına yansıtmaktadır. Bu imgelem, bakma yoluyla yaşanan bir büyülenme (örneğin, annenin yüzüne bakarak büyülenme)kendinin farkına varmanın ilk işaretleriyle çarpışmaktadır (Gouma-Peterson, Mathews, 2016, s. 283). Böylece izleme fantezisinde, özne sadece imgesel bir bakışla, ötekinin (annenin) bakışıyla ilintili olarak var olmaktadır (Wright, 2002, s. 49).

Çocuğun mükemmel bir ayna imgesiyle özdeşleşerek haz duyması ve ego idealini bu idealleştirilmiş imge üzerinden kurması ile film seyircisinin bir insan figürünün beyazperdeye yansıyan mükemmelleştirilmiş imgesiyle özdeşleşerek narsistik haz duyması arasında bir benzerlik bulunmaktadır (Smelik, 2008, s. 5).

Sinemada perde ile ayna arasındaki dışsal benzerlikler bir yana, sinemanın egoyu güçlendirirken aynı anda egonun geçici olarak yitirilmesine izin verecek kadar güçlü büyüleme düzeneklerine sahip olduğu belirtilmektedir (Gouma-Peterson, Mathews, 2016, s. 283).

Feminist edebiyat ve sanat eleştirisi, özellikle de feminist film eleştirisi, kadınların önceden belirlenmiş toplumsal rollerde (kız, eş, anne) miras bırakılan patriyarkal bir döngünün kısıtlamaları içine nasıl konumlandığını bulup çıkarmayı amaçlayan gösterge sistemleri üzerine incelemelerin gelişmesinin sağlanmakta olduğu ifade edilmektedir (Wright, 2002, s. 15).

Sosyolojik bakış açısıyla, Hollywood'un filmlerinin sakıncalı oluşunun sebebi, yanlış bilinç üretmesi ve bu filmlerin “gerçek” kadınları değil, sadece ideolojik anlam yüklü “kadınlık”a ait klişe imgeleri göstermesidir. Bu yaklaşımda, dişil seyirciye hiçbir şekilde varlığını kabul ettirme fırsatı tanınmamakta ve klişelerle özdeşleşerek fanteziye kaçmak için devasa bir alan sağlamaktır. Doğuracağı etki de, özgür kılmaktan ziyade yabancılaştırmak şeklinde olmaktadır (Smelik, 2008, s. 2).

Gerçekten adil bir toplumsal düzenin kurulabilmesi için, birçok toplumsal eşitsizlikten yalnızca biri olan erkek egemenliğinin üstesinden gelinmesi gerektiği düşünülmektedir.

2.2. Türk Sinemasında Feminizm

Cumhuriyet öncesi, Müslüman Türk kadın oyuncularını konusunda, Türk Sinemasının yasaklı yılları olduğu belirtilmektedir. Müslüman Türk kadını, sahneye çıkamamakta ve filmlerde oynayamamaktadır. O yılların kadın oyuncularını, Rozali Benliyan, Eliza Binemeciyan, Rana Dilberyan, Peruz, Madam Kalitea, Helena Artinova, Matmazel Blanche, Siranuş Aleksenyan, Madam Sarmatova ve Anna Mariyeviç gibi beyaz Ruslardan, Rumlardan, Ermenilerden oluşmaktadır. Ancak 1923' te Bedia Muvahhit ve Neyyire Neyir'in oynadığı, "Ateşten Gömlek" filmi ile Müslüman Türk kadın oyuncularının yolu açılmaktadır. Semiha Berksoy, Emel Rıza, Feriha Tevfik, Halide Pişkin, Perihan Yanal, Nezihe Becerikli, Şevkiye May, Nevzat Okçugil, Yeşilçam'dan değil, tiyatro sahnelerinden yetişmekte, o yıllarda Yeşilçam Sineması diye bir tanımlama bulunmamaktadır (Özgüç, 2013, s. 11).

Kadınlar yakın zamana kadar filmlerde, erkekler tarafından gerçek olmayan bir biçimde toplumda olması gereken rollerini pekiştirecek "fedakâr anne, kötü kadın, namuslu eş" gibi çoğunlukla ideal imajlar şeklinde yaratılmaktadır. Kaderine boyun eğen, elindekiyle yetinen, sabreden, beyaz atlı prensini hayal eden esas kadın karakterin iç çatışmalarına, karmaşık duygularına, kararsızlıklarına, yoldan çıkışlarına, kendisiyle hesaplaşmalarına çoğunlukla yer verilmemektedir. Kadınların yaşı belirtilmemekte; erkek kahramanın karısı, annesi, ulaşılmayı bekleyen sevgilisi ya da onu ayartan iffetsiz kadın olarak ikincil rollerde var olmaktadır (Adanır, Kuyucak-Esen vd, 2016, s. 44). Sinema perdesinde kadın, kendi olarak değil, toplumun ondan beklediği şekilde sunulmaktadır.

Kadınların ve erkeklerin değiştiği, ilişkilerin daha karmaşıklaştığı, çok daha içinden çıkılmaz bir hal aldığı belirtilmektedir. Yenilenen sinema Turgut Özal'ın tanımıyla transformasyondan yani dönüşümden geçmiş bir toplumun, düşününler, yaratıcılar gibi tercihen daha seçkin bir bölümünü ve

temsilcilerini izlemekte olduğu ifade edilmektedir (Scognamillo, 2010, s. 440). Sinemanın genel anlamıyla çağına tanıklık eden bir sanat olduğu belirtilmektedir. Toplum içindeki değişiklikler sinemada dâhil her türlü olguyu etkilemekte ve bulunduğu toplumun koşullarından etkilenecek değişimler göstermektedir.

Fakir kız - zengin delikanlı, zengin kız - halk çocuğu, öksüz kız - çocukluk arkadaşı, temiz ve saf pavyon şarkıcısı - gazino sahibi, köyün güzeli - kötü ağaya karşı mücadele eden mert delikanlı gibi eski, ama hâlâ yakın dönemin ünlü ikilileri fazlasıyla klişeleşerek çağdışı oldukları ve yerlerine başka ama çağdaş klişe ikililer ya da Fransız bulvar tiyatrosunun klasik “ben, eşim ve diğeri” şeklindeki üçlülerin geçtiği belirtilmektedir. Toplumdaki değerlerin ve onları temsil ederek şekil verilen ilk örneklerin veya karakterlerin değişim göstermekte olduğu söylenerek, yenilenme mücadelesi veren film endüstrisinin kendisini yeni bir toplumla ilgilenmek zorunda hissettiği ya da böyle bir toplum veya sınıf olmadığındaysa dışarıya özenip yaratıldığı ifade edilmektedir (Scognamillo, 2010, s. 440).

Türkiye'de üretilen filmler gözden geçirildiğinde popüler ve bağımsız kanatta yer alan filmlerde konulaştırmalar ve kullanılan sinemasal dilin niteliği açısından erkek egemen bir sinema yapma yaklaşımının yaygınlığı dikkat çekmektedir (Kırel, 2018, s. 278).

Karakter, kişilik ve kimlik arayışı, basmakalıp tiplerden kurtulma endişesinin ötesinde günümüzün insanların gündeme getirilen sorunları, tutkuları ve psikozlarıyla daha çağdaş bir çerçevede anlatmanın, hatta çözmek niyetinin birçok kez, bazen hedeflenmeyen bir biçimlemeye, bir kapalı kutu monoloğuna vardığı düşünülmektedir (Scognamillo, 2010, s. 441).

Sinemanın, toplumsal tanıma değerli bir katkıda bulunduğu, buna bağlı olarak toplumsal teorinin de dünyayı farklı, daha duygulanımsal ve daha yoğun bir şekilde kaydetmekte olduğu ve bu duruma diyalektik açıdan bakıldığında bir anlamda sinemanın hayat, hayatın da sinema olduğu ifade edilmektedir (Diken, Laustsen, 2011).

Müslüman ülkelerde, sinema genel olarak erkeklerin erkekler için hazırladığı bir eğlence türü olarak başlamaktadır. Sinemanın gelişiminde bir ulustan öbürüne geçen öğelerin önemli yer tuttuğu düşünülmektedir. Türk kadınlar sinema salonlarına haftanın belirli günlerinde kadınlar için özel gösterimlerde gitmektedirler. Bazı sinema salonlarıysa ahşap bir paravanla haremlik-selamlık şeklinde ikiye ayrılmaktadır. Bir sinema sahibinin hatıralarında, Kemal Atatürk, film izlemek için gittiği Ankara sinemasının girişinde onu selamlamaya gelen ve içeriye girmelerine izin verilmeyen birçok kadın beklerken, yardımcısına bütün kadınları salona alma emri vermiş ve ilk defa ayırım olmaksızın beraberce film izlenmesi de bu şekilde gerçekleşmiştir (Dönmez-Colin, 2006, s. XI).

Müslüman kadınların seyirci olmak için yıllarca bekledikleri sahneye oyuncu olmak için daha uzun bir süre geçecekti. 1923 yılında laik Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuna dek bütün kadın rolleri Ermeniler, Rumlar ya da Beyaz Ruslar tarafından canlandırılmaktadır. Yurtdışında eğitim görmüş bir film yönetmeni olan Muhsin Ertuğrul, ünlü kadın yazar Halide Edip Adıvar'ın vatansever bir kadının Kurtuluş Savaşı esnasında verdiği mücadeleyi konu alan otobiyografik romanı Ateşten Gömlek'i sinemaya uyarlamak istediğinde, Adıvar, kadın karakterlerin Türk kadınları tarafından canlandırılmasının önemi üzerinde durmaktadır. Bunun için başrol oyuncusu Bediha Muvahhid'in kocasından izin alınarak çekilmiş ve Ateşten Gömlek Müslüman kadınların rol aldığı ilk Türk filmi olmuştur (Dönmez-Colin, 2006, s. XII).

Türk sineması, doğuşundan beri cinsellikten kaçınan tutucu burjuva değerlerini benimsemektedir. Filmlerin ikili yapısı sonucunda ortaya tek boyutlu, gerçek kadınları yansıtmaktan uzak klişe karakterler çıkmaktadır. İyi kızlar hiçbir zaman soyunmamakta ve yatağa girmemekte, öpüşmek, soyunmak ve sevişmek ise kötü kadınlara (vamp kadınlara ve fahişelere) özgü olmaktadır. Yıldızlar kariyerlerini korumak için kötü kadın rollerini kabul etmemektedirler. 1968 yılında televizyonun gelişine kadar tek eğlencesi sinema olan aileleri kızdırmamak için filmler evliliğin kutsallığını onaylamaktadır. Kadınlara eşit haklar vermeyi amaçlayan Kemal Atatürk'ün

toplumsal reformlarına rağmen, özellikle cinsiyet konularında tabuların yıkılması kolay olmamaktadır (Dönmez-Colin, 2006, s. 12).

Türk ticari sinemasında gözlenen birçok çelişki arasında “lumpen kadın” karakteri bulunmaktadır. Bu karakter, erkeksi bir kas gücü, kaba vücut hareketleri, mimikleri, kahkahası, küfürlü konuşması ve erkek alt-kültürüne ait kılık kıyafetiyle diğerlerinden ayrılmaktadır. Erkeklerin erkek, kadınların da kadın olduğu, arada başka hiçbir rolün bulunmadığı 1960'lı yıllarda, seyirciler Müslüman ailenin toplumsal, kültürel ve dini inanç yapısına kesinlikle ters düşen bu cinsiyet kaymasını kabul etmektedirler. Örneğin Metin Erksan'ın Şoför Nebahat (1959-1960) filmi büyük ilgi görerak devamı çekilmiştir. Bu kadınlar beyazperdede erkekçe dövüşmekte, ama evde kadın gibi davranmakta, iyi bir eş ve anne olması beklenmektedir. Kadınları erkeklerle eşit görmeyen bir toplumsal yapıda bu tip filmler, yanlış imgeler yaratarak kadınların içinde bulunduğu durumu daha da kötüleştirmekte olduğu düşünülmektedir. Aynı zamanda bu filmler, kadınların yalnızca erkek gibi davrandıkları sürece kahraman olabileceği şeklindeki yerleşmiş tavrı da olumlamaktadır (Dönmez-Colin, 2006, s. 13).

Yeşilçam'da belli bir kalıp içerisinde, belli prototipleri temsil eden oyuncuların olduğu belirtilmektedir. Doğu sanatlarının hepsinde bahsedilen prototipler olduğu, örneğin, Atıf Yılmaz, bu rollerin, Japon tiyatrosunda Doğu sanatlarında giyilen maskelerle oynanan ‘kabuki’ ye benzediğini belirtmektedir. Kahramanların ruhları olmadığı için karakter olamadıkları ifade edilmektedir. Kabuki tiyatrosunda oyunlar masklarla oynanmakta, o masklar; kıskanç kadın, hain erkek, âşık genç, vs. olmaktadır. Türk sinemasında, karakterlerin değil, tipler ve prototiplerin önemli olduğu söylenmektedir. Türkan Şoray, ezilen seksi kadını, Hülya Koçyiğit, ezilen asexual kadını, Filiz Akın, şık giyimli burjuva kadını, Fatma Girik ise sözünün eri, erkek kadını temsil etmekte olduğu ifade edilmektedir. Zamanla kitle iletişim araçlarının olağanüstü gelişmesiyle, dünyanın çeşitli yerlerinden gelen, bireyin, birey psikolojisinin, sosyal statüsünün derinlemesine işlendiği filmler, diziler, bahsedilen bu tipleri karakter haline getirmeye başlamaktadır (Akpınar, 2009, s. 204,205). Onlardan daha sonra gelen Müjde Ar' ın, seksapeli olan modern zeki kadın imgesini yaratarak

tabuları yıkan ilk oyuncu olduğu düşünölmektedir (Dönmez-Colin, 2006, s. 13).

1960'lı ve 1970'li yıllarda yapılan reformlarla kadınlara toplumsal ve kişisel haklar verilmeden, bazı siyasal hakları tanındı ama kadınlar hâlâ erkeklerin özel mülkiyeti altında olduğu ifade edilmektedir. Bir kadın başbakan olabilmekte, ancak kocasının izni olmaksızın yurtdışına seyahate çıkamamaktadır. Sürekli olarak devletin ve ailesinin kontrolü altında kalmaktadır. Sinema, çalışma hayatına başlayan, siyasete giren veya eğitim alan kadın sayısının sürekli artmasına kayıtsız kalmakta veya bu yeni kadın imgesini yozlaşmış ve ahlâksız olarak yansıtmaktadır (Dönmez-Colin, 2006, s. 15).

27 Mayıs 1967 darbesinin ardından, 1960'lı yıllarda köy filmleri gerçekçi bir boyut kazanmaktadır. Bu filmler, başını Yaşar Kemal'in çektiği yetenekli yazarların gerçekçi “toprak” romanlarının yükselişinden esinlenmektedir. Metin Erksan'ın toplumsal gerçekçi türdeki filmi Susuz Yaz, erkeklerin sahip olma (toprak, su veya başkasının karısı) takıntısını anlatmaktadır. Susuz Yaz, 1964 yılında Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı Ödülü'nü alan ve bu ödölü kazanan ilk Türk filmidir. Her zaman kendine özgü bir üslûba sahip olan Metin Erksan, Türk sinemasının ilk auteurü sayılmaktadır (Dönmez-Colin, 2006, s. 18).

Türkiye'nin sosyal konumu 1970'li yılların başından itibaren hızla değişmekte ve asıl sorunların büyük kentlerde yaşanmaya başlanmakta olduğu ifade edilmektedir. Sinema, toplumdaki değişimleri birebir yansıtan bir sanat olduğu için hikâyeler bu noktada da değişmeye başlamaktadır. Değişimin büyük bir arayış sürecine girdiği, genel üslûbun dışına çıkıldığı belirtilmektedir (Akpınar, 2009, s. 208).

Hükümetin endüstriyel kalkınmaya öncelik tanıdığı 1970'li yıllarda Türkiye'de tarım alanında bir durgunluk yaşanmakta ve kentlere göç yoğunlaşmaktadır. Başlangıçta bu yeni ortam aile içi dinamiği etkilememekte, kadınların yine erkeklerin hâkimiyeti altında var olmaları beklenmektedir. Bu mekânsal hareketlilik devresinin birçok filminde erkek

otoritesini sorgulanmamakta, sorgulansa da bunu yüzeysel bir açıdan yapmaktadır (Dönmez-Colin, 2006, s. 26).

Yeşilçam'ın en parlak döneminin, toplumsal sınıfların ortaya çıktığı ve köyden kente göçün yoğunlaştığı dönem olduğu belirtilmektedir. Bu dinamikler eşliğinde köy kökenliler ile kentli alt sınıflar “ikircikli” bir ilişkiye girmektedirler (Erdoğan'dan aktaran Kırel, 2018, s. 129).

Lütfi Akad'ın Anadolu üçlemesi Düğün (1974), Gelin (1973) ve Diyet (1975), toplumsal değişimlerin kırsal kesimde yaşayan insanlar, özellikle de kadınlar üzerindeki etkilerini gerçekçi biçimde yansıtması açısından çok önemlidir. Üçlüyü oluşturan her film, bir ailenin gelenek ve göreneklerini gerçekçi bir anlatımla sunmayı amaçlamaktadır. Odak noktasında kadın, ailenin belkemiği “anne” yer almaktadır (Dönmez-Colin, 2006, s. 26).

1980'li yıllarda daha çok sayıda kadın iş hayatına atılmakta ve kadınların kazandıkları yeni deneyimler geleneksel aile değerlerine karşı bir duruş almalarını sağlayarak erkek egemen düzenin işleyişini bozmaktadır. Çalışan kadınların ortaya çıkışı Yeşilçam sinemasında bir değişiklik yaratmamaktadır. Yeşilçam, kadınların ev dışında çalışmalarını yalnız ekonomik koşulların gerektirdiği durumlarda onaylanır göstermeye devam etmektedir. Erkek egemen gelenekler gereğince kadınlar yönetici konumunda gösterilmemekte, topluma hizmet veren görevlerde, örneğin öğretmen, hemşire, banka memuru, sekreter ya da hizmetçi olmaları beklenmektedir. Para kazandıklarında, zedelenen egolarını onarmak için kazandıklarını kocaları ya da erkek kardeşlerine vermektedirler. Ticari sinemanın, kadınların toplumdaki çok yönlü durumlarını ve yaptıkları işlerin dinamizm ve yaratıcılığını gerçekçi bir açıdan yansıtmayı başaramadığını kabullenmesi çok zaman aldı (Dönmez-Colin, 2006, s. 27).

Şerif Gören, Derman (1983), Kurbağalar (1985) ve Firar (1986) filmleriyle önemli “bağımsız kadın” örnekleri göstermekte ve bu motif kısa süre sonra en çok ele alınan konulardan biri olmaktadır. Sonraki yıllarda, feminist hareketin doruğa ulaşması ve artık özgür olan birçok kadının iş hayatının her kademesinde görev almasıyla, kadınların içinde buldukları

Müslüman toplumun aşırı tutuculuğu yüzünden geçmişle bastırıldıkları fantezilerini konu alan filmler önem kazanmakta, cinsel ilişkiler daha gerçekçi bir üslûpla sunulmaya başlanmaktadır. Bu yeni filmlerin en önemli özelliği, ticari sinema için başlangıcından bu yana bir norm olan aileyi parçalamaktadır. 1980'li yılların Türk sineması, ya aileyi yadsımakta ya da ailenin çöküşünü anlatmaktadır. Kadınlar artık aileyi bir arada tutmanın yükünü taşıyan değil, kişisel sorunlarına çözüm bulmaya çalışan bağımsız varlıklardır. Atıf Yılmaz filmleri bu yeni akımın başarılı örneklerini vermektedir (Dönmez-Colin, 2006, s. 27). Filmlerinin, kendi koşulları içerisinde yapılan çalışmalar olduğu, baskı dönemlerinin kalıntısı, otosansürü zor aştığı, yeterince cesur davranmadığı ifade edilmektedir. Hayal gücünün hem ekonomik imkânlardan dolayı, hem de geçmiş dönem faşizminin otosansürü nedeniyle rahat kullanılmadığı, yine de yaptığı filmlerde kendini özgür bırakmaya çalıştığı söylenmektedir (Akpınar, 2009, s. 212). Atıf Yılmaz' ın filmlerini yakından inceleyerek Türk sinemasında kadınları konu alan filmlerin gelişiminin izlenebileceği ifade edilmektedir. 1960'lı ve 1970'li yıllardaki toplumsal ve ekonomik sorunların çözümü, kadınların sorunlarının da çözümü anlamını taşımaktadır. Ah Güzel İstanbul (1966) ile Kuma bu önermelerden yola çıkarak çekilmektedir. 1980'lerde kadın sorunları diğer unsurlardan bağımsız, kendi başına taşıdığı önemle ele alınmaya başlanmaktadır. Mine (1983), Bir Yudum Sevgi (1984), Dul Bir Kadın, Adı Vasfiye (1985) ve Asiye Nasıl Kurtulur(1986) bu akıma verilebilecek en iyi örnekler olduğu belirtilmektedir. 1990' ların başlarından itibaren, özellikle şehirli kadınların kendilerini gelenek kısıkaçı ve dogmatik dinden kurtarmalarıyla, marjinallik ve bireysel cinsel tercihler sinemanın ilgi odağı olmaktadır. Travestileri ve erkek fahişeleri konu alan Düş Gezinleri (1992) ile Gece, Melek ve Bizim Çocuklar (1994) bu dönemin örneklerini oluşturmaktadır (Dönmez-Colin, 2006, s. 83).

Neredeyse hiç üretim yapılmayan uzun bir sürecin ardından, son yıllarda yeni bir canlılık kazanan Türk sinemasının, kadınları ve onları ilgilendiren konuları bir kenara bırakmış olduğu belirtilmektedir. Erkek ya da kadın olsun, yönetmenler erkeğin bakış açısını yansıtmaktadırlar. Eski sinema iyi kadın-kötü kadın klişelerini kullanırken, yeni sinemaysa

çağdaşlık adına feminizm klişelerine başvurmaktadır. Erkek-kadın ilişkilerinde çifte standartlar hâkimdir. Batı'da daha önce çözülmüş olan birçok konu burada daha yeni gündeme gelmekte ve buna göre sorunlar ortaya çıkmakta olduğu düşünülmektedir. Birçok kadın yazarın inandırıcı karakterler yarattığı edebiyatımıza karşın, sinemamız gerçek kadının konumunu yansıtmamakta olduğu ifade edilmektedir (Dönmez-Colin, 2006, s. 32).

Bilge Olgaç (1940-1994) ise, ataerkil Türk toplumunda kadınlara dair gerçeklere kadın duyarlılığıyla yaklaşan tek usta kadın yönetmen olduğu söylenmektedir. Olgaç, mesleğe ticari sinema, Yeşilçam sınırları içinde başlamakta ve İlk filmi Üçünüzü de Mıhlarım (1965), Yılmaz Güney'in canlandırdığı kahramanın intikam almak için annesine tecavüz eden herkesi öldürmesini konu alan bir gangster filmi olmaktadır. Türk sineması en ciddi sanatsal krizlerinden birine girip de neredeyse yalnızca seks ve macera filmleri yapılmaya başlandığında sinemadan çekilme kararı almaktadır. Bilge Olgaç sinemaya 1984 yılında, kırsal çevrede kadınların satılmasını yeren bir kara komedi olan Kaşık Düşmanı'yla geri dönüş yapmaktadır. Bu, kadının ekonomik açıdan bir katkısının olmadığını ya da sadece doyuracak bir boğaz daha olduğunu ima etmek amacıyla kullanılan aşağılayıcı bir tabirdir. Olgaç, kadının gerçek yerini sadece ailevi ya da ekonomik açıdan değil, cinsellik açısından da gözler önüne serdiği filmiyle, ataerkil İslam toplumunun erkeklerine çok açık bir mesaj göndermektedir. Eleştirisi, kadını alınıp satılır bir mal olarak gören köylü erkeklere yönelmektedir (Dönmez-Colin, 2006, s. 90,91).

Kadın sorunlarının, feminist olup olmamanın tartışıldığı yakın yıllarda sinemamız kadına daha yakından daha içten bakmaya, hatta kadının konumunu saptayıp kimliğini araştırmaya çalışmaktadır.

Usta-çırak ilişkisiyle yetişilen dönemde filmlerin birbirine benzediği, bu dönemde ise bir Zeki Demirkubuz'la Nuri Bilge Ceylanın filmi, bir Yeşim Ustaoglu'nun filmiyle Derviş Zaim'in filmi veya Handan İpekçi'nin filmi arasında hiçbir bağ bulunmadığı, tamamen bireysel, kendi dünyaya bakışlarına göre bağımsız işler yapabildikleri söylenmektedir. Bunun sinemayı zenginleştiren bir şey olduğu düşünülmektedir (Akpınar, 2009, s.

208,209). Yeni kuşak yönetmenler arasında canlı kadın karakterler yaratan Zeki Demirkubuz'un, klasik Yeşilçam sinemasından esinlenerek, deneyimlerini yeni konulara ustaca uygulamakta ve kişisel oldukları gibi siyasal öyküler yaratmakta olduğu belirtilmektedir. Onun filmleri Yeşilçam'ın geleneksel klişelerini parçalamakta, şifrelerini çözmekte ve Yeşilçam'ın ticari markası olan statükoya karşı durduğu belirtilmektedir. Demirkubuz'un kadınları idealist ya da teorik yapılar değil, buldukları zaman ve mekânın birer parçası, kendi sorunları ve duyguları olan bireyler olarak karşımıza çıkmaktadır (Dönmez-Colin, 2006, s. 33).

Bir dizi filme bakıldığında, yine sorunun, kentli, tercihen kentsoylu, aydın ve her zaman güzel bir kadın olduğu görülebilmektedir. Bu kadın isler yalnızlığını gidersen, ister aldatsın veya aldatılsın, eşi ya da sevgilisiyle uyumlu olsun veya olmasın sürekli olarak çözülemez bir sorun teşkil etmektedir (Scognamillo, 2010, s. 443). Kısaca anlatılmak istenen kadının hep bir sorun yaratarak ya da sorunla var olduğu düşünülmektedir.

Olaylar, çatışmalar, aşklar, çözümlenmeler, anılar ve düşlerle geçmiş dönüşler; belirli bir zaman dilimi, belirli bir tarihsel süreçte anlatılmaktadır (Scognamillo, 2010, s. 443). Son dönemde filmlerde veya dizilerde geriye dönük anlatımlara oldukça rastlanmaktadır.

Toplum, belirli bir düzeye vardığında, yeni değerler değiştiğinde, giderek yeni duygulara şeklini almaktadır. Konuşan, hatta çok konuşan bir toplumlardan bahsedilmekte, konuşmalar sürüp giderken konuşmayanların, konuşmasını bilmeyenler ya da konuşmak islemeyenlerin de olduğu belirtilmekte ve yalnızlık, iletişimsizlik ya da tatminsizlikle anlatılanların daha da karışık bir hal aldığı belirtilmektedir (Scognamillo, 2010, s. 443).

Kadınlara oldukça geniş bir yer ayıran son dönem Türk sineması bütün iyi niyetine rağmen kadınları kullanmaktan çekinmemektedir. Kadın eşittir cinsellik ve cinsellik eşittir çıplaklık formülü, gişe endişeleriyle birleşerek bazen erotik olmak amacıyla iyiden iyiye sömürüye dönüşmektedir. Sanıldığı kadar da gerekli olmadığı, amaçlandığı kadar estetik olamadığında ise röntgenciliği andırdığı düşünülmektedir (Scognamillo, 2010, s. 443).

Kadınları konu alan filmler yakından incelendiğinde, yönetmenlerin yaklaşımlarındaki farklılıkların cinsiyet farklılığından kaynaklanmadığı, kişisel olduğu düşünülmektedir (Dönmez-Colin, 2006, s. 98).

3. SİNEMA-RESİM İLİŞKİSİ

Sanat yapıtlarında, örneğin resimlerde, görme duyusunun örgütlenme gücünü nasıl en yüksek düzeyde kullanabildiği gözlemlenebilmektedir. Bir görsel sanat yapıtını inceleme işi, biçim-inşa etme görevinin, basitçe “görme” ya da “bakma” diye anılan şeye nasıl etkin olarak katıldığını açığa çıkarmakta ve bunu, gözlerin başka kullanım biçimlerinden daha açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Bir şeye bakıldığında, şekil ve görsel düzenin etkin bir biçimde keşfedilmesinin önemli bir deneyim olduğu söylenmektedir (Arnheim, 2012, s. 52).

Sinema sanatının da önceden varolan tayfa rahat bir biçimde uyum sağlamasından ziyade, kendisinden daha eski sanatlar arasında köprü kurduğu belirtilmektedir. İlk sinemacılar, sinemada resim, roman drama gerçekleştirerek, bu sanat dallarına ait öğelerin filmsel durum içinde işlenmeleri ya da işlenmemelerinin gerektiğine karar vermektedirler. Sanatların öğelerinin, sinemada çok iyi işlendiği belirtilmektedir. Aslında son yüz yıldır sanatların tarihinin, sinemanın durumuyla yakından ilişkili olduğu söylenmektedir. Kayıt sanatları öncellerinden özgürce yararlandığı için resim, müzik, roman, sahne draması ve hatta mimari yeni sanatsal dile dayanarak kendilerini yeniden tanımlamak zorunda kaldıkları düşünülmektedir (Monaco,2001, s. 42).

Alıntının, bir yöntem olarak resmin benimsenmiş bir özelliği olarak neredeyse her dönemde kullanılmakta olduğu belirtilmektedir. Hangi resim olursa olsun, başka resimler yanında başka sanatsal biçimler içerisinde sürekli olarak alıntılanarak varlığını sürdürebilmektedir (Aktulum, 2016, s. 22). Eski dönem sanatçıların yapıtlarını taklit edip, onları kopyalayarak, birşekilde gönderme yapmanın eski dönemlerden beri bilinen bir uygulama olduğu ifade edilmektedir. Eskiden olduğu gibi günümüzde de ötekinin yapıtını resim dışında değişik sanatsal biçimlerde alıntılanmanın sık sık başvurulan bir yöntem olduğu vurgulanmaktadır (Aktulum, 2016, s. 27).

Sanat yapıtlarında, örneğin resimlerde, görme duyusunun örgütlenme gücünü nasıl en yüksek düzeyde kullanabildiği gözlemlenebilmektedir. Bir ressam, peyzaj çalışmak için bir yer seçtiğinde, doğada rastladığı şeyi seçip

yeniden düzenlemekle kalmaz, kendisinin keşfettiği, icat ettiği ve sadeleştirdiği bir düzene uydurmak için, görsel konunun tamamını yeniden örgütlemesi gerekmektedir. Bir sanat yapıtının, birdenbire algılanamayacağı belirtilmektedir. Genellikle gözlemci bir yerden başlamakta, çalışmanın ana iskeletine göre kendisini yönlendirmekte, vurgular aramakta, toplam içeriğe uyup uymadığını görmek için, varsayımsal deneyler yaparak ilerlemektedir. Keşfetme işi başarılı olduğunda, yapıtın anlamını gözlemciye rahatça sunduğu görülmektedir (Arnheim, 2012, s. 52).

19. yüzyılda gelişen fotoğraf teknolojisi ile yerleşik resim ve çizim sanatları arasında kurulan bağın birçok örneği bulunmaktadır. 20. yüzyılın hemen başında resim estetiğindeki bir sonraki başlıca gelişme sinemanın ortaya çıkışı olmaktadır (Monaco, 2001, s. 45). Renkli filmin, 1960' ların sonlarında bir gelişmişlik düzeyine ulaştığı belirtilmektedir (Monaco, 2001, s. 42).

Sanat tarihinin feminist bakış açısıyla sorgulanması 1971'de Linda Nochlin'in "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" (Nochlin, Gouma-Peterson, Mathews, 2016, s. 7) başlıklı makalesiyle başlamaktadır. Nochlin bu soruyu yanıtlarken şu sonucu vurgulamaktadır:

Sanatın, üstün güçlerle donanmış bir bireyin kendinden önceki sanatçılardan ve daha belirsiz, daha yüzeysel biçimde de toplumsal koşullardan etkilenecek ortaya koyduğu özgür ve özerk bir etkinlik olmadığı, aksine, hem sanat yapanın gelişimi hem sanat yapıtının doğası ve niteliği açısından bakıldığında, sanat yapmanın koşulları belli bir toplumsal çevrede gelişmekte olduğu ifade edilmektedir. Sanat bu toplumsal yapının ve kurumların dolayımından geçmekte ve belirlenmektedir (Gouma-Peterson, Mathews, 2016, s. 135,136). Kadının kişilik ve zekâsı, önemli ayırt edici niteliklere; erkeğin kuramsal zekâsının tersine, kadın zekâsının uygulamaya yönelik olduğu, algılama çabukluğuna sahip olduğu ifade edilmektedir. Kadın ve erkek düşüncelerinin de birbirlerini tamamladıkları belirtilmektedir. Kadınların yaratıcı olamadığı bunun nedeninin ise insanlığın bilgi birikiminin kadınlara açılmadığından kaynaklandığı ifade edilmektedir (Mill, 2017, s. 19).

İnsanoğlu için yaşam, temelde bakmaeylemi içinde yoğunlaşmaktadır. Bu bakmanın bilinçli ya da bilinçsiz olması, farkına varılarak ya da farkına varılmayarak yapılması, belki eylemde bulunulduğu an için hiç de önemli değildir. Önemli olanın, bu eylemin kesintisiz ve sürekli olması, zaman ve mekânla dolaysız ilişkisinin bulunmasının olduğu belirtilmektedir. Bu süreklilik ve dolaysızlık insanın kendisi için de geçerli olmaktadır. İnsanın, nesnelere, olgular ya da ilişkiler aracılığı ile kendine bakmayı, yani dolaylı -bir anlamda da kanıtlı- bakmayı pek beceremeyip, dolayız bakışlarla kendini tanıma isteğinde olduğu düşünölmektedir. Yani kişi, formlaşmış bilgiler içinde, doğru kabul edilen, ideal diye benimsenen bilgi düzeyindeki edinimleri içinde kendini, olduğundan çok, olması gerektiği şekilde görmek istemekte ve görmek istediği şekilde de göstermek istemektedir (Erinç, 2009, s. 15). Sinemanın da zevk olarak bakma isteğini tatmin etmekte olduğu söylenmektedir (Gouma-Peterson, Mathews, 2016, s. 282).

Sinema, teşhis koyan toplumsal analiz için bir kaynak teşkil etmekte ve özdeşleşme ile toplumsal kontrolü mümkün kılan bir ayna sunarak toplumsal bilinçdişini gözler önüne sermektedir. Dolayısıyla ideoloji ve sinema arasında yakın bir ilişki bulunmaktadır. Althusser, en önemli ideolojik aygıtların okul ve kilise olduğunu belirtmekte, bugün ise sinemanın da bunu sağladığı söylenebilmektedir. Sinemanın ayrıcalıklı bir araştırma konusu olmasının bir nedeninin de günümüzde toplumun sürekli bir değişim gösterdiği ve gerçeklik ile kurmaca arasındaki ayrımın değişebileceğinin de mümkün olduğu ifade edilebilmektedir (Diken, Laustsen, 2014, s. 28).

Kübizm bütün sanatların tarihinde önemli bir dönüm noktasına damgasını vurmakta, sanatçı gerçek dünyanın varolan modellerine bağımlı olmaktan kurtularak, dikkati konudan ayrı olarak sanat yapıtı kavramının kendisine yönelttiği ifade edilmektedir (Monaco, 2001, s. 45).

Kübist ressam Picasso'ya, resimle ilgili bir söyleşide sorulan “sanat nedir” sorusuna Picasso'nun verdiği yanıt çok anlamlı gözökmektedir: “Sanat ne değildir ki”; fakat aynı Picasso, bir başka zamanda aynı soruyu “bilseydim onu kendime saklardım” şekilde yanıtlamaktadır. Immanuel

Kant ise “hiç kimsenin estetik görüşü bir otorite gibi kabul edilemez” ifadesinde bulunmaktadır. Bir sanatçı, kendi sanatını, kendi eserlerini sanatbilim açısından çözümlemiş, bir kurama oturtmuş olsa bile, o sanatçının yapmış olduğu bu çözümlenme, sadece kendi yapıtları bakımından bir anlam taşımaktadır (Erinç, 2009, s. 41). Kübizmin, sinemanın gelişimiyle paralel hareket ettiği vurgulanmaktadır. Tuval üzerindeki perspektifin çok yönlü düzlemlerini kullanan Picasso, Braque ve diğerleri, sinemanın karmaşık, sürekli değişen perspektiflere olanak sağlaması nedeniyle, etkileşimde bulunulduğu belirtilmektedir. Kübizm'in önemli özelliklerinden birinin, tuval üzerinde perspektifler arasındaki karşılıklı ilişkiler duyumunu elde etme girişimi olduğu belirtilmekte ve sinemadaki kurgunun kaynağına benzetilmektedir. Hem Kübizm hem de kurgu tek bir bakış açısından sakınmakta ve çok yönlü perspektifin olanaklarını araştırmaktadır (Monaco, 2001, s. 45).

Resim ile sinema arasındaki kuramsal ilişkilerin sürdüğü ifade edilmektedir. Ama iki sanat dalı arasındaki ilişkinin asla Kübist dönemdeki kadar açık ve keskin olmadığı belirtilmektedir. Resmin, sinemaya başlıca tepkisinin, ilk olarak Kübizm'in özgürleştirdiği ve günümüzde bütün sanatlar için geçerli olan kavramsalcılık (*conceptualism*) olduğu söylenmektedir. Kayıt sanatları karşısında, mimesis büyük ölçüde terk edilmektedir. Temsil sanatları ve plastik sanatlar oldukça soyut bir alana kaymaktadır. Sinemayı, resimsel sanatlardan ayıran en büyük özelliğinin filmin hareketli olduğunun ifadesidir (Monaco, 2001, s. 45,46). Sinema ve resim arasındaki etkileşimler, incelenen filmlerde de kendini göstermektedir. Kadın ressamların, resimlerinden alıntılanan örnekler filmlerde kullanılmakta, özellikle Frida filminde canlandırma yoluyla karşımıza çıkmaktadır.

4. FİMLERİN İNCELENMESİ

2000 yılı sonrası kadın ressamların hayatlarının anlatıldığı üç tane film bulunmaktadır. “Frida”, “Seraphine” ve “Big Eyes” sinema filmleri, feminist kuram açısından incelenerek özellikle düşün yapısı çerçevesinde etkilerinin belirlenmesi önemsenmektedir. Feminist film eleştirisiyle bakışın toplumdaki eşitsizliklerin ve kadına yönelik cinsiyetçi ayrımların veya bastırmaların kaynağı olarak görülen ataerkil yapının kadın hayatları üzerindeki etkilerinin “Frida”, “Seraphine” ve “Big Eyes” filmleri incelenerek ortaya konulması istenmektedir.

4.1. Feminist Eleştiri Bağlamında ‘Frida’ Filminin Çözümlemesi

15 Aralık 1952’de, Massachusetts, Amerika’da dünyaya gelen Julie Taymor, tiyatro kökenli bir yönetmendir. Televizyon için Oedipus Rex ve Fool’s Fire filmlerinin rejisörlüğünü yaptı. 1999’ da bir Shakespeare oyunu olan ve başrollerini Anthony Hopkins ve Jessica Lange’in paylaştığı Titus Andronicus’u beyazperdeye Titus ismiyle uyarladı. Filmleri arasında Frida ve Across The Universe önemli bir yer tutmaktadır. 2002 yapımı Frida, Julie Taymor yönetmenliğinde, Salma Hayek (Frida) ve Alfred Molina (Diego Rivera)’nın yanı sıra Geoffrey Rush, Antonio Banderas ve Edward Norton’un oynadığı Meksikalı sürrealist ressam Frida Kahlo’nun hayatını anlatan biyografik bir filmidir. Frida filminin, “En İyi Özgün Müzik” dalında Oscar, “En İyi Makyaj” dalında Oscar ve BAFTA ödülleri bulunmaktadır. Chavela Vargas’a ait “La llorona” şarkısı filmdeki diğer önemli detaylar arasında yer almaktadır (<https://www.biyografi.net.tr/julie-taymor-kimdir/26.01.2019>).

4.1.1. “Frida” Filminin Özeti

Alman Yahudisi Wilhelm (Guillermo) Kahlo ile Meksikalı Matilde Calderon’ un dört kızından üçüncüsü olarak dünyaya gelen Frida, Meksika Ulusal Hazırlık Okulu’ ndan dönerken bir trafik kazası geçirir. Frida, bir dizi ameliyattan sonra aylarca yatağa bağımlı halde yaşar. Bu süre zarfında babası Guillermo’nun aldığı tuval ve boyalarla otoportreler yapmaktadır. Ayağa kalkmayı başardığında ilk kez okulda gördüğü ressam Diego Rivera’ nın çalıştığı yere giderek tablolarını ona götürür. Diego,

Frida'nın yaptığı otoportresini gördüğünde beğenir ve arkadaşlıkları başlar. Birlikte siyasi, maddi ve manevi çalkantılarla dolu bir yaşam geçirirler.

4.1.2. "Frida" Filminin Konusu

Ağır bir bronşitin akciğer iltihabına dönüşmesi sonucu yatağa düşen Frida, yatağıyla birlikte kendi sergi açılışına götürülürken tüm yaşamı gözlerinin önünden geçmektedir.

Frida, 1922 yılında girdiği Ulusal Hazırlık Okulu'nda henüz on beş yaşındayken aralarında erkek arkadaşı Alejandro Gomez Arsas'ın da bulunduğu bir grup arkadaşıyla birlikte okulun konferans salonunun duvarına resim yapmaya gelen Diego Rivera'yı saklanarak izlemektedir. Çıplak model karşısında çalışan Diego'nun eski eşi Lupe Marin, yemek sepetiyle geldiğinde, bu durum karşısında bağırıp kızarak sepeti onlara doğru fırlatır ve orayı terk eder.

Frida saklandığı yerden,

— Dikkat et, Diego Lupe geri geliyor, diye bağırarak arkadaşlarıyla gülüşürler.

Diego kızarak,

— Lanet veletler. Hadi sizi küçük anarşistler, cesaretiniz varsa karşıma çıkın. Bekliyorum, gelin hadi, diyerek bağırılmaktadır.

Arkadaşları kaçarken Frida ayağa kalkar,

—Sadık kalman içindi tombul, der ve gider.

Coyoacan'daki Mavi Ev'de Frida'nın kızkardeşi Christina'nın düğün hazırlıkları yapılmaktadır. Frida, babası ile yaptığı sohbette evliliğin herkese göre olmadığını düşündüğünü ifade etmektedir. Babası Guillermo bunun için bir nedeni olması gerektiğini belirttiğinde Frida, babasına iyi bir evlilik için önemli olanın ne olduğunu sorar ve babası 'kötü bir hafıza' diyerek cevap verir. Frida babasına neden evlendiğini sorduğunda, Guillermo, önce hatırlamıyorum demek ve sonra sana sahip olmak için diye eklemektedir.

Düğün günü, Guillermo aile fotoğrafı çekmek için ailesiyle birlikte Frida'nın hazırlanmasını beklemektedirler. Frida, resme girmek için takım

elbiseli halde geldiğinde, annesi Matilde bu duruma kızmakta, babası Guillermo ise hep bir oğul istemiştim diyerek durumu yumuşatmaktadır.

Okul d6nüşü otobüse yetişmek için acele eden Frida ve arkadaşı Alejandro, otobüse binerler. şoförün, direksiyon hâkimiyetini kaybettiği sırada, otobüs duvara çarparak durmaktadır. Frida'nın vücuduna, kasığından sırtına kadar giren bir çubuk saplanır. Otobüsteki bir yolcunun elinde tuttuğu altın tozu, kaza esnasında dökülerek Frida'nın tüm vücudunu kaplamaktadır.

Frida, kazadan sonra bir dizi ameliyat geçirmekte tüm doktor ve hemşireleri iskelet halinde çalışan robotlara benzetmektedir. Üç hafta sonra hastanede gözlerini açtığında başında Christina durmaktadır. Frida'nın ilk sorusu "Alex yaşıyor mu" olur. Hastaneden eve döndüğünde hala yatağa bağımlıdır. Anne ve babasının, ameliyatları yüzünden para sıkıntısı çektiğinin farkındadır.

Frida, karakalem çizimleri yaptığı sırada, Alejandro, Frida'yı ziyarete ederek, sevdiği çiçek ve kitaplar getirmektedir. Alejandro, "nasıl hissediyorsun" diye sorduğunda, Frida, "otobüs çarpmış gibi" diyerek kendisiyle dalga geçmektedir. Alejandro, teyzesi ve eniştesinin Avrupa' ya gittiğini ve onu da davet ettiklerini, Sorbone' da kalmak isteyebileceğini söylemektedir. Frida bunu duyduğunda "yürüyeceğimi söylemiş miydin" diyerek, "inaniyor musun" diye ekler. Ardından "inansan iyi olur çünkü özleyeceksin" der ve göğsündeki alçısına bir kelebek resmi çizmeye başlar ve ondan bunu bitirmeden gitmesini söyler. Çok üzölmüştür.

Frida'nın alçıları çıkmış oturduğu yerden aile üyelerini resmetmektedir. Bir gün anne ve babasına sürpriz yaparak yürümeye başladığını gösterir. Çok mutlu olmuşlardır.

Biraz daha iyileştiğinde yaptığı tabloları da alarak, Diego'nun çalıştığı yere gider ve ona seslenir. Diego, kim olduğunu ve ne istediğini sormakta, Frida ise konuşacağı önemli bir şey olduğunu söylemektedir.

—Çalışıyorum.

—Beklerim.

—Okullu kızlarla sohbet etmeye zamanım yok.

—Ben öğrenci değilim, tombul.

—Tamam, yukarı gel.

— Hayır, sen aşağı gel.

Diego, Frida' nın salondaki kız olduğunu anlamıştır. Frida' nın yanına iner ve “ne” diye sorar. Frida, profesyonel gözle incelemesini istediği resimleri olduğunu, çalışmalarını üzerindeki ciddi düşüncelerini öğrenmek istediğini söyleyerek, para kazanmak için çalışması gerektiğini, eğer yeterince iyi değilse ailesine başka bir şekilde destek olacağını ifade eder.

Diego, “en iyi olanı bırak, eve git ve resim yap. Bu yeterince iyiyse boş günümde gelir ve bakarım” diyerek işine geri döner. Diego, Frida' nın otoportresini yaptığı tablosundan etkilenerek, evine ziyarete gider. Diego, Frida' nın resimlerinin orijinal ve sıradan olmadıklarını belirterek resim yapmaya devan etmesini söyler.

Birlikte fotoğrafçı Lola Alvarez Bravo' nun partisine katılırlar. Diego' nun çevresini kadınlar sarmakta, Frida ise Diego' nun eski karısı Lupe ile onun hakkında konuşmaktadır. Lupe “elini sallasa ellisi” diye belirtirken Frida, çekici bulduklarını ifade etmekte ve Diego' yla sadece arkadaş olduklarını söylemektedir.

Diego ve arkadaşının arasında oluşan siyasi içerikli konuşmanın ortamı germesinden dolayı Lola, durumu yumuşatmak adına ortaya içki koyarak büyük yudumu içenin onunla dans edeceğini belirtmektedir. Bu duruma Frida' da dahilolarak büyük yudumu içer, bu şekilde içmesi Diego ve arkadaşını şaşırtmaktadır. Lola ile dans ederler ve dansın sonunu bir öpücükle bitirirler.

Frida, Diego' nun resimlerinde de yer almaya başlamakta, birlikte gazete yazıları çıkarıp miting eylemlerine katılmaktadırlar. Bir akşam Diego' nun evinin önüne geldiklerinde, onu içeriye davet ederek sonsuza kadar dost olacaklarının sözünü verir ve yemin eder. Bu sırada Frida, Diego' yu öper ve evin önündeki tüm sokak lambaları yanar. Frida, gülerek

“bunu sen mi ayarladın” diye sorduğunda, Diego, “buna çok para harcadım” diyerek cevap vermektedir. Eve girdiklerinde, Frida bir yara izi olduğunu belirtir ve bunu gösterdiğinde tedirgindir. Diego’nun, onun yarasını gördüğünde söylediği “sen mükemmelsin” sözüyle rahatlamaktadır.

Birlikte mutludurlar. Diego, Frida’nın resmini göstererek hiç bu şekilde resim yapamadığını, yalnızca gördüğünü, dışarıdaki dünyayı çizdiğini belirtmekte, Frida’nın ise kalbinden çizdiğini ifade etmektedir.

— Evlenmemiz gerekecek biliyorsun.

— Ne!

— Açıkçası birbirimiz için yaratılmış olmamız mümkün. Bu yüzden evlenmeliyiz.

— Ama sen evliliğe inanmıyorsun.

— Elbette inanıyorum. İki karım oldu bile.

— Kesinlikle. Tek bir kadına sadık kalamazsın.

— Sadakat sence bu kadar önemli mi?

— Benim için vefakârlık önemli. Bunu başaracak mısınız?

— Sana karşı mı? Her zaman.

— Güzel, çünkü seni seviyorum.

Tüm aile, Coyoacan’ daki Mavi Ev’de düğün için toplanmaktadır. Frida hazırlandığı sırada, Guillermo ve Matilde, bahçede konuşmaktadırlar. Matilde, bu düğünü tasvip etmemektedir.

— İki kez boşanmış. Bir sürü çocuğu var. Daha da önemlisi o bir melez Guillermo.

— Belki de unuttun. Hatırlattığım için affet ama ben bir Alman yahudiyim ve benimle evlisin.

— Aynı zamanda da bir komünist.

— Evimizin ipoteğini kaldırarak kadar cömert bir komünist.

— Bir fille kumrunun evlenmesi gibi.

Frida'nın resmettiği Diego ve Frida tablosu dans pistinde canlılığa bürünerek gösterilmektedir. Fotoğrafçı Lola, Guillermo'yla dans etmekte, Christina kocasıyla kavga etmekte, Lupe ise Diego ve Frida'ya bakarak ağlamaktadır. Lola'nın yaptığı düğün konuşması ve söylenen şarkıların ardından, Diego sarhoş olur ve içki kadehini duvara fırlatır. Lupe, yerinden kalkarak Diego'nun yanına gelir. Sen delisin diyerek, bacaklarına vurmaya başlar ve “bu bacakları bıraktın Diego”, Frida'nın bacaklarını açmaya çalışarak, “bu bacakları şu çırpı bacaklar için mi bıraktın” diye sorar. Frida ve Lupe orayı terk ederken, Diego kahkahalar atmaktadır.

Eve geldiklerinde Diego yaptığının farkındalığı ile Frida'nın kucağına yatmaya çalışır ancak Frida onu iterek, annesinin hakkında yanıldığını, bir file benzemediğini, fillerin güçlü ve cesur olduğunu, eşlerini koruduğunu söyleyerek, onu kurbağaya benzetmektedir. Diego, “sen küçük güvercinimsin” derken, bir kurbağanın başına konmuş bir kuş resmi çizmektedir. Frida, böyle bir çift için insanların ne diyeceğini sorduğunda, Diego, daha iyisini hiç görmediklerini belirtmekte ve yaşlı, şişko bir komünisti mutlu ettiği için teşekkür etmektedir.

Ertesi gün yemeği Lupe'nin yaptığını ve çocuklarıyla üst katta oturduğunu öğrendiğinde, Lupe'nin yanına çıkarak orada kalıcı olduğunu ve mutfağından uzak durmasını söylemektedir. Lupe ise yemeğin sosunu beğendin mi diye sorarak, Diego'nun bunun için yaşadığını ve orada kalmak istiyorsa bunu öğrenmesi gerektiğini ifade etmektedir.

Lupe'nin yanına çıkarak sosun tarifini öğrenirken bir yandan da Diego hakkında sohbet etmektedirler. Lupe, Diego'nun gerçek anlamda kimsenin kocası olamayacağını, bunu ilk şehir dışı işine gittiğinde anlayacağını, onu yanına alacağını söyleyeceğini ancak bunu hiçbir zaman yapmayacağını ifade eder.

Frida, zamanını resim yaparak ve daha çok evde geçirmektedir. Artık Diego'ya yemeğini o götürmektedir. Diego'nun kendisini, çalıştığı modelle aldattığını anlar. O gece Diego'yla meyhaneye gider. Şarkılar söyleyip, içtikleri sırada, meyhanede bulunan biri oranın hükümet fahişelerine değil,

işçilere ait olduğunu belirterek, Diego'ya defolup gitmesini söyler ve kavga çıkar.

Eve döndüklerinde Diego, New York'tan sergi teklifi aldığını, Modern Müze'de özel bir sergi olacağını ve iyi iş alabileceğini belirtmektedir. Frida'nın gözleri, resmettiği Lupe'nin tablosuna takılır. Diego, Frida'ya heyecanlanacağını sanmışım demektedir. Frida ise komünist bir domuzu önemsemeyeceklerini belirtmektedir. Diego, ama para ödeyeceklerini ve iyi ressamlarının hepsinin komünist birer domuz olduğunu söylemektedir. Frida mutsuz bir şekilde, "bu harika, ne zaman gidiyorsun" diye sorduğunda, Diego, "sen gelmeye karar verince" diyerek cevap vermektedir. Frida mutluluktan Diego'ya sarılır.

Diego sergisini bitirmek için çalışmakta, Frida ise New York'ta kendini eğlendirmenin yollarını aramaktadır. King Kong filmi izlediğinde, Diego'yu King Kong olarak hayal etmektedir.

Birlikte partilere katılmakta ve farklı insanlarla birlikte olmaktadırlar.

Diego, Rockefeller binasını boyamaktadır. Gazeteciler bunu haber yaptığı sırada, Frida'da Diego'nun yanında kendi tablosunu resmetmektedir. Gazetecilerden biri Frida'ya "sizde ressam mısınız" diye sorduğunda, "hayır vakit öldürüyorum" cevabını verir. Bu konuşmaya kulak misafiri olan Diego, "benden çok daha iyidir, görürsün" diye belirtmektedir.

Frida, hamile olduğu haberini Diego'ya verir. Diego, Frida'nın vücudunun bunu kaldıramayacağından endişelenmektedir. Frida'nın bunu çok istediğini gördüğünde bebeği kabullenir.

Diego bir gece eve geldiğinde Frida'yı yatakta kanlar içinde bulur. Derhal hastaneye kaldırılan Frida, bebeğini kaybetmiştir.

Hastanede geçirdiği günlerde ter ve üzüntü içinde, kavanozda duran cenin karşısında resimler yapmaya devam eder. Diego'da bu durumdan etkilenmiştir.

Frida, hastaneden çıktığında Matilde'nin çok hasta olduğu haberini alır. Derhal evine, annesinin yanına gider. Cristina'da orada bulunmaktadır.

Bir gözü morluk içinde kocasını terk ettiğini söyler. Guillermo, Matilde'nin bahçesiyle ilgilenmekte, çiçeklerinin öldüğünü söylemektedir. Matilde, vefat eder.

John D. Jr, Diego'nun eserini muhteşem bulduğu için çalışmak istediğini, ancak Vlademir Lenin'in portresinin herkesi, özellikle de babasını gücendireceğini söyleyerek bu detayı değiştirmesini istemektedir. Diego, idealleri için prensiplerinden vazgeçmez ve resmettiği duvar yıkılır. İşine son verilmiştir.

Eski bir ev tutmuşlardır. Frida, banyo yaptığı sırada Empire State binasından düşmekte olan King Kong'u, Diego olarak hayal etmektedir. Frida, eve dönme zamanının geldiğini düşünse de, Diego, eve dönmek istememektedir. Bu yüzden kavga ettikten sonra Frida, pencereden dışarı baktığında ipten asılı duran yeşil ve kırmızı renkli bir elbise görmektedir. Kar yağmaktadır.

Meksika'ya dönmüş, iki ayrı binadan oluşan ve bir köprüyle bağlanan yeni bir eve taşınmışlardır. Christina, çocuklarıyla babasının evinde kalmaktadır. Diego'nun atölyesini toplaması için onu eve götürür. Frida, çocuklarla eğlenmeden döndükleri sırada Christina'yı Diego'yla yakalar. Çok kızgındır. Diego, onunla konuşmak istediğinde, Frida, iki defa kaza geçirdiğini, birinin tramvay, diğerinin ve en kötüsünün ise, o olduğunu söyler.

Frida, Diego'yla evlendiğinde yaşadıkları eve geri taşınmaktadır. Sürekli içmektedir. Saçlarını kesmiştir. Evini bir sürü tanımadığı insanla doldurmaktadır. Bir gece pencereden baktığında, arabadan eve doğru bakan Christina'yı görür. Herkesi kovar.

Lupe, Frida'nın yanına çıkmış sohbet etmektedirler.

— Merdivenin üç basamağı kırık, mobilya alacak param da yok ve geceleri soğuk oluyor. Ama kendi evimde kim kimle düzüşüyor biliyorum.

— Diego sana para vermiyor mu?

— Yoksul olmayı yeğlerim. O kız kardeşimdi. Model değildi. Öz kardeşimdi.

— Canı cehenneme.

— Canı cehenneme.

— Kendine iş bul. Bir süre faturalarını ödersin.

— Bir kaç tablo satacağım.

— İçkileri bile karşılamaya yetmez. Bak üstüne alınma resimlerini seviyorum ama bence yaşamak için bunlara güvenmemelisin. Garipler yani şunlara baksana nedir bu? Derken, yatakta kanlar içindeyatan bir kadın ve başında elinde bıçakla duran bir adam resmedilen tabloyu göstermektedir.

— Gazetedeydi. Bir adam karısını yirmi iki defa bıçaklamış ve hâkim neden yaptın dediğinde şöyle demiş, sadece birkaç sıyrık hepsi o.

Babasının yanına gider. Bahçe oldukça bakımsızdır ve babası yalnızdır. Babasına ondan poz vermesini istemektedir. Babası ‘ailedeki herkesin resmini yaptın’ derken anlamlı bakmaktadır.

Frida, annesinin mezarındayken, Diego gelerek, ondan Troçki için iyilik yapmasını ister. Stalin’in onu öldürmek istediğini, Meksika’da sığınma hakkı verildiğini, babasının evinde kalmasına izin vermesini ister. Frida’nın olduğu yere hayat ve sıcaklık getirdiğini söyler.

Frida ve Diego, Troçki geleceği için babasının evini düzenlemektedirler. Bütün camlar taşlarla örülmektedir.

Bir gece, Troçki ve eşi Natalya, bir sürü silahlı adamla birlikte gelirler. Yenen yemeğin ardından herkes odalarına çekilir.

Ertesi gün Frida’nın resimlerini incelemektedirler. Başarılı bulmuşlardır. Diego’da öyle olduklarını, Newyork’ta dört resmini Edward Robinson adlı bir oyuncuya sattıklarını belirtir. Frida ise küçük resimlerinin kendinden başka kimseye bir şey ifade etmediğini söylemektedir.

Teotihuacan piramitlerini, ziyaret ettikleri sırada, tapınağın merdivenlerinde duran Troçki, ‘kim benle geliyor’ diye sorduğunda, Frida, ‘yaşlı bir adam yapabiliyorsa bir sakat neden yapmasın’ diyerek, merdivenleri tırmanmaya başlar. Yukarı çıktıklarında Troçki, Frida’ya nasıl yaralandığını sorar. Frida, birçok ameliyat geçirdiğini, kemiklerinin tekrar

kırılıp yeniden ayarlandığını, bir yapboz gibi olduğunu söylemekte, o ameliyatların kazadan daha çok acı verdiğini en kötüsünün de bacakları olduğunu eklemektedir. Artık iyi olduğunu, günün sonunda sandığımızdan çok daha fazla incindiğimizi belirtir. Troçki, resimlerinde sevdiği şeyin o olduğunu, o mesajı taşıdıklarını söyler. Resimlerinin herkesin hislerini ifade ettiğini, yalnız ve acı içinde olduklarını belirtir ve kendi hayatını anlatmaya başlar.

Troçki ile yakınlaşmışlar ve aralarında bir ilişki başlamıştır. Bu durum Natalya'nın gözünden kaçmaz. Troçki, karısı için oradan ayrılma kararı alır.

Diego buna hiçbir anlam veremez. Frida, onu seven kadını incitmektense, sevdiğinden vazgeçip, kendisini feda eden bir adam olduğunu belirtir. Bu olayın ardından Diego ve Frida'nın yolları ayrılır.

Frida, gerçeküstü sergisine katılmak için Paris'e gitmiştir. Oranın bir kâbus, Fransızlarınsa kibirli ve sıkıcı insanlar olduğunu düşünmektedir. Frida, Diego'ya göndermediği mektuplar yazmakta, Diego ise onu düşünmektedir.

Bu sırada Troçkilere suikast düzenlenir. Frida, Diego'yu ziyarete gider. Diego'nun Troçki'yi öldürmek istediği düşünülmektedir. Diego, sadece kavga ettiklerini ama onu yine tutuklayabileceklerini belirtir. California'ya gideceğini ve boşanmak istediğini söyler.

Frida, Coyoacan'da doğduğu evde kalmaktadır. Christina yanındadır. Frida'nın ayağı kangren olmuş ve doktor kesilmesi gerektiğini söylemiştir.

Diego bir gün çıkarak gelir ve evlenme teklif eder. Frida, kurtarılmaya ihtiyacının olmadığını söylediğinde, Diego, "bizi özledim" demektedir.

Coyoacan' daki evi yenilemiş huzurlu bir yaşam sürmektedirler.

Bir müddet sonra Frida'nın hastalıkları tekrar nüksetmiştir. Acılar içindedir. Christina, ona morfin yaparak sakinleştirebilmektedir.

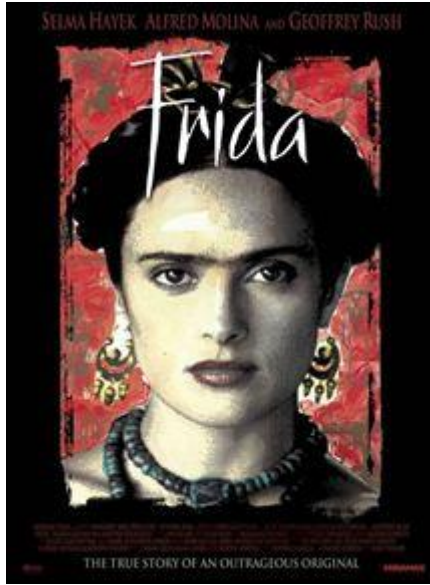
Diego, Frida'nın resim yaptığı defteri aldığıında, içinde “ayaklarım, uçmak için kanatlarım varken size ne ihtiyacım var” yazmaktadır. Frida, Diego'ya, “bu vücut kalıntısını yakmanı istiyorum” der. Yeterince yattığını, artık yatmak istemediğini, yakılmak istediğini söyler.

Frida, kedi özel sergisine katılmak için yataktan çıkmak istemekte, Diego ve doktoru buna izin vermemektedir. Doktor, böyle giderse zatürrenin bronşite çevireceğini yataktan çıkmaması gerektiğini belirtir. Frida, Christina'ya seslenerek, kendisinin yatağıyla birlikte sergiye katılmasını sağlar. Sergiye gittiğinde Diego, Frida hakkında güzel sözler söylediği bir konuşma yapmaktadır. Kadehler kaldırılır. Şarkılar söylenir. Lupe'de oradadır. Tüm resimleri gözlerinin önünden geçmektedir.

Frida, yataktadır. Diego yanına geldiğinde ona yirmi beşinci yıl hediyesi bir yüzük armağan eder. Diego daha iki hafta olduğunu söyler. Frida, on yedi gün diyerek düzeltir.

“Umarım çıkış neşelidir. Bir daha asla dönmemeyi umut ediyorum.”
Frida

4.1.3. “Frida” Filminin Afiş Çözümlemesi



Görsel 1: “Frida” Film Afişi

Film tanıtımında önemli ipuçları içeren afişlerin incelenmesiyle film hakkında bir fikir edinilebilmektedir. Afiş tek bir film karesine oturtulmakta ve ortasında Frida yer almaktadır. Her zaman topladığı saçları ve takılarıyla

dikkat çekmektedir. K pelerinde bulunan kuru kafalar filmin içeriğinde de özellikle hasta olduğu zamanlarda pek çok defa karşımıza çıkmaktadır. Afişte görülen ışık Frida'nın yüzünün bir tarafını aydınlatmakta, diğer tarafı ise gölgede kalmaktadır.

Yeşil rengin, utangaçlık, ie kapanıklık, doğanın ve gelişme potansiyelinin, kırmızı rengin ise tutkunun ifadesi olduğu belirtilmektedir (Ryan, Lenos,2014, s. 44). Afişin arka planında, kırmızı rengin içine atılan yeşil renklerle dekoratif bir zemin oluşturulmaktadır. Her iki rengin filmin içinde bir arada kullanıldığı sahneler bulunmaktadır.

Türk tasarımcı Emrah Yücel'in "Frida" filmi için hazırladığı afiş, 2003 yılında, Hollywood'da, sinema reklamcılığının Oscar'ı kabul edilen "Key Art"  d llerinde, Uluslararası Sinema Afiş Tasarımı dalında birincilik  d l  almaktadır (<http://www.milliyet.com.tr/hollywood-un-turk-afis-ustadi/yasam/haberdetayarsiv/26.06.2003/>).

4.1.4. "Frida" Filmi  z mlemesi

Feminist edebiyat eleştirisini kadın hareketi ile birlikte gelişmektedir. Feminist eleştirinin, kadınların yazılı eserleri gibi, Homeros'tan ve Kutsal Kitap'tan iki bin yıl önce cinsel söyleme saldıran ve asılan ilk tanrıça hakkında yazılmış bir metin olan Inanna'yla başladığı s ylenilmekte ancak feminist eleştiri, ikinci dalga feminizme kadar akademik çevrelerde entelektüel bir çabanın temsilcisi olarak kabul görmemektedir. Jane Gallop, aslında, bu g r n rleşmeyi, kitabının başlığının da *Around 1981 (1981 Civarı)* ima ettiği gibi, çok daha geç bir tarih olarak belirlemektedir. Ancak Virginia Woolf'un *A Room of One's Own*'unun (Kendine Ait Bir Oda), hem biçimi özgürleştirici, akıcı otobiyografik açıklığı hem de içeriği bakımından feminist eleştirinin ilk modern yapıtı olduğu söylenilmektedir. Bu kitap, kadının farklılığının toplumsal, edebi ve kültürel cephelerini ciddi bir biçimde ele almaktadır (Humm,2002, s. 18). Feminist film eleştirisini, altmışlı yıllar içindeki karşı kültürel hareketlerin arasında feminist hareketin sinemadaki karşılığı olarak ortaya çıkmakta ve benzer politik, kuramsal kaygılar içinde uygulamada bulunmaktadır. Aynı tarihsel dönem içinde ortaya ıkmiş olmalarına rağmen, feminist eleştiri terminolojisi ve

yöntembilimiyle diğer karşı kültürel hareketler arasında en fazla etki sağlayanı ve bu etkiyi sürdüreni olarak kalmaktadır. Film kuramı için edebiyat kuramı daima bir kaynak olmakta bunun sonucunda feminist film eleştirisi de feminist edebiyat eleştirisinden yararlanarak aralarında bir bağ kurulmaktadır (Özden, 2014, s. 191). Frida filmi, Rauda Ramis'in yazdığı Frida kitabının bir uyarlaması niteliğinde olup, feminist açıdan bir değerlendirme olarak çözümlenmektedir.

Filmler, psikolojik anlamlar bağlamında iki şekilde incelenirken, birincisi; karakterler psikolojik boyutlarla hareket etmekte, film öyküleri insanların yaşam öyküleri olmakta; gündelik duyguları, dürtüleri, kararları ve eylemleri ile ele alınmaktadır. İkincisi ise filmlerin kendilerinin de psikolojinin vücut bulmuş halleri olduğu ve rüyalara benzedikleri düşünülmektedir (Ryan, Lenos 2014, s. 207). Frida'nın yaşam öyküsünün anlatıldığı filmde, onun yaşadığı olaylarda, korkularıyla gelen rüyalara da yer verilmektedir.

Sigmund Freud'a göre, bilinçaltımız ilginç veriler barındırmaktadır. Bazı duygularımızın farkında olmadığımızda, bu duygular kendilerini rüyalarda, yer değiştirerek, yerine geçerek ya da yerinden ederek gösterilebilmektedir. Freud'a göre, bilincimiz, endişe uyandırıcı ya da utanç verici materyalin herkesin ortasında ortaya çıkmasına izin vermemektedir. Rüyalar sayesinde ise zihnimizin gizli arzularını, korkularını veya özlemlerini dışa vurmasına izin verdiği düşünülmektedir (Ryan, Lenos, 2014, s. 207). Bilinçaltı, yaşamımızın karanlık alanlarında var olan korkular ve arzuların, rüyalarla birlikte ortaya çıkarak çeşitli ifadelerle kendini göstermektedir. Filmler de fanteziler ve rüyalar gibi bilinçaltına ait belgelerin tutarlı ve dengeli yapılara sahip olan başka görüntülerle dışa vurulmasına izin vermektedirler. Filmlerde, bilinçaltına yer etmiş endişe uyandıran korkulara ve arzulara, bunları daha rahat anlayabilmek için düzen verilmekte olduğu belirtilmektedir (Ryan, Lenos, 2014, s. 208). Sinemanın, “gerçeği, gerçek dışı olanı, bugünü, gerçek yaşamı, hafızayı ve rüyayı aynı müşterek zihinsel düzeyde” yeniden birleştirmekte olduğu belirtilmektedir (Morin'den aktaran Diken ve Laustsen,2014, s. 28). Frida, kazadan sonra bir dizi ameliyat geçirdiğinde, doktor ve hemşireleri iskelet halinde çalışan

robotlara benzeterek korkuları ifade edilmektedir. Frida ve Diego sergi için New York'a gittiklerinde, Frida, onu Empire State binasına tırmanan King Kong olarak hayal etmektedir. John D. Jr'ın, Diego'yu, Lenin'in portresinin yaptığı için babasını gücendireceğini söyleyerek bu detayı değiştirmesini istediğinde, Diego, bunu yapmadığı için şine son verildiğinde ise Frida, Diego'yu, Empire State binasından düşmekte olan King Kong olarak hayal etmektedir. Bu olaydan sonra Frida, eve dönme zamanının geldiğini düşünse de, Diego, eve dönmek istememekte hemen sonrasında ise Frida, pencereden dışarı baktığında ipte asılı duran yeşil ve kırmızı renkli bir elbise görmektedir.



Görsel 2: Frida, New York'tadır ve Meksika'ya dönmek istemektedir.



Görsel 3: Frida'nın düğün günü, resmin canlandırılma yoluyla aktarılması.

Kırmızı ve yeşil renklerden oluşan kıyafeti düğün sahnesinde de verilmektedir. Kırmızı rengin tutkuyu, yeşil rengin ise utangaçlık, içe kapanıklık, aynı zamanda doğanın ve gelişme potansiyelinin de renkleri olduğu belirtilmektedir (Ryan, Lenos, 2014, s. 44). Frida'nın giysilerinde kırmızı ve yeşil renklerin dengeli bir şekilde verilmediği görülmektedir. Özlem duyduğu Meksika'ya geri dönmeyi hayal ettiğinde düşündüğü elbisede yeşil renk baskınken, düğünde verilen kıyafetinin üzerine attığı şalın kırmızısı baskın olarak görülmektedir.

Ataerkil düzende her zaman kadınları sınırlayan bir tavır bulunmakta ve günümüz kadınlarının yazınsal bilimler yoluyla «sanatsal» yönlerinin desteklenmesi de aslında eski devirlerdeki kadınların evlilik piyasasına hazırlanırken öğrendiklerinden farklı değildir. Sanat ve edebiyatta başarıya ulaşmak, eskiden olduğu gibi bugün de erkeklere özgü bırakılmaktadır. Birkaç kadının sanat ya da edebiyat alanlarında başarı ve ün kazanmaları, bu kuralı bozmamaktadır (Millett, 2018, s. 77). Frida için öncelikli olan Diego'dur. Evlendiği günün ertesinde, Diego'nun eski karısı Lupe'nin yanına çıkararak, Diego'nun sevdiği sosun tarifini öğrenirken, Lupe, ona, Diego'nun gerçek anlamda kimsenin kocası olamayacağını, bunu ilk şehir dışı işine gittiğinde anlayacağını, onu yanına alacağını söyleyeceğini ancak bunu hiçbir zaman yapmayacağını ifade etmektedir. Frida, zamanını resim

yaparak ve daha çok evde geçirirken, Diego'ya yemeğini götürmektedir. Diego'nun kendisini, çalıştığı modelle aldattığını anladığında bile bunu kabullenmektedir.

Ataerkil düzende, kadını tanımlayan simgeleri, kadın yaratmamaktadır. Gerek ilkel ve gerekse uygar dünya, erkeklerin dünyası olduğu için, kadına değin kültürü biçimleyen fikirler de erkeklerin kafasında gelişen fikirler olduğu belirtilmektedir. Bize öğretilen kadın kavramı, erkeklerin yarattığı ve erkeklerin gereksinmelerine karşılık verebilecek kadın kavramıdır. Erkeklerin bu gereksinmeleri, kadının başkılığından gelen bir korkunun sonucudur. Ne var ki, böyle bir kavramın varlığı bile, ataerkil düzenin kurulmuş olduğunu, erkeğin kendisini insan normu olarak gördüğünü, kadını başka ya da yabancı kaldığı bir varlık olarak tanımladığını kanıtlamaktadır. Erkeğin, kendisine bağımlı olan grup üzerinde egemenlik kurmak ve aşağı düzeydekilerin bu aşağı durumlarını haklı göstererek, yaşamlarını biçimleyen bu baskıya nedenler bulmaya yaramakta olduğu düşünülmektedir (Millett, 2018, s. 83-84). Frida, profesyonel gözle incelemesini istediği için Diego'nun yanına resimlerini götürerek, resme devam etmesi konusunda onun onayını almak istemektedir. Diego, "en iyi olanı bırak, eve git ve resim yap. Bu yeterince iyiye boş günümde gelir ve bakarım" diyerek işine geri döner. Diego, Frida'nın otoportresini yaptığı tablosundan etkilenerek, evine ziyarete gider. Diego, Frida'nın resimlerinin orijinal ve sıradan olmadıklarını belirterek resim yapmaya devan etmesini söyler. Frida, Diego'dan ayrıldığında ise Lupe'yle yaptıkları konuşmada, onun kazandığı paranın içkileri bile karşılamaya yetmediği, yaşamak için bunlara güvenmemesinin gerektiği söylenerek bu işten yeterince kazanç sağlayamayacağı ifade edilmektedir. Troçki ve çevresindekiler, Frida'nın resimlerini incelediklerinde, onun resimlerini başarılı bulmuşlardır. Diego da öyle olduklarını, Newyork' ta dört resmini Edward Robinson adlı bir oyuncuya sattıklarını belirtir. Frida ise küçük resimlerinin kendinden başka kimseye bir şey ifade etmediğini söylemektedir.

Duyuların işleyişini gerektiği gibi yorumlayabilmek için, duyuların, yalnızca bilme yetisi araçları olmadıkları, aksine hayatta kalmayı sağlayan

biyolojik destekler olarak yavaş yavaş geliştikleri düşünölmektedir. Duyular çevrelerindeki hayatın, güçlenerek sürdürölmesi ile engellenmesi arasındaki farkı belirleyen özelliklere yönelmekte ve yoğunlaşmaktadır. Bu da algının, amaçlı ve seçici olduğu anlamına gelmektedir (Arnheim, 2012, s. 35). Frida'nın gazetede okuduğu, bir adamın karısını yirmi iki defa bıçakladığı ve hâkim neden yaptığını sorduğunda, sadece birkaç sıyrık olduğunu belirtmesi haberinden etkilenerak yaptığı resminde erkek şiddeti üzerine olan duygularına yer verilmektedir.

Kendini toplumsal gerçeklikte ortaya koyanın zihin ya da bilinçdışı olduğu ve bilinçdışının da gerçekten dışarıda olduğu söylenmektedir. Morin, bilinçdışını insan zihninin imge kapasitesinin toplumsal gerçekliğin dışına taşması olarak değerlendirirken, Lacan'a göre bilinçdışı simgesel düzen içinde yer almaktadır. Lacan'a göre bilinçdışı, dil gibi yapılandırılabilir. Malzemesi gösterenlerdir ve yer değiştirme ve yoğunlaşma (metafor) aracılığıyla işlemektedir. Lacan daha sonra imgesel ve simgeselolana, gerçek kavramının eklenmesi gerektiğini öne sürmektedir. Simgesel olan (dil, yasa ya da sosyolojinin kurallar ve normlar olarak adlandırdığı şey) kendine yeten bir öğe olmamaktadır. Kendimizi yansıttığımız kendilik, büyük öteki (millet, İsa, Tanrı, vs.) ancak bir ayna yansıması olarak var olabilmektedir. Bilinçdışının bir film gibi yapılandığını öne sürmemizi mümkün kılan da büyük öteki'nin (toplumun) bu kurmaca niteliğidir (Diken, Laustsen, 2014, s. 29).



Görsel 4: Frida, Diego'dan ayrıldığında

Lacan'ın, sinema araştırmaları alanında etkili olan ayna evresi çalışmaları, sinema ile onu çevreleyen toplum arasındaki ilişkiyi özömlmek için bir yöntem sunması açısından önemli olduğu dőřünölmektedir. Lacan ve Althusser'den faydalanan film teorisi, zihnin ve ruhun işleyişi ile sinemasal aygıtlar arasındaki benzerlikleri araştırmaya başlamaktadır. Lacan “Özne-Ben'in İşlevini Oluşturan Ayna Evresi” başlıklı çalışmasındaki aynanın, aynı zamanda toplumsalın metaforu olarak da kullanılabildiği söylenmektedir. Lacan ayna imgesinin evrilmesinin, öznenin olgunlaşması için bir önkoşul olduğu da öne sürölmektedir (Diken, Laustsen, 2014, s. 29,30). Frida'nın yaşadığı kötü olaylardan sonra filmde ayna karşısında verildiği görölmektedir. İlk ayna sahnesi, Diego'nun Frida'yı kız kardeşi ile aldattığı olayın sonunda saçlarını kestiği sırada, diğeri ise, Frida'nın kangren olan bacağının kesilmesinden sonra kendisini kırık sütun olarak resmetmesi verilmektedir.



Görsel 5: Frida'nın kendisini kırık sütun olarak resmetmesi.

Lucien Dallenbach, iyi yerleştirilmiş bir aynanın arkamızda ne olup bittiğini görmemize ve görüş alanımızın dışında kalan şeyi açığa çıkarmaya olanak sağladığını söylemektedir. Andre Gide ise bir anlatıyı daha iyi aydınlatanın onun iç anlatısı olduğunu ifade etmektedir (Aktulum, 2011, s. 440). Filmin anlatım yapısının yansıma özelliği taşıyan bir ayna kullanılarak desteklendiği düşünülebilmektedir. Aynadan yansıyan anlatının filmde iki farklı yerde kullanıldığı ve her defasında duygusal bir çöküşten sonra yer aldığı görülmektedir. Filmin sekanslarında, izleksel ve anlamsal düzeyde bir benzeşiklik ilişkisi kurulmakta, paralel bir anlam üreterek, anlamı desteklemektedir.

Resmin eleştirilerinde, hem vurgulananın kendi, hem de vurgunun ağırlığı değişebilmektedir. Her alıcı, bir resim karşısında, bilinçli ya da bilinçsiz, bir eleştiri yöntemiyle, bir eleştiri türüyle hazır bulunmakta ve kendi değer yargılarını bu yöntemle, bu türle ortaya çıkartmaktadır (Erinç, 2009, s. 107). Frida, Diego'dan ayrıldığında Lupe'yle konuşurken, Lupe, yatakta kanlar içindeyatan bir kadın ve başında elinde bıçakla duran bir adam resmedilen tabloyu göstererek, “garipler yani şunlara baksana nedir bu,” diyerek onu kırmamak için resimlerini sevdiğini ancak yaşamak için de bunlara güvenmemesi gerektiğini ifade etmektedir.

Aşk sözcüğünün, kadınla erkek için aynı anlama gelmediği ve onları ayıran başlıca anlaşmazlık kaynaklarından biri olduğu ifade edilmektedir.

Byron'ın da belirttiği gibi aşk, erkeğin yaşamının yalnızca bir parçası, kadınınkininse tümü olmaktadır (De Beauvoir,1993, s. 65). Frida'nın filmde anlatılan hikâyesine bakıldığında, Diego'nun onun bütün hayatını kapladığı görülmektedir.

4.2.Feminist Eleştiri Bağlamında “Seraphine” Filminin Çözümlemesi

Fransız asıllı yönetmen Martin Provost'un, 2008 yapımı *Séraphine* filmi, ressam *Séraphine* (Senlisli *Séraphine-Yolande Moreau*)'in, 1914 yılında 41 yaşında, resim yapmaya başlamasının anlatıldığı biyografik bir filmidir. *Seraphine*'in, en iyi film ve en iyi kadın oyuncu dâhil olmak üzere yedi dalda Fransa'da “Cesar” sinema ödülü bulunmaktadır.

4.2.1. “Seraphine” Filminin Özeti

Seraphine, hayatını temizlik yaparak, çamaşır yıkayarak kazanmaktadır. Ona resim yapmasını söyleyen koruyucu meleğini dinleyerek kendi kendine resim yapmaya başlar. Bütün gün beden gücüyle çalışarak kazandığı parasını, yakacak almadan, kirasını ödemediği resim malzemelerine ayırmaktadır. Gündüzleri temizlik yaparak geçirdiği hayatını, geceleri resim yapmaya harcamaktadır. Yeteneğini kullanmak için harcayacağı zaman, en büyük sıkıntısıdır.

Seraphine'in yanında çalıştığı ev sahibesinin, yeni kiracısı *Wilhelm Uhde* adında Alman bir sanat eleştirmenidir. Bir akşam, davetli olduğu ev sahibesinin evinde, *Seraphine*'in yaptığı resimlerden birini görerek çok beğenir. *Seraphine*'in resimlerini keşfettiğinde, *Seraphine*'in bütün hayatı değişmeye başlamaktadır. *Wilhelm*, elinde olmayan nedenlerden onu bırakıp gittiğine, *Seraphine*'in ruhsal durumu iyiye gitmemektedir. *Wilhelm*, geri döndüğünde, *Seraphine*, resimlerinden kazandığı parayla daha rahat bir yaşam sürmektedir. Ancak *Wilhelm*'in söz verdiği, Fransa'da kişisel sergisini açmasını ötelemesi ruh durumunu yine etkiler ve bir akıl hastanesine alınır. *Wilhelm*, *Seraphine*'in resimlerinden ikisini satarak onu ziyaret ettiğinde,doktor tavsiyesiyle onu özel bir odaya aldırır. *Seraphine*, 1942 yılında kaldırıldığı *Clermont Akıl Hastanesi*'nde hayatını kaybeder.

4.2.2. “Seraphine” Filminin Konusu

Senlis 1914

Bir akşamüzeri, derenin çevresinde ve içinde topladığı ot ve yosunları, çan seslerini duymasıyla, alarak kiliseye koşturur. Bir sıraya oturarak söylenen kilise şarkısına Seraphine de katılır.

Yerleri fırçaladığında, evin hanımı gelerek yapması gerekenler hakkında bilgi verir.

Seraphine, yeni taşınacak kiracı için evi havalandırarak temizlemektedir.

Seraphine, işi bittiğinde, kırlara giderek, bir ağaca tırmanır ve doğayı izler.

Kiracı Wilhelm Uhde ve kız kardeşi Anne Marie Uhde gelir ve taşınma işleri başlar.

Wilhelm, Paris'e dönen kız kardeşi Anne Marie'ye, Vollard'a, Picasso makalesini hafta sonunda göndereceğini söylemesini ister. İyi dileklerle birbirlerinden ayrılırlar.

Wilhelm, dere kenarında kuş sesleri eşliğinde bir süre doğayı izlemektedir.

Kilisenin çan sesleri duyulmaktadır. Sabah olur ve Wilhelm uyanır. Mutfaktan gelen seslere yöneldiğinde mutfaktaki kadına kim olduğunu sorar. Seraphine, anahtarları Madam Duphot'nun verdiğini, haftada üç gün uğrayıp temizlik yapmasını söylediğini belirtir. “Beyefendi gitmemi mi ister” diye sorar. Wilhelm, “hayır” cevabını verir ve “biraz çay yapabilir misiniz” diye ekler. Seraphine, çay yapıp götürür. Akşam olur, yorgunluktan uyuyakalır. Saatin çınlamasıyla uyanarak yerinden kalkar ve Wilhelm'in yanına giderek, “ben gidiyorum efendim” der. On metelik tuttuğunu belirtir. Wilhelm, cebinden bozuk paralar çıkartarak Seraphine'e uzatır ve adını sorar. “Seraphine, mösyö” diyerek oradan ayrılır.

Seraphine, yıkamaya götürdüğü çamaşırları el arabasında taşımaktadır. Dere kenarında çamaşır yıkayan pek çok kadın bulunmaktadır. Çamaşırları yıkar ve sahibine götürür. Evin yardımcıları, çamaşırları teslim alarak parasını öderler.

Seraphine, oradan kasapta çalışmaya gider. Wilhelm müşteri olarak geldiği sırada, Seraphine’de yanında getirdiği şişeye etlerin kanını, kimse görmeden doldurmaktadır. Kasapta alışveriş yapan Wilhelm’e nereli olduğunu sorduklarında, Paris’ten geldiğini ancak Alman olduğunu söyler.

Seraphine, çan sesleriyle birlikte kiliseye gelerek kimse görmeden, eriyen mumları şişesine doldurmaktadır. Seraphine, malzeme almak için girdiği mağazada Wilhelm ile karşılaşır ve selamlaşır. Mağaza sahibi, gidenin kim olduğunu sorduğunda, Seraphine, “Madam Duphot’nun yeni kiracısı” cevabını verir. “Nereli Alman mı” sorusunu ise “bilmiyorum” diye geçiştirmektedir. Mağaza sahibi ona olan borcunu “ben banka değilim” diyerek hatırlatmaktadır. Seraphine, tüm gün çalışarak kazandığı parasını oraya verir. Mağaza sahibi, Seraphine’e, “kış için kömür alsan daha iyi edersin” dediğinde, Seraphine bunu duymazdan gelerek mağazadan çıkar.

Seraphine eve gittiğinde merdivenleri hızlıca tırmanmaktadır. Ev sahibi onun ayak seslerini duyduğunda, kapıya çıkarak peşinden iki aylık kira borcunu tehditkâr bir şekilde seslendirmektedir. Seraphine, hiçbir şey söylemeden evine girerken, kapıya “Matmazel Seraphine ziyaretçi kabul etmiyor” notunu asmaktadır.

Seraphine, Wilhelm’in evine giderek odasının kapısını çalar ve içeriye girer. Wilhelm, yatağında üzgün bir şekilde oturmaktadır. Hiçbir şey söylemeden, kapıyı kapatarak dışarı çıkar.

Seraphine, kırlara giderek çimenlerin üzerinde bir müddet oturur ve sonra kendisi için dere kenarından, doğadan, otlar ve çiçekler toplar.

Gece evine getirdiği ot ve çiçekleri havanda döverek, karışımlar elde etmekte ve boya hazırlamaktadır. Alt komşusu bu seslerden rahatsız olmaktadır. Seraphine, şarkı söyleyerek ve daha çok parmaklarını kullanarak resimlerini yapmaktadır.

Ev işlerini yaptığı sırada Wilhelm, “buradasın” diyerek yanına gelir. Seraphine, yatak odasını temizlemeye gider ve yatağın üzerinde Paplo Picasso imzalı kara kalem çizimlere rastlar. Kâğıtları dikkatlice alarak bir kenara bırakır ve yatağı toplar.

Elinde çamaşırlarla mutfığa girdiğinde, Wilhelm yemek pişirmektedir. Seraphine, “bırakın ben yapayım” dediğinde, Wilhelm, yemek pişirmekten hoşlandığını söylemektedir. Seraphine, Wilhelm’in yanından gideceken geri döner ve “biliyor musunuz, kendimi üzgün hissettiğimde, kırlarda yürüyüşe çıkarım ve ağaçlara dokunurum, kuşlarla, çiçeklerle, böceklerle konuşurum ve kendimi daha iyi hissederim, yemin ederim, daima çok daha iyi hissederim” der ve gider.

Seraphine, evinde yemek hazırlamış, misafiri olan rahibelerle birlikte yemektedir. Rahibeler bol tereyağlı diyerek çok beğenirler. Seraphine, hanımlarından biri günah çıkarırken, evinde pişirdiğini söyler. Rahibe bir şeye ihtiyacın var mı diye sorduğunda, Seraphine, ona “zaman” diyerek temizliğin tüm zamanını aldığını belirtmektedir. Başrahibe, Seraphine’in kafasına dokunarak “ya buranda, her şey yolunda mı” diye sorduğunda, Seraphine gülümsemektedir.

Wilhelm, Seraphine’den çay istediğinde, “yine çay” der ve bir şişe ile kadeh alarak yanına gider ve kadehi içkiyle doldurur. Wilhelm içmek istemez ve “daha sonra şimdi meşgulüm” der. Seraphine, “hayır şimdi” diye içmesini ister. Wilhelm kadehten bir yudum alır, “çok sert” diye söyler. Seraphine kendi için yaptığını bunun enerji şarabı olduğunu belirtir. Wilhelm teşekkür ederek sonra bitireceğini söyler ve yine çay ister.

Yanında çalıştığı madam Duphot, “Başkan Bouillot, senin resim yaptığını söylüyor, duyduğum doğru mu resim mi yapıyorsun” diye sorar. Seraphine cevap vermeyince “anlaşılan yapıyorsun” der. Seraphine, çekinerek “evet” demektedir. Bunun üzerine, “söylediğine göre fena değıllermiş, hiç sattın mı” diye sorar. Seraphine, “hayır” cevabını verir. Madam Duphot, “yarın bir tanesini getir bir bakayım” ve “çarşafı ben söylemeden bir daha değıştirme” diyerek onu yollar. Seraphine, çıkardığı çarşafı dere kenarında yıkamaktadır.

Wilhelm, kır yürüyüşüne çıktığında, dereye şarkı söyleyerek yıkanan Seraphine’i görür ve geri döner.

Ertesi sabah Wilhelm’in evinde mutfak masasının üzerinde “Paris’e gidiyorum, her zamanki gibi devam et” yazan bir not bulur.

Resmini götürdüğü Madam Duphot, zamanını boşa harcadığını, bu elmaların elmadan başka her şeye benzediğini söyleyerek düşüncelerini açıklamaktadır. Sence öyle değil mi diyerek oğluna sorduğunda, “bence öyle değil” cevabını verir. Madam Duphot, “yapacak daha iyi işlerin var” diyerek, Seraphine’i temizlik yapmaya gönderir, elinde tuttuğu tabloyu ise konsolun yanına yere bırakır.

Seraphine, merdivenleri süpürdüğü sırada Wilhelm’in odasındaki horlama seslerini duyarak içeri girer. Giysileriyle yatağa uzanmış olan Wilhelm’in ayakkabılarını çıkarır, üzerini örter. İşleri bitirdiğinde sepeti elinde çıkar, mutfakta Wilhelm’in yemesi için yemek ve kek hazırlayıp bırakmıştır.

Madam Duphot, kiracısı Wilhelm’in kapısını tıklayarak, kim olduğunu öğrendiklerini, akşam birkaç sanatçı arkadaşını davet ettiğini, saygıdeğer bir eleştirmen ve sanat simsarının da onlara katılmasından onur duyacaklarını belirtir. Wilhelm, memnun olmayarak teklifi kabul eder.

Sohbet sırasında Wilhelm, pek konuşmamaktadır. Toplulukta bulunan Bayan Delagneau’nun sanatçılığı övülmektedir. Misafirler, “savaş kaçınılmaz görünüyor ne yapacaksınız” diye sorduklarında, Wilhelm, bilmediğini, savaşı önemsemediğini söylemektedir. Tatlı geldiği sırada, Wilhelm oturduğu yerden kalkarak, yere bırakılmış resmi eline alır ve kimin yaptığını sorar. Madam Duphot, önce geçitirse de, soru yinelendiğinde hizmetçi Seraphine’in yaptığını söylemek zorunda kalır. “Bir gün koruyucu meleği, resim yapmasını emretmiş” diye devam ettiğinde, misafirler gülmeye başlarlar. Wilhelm, “bunu sizden alıyorum, kirama ekleyebilirsiniz, iyi geceler” diyerek oradan ayrılır. Herkes şaşkındır.

Wilhelm, evine girdiğinde resmi iyice inceler.

Ertesi gün Seraphine gelir. Tablosu mutfakta, gözünün önünde durmaktadır. Wilhelm, gelerek “başka var mı” diye sorar. Onları hemen görmek istediğini söyler. Seraphine, onu evine götürür ve kapıda beklemesini belirtir. Evden iki resim alarak, Wilhelm’e verir. Wilhelm, Seraphine’in resimlerini alır. Seraphine, şaşkındır.

Wilhelm'in arkadaşları ve kız kardeşi Anne Marie, onu ziyarete gelirler. Anne Marie, evde bulunan resimlerden birini alarak, Wilhelm'in keşiflerinden biri diyerek, arkadaşına göstermektedir. Arkadaşı kim bu diye sorduğunda, resmin imzasının Henri Rousseau'ya ait olduğu gösterilmektedir.

Wilhelm, piyano çalmaktadır. Anne Marie, yanına gelerek "gidip onu getireyim mi" diye sorduğunda, Wilhelm, "hayır, lütfen yapma" diye cevap vermektedir.

Ertesi sabah, Seraphine, davetten kalan bahçe masasını toplamaktadır. Anne Marie, Wilhelm'in yatağına gelerek onun burada olduğunu söyler. Wilhelm, kim diye sorduğunda, Anne Marie, "senin dahi" diye cevap verir. Wilhelm, "yeni bir resim getirmiş mi" dediğinde, Anne Marie, "senin dâhin temizlik yapıyor" diye karşılık vermektedir.

Wilhelm, yataktan kalkarak Seraphine'in yanına gider ve ne yaptığını sorar. Seraphine, yerleri paspasladığını söylediğinde, Wilhelm, bütün gün onu beklediklerini, onun resimlerini bir koleksiyoncuya gösterdiğini belirtir ve "en az benim kadar etkilendi" diye ekler. Seraphine, ona inanmamaktadır ve "beyefendi dalga geçmemeli" diye karşılık vermektedir. Wilhelm, onu inandırmaya çalışmakta, Seraphine, temizliğe devam etmektedir.

— Böyle bir yeteneğin varken onu temizlikle harcayamazsın.

— "İşinizde gayretli olun, Tanrı'yı tencerenizde bulacaksınız" Avılalı Azize Teresa, böyle demiş.

— Ben pek dindar sayılmam.

— Ya bakire Meryem? Beyefendi, en azından bakire Meryem'e inanıyor, değil mi?

— Değişir.

— Nasıl değişir?

— O anki duygularıma bağlı. Fakat ruhlara inanırım. Kesinlikle insanların ruhları olduğuna inanırım. Hayvanlarla kıyasladığımızda bizi kederlendiren şeydir, ruh. Hayvanlar asla üzülmezler, değil mi?

— Üzülürler. Hayvanlar da üzülürler. Eğer bir ineğin buzağısını yanından ayırırsanız, ağlar diyerek yaptığı işe devam eder.

Ertesi gün Wilhelm, Seraphine'in evine gittiğinde kapıda aynı not vardır. Seraphine, resim yaparken öylece uyuya kalmıştır. Wilhelm, kapıyı açmasını, dün gece çalıştığını bildiğini söyler. Görmek istediğini belirtir. Seraphine, Wilhelm'e yarın getireceğini, böylesini tercih ettiğini ifade eder. Wilhelm, mecburen gider.

Wilhelm, Seraphine'in resmine bakarken, resim yapma isteğinin nasıl oluştuğunu, ailesinden birinin mi etkilediğini sormaktadır. Seraphine, ailesi olmadığını söyler. Wilhelm, “bir öğretmen mi, hiç ders aldınız mı” diye sorar. Seraphine, “hayır” diye cevap verir. Wilhelm, “bir an bir şey olmuş olmalı” diye devam eder.

— Büyüleyici bir doku, şu kırmızı mesela. Nedir bu?

— Küçük sırlarım var. Onları kendime saklıyorum, yoksa sır olmaktan çıkarlar.

— Her neyse iyi. Çok iyi.

— Ben bakınca bir sürü hata görüyorum.

Seraphine, yerleri paspaslamaktadır. Wilhelm, ona yaptığı işi bıraktıracak, onu bahçeye oturtmaktadır. Karşısına geçerek çok yetenekli olduğunu, çok çalışması gerektiğini ve arkasında olduğunu söylemektedir. “Rue Notre-Dame des Champs'da bir galerim var” diyerek devam etmektedir. “Oradan başlayabiliriz.”

Seraphine, boya almak için gittiği mağazada, mağaza sahibine bütün para uzattığında “piyango mu çıktı” diye sorar. Seraphine, “olabilir” diye yanıtlar ve parasının üzerini alarak mağazadan çıkar.

Seraphine' in yaptığı resimler, Rousseau'nun resimlerinin üzerinde durmaktadır.

Seraphine, yeni yaptığı resmi getirir. Wilhelm ona bu senin diyerek parasını verir. Seraphine, “beyefendi resmime bakmadı bile” derken, Wilhelm, “baktım” diyerek resme bakar. Çok güzel bulur ancak kötü bir zaman olduğunu söyler. Savaş çıkmıştır. Wilhelm, gitmek için

hazırlanmaktadır. Seraphine, “ben ne olacağım” diye sorar. Wilhelm, ona, ne olursa olsun çalışmaya devam etmesini, bir gün yeteneğinin anlaşılacağını söyler. Seraphine, tekrar, “ya eğer geri dönmezseniz” der. Wilhelm, ona para çıkarıp verir. Seraphine, parasını istemediğini, satılık olmadığını, vaatlerle kandırılmayacağını, bunları matmazel Anne Marie için saklamasını söyler. Wilhelm, Anne Marie’nin bununla ne ilgisi olduğunu sorar. Seraphine, “sizin üzerinizdeki kontrolünü kaybetmek istemez” diye cevap verir. Wilhelm, mantıklı olmadığını ifade eder. Seraphine ise “gören gözlerim duyan kulaklarım var” derken, Wilhelm, gülererek, “sence gerçekten Anne Marie” dediğinde, Seraphine tekrar söze girmektedir.

— Beyefendi, benim seviyemde birinin olayları, kendisi kadar anlayamayacağımı düşünüyor.

— Hiç de değil.

— Yalan.

— Benimle bu şekilde konuşma!

— Doğduğumdan beri insanlar benimle nasıl konuşuyor sanıyorsunuz!

Wilhelm, Seraphine’in arkasından “seni üzmem istemedim” diyerek gider. Seraphine, “çarşafLARımı, kirli gömleklerini, çamaşIRLARınızı yıkadığım, şIK ayakkabILARınızla bastığınız yerleri paspasladığım için, benden üstün olduğunuzu düşünüyorsunuz, gitsem iyi olacak” demektedir. Wilhelm, “bu çok aptalca, kızman için bir neden yok, bırak açıklayayım, eğer vatandaşlarım beni burada bulurlarsa asker kaçağı olarak değerlendirilir ve kurşuna dizilirim, senden üstün olduğumu düşünmüyorum kesinlikle, Anne Marie benim kardeşim” ifadesinde bulunmaktadır. Seraphine, “kardeşiniz mi” derken, Wilhelm, kız kardeşi olduğunu ve asla bir kadınla evlenemeyeceğini belirtmektedir. O esnada, “evine dön, pis Alman” diye bağırılarak, cama yumurta atılmaktadır.

Bir gece Anne Marie, geldiklerinin haberini alarak İsviçre üzerinden Münih’e gideceklerini söyleyerek valizlerini toplamaktadır. Wilhelm,

resimlere bakarken, Anne Marie, arkada duran Rousseau'nun resmini yanına alır.

Sabah çanlar çalmakta, top ve silah sesleri duyulmaktadır. Evler aranmakta, insanlar öldürülmektedir.

Seraphine, Wilhelm'in evine gider, her yer dağılmıştır.

Top sesleri arasında resimlerini yapmaya devam eden Seraphine'in tabloları daha da büyük boyutludur.

Kış gelir, Seraphine bir gece Wilhelm'in oturduğu eve gider. Pencereden dışarıya baktığında tek bir sandalye karın üzerinde durmaktadır. Oradan malzeme aldığı mağazaya giderek kapıyı açar, boya ve tuval bezinin ihtiyacı olan kadarını keserek, çuvalına koyar ve evine döner. Kuru ekmeği yiyerek durmadan resim yapmaya devam etmektedir.

Bahar gelir. Seraphine, ormanda çalı toplamaktadır.

Chantilly, 1927

Wilhelm, 13 yıl aradan sonra, Paris'e dönmüş, Chantillyde bahçe içinde bir ev kiralarak, arkadaşı HelmutKolle ve kız kardeşi Anne Marie ile yaşamaktadır. Onunla, görüşme yapmak için Le Temps gazetesinden Francis Bourdet adlı bir gazeteci gelir. Bourdet röportajına, "Picasso ve Braque satın alan ilk kişisiniz, Gümrükçü Rousseau ve bütün o Naiflerde ne buluyorsunuz da onları bu kadar savunuyorsunuz" diyerek başlamaktadır. Wilhelm ise "Naifler mi? Terimlerle ilgilenmiyorum. Beni korkutuyor. Doğrusu, Modern Primitifler terimini tercih ederim" demektedir. Wilhelm, "işte bakın," derken bir fotoğraf göstermekte ve "savaştan önce Rousseau'nun çalışmalarını sergilemek için, LesInvalides yakınlarında bir garaj kiralamıştım. Hiçbir şey satamadığım gibi, kardeşim ve birkaç arkadaş dışında ziyaretçi bile gelmedi. Şimdi, kendisi Louvre'da ve siz bana, onunla ilgili soru sormaya geldiniz" diyerek duygularını ifade etmektedir. Bourdet, "Fransa' ya niçin döndünüz" diye sorduğunda, Wilhelm, "koleksiyonumu geri almak için. Bir koleksiyon, toplayıcının manevi eğitimini ifade eder, cezasını çekmeden vazgeçemezsiniz" diye cevap vermektedir. Bourdet, "neden yeteneği kanıtlanmışları tercih etmiyorsunuz" diye sorduğunda, "ben satmak için toplamıyorum, toplamak için satıyorum" yanıtını vermektedir.

Wilhelm bu konuda Anne Marie'yi uyarmasına rağmen, Helmut ve Anne Marie gündüz bisiklete binerler, gece Helmut hastalanır. Wilhelm, başından ayrılmadan sabaha kadar ona bakar. Birlikte olduklarını ev halkına belli etmemeye çalışmaktadırlar.

Seraphine, hala çamaşır yıkayarak para kazanmakta ve boya, vernik gibi malzemelere para yatırmaktadır ancak yaşlanmıştır. Daha yavaş hareket etmekte, başkalarının verdikleri yiyeceklerle beslenmektedir.

Anne Marie, okuduğu gazete haberini Wilhelm'e göstermektedir. Senlis Belediye Sarayı'nda, Senlis Sanat Dostları tarafından bir sergi düzenlenmektedir. Serginin çok sayıda yerel ressamın eserlerinden oluşacağı belirtilmektedir. Wilhelm, yıllardır Seraphine'den haber alamamakta hatta öldüğünü düşünmektedir. Sergide, Seraphine'in resimlerinin de olabileceği düşüncesiyle, sergiyi görmeye gider.

Seraphine'in büyük boyutlu iki tablosu karşısında durmaktadır. Doğruca Seraphine'in oturduğu eve gider. Seraphine kapıyı açtığı anda Wilhelm'i gördüğüne sevinerek, "beyefendi geri geldi" der. Wilhelm, belediye sarayında resimlerini gördüğünü ve çok gelişme gösterdiğini, tıpkı büyük sanatçılar gibi çok daha iyi olduğunu, söylemektedir. Seraphine, "beyefendi benimle alay ediyor" dese de gülümsemektedir. Wilhelm'i içeriye alır. Seraphine, iş aramaya güçlüğüle gidebildiği için resim yapmaya daha çok zamanı olduğunu belirtmektedir. Seraphine, Wilhelm'in kiracı olarak kaldığı evden not defterini alıp, saklamış ve dolabından çıkararak Wilhelm'e geri vermektedir. Wilhelm, savaş döneminde bir gece aniden gitmesi gerektiği için bıraktığı not defterini bulduğu için buna memnun olur. Seraphine, "Matmazel Anne Marie, nasıl" diye sorduğunda, Wilhelm, onunda Fransa'da olduğunu, Chantilly'den bir ev kiraladıklarını söyler.

Seraphine, Chantilly'ye Wilhelm'in evine gider. Bu sırada Seraphine haberi gazeteye çıkmış, Anne Marie, Wilhelm'e bunu okumaktadır. "Seraphine, bizim Gümrükçü Rousseau'muz. Bu güçlü insan, toz fırçasını, bir resim fırçasıyla değiştirdi. Hiç resim dersi almadı ve almamış olması işin en iyi yanı. Çekici naifliğiyle, Ortaçağ sanatlarını hatırlatan bir artist mizacına sahip". Wilhelm araya girerek, "sanki Ortaçağ sanatı naifmiş gibi,

gerçekten hiçbir fikirleri yok” demektedir. Wilhelm, “bizim tahta panellere resim yapan Seraphine’imiz tam teşekküllü bir ressam oldu. Asıl hayret verici olan, zamanın ötesinde bir sanatçı olması, tıpkı Van Gogh gibi” diyerek düşüncelerini ifade etmektedir. Anne Marie, ‘onu Paris’te sergileyecek misin’ diye sorar. Wilhelm, Paris için erken olduğunu belirtir.

Seraphine, yolda oturmuş doğayı, rüzgârı hissetmektedir, nihayet Wilhelm’in evine varır.

Anne Marie, Seraphine’i oldukça sıcak karşılar.

Wilhelm, Seraphine ve Helmut yürüyüşe çıktıklarında, Seraphine çok güzel bir bahçe ve ağaçlara sahip olduklarını belirtir. Seraphine gördüğü bir ağaca sarılmaktadır. Mutfaktaki yardımcıları kendi aralarında, ağaçlarla konuştuğu sohbetini yapmaktadırlar.

Yemekten sonra Wilhelm, Seraphine’le konuşarak, ona temizlik yapmayı yasaklamakta ve her ay maaş vereceğini söylemektedir. Ayrıca tuval, boya ve fırçalarını temin edeceğini belirtmektedir. Seraphine vernik ve iki metrelik de tuvaler istemekte ve bunun çok önemli olduğunu söylemekte, ayrıca, Wilhelm’den, güzel yazısıyla ona bir mektup yazmasını ve posta yoluyla göndermesini eklemektedir. Wilhelm, “olmuş bil” diye cevap vermektedir.

Dönüşte, Wilhelm’in arabasıyla, Anne Marie ve Helmut, Seraphine’i arabayla götürürler. Seraphine’de çok zengin olduğunda bir araba alacağını söylemektedir.

Seraphine’in yanına ev sahibesi gelerek, Minouche’un bütün katı istediğini söylediğini belirtir. Seraphine, zaten boş olduğunu ve kirasını sorar. Seraphine, kaldığı odanın tüm katını, ev sahibesinden kiralar.

Seraphine, komşusu Minouche ile katın diğer odalarını dolaşmaktadır. Ev oldukça büyüktür. Seraphine, evini gümüş şamdanlar, aksesuarlarla donatarak dekore etmektedir. Wilhelm’in sipariş verdiği boya malzemeleri de gelir. Seraphine, resim yapmaya devam etmektedir. Wilhelm, görmeye geldiğinde çok beğenir. Birlikte mucizeler yaratacaklarını söyler. Paris’te sergi açacaklarından bahseder. Seraphine mutludur, şarkı söyleyerek resimlerini yapmaktadır.

Seraphine, Minouche'a ve çevresinde bulunan tüm insanlara resimlerini göstermektedir. Son yaptığı büyük boyutlu resimlerini, Anne Marie'ye gösterdiğinde, Anne Marie, "hiç âşık oldun mu, bunlar çok özel şeyler" diye sormaktadır. Seraphine, "kimseye söylemeyeceksiniz ama" derken çok zaman önce âşık olduğunu söylemektedir. "Adı Cyril' dı. Bir subaydı. Benimle ilgilenmişti. Nişanlandık ve sonra o, ortadan kayboldu" diye devam etmektedir. Anne Marie, "onu bulmaya çalışmadın mı" diye sorar. Seraphine, "resim yapan insan farklı biçimde sever, sık sık onu içimde görürüm ya da başka yüzlerde, kendime derim ki, eğer ben hala onu düşünüyorsam belki o da, hala beni düşünüyordur" diyerek düşüncelerini ifade etmektedir. Anne Marie, onun fotoğrafını çekmek ister. Fotoğraf çekilirken Anne Marie, "bana bak" dese de, Seraphine, gözlerini yukarı kaldırması gerektiğini, ilhamının yukarıdan geldiğini söylemektedir.

Seraphine, Minouche ile birlikte, kırmızı şato olarak bilinen, 1870 yapımı, Chantilly Şatosu'ndan kopya edilmiş, on iki odalı, kömür yakıtlı, merkezi sistem ısıtmalı bir evi satın almak için bakmaktadır.

Radyoda, Wall Street'in çöküşünün ve ekonomik krizin Fransa'yı da vurduğunun haberi geçmektedir. Bu haber verildiği sırada, Seraphine kendine ipek ve taftadan bir gelinlik diktirmektedir. Terzi, şanslı erkeğin kim olduğunu sorduğunda, 'zamanı gelince öğreneceksin' diye cevap vermektedir. Seraphine, Minouche için de, kendisinin gibi ipek ve taftadan bir nedime giysisi yapmalarını ister. Çantasından, saymadan bir tomar para çıkararak peşinatı verir ve faturayı patronuna yollamalarını belirtir.

Seraphine, gece vakti kiliseye giderek, Meryem heykelinin önünde durur ve hazır olduğunu belirtir. Ertesi sabah, kilise çanları çaldığında, rahip ve görevli gelerek, Meryem'i pembeye boyanmış görür. Seraphine ise yerde uyuya kalmıştır.

Anne Marie ve Wilhelm, Seraphine'i ziyaret ederler. Wilhelm, noterden bir mektup aldığını, bir ev mi almak istediğini sorar. Seraphine, "bir sürü odası olan büyük ve güzel bir ev, sizlerinde seveceğinden eminim" diye belirtir. Wilhelm, özür dileyerek, noterin satışı tamamlamak için

ödenmesini istediği üç bin frankı karşılayamayacağını söyler. Seraphine, üzülür. Anne Marie, Avrupa'daki ekonomik krizden ve piyasanın kötü olduğundan bahsetmektedir. Wilhelm, gelinlik için kesilmiş yüksek bir fatura olduğunu da belirtir. Parasını çarçur ettiği için Seraphine'e kızmaktadır. Anne Marie, Wilhelm'i düzelterek, öyle demek istemediğini, harcamalarında dikkatli olmaları gerektiğini belirtir. Seraphine, "bir grup resim satabilirsiniz" dediğinde, Anne Marie, "piyasada alıcı yok" diye cevap verir. Seraphine, beyefendinin tarzının yanlış olduğunu, resimleri, yıldızlı ve süslü çerçevelerle satışa sunmaları gerektiğini söylemektedir. Sergiyi ne zaman açacaklarını sorduğunda ise Wilhelm, bir süre daha beklemeleri gerektiğini belirtir. Seraphine, hazır olduğunu ifade ederken, hayal kırıklığına uğramıştır. Wilhelm, bu durumun ona da acı verdiğini ama başka bir seçeneği olmadığını belirtmektedir.

Seraphine, gece çalışmaktadır. Yaptığı resmin yanında uyuya kalmıştır. Seraphine, telefonda, sergiyi ne zaman açacaklarını sormakta, Wilhelm ötelemektedir. Seraphine, yukarıdakilere söylediğini, meleklerin geldiğini, yalnız onlar da değil, neler olabileceğini bilmediklerini fakat bunun çok önemli olduğunu söylemektedir. Wilhelm, öyleyse pes ettiğini, üzgün olduğunu daha fazlasını yapamayacağını, en azından bu yıl için sabırlı olması gerektiğini belirtir. Seraphine, "bırakın beni" diye defalarca yineleyerek ve sinirlenerek telefonu kapatır. O esnada Anne Marie, Wilhelm'in yukarı gelmesini ister. Helmut'un durumu çok ağırdır.

Minouche, Seraphine'in kapısını çalmaktadır. Ev sahibesi endişelidir. "Kapıyı kıralım mı" diye sorar. Artık şarkı söylemiyor, konuşuyor' diye eklemektedir. Minouche, resim yaptığını söyler.

Sabah çanlar çaldığı sırada, Seraphine, tüm gümüşleri bohçalara doldurmuş, gelinliğini giymiş dışarıya çıkmaktadır. Ev sahibesi bunu görerek peşinden gider. Seraphine, elindeki gümüşleri, tek tek kapıları çalarak önlerine bırakmaktadır. Kendi kendine "melekler de davetli" diye söylenmektedir. Tüm kadınlar dışarıya çıkmış peşinden gitmektedir. Polis çağırırlar. Polis gelir ve Seraphine' i götürür. Seraphine, Clermont Akıl Hastanesi'ne yatırılır.

Bir gece koğuşta yatanlardan biri Seraphine'e dokunduğunda, Seraphine, "kötü kız" diye bağırarak sinir krizi geçirir.

Wilhelm onu ziyarete geldiğinde, Seraphine, deli gömleğiyle yatmakta, ağlamakta ve başka bir tepkide bulunmamaktadır.

Wilhelm, 1935 yılında onu tekrar ziyarete geldiğinde, doktoru Seraphine'in son aylarda sakinleştiğini, artık kimseyi kızdırmadığını belirtir. Wilhelm onun resimlerinden bazılarını sattığını, bunu ona söylemek istediğini belirtir. Doktor, onu görmemesi gerektiğini, bunun yeni bir atağa sebep olabileceğini ancak yalnız kalmak istediğini söylemekte ve resimlerinin gecenin içinde kaybolduğunu söylediğini, yapabileceği şeyin, onun hayatını rahat hale getirmek olabileceğini ifade etmektedir.

Wilhelm, onu yalnız kalabileceği, bahçeye ve büyük bir ağaca bakan bir odaya aldırır.

Seraphine, odasında yalnızdır. Balkon kapısını açarak, orada duran sandalyeyi alır ve bahçeye çıkarak büyük ağacın altına oturur.

Seraphine, 1942'de Clermont Akıl Hastanesi'nde öldü. Uhde sayesinde, üç yıl sonra, resimleri, Paris'te ve tüm dünyada sergilendi. Günümüzde, Senlisli Seraphine olarak bilinmektedir.

4.2.3. "Seraphine" Filminin Afiş Çözümlemesi



Görsel 6: "Seraphine" Film Afişi

"Seraphine" filmi afişinde, Seraphine, çerçevenin ortasında konumlandırılmış, elinde fırçasıyla dizlerinin üzerinde çökmüş, yerde resim

yaparken görülmektedir. Üzerinde her zaman giydiği gri elbisesi bulunmaktadır. Önünde duran resme bakıldığında, Wilhelm'in onu keşfetmesinden sonra yaptığı büyük boyutlu tablolarından biri olduğu görülmektedir. Işık, Seraphine'in sol tarafından gelmekte ve arkasına düşmektedir.

Afiş için tercih edilen film karesi, filmin 72. dakikasının içinde aynı düzende verilmemekte ancak Seraphine'in saçları ve elbisesi, durulan yer ve yapılan resim aynı bulunmaktadır.

4.2.4. "Seraphine" Filmi Çözümlemesi

1905 yılında 41 yaşında olan Seraphine'in, kaba görüntüsüne rağmen naif karakterli bir yapısı bulunmaktadır. Yalnız yaşayan Seraphine, çamaşır yıkayarak ve temizlik yaparak geçimini sağlamaktadır. Bu yaşlarda, içinden gelen bir sesle resim yapmaya başlamaktadır. Hiç sanat eğitimi almamasına rağmen, kendine özgü çiçek ve meyve resimleri yapmaktadır. Temizlikten kazandığı tüm parasını boya malzemelerinin bir kısmını satın almak için kullanmakta pek çoğunu doğadan elde etmektedir. Seraphine'in, Wilhelm'e "biliyor musunuz, kendimi üzgün hissettiğimde, kırlarda yürüyüşe çıkarırım ve ağaçlara dokunurum, kuşlarla, çiçeklerle, böceklerle konuşurum ve kendimi daha iyi hissederim, yemin ederim, daima çok daha iyi hissederim" ifadesinden onun doğaya olan sevgisi anlaşılabilir.



Görsel 7: Seraphine, resimlerini Wilhelm'e gösterir.

Bir resmin iletisi zaman ve mekâna göre değişkenlik gösterebilmektedir. Görünümsel ileti aynı kalsa bile önemi, değeri değişebilmektedir, Resim, çok özgünken sıradanlaşabilmekte, bu sıradanlaşma halinde dahi kimi resim, ilk olma özelliğini korumaktadır (Erinç, 2009, s. 62). Seraphine'in kendine özgü bir tarzı bulunmaktadır. Onu keşfeden ise Picasso'nun resimlerinin ilk alıcısı ve Henri Rousseau'yu keşfeden Alman koleksiyoncu Wilhelm Uhde'dir. Wilhelm Uhde, bir akşam yemeğinde, ev sahibesinin evinde, yerde görerek ortaya çıkardığı Seraphine'in resmindeki yeteneği görebilmektedir. Seraphine'in yaptığı resimlerde, Wilhelm'den önce ve sonrası arasında farklar bulunmaktadır. Wilhelm'den önce daha primitif olan resimleri küçük boyutlu ve tamamen doğal boya ile yapılmakta, sonrasında ise doğal olmayan boylarla daha renkli, daha büyük boyutlu ve soyut karakterli çiçekler içermektedir. Daha çok ellerini kullanarak, dizlerinin üzerinde yerde resim yapması ise değişmemektedir.



Görsel 8: Seraphine, elleriyle resim yapmaktadır.

Seraphine'in hayatı da Wilhelm'den sonra oldukça farklı bir boyut kazanmaktadır.

19. yüzyıl ev yaşamında, özellikle orta sınıfta, toplumun ahlâkî değerlerinin koruyuculuğu kadınlara düşmektedir. Kadınlar, erkeklerden daha ahlâklı ve namuslu görülerek, ataerkil otoriteyi zayıflatabilecek piyasa

güçlerinin kötülüğünden uzakta, ev içinde ayrı tutulmaları gerektiği belirtilmektedir. Soylu ve namuslu kadınların, toplam kadın nüfusunun küçük bir bölümünü oluşturduğu, bu nedenle, çalışmak zorunda olanlardan istenenin, yalnızca diğerlerinin namusunu koruyacak işlerle meşgul olmaları, yani ev hizmetçileri, çamaşırcı kadınlar, temizlikçi kadınlar olmaları beklendiği düşünülmektedir (Davidoff, 2016, s. 145). XIX. yüzyılın sonunda ortaya çıkan “kadın mesleği” kavramı, kadınların birer vasıf olarak nitelendirilmeyen “doğal nitelikleri” çevresinde tanımlanmaktadır. Birçok tarihyazıma ayrıca kadınların bedenlerinin iş aleti olarak kullanıldığına işaret etmektedir. Emeğin ekonomik ve toplumsal örgütlenmesi içinde yer alan kadınların birçoğu sütanneliği, hizmetçilik vb. işler yapmaktadır (Gardey’den aktaran Hırata, Laborie, Le Doare, Senotier, 2015, s. 321). Yalnız yaşayan bir kadın olan Seraphine’in hayatı da bu kadın mesleği kavramına uygun düşmektedir. Tüm hayatını temizlik yaparak ve çamaşır yıkayarak geçiren Seraphine’in, Wilhelm sayesinde bu hayattan biraz olsun kurtulabilmesi sağlanmaktadır. Yaptığı resimler, bir erkeğin onayı sayesinde değer kazanabilmektedir. Wilhelm’in Seraphine’e olan bakışı ise resim yeteneğini fark ettiğinde değişim göstermektedir.

Ataerkil yönetimdekadınlar üzerinde ekonomik bir baskı bulunmaktadır. Geleneksel ataerkil düzenlerde, kadınlara para kazanma ve para sahibi olma hakkı ve hukukî kişilik tanınmadığı için, kadının hiçbir ekonomik varlığı olmamaktadır. Ataerkil toplumlarda, kadınlar çoğunlukla en sıradan ve en ağır işleri yapmaktadırlar. Özerklik ve saygınlığın ise paraya dayandığı ekonomik düzenler bulunmaktadır (Millett, 2018, s. 71, 72). Seraphine’in ilk olarak resmini götürdüğü Madam Duphot, zamanını boşa harcadığını, bu elmaların elmadan başka her şeye benzediğini söyleyerek düşüncelerini açıklamaktadır. Sence öyle değil mi diyerek oğluna sorduğunda, “bence öyle değil” cevabı verilmektedir. Madam Duphot, “yapacak daha iyi işlerin var” diyerek, Seraphine’i temizlik yapmaya göndermekte, elinde tuttuğu tabloyu ise konsolun yanına yere bırakmaktadır. Elmaların elmadan başka her şeye benzediğinin söylenmesi aslında Seraphine’in kendine özgü bir tarzı olduğu, resmin içine kendi yorumunu kattığı ve izleyicisine de kendine katılmaya çağırdığı anlamını

taşıyabilmektedir. Madam Duphot'un sanattan anlamadığı söylenebilirse de daha saygın bir kadın olan arkadaşı Madam Delagneau'nun sanatçılığı, kendisi tarafından övülmektedir.

Eleştiri yapmaya kalkan bir alıcının, resim karşısında özgürce davranamayacağı belirtilmektedir. Yani alıcının, resimle içsel ilişki kurması değil, resme bağlı bulunan etmenlerin dün-bugün, burası-orası, sanatçı-sanat eseri, sanat- politika gibi gruplamalarla kısıtlayıcı olduğu düşünülmektedir. Ancak bu bilinç ve yolla, konu edilen resmin gerçek değeri saptanabilmekte olduğu ifade edilmektedir (Erinç, 2009, s. 106). Madam Duphot, bir hizmetçinin yaptığı resme ön yargı ile yaklaşarak, Seraphine'in resminin ait olduğu yere konulduğu düşünülebilmektedir. Kadının toplumdaki yerine göre de yaptıklarının değer görmekte olduğu sonucu çıkarılabilmektedir.



Görsel 9: Wilhelm, Seraphine'e çok yetenekli olduğunu söylemektedir.

Filmin 46. dakikasında Seraphine, yerleri paspasladığı sırada, Wilhelm, ona yaptığı işi bıraktırmak için onu bahçeye oturtmaktadır. Karşısına geçerek çok yetenekli olduğunu, çok çalışması gerektiğini ve arkasında olduğunu söylemektedir. Seraphine'in kendinden çok Wilhelm'e olan inancı bu sayede yerine gelebilmektedir. Ancak resimlerini herkese rahatça göstermeye başlaması çok daha sonra olabilmektedir.

Din, toplumun, kadına bağışlamayı alışkanlık haline getirdiği bir doğrulama aracı, yüce bir ödün olarak karşımızda durmaktadır. Tıpkı halk gibi ve aynı nedenlerden ötürü, kadınlar için de bir din gerekmektedir. Bir

cinsi, bir sınıfı içkinliğe mahkûm eltiniz mi, ona, aşkınlığa benzer bir şey vermek zorunda kalındığı düşünülmektedir. Erkeğin, ortaya attığı yasaları bir Tanrı'nın sırtına yüklemekte büyük çıkarı bulunduğu söylenmektedir. Kadın üzerinde yüce bir yetke kurduğuna göre, bu yetkenin kendisine yüce bir varlıktan gelmesinin iyi olduğu belirtilmektedir. Tanrı korkusu, ezilen kadındaki her türlü başkaldırma isteğini daha çekirdek halindeyken yok etmektedir. Çabuk kanışı üzerinde kolayca yatırım yapılabilir. Kadın, erkek dünyası karşısında, saygı ve inanca dayanan bir tavır takınmaktadır. Çağdaş toplumda din, bir baskı aracından çok bir uyutma aracı olarak ortaya çıktığı düşünülmektedir. Tann'nın isteğiyle erkeklerin yasalarına teslim edilmiş bulunan kadın, kendisini erkeklere karşı koruyacak büyük bir yardımcı bulmaktadır. Kadının mahkûm edildiği edilginlik Tanrı tarafından kutsanmış olmaktadır. Tanrı'nın buyruklarından çıkmadan yaşaması yeterlidir (De Beauvoir, 1993, s. 34,35). Seraphine, dini inançla büyütülmüş bir bireydir. Onun duyduğu inancı, “İşinizde gayretli olun, Tanrı'yı tencerenizde bulacaksınız, Avılalı Azize Teresa, böyle demiş” ve “Beyefendi, en azından bakire Meryem'e inanıyor, değil mi?” sözlerinden anlaşılabilir. Seraphine, inanç duymayan Wilhelm'e şaşırmasına rağmen, ona karşı hayranlık duymaya devam etmektedir.

Feminist sinema, filmlerde, erkeklerin ve kadınların, toplum içinde saygın statülere sahip olmak istediklerinde, erkeklerin eril erkek ve kadınların da feminen kadın olarak temsil edildiğini ortaya koymaktadır. Yani erkeğin güçlü ve bağımsız, kadının ise güçsüz ve bağımlı olması gerektiği vurgulanmaktadır (Ryan, Lenos, 2014, s. 231,232). Bu açıdan bakıldığında Seraphine'in de gerçek hayat hikâyesinde, iyi bir yaşam sürdürebilmesi için bir erkeğe bağımlı olduğu söylenebilmektedir.

Doğa'nın, pek çok kişinin inandığı şekilde var olduğu düşüncesini güvence altına almak için belirli miktarda zorlayıcı, disiplin altına alıcı bir kültürel zorlamaya ihtiyacı olduğu söylenmektedir (Ryan, Lenos, 2014, s. 232). Seraphine, evinde yemek hazırlamış, misafiri olan rahibelerle birlikte yemektedir. Rahibe bir şeye ihtiyacın var mı diye sorduğunda, Seraphine, ona “zaman” diyerek temizliğin tüm zamanını aldığını belirtmektedir. Başrahibe, Seraphine'in kafasına dokunarak “ya buranda, her şey yolunda

mı” diye sorduğunda, Seraphine gülümsemektedir. Seraphine küçük yaşta yetim kalarak bir süre rahibelerle birlikte manastırda yaşar. Seraphine’in din konusundaki hassasiyetinin, daima kilisede dua etmesi ve inançlı olmasının temellerinin bu dönemde atıldığı düşünülebilmektedir. Hassas kişiliğinin vurgusu ise baş rahibenin, Seraphine’in kafasını göstererek “ya buranda, her şey yolunda mı” demesiyle de açıklanabilmektedir. Seraphine’in özellikle zaman vurgusu yapması ise resim yapmaya ne kadar istekli olduğunu anlatmaktadır.

Wilhelm’den, güzel yazısıyla ona bir mektup yazmasını ve posta yoluyla göndermesini istemesi, Wilhelm’e duyduğu bir hayranlığın ve kendini önemli hissetmesinin ifadesi olarak düşünülmektedir. Ayrıca Wilhelm, Senlis’ten ayrılmak zorunda kaldığında, onun yaşadığı eve gizlice girerek eşyalarının arasında bulduğu not defterini saklaması ve o geldiğinde mutlu olacağı düşüncesiyle ona geri vermesi, hayatında önemli bir varlık olduğunun göstergesi olabilmektedir.

Wilhelm, Seraphine’in resmine bakarken, resim yapma isteğinin nasıl oluştuğunu sorduğunda, Seraphine, ailesi olmadığını ve hiç ders almadığını ifade etmektedir. Wilhelm, “bir an bir şey olmuş olmalı” derken resmindeki kırmızı dokunun ne olduğunu sormaktadır. Seraphine, “küçük sırlarım var. Onları kendime saklıyorum, yoksa sır olmaktan çıkarlar” demektedir. O boyaları nasıl elde etmiş olduğu tamamen doğal yeteneğinin bir sonucu olarak düşünülebilmektedir. Wilhelm Uhde’nin, Paplo Picasso ve Henri Rousseau gibi ressamı da keşfettiği düşünüldüğünde, Linda Nochlin’in “neden hiç büyük kadın sanatçı yok” sorusu akla gelmektedir. Seraphine de eğitimsiz, doğal yeteneği olan ve kendine özgü ifadesi bulunan bir sanat ortaya koymaktadır. Günümüzde de sanat ve resimle ilgili kitapların çoğunda bu iki isim yer almasına rağmen, Seraphine adı ve sanatı üzerine ifadeler bulunmamaktadır.

Aşk, kadına, doğuştan gelen en yüce eğilim olarak ayrılmakta ve bu eğilimi erkeğe yönelttiğinde, sevgilide Tanrıyı aramakta olduğu ifade edilmektedir. Durum ve koşullar kendisini insanî sevgiden yoksun bırakırsa, hayal kırıklığına uğramışsa, ya da aşktan çok şey bekleyen bir insansa, o zaman, kutsallığı yine Tanrı’da arayacağı söylenmektedir (De Beauvoir,

1993, s. 99). Seraphine, yaptığı büyük boyutlu resimlerini, Anne Marie'ye gösterdiğinde, Anne Marie, 'hiç âşık oldun mu, bunlar çok özel şeyler' diye sormaktadır. Seraphine, Cyril adındakendisiyle ilgilenen bir subaydan bahsetmektedir. Nişanlandığını ve sonra onun, ortadan kaybolduğunu söylemektedir. Anne Marie, 'onu bulmaya çalışmadın mı' diye sorduğunda ise Seraphine, 'resim yapan insan farklı biçimde sever, sık sık onu içimde görürüm ya da başka yüzlerde, kendime derim ki, eğer ben hala onu düşünüyorsam belki o da, hala beni düşünüyordur' diyerek düşüncelerini ifade etmektedir. Bu duygular içerisindeki Seraphine, giden nişanlısını, kendisiyle ilgilenen Wilhelm'in yerine koyduğu düşünülebilmektedir. Giden bir nişanlının ardından, onunla ve yaptığı resimlerle ilgilenen Wilhelm'in gidişi de Seraphine'in ruh halinde olumsuz etkiler yaratmış olduğu mümkün görülmektedir.



Görsel 10: Seraphine, ilhamının yukarıdan geldiğini söylemektedir.

Anne Marie, onun fotoğrafını çekmek istediğinde, Seraphine, gözlerini yukarı kaldırmakta ve ilhamının yukarıdan geldiğini söylemektedir.

Feminist sanat ve kuram hakkındaki bilgilerin artmasına ve feminist sanatı destekleyen örgütlerin çoğalmasına karşın, önemli galerilerde ve müzelerde sergi açan kadınların ya da burs sağlanan kadın sanatçıların sayısında çok az artış olmaktadır. Sanat dünyasında "yıldız" konumuna yükseltilen ve eserlerine "güvenli" yatırım gözüyle bakılan birkaç kadın

sanatçı olsa da, kadınların sanattaki statüsü konusundaki bilincin hala zayıf olduğu düşünülmektedir. Daha da önemlisi, feminist ve genel olarak kadın sanatçılar statüleri için ne yapılması gerektiği konusunda anlaşma sağlayamamaktadırlar (Gouma-Peterson, Mathews, 2016, s. 62). Wilhelm'in de doğal yeteneğini gördüğü Seraphine'in resimlerinin sergilenmesi konusunda sürekli bir ötelemede bulunması, Seraphine'in kadın olması, onun resimlerine alıcı bulamayacağı düşüncesi ve güvenli bir yatırım olarak görmediği için buna cesaret edememiş olması düşünülebilmektedir.



*Görsel 11:*Filmin son sahnesi.

Film afişinde olduğu gibi, filmin son sahnesinde de Seraphine, görüntünün ortasına oturtulmaktadır. Ancak filmin geneline bakıldığında Seraphine'in hikâyesinin yanında Wilhelm'in de hikâyesinin anlatıldığı görülmektedir. Bu durumu, Seraphine'in, ressam Seraphine olarak keşfedilmesi, Wilhelm'in onun hayatını değiştirmesi ile alakalı olduğu söylenebilmektedir.

4.3.Feminist Eleştiri Bağlamında “Big Eyes” Filminin Çözümlemesi

California, Burbank doğumlu Tim Burton'un, sıra dışı ve fantastik tarzı ile özellikle stop-motion animasyon tekniği kullanarak çektiği filmlerinde karakterlerinin abartılı olmalarına rağmen insani değerlerini kaybetmemeleri dikkat çekmektedir. Sıra dışı olan filmlerinde Gotik betimlemeler kullanmaktadır. Filmlerinin arasında Batman, Edward Scissorhands, Batman Returns, Batman Forever, Big Fish, Catwoman,

Charlie and The Chocolate Factory, Alice in Wonderland, Frankenweenie, Men in Black 3, Abraham Lincoln: Vampire Hunter, Maleficent sayılabilir. 2014 yapımı “Big Eyes” astronomik bütçeli diğer filmlerinin yanında on milyon dolarlık küçük bütçesi ile konu bakımından da diğer filmlerinden farklı, gerçek hayat hikâyesine dayanan biyografik bir filmidir.

4.3.1. “Big Eyes” Filminin Özeti

1950’li yıllarda Margaret (Amy Adams), ilk eşinin baskısına dayanamayıp, kızını ve resimlerini alarak San Francisco şehrinde hayatını yeniden kurmaya gider. Orada Walter Keane (Christoph Waltz) ile tanışır. Kendisi gibi ressam olan ve aynı zamanda farklı işlerle de uğraşan Walter, Margaret’i pek çok konuda kandırmaktadır. En büyük yalanı ise Margaret’a ait olan büyük gözlü çocuk resimlerini kendisi yapmış gibi göstermesidir. Çekingen yapısı ile kocası tarafından ezilen Margaret sanat camiasında asla kendini gösterememekte, resimlerin gerçek yaratıcısı olmamasına rağmen Walter ise iyi bir satış stratejisiyle büyük gözlü çocuk tablolarını satmaktadır.

1960’lar boyunca, özellikle sanat eleştirmeni John Canaday tarafından kitch bulunan bu tablolar sanat otoriteleri tarafından saygı duyulmasa da pek çok sanatçı ve halk tarafından beğenilmektedir. Walter Keane para ve şöhreti yakalamıştır. Yaptığı tabloların birisi için bile "Benim tablom!" diyemeyen Margaret, kocasının baskına daha fazla dayanamaz, eşini terk ederek Hawaii’ye yerleşir. Margaret Keane resimlerin ona ait olduğunu önce bir radyo programında dünyaya duyuracak, kızını Jane (Delaney Raye) ve Yehova şahitlerinin desteğiyle de bu iddiasını mahkemeye taşıyacaktır.

“Bence Keane müthiş işler çıkardı. İyi olduğu kesin.

Kötü olsalardı bu kadar insan beğenmezdi.”Andy Warhol

4.3.2. “Big Eyes” Filminin Konusu

Big Eyes filmi, Dick Nolan adlı bir gazete muhabirinin öyküyü anlatmasıyla başlamaktadır. “50’ler mükemmel zamanlardı. Erkekler için tabii. Ben Dick Nolan. Geçimimi bir şeyler uydurarak sağlıyorum. Muhabirim. Kariyerimdeki en ilginç hikâye bu. Her şey Margaret Ulbrich’in

baskıcı kocasını terk etmesiyle başladı. O zamanlar bu eylem moda haline gelmemişti daha.”

1958 yılında Kuzey California’da yaşayan Margaret Ulbrich, kızı Jane’i de alarak ilk kocasını terk etmektedir. San Francisco, North Beach’e giderek burada yeni bir yaşam kurmaya çalışmakta ve iş aramaktadır. Dul ve iş tecrübesi olmayan bir kadın için iş bulmak kolay değildir. Arkadaşı DeeAnn’le görüştüğünde sosyal hayat konusunda ondan öğreneceği çok şey olduğunu düşünmektedir.

Dick Nolan: “O zamanlar kadınlar, bir işleri veya beklentileri olmadan kocalarından ayrılmazdı. Onunsa elindeki tek şey, bagajındaki resimleri ve arka koltukta oturan kızıydı.” demektedir. Margaret, G&B Mobilya Fabrikası’nda çalışmaya başlamakta, hafta sonları da sokak ressamlığı yapmaktadır. Yaptığı resimleri sadece bir dolara satabilmektedir. Kendisi gibi sokakta resim yapan Walter Keane (Christoph Waltz) ile tanışarak, ondan etkilenir. Yemeğe çıktıkları ilk akşam “bütün resimlerimde Jane var çünkü tanıdığım tek kişi o” diyecektir. Tüm resimlerinde kızı Jane’i, olağandan büyük gözlerle resmetmektedir. Kendini ressam olarak tanıtan Keane ise bir dönem Paris’te yaşadığını ve sokak manzaraları çizdiğini söylemektedir.

Ertesi gün parkta resim yaptıkları sırada aralarında şu konuşma geçmektedir:

- Bir şey sormak istiyorum. Bu kocaman, çılgın gözler neyin nesi?
- Bazı şeyleri gözlerde görebileceğimize inanırım. Gözler ruha açılan bir penceredir.
- Tamam, ama krep kadar büyük çiziyorsun. Aşırı orantısız.
- Duygularımı gözlerle ifade ederim. Her zaman böyle çizmişimdir. Küçükken geçirdiğim bir ameliyat sonrasında bir süre sağır kalmıştım. İşitemediğim için de insanlara güvenimi gözlerine bakarak sağlamaya başladım.

Bu konuşma sırasında, Keane bir arkadaşına rastlamakta, aralarında geçen diyalogdan Keane’in başka bir iş daha yaptığını düşünmektedir.

Bunun üzerine Keane, gayrimenkul işi yaptığını, çok başarılı olduğunu ancak herkesin bu işi yapabileceğini söyler. İstedığı tek şeyin kendini ressam olarak tanıtılabilmek ve hayatında yeni bir sayfa açmak olduğunu ifade ederek eve dönmektedirler. Keane'in eşyalarını taşıması Margaret'in dikkatini çekmektedir. Eve gelen mektuplardan Margaret'in eski kocası Frank'in, Jane'i bakamadığı gerekçesiyle ondan almak istediğini öğrendiğinde, Keane Margaret'e evlenme teklif ederken, Margaret bundan çok etkilenmektedir. Hawaii'de evlenirler. Orada kaldıkları on beş gün boyunca Keane çevredeki insanlarla sohbet etmekte, Margaret ise resimlerini yapmakta ve onları Keane adıyla imzalamaya başlamaktadır. Döndüklerinde Margaret, DeeAnn'le buluşarak balayında yaptıklarını anlatır. DeeAnn, Keane'in olumsuz yönlerini görebilmektedir. Margaret ise kocasını bir lütuf olarak düşünmekte ve hayatındaki boşluğu doldurduğunu ifade etmektedir.

Keane, sokak manzarası resimleriyle birlikte Margaret'in yaptığı resimleri de alarak tanıdığı bir galeriye gider. Galerici bu resimlerin sanatsal bir değer taşımadığını söylemektedir.

Keane, Margaret'i, Hungry adında bir bara götürür. O akşam bar sahibi Banducci ile anlaşarak, resimleri barın giriş koridorunda sergilemektedir. Başta insanlar tarafından ilgiyle karşılanmasa da zamanla bu yoğun dramatik bakışlı gözler özellikle kadınların dikkatini çekmektedir. Keane, bir gece barda Banducci ile resimlerin sergilendiği yeryüzünden kavga etmektedir. Gazete manşetlerine taşınan bu olayla mekânın ve resimlerin popülaritesi artar. İnsanlar, üzerine kavga edilen resimleri görmeye gelmektedirler. Keane barda gazete muhabiri Dick Nolan ile tanışır ve aynı gece bütün büyük göz tablolarını satılır.

Margaret evde resim yaparken Keane barda onları satmaktadır. Herkese resimleri kendisinin yaptığını söylemektedir. İtalyan sanayici Dino Olivetti'nin bara geldiği gece Margaret de bardadır. Olivetti, resimleri çok beğendiğini söylerken, kimin yaptığını sormaktadır. Margaret ben yaptım diyemez ve kocasının resimleri üzerine almasına göz yumar.

Büyük gözlü bu tablolar gittikçe ün kazanmaktadır. Resimleri; dünyadaki çocuklar adına San Francisco Belediye Başkanı'na, iki kültür arasındaki barışı korumak için Sovyetler Birliği büyük elçisine, aktrist Joan Crawford'a ve daha pek çok önemli kişiye hediye etmektedirler.

Bir gün sokakta Keane'in, Margaret'in resimlerinden birinin posterini astığı sırada Jane annesinin yaptığı resmi tanır. Jane'e, aslında resmin Keane tarafından yapıldığını belirtirler.

Margaret, resimler konusunda kızına dahi yalan söylemeye başlamaktadır. Bu duygusallıkla kilisede günah çıkartarak, daha önce böyle bir şey yapmadığını, Metodist Kilisesi'ne bağlı büyüdüğünü söylemektedir. Üstü kapalı şekilde kocası yüzünden kızına yalan söylediğini anlatmaktadır. Peder: "Çocukların bazı gerçeklerden korunması gerekir. Evin reisi erkektir. Onun kararlarına güvenmelisiniz" der. Margaret yaratılmasına göz yumduğu bir yalanın içerisinde sıkışıp kalmıştır.

1960 yılında Keane Galerisi'ni açtıkları gece DeeAnn'de partiye katılarak, Margaret'a resimlerinin nerede olduğunu sormaktadır. Margaret, Walter'ın resimlerini sergilemeye karar verdiklerini, çünkü onun daha fazla tanıdığı olduğunu söylemektedir.

New York Times'ın sanat eleştirmeni John Canaday televizyona çıkararak Keane'in resimleri hakkındaki görüşlerini "saygılıktan çok uzak" ve "toplumun eleştirmenlere neden ihtiyacı olduğunun cevabıdır" diyerek ifade etmektedir.

Keane'de televizyona çıkararak, onu bu tabloları yapmaya iten kurmaca sebepleri anlatmaktadır.

Halkın ilgisi oldukça artmaktadır. Resim galerisinde tabloların yanında tanıtım broşürlerini ve posterleri de satmaya başlamaktadırlar.

Margaret alışverişe çıktığı bir gün, markette, yaptığı resimlerin kartpostalları satılmaktadır. Kafasını çevirdiği her yerde büyük gözlü insanlar görmektedir. Eve döndüğünde kendi adına imzalamak istediği otoportresini yapar. Kocası bu resmi gördüğünde çok sinirlenerek, kavga ederler. Keane, "Büyük göz tablolarını birine anlatırsan kazandığımız parayı

geri vermek zorunda kalırız ve dolandırıcılık suçuyla yargılanırız.” diyerek onu korkutmaktadır.

Keane ailesi, Dick Nolan’la evlerinde röportaj yaparken Margaret, Modigliani’den etkilendiğini belirtmektedir. Kocasını ise bunun önemi olmadığını kadınların yaptığı resimlerin satılmadığını söylemektedir. O sırada Keane’in ilk evliliğinden kızı Lily çıkarılır ve Margaret bunu o sırada öğrenmektedir.

Margaret galeride büyük gözlü tabloların yanında kendi imzasını taşıyan resimleri de sergilemeye başlamaktadır. Kadınların yaptığı resimlerin ciddiye alınmadığını düşündüğü için adını kullanmamakta, isminin baş harfleri olan MDH (Margaret Doris Hawkins) şeklinde kısaltmaktadır.

1963 yılında California Woodside’da, sekiz bin metrekare alan üzerine kurulu havuzlu bir eve taşınmaktadırlar. Bir gün ziyarete DeeAnn gelerek atölyeyi gezdiği sırada Keane’le aralarında gerginlik olmaktadır. Oldukça sessiz geçirdikleri akşamın ardından Keane, DeeAnn’i evden kovarak, Margaret’i onu bir daha davet etmemesi konusunda uyarılmaktadır.

Margaret tuvallerin olduğu depoda, bir kolinin içinde Keane’in resmettiği Paris sokak manzaralarını bulur ancak resimler “cenic” imzalıdır. Başkası tarafından yapılan o resimlerin imzasını kocası tarafından değiştirilmektedir. Kocasını resim yaparken görmediğinin farkına varmaktadır. Keane’le kavga ederken, Paris’te de hiç bulunmadığını öğrenmektedir. Odalarını ayırırlar.

Margaret’in kendi imzasını taşıyan resimleri de galeride satılmaya başlamaktadır.

Keane, bir akşam yemekte, Margaret’in kendi adına imzaladığı resimlerde de onun adını kullanmasını istemektedir. Margaret buna kesinlikle karşı çıkmaktadır. Keane onu öldürtmekle tehdit ederken bu artık Margaret’in umrunda değildir. Çok yalnız olduğunu, kızına dahi yalan söylediği için üzgün olduğunu ifade etmektedir. Keane, onun resimlerine muhtaç olduğu için geri adım atmaktadır. 1964 yılındaki New York Dünya

Fuarına katılmak için başyapıt olacak bir resim yapması istenmektedir. Margaret onun bu isteğini de yerine getirmektedir.

Kızı Jane artık büyümekte ve bazı şeylerin farkına varmaktadır.

1964 yılında New York'ta Dünya Festivalinden önce düzenlenen bir partide Margaret, ondan boşanacağını söylemektedir. Keane bunu ciddiye almamaktadır. Parti esnasında sanat eleştirmeni John Canaday'ın New York Times gazetesinde yazdığı yazıda onun resimleri “zevksiz bir zırvalık” olarak nitelendirilmektedir. Keane sinirlenerek kokteylde bulunan John Canaday'ın üzerine yürümektedir. “Bir adam neden eleştirmen olur? Hiçbir şey yaratamadığı için tabii!” diyerek karşısındakine çatalla saldırmaktadır. Bu olaydan sonra her şeye kızgındır. O gece evde Margaret ve Jane'i yakmaya çalıştığında, on sene boyunca bu duruma katlanan Margaret, Jane'i de alarak evi terk etmektedir.

Margaret ve Jane, Hawai'de kendilerine yeni bir hayat kurmaktadırlar. O güne kadar resimlerini göstermek istemediği için evine kimseyi almamaktadır. Jane, annesine arkadaş edinmesi konusunda tavsiyede bulunmaktadır. Margaret'in evde yalnız olduğu bir gün iki kadın kapısını çalarak, şöyle bir ifadeyle bulunmaktadır:

— Merhaba. Önemli bir mesaj vermek için mahalledeki herkesi ziyaret ediyoruz. Tanrı krallığından, insanoğlu için sunulan muhteşem şeyleri paylaşmak isteriz sizinle.

— Durduğum yerden pekiyi bir şey göremiyorum. Sadece kibir, hırsızlık ve insanların birbirine kötü davranması var.

— Timothy 3:1-5'te ne der bilir misiniz? “Ahir zamanda çetin anlar olacaktır. İnsanlar sadece kendilerini sevecekler.”

— Eski kocam gibi.

Gülerek Margaret onları içeri almaktadır. Akşam evde otururken ona bıraktıkları kutsal kitabı incelemektedir. Her konuda dürüst olması gerektiği, yazısı dikkatini çekmektedir. Ayrıca “Yalan söyleme, gerçeği konuş. Hırsızların daha fazla çalmasına izin verme.” İfadeleri onu etkilemektedir.

Keane, Margaret'a, yeni resimler karşılığında boşanacağını söylediğinde, Margaret, resimleri MDH Keane olarak imzalayarak gönderir.

Margaret resimlerin aslında kendi fırçasından çıktığını bir radyo programında dünyaya duyurmaktadır. Yehova Şahitleri ve kızının yardımıyla eski eşi ile eser sahipliği konusunda mahkemeye başvurur. Davalar sırasında hâkim, her ikisinden de benzer bir tabloyu yapmalarını istemektedir. Eski eşi ağrılarını bahane ederek bu talebi geri çevirirken, Margaret resmi yaparak, davayı kazanır.

Filmin sonunda, günümüze kadar Walter ve Margaret'ın ne yaptığı ile ilgili şu ifadeler yer almaktadır:

“Walter yenilgiyi asla kabul etmedi. Hayatı boyunca gerçek ressamın kendisi olduğunda diretti.2000 yılında öldüğünde acınacak halde ve beş parasızdı. Bir daha başka bir resim ortaya koymadı.”

“Margaret mutluluğu yakaladı ve tekrar evlendi. Uzun yıllar Hawaii'de yaşadıkdan sonra San Francisco'ya geri taşınıp yeni bir galeri açtı. Hala her gün resim yapmaktadır.”

4.3.3. “Big Eyes” Filminin Afiş Çözümlemesi



Görsel 12: “Big Eyes” Film Afişi

Afişler, film tanıtımında rol oynayan etkili görsellerdir. Film hakkında önemli ipuçları vermektedir. Dolayısıyla afişi inceleyerek filmin

konusu ve karakterleri hakkında fikir edinmek mümkündür. “Big Eyes” filmi afişinde ortada olağandan büyük gözlü ve dramatik bakışlı bir kız çocuğu (Margaret’ın kızı Jane) görülmektedir. Hemen önünde duran iki figür (Walter Keane ve Margaret Ulbrick Keane) ellerinde fırçaları ile oturur vaziyette onu resmederken poz vermektedirler. Afişte ışık gölge oyunları ile birlikte figürlerin yüzleri oldukça aydınlık görülmektedir.

Afiş için iki ayrı film karesi kullanılmaktadır. İlki Margaret’ın kızını çizdiği ilk resimlerinden biri olan tablodur. Filmin ilk dakikasında baskıda çoğaltılırken ve kırk ikinci dakikasında Margaret’in o resmi yaptığı sırada gösterilmektedir. Diğeri ise Walter ve Margaret’in ünlü olduktan sonra gazete muhabiri Dick Nolan’a, evlerinde poz verirken çekilen halleridir. Olay örüntüsü düşünüldüğünde bu kareler oldukça anlamlı görünmektedir.

4.3.4. “Big Eyes” Filmi Çözümlemesi

Tim Burton, gerçek hayat hikâyesinden alınan, büyük gözlü, dramatik bakışlı çocuk tablolarıyla popüler sanatın pazarlanması ve erişilebilirliği üzerine devrim yapmış ve ünlenmiş Walter Keane’in (Christoph Waltz), tabloların asıl sahibi eşi Margaret Keane ile (Amy Adams) olan mücadelesini anlatmaktadır. Margaret’in bu duruma karşı çıkıp sanatçı olarak yeniden doğuşundan ve yaptığı tablolardan uluslararası şöhret elde eden kocasıyla arasındaki çalkantılı ilişkiden beslenen hikâye sinemaya uyarlanması açısından önemlidir.

Bu bağlamda film, Keane’in baskıcı tutumu ele alınarak, Margaret’in ise edilgen bir yapıya sürüklenmesi konusunda feminist bakış açısıyla eleştirilmektedir.

Cinsiyetler arası ilişkilerde erkeklerin kadınlar üzerinde sahip olmak istedikleri iktidar arzusu, diğer tüm toplumsal ilişkilerde olduğundan çok daha güçlüdür. Kadının erkeğe olan bağımlılığı, kadınlar dâhil tüm insanlara “doğal” görünmesi ise bu gerçekliğin salt var oluşundan kaynaklanmaktadır. Yani insanların, alışmış oldukları gerçekliği doğal bulmalarıyla açıklanmaktadır. Ancak söz konusu bağımlılığın gönüllü olarak yapıldığı söylenememektedir. Toplumsal eğitim kadınlara, erkeklere verdiği değerlerin tam tersi olarak geri dönmektedir. Erkeklerin payına “öz-

denetim”, “öz-irade” ve “cevvallik” düşerken, kadınlardan “teslimiyet”, “öz-feragat” ve “uysallık” beklenmektedir (Mill, 2017, s. 13). Margaret’in kilisede günah çıkarmaya gittiğinde konuştuğu peder, özellikle ‘bir hıristiyan olarak büyütülmüşsünüz, bize öğretilenleri bilirsiniz, erkek evin reisidir’ derken, dinin de bu öğretiyi tekrar ettiği bu durumun doğal olduğu sonucuna varılarak, bu durum din tarafından da desteklenmektedir.

Dick Nolan adlı gazeteci, filmin ikinci dakikasında, hikâyenin Margaret Ulbrich’in ilk kocasını terk etmesiyle başladığını, o zamanlar bu eylemin moda haline gelmediğini ifade ederek toplumun yapısını özetlemektedir. Dick Nolan filmin beşinci dakikasında “O zamanlar kadınlar, bir işleri veya beklentileri olmadan kocalarından ayrılmazdı. Onunsa elindeki tek şey, bagajındaki resimleri ve arka koltukta oturan kızıydı.” diyerek aslında Margeret’in güçlü ve o dönem için sıra dışı bir kişiliği olduğunu belirtmektedir. Daha sonra iş bulmada ve para kazanmada yaşadığı zorluklar nedeniyle kızı ve kendisi için birine ihtiyaç hissetmiş olduğu düşünülebilmektedir.



Görsel 13: Margaret, yaptığı resimlerden çok az para kazanabilmektedir.

Kadın, “kazanç getiren iş”lerden uzak tutulmakta ve yaptığı iş karşılığında erkek ile eşit ücret alamamaktadır. Teoloji, tıp ve hukuk gibi mesleklerden dışlanmaktadır. Bütün üniversitelerin kapıları ona kapalıdır. Kilisede liderlik mevkilerine gelmesine izin verilmemektedir. Namus

konusundaki çifte standart, kadınları kamusal olarak “ayıp” sayılan davranışlar konusunda kötü bir duruma sürüklerken, aynı davranışlardan erkekleri muaf tutmaktadır. Kadın, “muhtaç ve düşkün bir yaşam sürmeye” mecbur bırakılmakta, özsaygısı ile birlikte özgüveni de sistematik olarak zayıflatılmaktadır. Bunların da kadına boyun eğdirmeye yaradığı belirtilmektedir (Donovan, 2016, s. 32). Margaret, G&B Mobilya Fabrikası’nda çalışmakta, hafta sonları da sokak ressamlığı yapmaktadır. Yaptığı resimleri sadece bir dolara satabilmektedir. Kendisi gibi sokakta resim yapan Walter Keane ise daha yüksek fiyata elinde bulunan tabloları satabilmektedir. Margaret, kızıyla birlikte olabilmek için pekde fazla tanımadığı Walter’la hemen evlenmeyi kabul etmektedir. Bunun yanı sıra Walter’ın söylediği yalanı saklayarak, onun gölgesinde yaşamaya göz yumması da yine erkek egemenliğini kabullenişini göstermektedir. Keane, Margaret’ı önce kandırarak daha sonra ise korkutarak baskı altında tutmaktadır. Margaret, gerçekleri görebilmeye başladığında ayrılma cesaretini gösterebilmektedir.



Görsel 14: Margaret, resimlerini kendisinin yaptığını söyleyememektedir.

Margaret, Hungry adlı bara geldiğinde resimlerini kocasının üzerine aldığını öğrenir ve kavga eder. Keane, para kazanmalarının yolunun bu olduğunu, kadınların resimlerinin satılmadığını belirtir. İtalyan sanayici Dino Olivetti’nin bara geldiği o gece, resimleri çok beğendiğini söyler ve kimin yaptığını sorar. Margaret ben yaptım diyemez ve kocasının resimleri üzerine almasına göz yumar.

Toplumun, bütün diğer tarihsel uygarlıklar gibi ataerkil bir toplum olduğu belirtilmektedir. Ataerkil yönetimi, nüfusun kadın olan yarısının, erkek olan yarısı tarafından denetlendiği yani erkeklerin kadınlara egemen oluşu bir yönetim biçimidir. Sistem kendi ayrıcalıklarını ve çelişkilerini içinde taşımaktadır. Ataerkillik, siyasal, toplumsal, ekonomik ve dinsel oluşumları etkileyecek güçte bir toplumsal değişmezlik niteliği taşımakta, ancak tarih ve coğrafya çerçevesi içinde değişkenlikler göstermektedir (Millett, 2018, s. 48). Marksist teoriye göre de kadının ekonomik anlamda erkeğe bağımlı hale gelmesi, onu diğer sosyal alanlarda da erkeğe bağımlı hale getirmesine neden olmaktadır. Ataerkil yapıların varlığından bu yana hâkim düşünce, kadının bağımlı yaşamı onu ikinci cins olarak belirleyen temel faktör olmaktadır. Özellikle ev ve aileye tam bağımlı olarak yaşamakta olan kadın, özel hayata kapatılarak, kamusal alandan bilerek uzaklaştırılmaktadır. Evi geçindirme, yani ekonomik rolü erkek üstlenirken kadın bu rol için uygun olmayı sergilemektedir (Donovan, 2016, s. 32). Askerlik, endüstri, teknoloji, üniversite, bilim, politika, ekonomi, kısacası etkin polis kuvvetleri de dâhil olmak üzere toplumdaki bütün güçlerin erkeklerin elinde olduğu düşünülürse bu gerçek daha belirgin olarak ortaya çıkmaktadır (Millett, 2018, s. 47). Margaret'ın, dışarıda kadın olarak para kazanamaması, onu ev içine hapsedmektedir. Keane, geç saatlere kadar dışarıda ya da Hungry adlı barda bulunmakta, Margaret ise eve kapanarak sürekli resim yapmakta ve aralarındaki iş bölümü bu şekilde özetlenmektedir.

1960'lı yıllar göz önünde bulundurulduğunda Walter Keane'in yaptığı, bir sanat eserinin kopyalanmak suretiyle ucuza satılmasının yeni bir devri başlattığı düşünülmektedir. Kadın sömürüsü olarak değerlendirebileceğimiz hareketiyle Walter Keane, eşinin tablolarını kendine has bir pazarlama stratejisiyle sahiplenmektedir. Bu büyük yalanın ortaya çıkmasıyla birlikte bir kadının yarattığı içeriğin, kapitalist düzenle işleyen pazarlama dünyasında ses getirmeyeceğini düşünen anti-feminist yaklaşımı sorgulatacak kadar çarpıcı bir duruma dönüşmektedir. Bir kadın olarak büyük gözlü tablolarını satamayan Margaret, Keane sayesinde bu tabloları satabilmekte, bunun sonucunda onun kendisi için aslında bir lütuf

olduğunu düşünmektedir. Bu resimlerin sanat olup olmadığı konusu ise sanat eleştirmenleri tarafından halen tartışılmaktadır.



Görsel 15: Margaret, kızına resimleri konusunda yalan söyler.

Keane, Margaret'in resimlerinden birinin posterini astığı sırada Jane annesinin yaptığı resmi tanır. Margaret kızına yalan söylemek zorunda kaldığında, buna bir çözüm arayarak kiliseye gider. Ancak peder, “çocukların bazı şeylerden korunması gerekir, belki de siz, onun kararlarına güvenmelisiniz” diyerek bu durumu desteklemekte ve Margaret'ta susmaya ve yalan söylemeye devam etmektedir.

Ataerkil bir kökene dayanan dinin, cinsler arasındaki ayrımı biyolojik ayrıma dayandırdığı belirtilerek bu ayrımcılığın, toplumsal koşulların dayatmasıyla, yaşam biçimi haline gelmiş cinsiyete dayalı yaşam şeklini oluşturduğu söylenmektedir (Millet, 2018, s. 50). Aile ile toplum arasında işbirliği kaçınılmaz bir gereklilik olduğundan ataerkil kurumların üçü, yani aile, toplum ve devlet birbirleriyle bağlantılı ve ilintilidirler. Ataerkil düzenlerin büyük çoğunluğunda, bu ilişki genellikle dinsel destekle beslenmektedir (Millet, 2018, s. 61). Dinlerin, kadınların denetlenmesinin ve onların bağımlılığının sürdürülmesinin en etkin araçlardan biri olduğu belirtilmektedir (Hırata, Laborie, Le Doare, Senotier, 2015, s. 104). Bu durumun oluşmasında sadece Walter Keane'in değil çevrenin ve dini öğretilerin baskısı da önemlidir. Margaret'ın cevap aramak için gittiği kilisede, pederle konuştuğu mevzuya “Evin reisi erkektir. Onun kararlarına

güvenmelisiniz” söyleminde bulunması da Margaret’ın erkek hegemonyasına daha uzun süre katlanmasını açıklamaktadır.



Görsel 16: Margaret, çıkış yolu aramak için kiliseye gider.

Geleneksel ataerkil düzenlerde, babaya, karısı veya karıları ve çocukları üzerinde, kaba kuvvet, hatta öldürmek ve bir başkasına satmak dâhil her türlü davranışa yer veren bir mülkiyet hakkı tanınmaktadır (Millett, 2018, s. 61). Kişisel yeteneklerinin özgürce yönlendirilmesi ve kullanımı öz saygı açısından bir mutluluk kaynağı olmanın yanı sıra, bu yeteneklerin kösteklenmesi ve kısıtlanması durumu da sadece kadınlar için değil bütün insanlar için mutsuzluk kaynağı oluşturmaktadır (Mill, 2016, s. 135). İnsanlığın özgürce davranışları üzerine koydukları (kötülük yapanları sorumlu tutmak dışında) her kısıtlama, insanlığın mutluluğunun kaynağını kuruttuğu ve türümüzün tamamını, kişiler için hayatı değerli kılan her konuda daha fakir kıldığı belirtilmektedir (Mill, 2016, s. 139). Margaret, oldukça yalnız ve mutsuz bir hayat yaşamaktadır. Tüm hayatını resim yapmaya adanmış Margaret için, bu durumdan kurtulmak kolay değildir. Margaret’ın da annelik duygularıyla kendini ve kızını korumaya çalıştığı, sessiz kalarak da bunu uzun süre devam ettirdiği görülmektedir.

Mill'e göre, kadının erkeğe olan bağımlılığı, toplumdaki bencil duygu ve düşüncelerin kaynağıdır; çünkü söz konusu bağımlılık ilişkisi, yalnızca bağımlı olanı değil, aynı zamanda bağımlı olunanı da yozlaştırmakta ve bozmaktadır (Mill, 2017, s. 20). Ölçüyü bilmeyen

insanda, arzu gücü zorbalığa başvurmaktadır. İnsan doğasına uygun olanın akıl olduğu belirtilmektedir (Foucault, 2017, s. 179). Margaret'ın hissettiği bağımlılık duygusu, gerçekleri görerek ayakları üzerinde durabileceğini düşündüğünde yok olmaya başlamakta ve Keane'i hayatından çıkarabilmektedir. Ancak son noktayı, Keane'in baskısının haricinde, Margaret ve Jane'e uyguladığı şiddet koymaktadır. Bu olaydan sonra evi terk etmektedir. Keane, zorbalığa başvurduğunda, Margaret, geçte olsa akıllıca davranabilmektedir.

Yehova'nın Şahitleri, Hz. Âdem'den beri Tanrı'nın şahitleri olduğuna, Tanrı'nın emirlerini yaymakla görevli olduklarına inanan, misyoner, Yahudi, Hristiyan karışımı bir dini teşkilat olarak varlığını sürdürmektedir (Yadsıman, 2011, s. 234). Yehova'nın Şahitleri, bizzat kendileri bir vaizler toplumu oluşturmakta ve bu toplum, insanlara, yüreklerine indirmiş oldukları 'iyi haberin' ümidini evden eve, umumi yerlerde ve toplantılarda bildirmektedirler. Toplantılarda Kutsal Kitap okunarak, dua edilmekte ve konuşmalar yapılmaktadır. Sadelik, temiz bir hayat, fedakârlık yapmak, alkol (sınırlı) ve sigaradan, kumardan, hırsızlıktan kaçınma davranışları belirtilmektedir (Tümer, 1985, s. 249). Misyonerlik yaparak başka dinden yeni üyeler kazanmak amaçlandığı düşünülmektedir. Hawaii'ye gittiğinde kızı tarafından hiç arkadaşı olmadığını vurgusu yapılmaktadır. Margaret oldukça yalnızdır. Yehova şahidi kadınların, muhtemelen tesadüfen, Margaret'ın evine geldiğinde aralarında geçen diyalogda kutsal kitaplarından alıntı yaparak “Ahir zamanda çetin anlar olacaktır. İnsanlar sadece kendilerini sevecekler.” sözlerini söylemeleri Margaret'ın ilgisini çekmiş, eski kocasının da aynı tavır içerisinde olduğunu belirtmektedir. Bu durum kapısına kadar gelen Yehova şahitleriyle arkadaşlık yapmasını da açıklayabilmektedir. Günah çıkartmak için gittiği kilisede susmak zorunda kaldığı, ancak Yehova şahitlerinin yanında, duygularını açıkça ifade ederek destek görebildiği düşünülmektedir. Kendisinde de din yoluyla ahlaki bir cesaret bulmuş olduğu söylenebilmektedir.

Toplumsal bilimlerin bakış açısına göre, dinler toplumsal olarak inşa edilmektedirler. İmanın ifadesi olduğu kuşku götürmeyen dini pratikler,

sembolik temsiller ve söylemler toplumsal ilişkileri açığa çıkarmaktadır. Dolayısıyla, sınıf, ırk ya da cinsiyet aidiyeti, en mahrem olarak algılananları da dâhil olmak üzere dini pratikleri belirlemekte ya da bunların sınırlarını çizmektedir. Dini inançlar, pratikler ve temsiller, toplumsal yapıları güçlendirerek ve değiştirerek gerçeklik üzerinde etkiye bulunmaktadır. Kadınların dinlerle ve dinlerin kadınlarla olan ilişkilerinin, toplumsal cinsiyet, ırk ve sınıf ilişkileri çerçevesinde tahlil edilmesi gerektiği belirtilmektedir. Dinlerin kadınlarla ilişkileri kısmen dini inanç ve pratikler tarafından, buna karşılık kadınların dinlerle ilişkileri ise kısmen toplumsal ilişkiler tarafından şekillendirilmektedir (Hırata, Laborie, Le Doare, Senotier, 2015, s. 102). Margaret, resimler konusunda kızına dahi yalan söylemeye başlamaktadır. Bu duygusallıkla kilisede günah çıkartarak, daha önce böyle bir şey yapmadığını, Metodist Kilisesi'ne bağlı büyüdüğünü söylemektedir. Üstü kapalı şekilde kocası yüzünden kızına yalan söylediğini anlatmaktadır. Peder: “Çocukların bazı gerçeklerden korunması gerekir. Evin reisi erkektir. Onun kararlarına güvenmelisiniz” dediğinde, Margaret yaratılmasına göz yumduğu bir yalanın içerisinde sıkışıp kalmaktadır.



Görsel 17: Yehova şahidi kadınlar, Margaret'ın evine giderler.

Yehova şahitlerine göre ise, “Yehova yalan konuşmaz” (İncil, 1990, s. 417). Şahitlerden yapmamaları istenen en önemli şeylerin başında yalan söylememeleri de gelmektedir. Bunun için “Yehova Tanrı yalan söyleyemez.” denilmekte ve O'nun onayını kazanmak isteyen kişilerin de

yalandan kaçınmaları gerektiği belirtilmektedir (Yadsıman, 2011, s. 235). Yehova şahitlerinden etkilenen, Margeret, kızına veya başka insanlara karşı yalan söylememesi gerektiğinin onayını almaktadır.

Margaret'in kocasının baskısına ve karaktersizliğine karşı verdiği mücadele sonunda hukuki bir boyut kazanmaktadır.

Kültür, yaşamın bütün alanlarında erkeklerin otoritesini desteklemekte ve kadına hiçbir hak tanımamaktadır (Millett, 2018, s. 64). Filmin sonunda Margaret'ın kocasına karşı kazandığı maddi ve manevi savaş o dönem şartları düşünüldüğünde, kadının gücünü ifade eden önemli bir kadın hareketi sayılabilmektedir.

Kadının toplumdaki yerinin belirlenmesinde, erkeğin kadına verdiği kimliğin aksine bir birey olarak ayakta durabilmesinin önemi büyüktür. Gerçek hayat hikâyesinden alınan "Big Eyes" filminde, Margaret, on yıl süren erkek egemen bir tavırdan kurtulmayı başarabilmektedir.

SONUÇ

Marx, “İnsanla insan arasındaki en dolaysız, en doğal, en gerekli ilinti, kadınla erkek arasındaki ilintidir,” demektedir. De Beauvoir, insanoğlunun kendini türsel bir varlık, yani insan olarak anlama derecesi işte bu ilintiye bakılarak ölçülmekte, kadınla erkek arasındaki ilinti, insanoğulları arasındaki ilintilerin en doğal olduğunu düşünmektedir. Bu yüzden de, insanoğlunun davranışlarının ne denli insanîleştiği ya da insanî varlığın ne denli doğallaştığı, insani yaratılışın ne ölçüde kendi yapısı haline geldiği en iyi bu ilintide görüldüğü söylenmektedir. Filmlerin ortak özelliklerinden biri, üçünün de kadın sanatçının bir şekilde bir erkeğe bağımlı bir süreç yaşamış olmasıdır. Margaret’ta oluşan bağımlılık, Frida’da aşk ve Seraphine’de de hayranlıkla dolu bir bağımlılık hissiyle kendini gösterdiği ifade edilebilmektedir.

Frida, kalabalık bir ailede dünyaya gelir. Annesi koyu katolik olmasına rağmen, babası modern düşünceye sahiptir ve Frida’yı bu şekilde yetiştirmektedir.

Jamis, Frida’ nın hayatını anlattığı kitabında, Alejandro Gomez Arias’ ın, “Frida son derece meraklıydı. O dönemin ortamında pek ender rastlanan, özel bir zekâya sahipti” diyerek Frida’yı anlatmaktadır. Frida, babası tarafından da akıllı olduğu düşünülmekte, Meksika’ nın eski ve saygın, kuşaklar boyu bilim adamları, üniversite hocaları, entellektüeller ve devket büyükleri yetiştiren bir okul olduğu belirtilen Ulusal Hazırlık Okulu’na gönderilmektedir. Frida’nın babası, başka bir ailede erkek çocuğa yapılacağı gibi yaşamda başarılı olmasını sağlayacak tüm olanakları ona sunmaktadır. Bu özgür düşüncelerle büyüyen Frida’nın yaşamı okul dönüşü bir trafik kazası geçirmesiyle yatağa bağımlı hale gelmektedir. Bu dönemde duygularını yattığı yerden resim yaparak ifade etmektedir. Sürrealist bir ressam olarak bilinen Frida Kahlo’nun ilhamını yaşadığı olaylardan aldığı düşünülmektedir.

Gombrich, sürrealistlerin çoğunun, Freud’un yazılarından önemli derecede etkilendiğini belirtmektedir. Freud, uyanıkken zihnimize hâkim olan bilinçli düşüncenin zayıfladığı anda içimizdeki çocuğun ve Vahşi’nin

öne çıktığını göstermektedir. Bu düşünceden yola çıkan Sürrealistler, tamamen uyanık bir aklın, hiçbir zaman sanat üretemeyeceğini öne sürmektedirler. Onlara göre, akıl bize bilimi verebilmekte ancak sanatı verecek olan, yalnızca akıl dışı bir şey olabilmektedir. Aslında bu kuram görüldüğü kadar yeni değildir. Eskiler, şüirden kutsal delilik diye söz etmektedirler. Sürrealistler de, bilincimizin derinliklerindeki şeylerin yüzeye çıkmasını sağlayacak bir zihinsel düzeye ulaşmanın önemli olduğunu düşünmektedirler. Sürrealistler, tıpkı Klee gibi, bir yapıtın önceden planlanamayacağını, onun kendi başına büyümesine izin verilmesi, kişinin önyargılarından kurtulup hayal gücünü çalıştırması gerektiğini ifade etmektedirler. Frida'da yaşadığı, okuduğu, rüyalarında gördüğü hayallerini tuvallerine aktarmaktadır. Lupe'nin dediği gibi gariptir, Diego'nu söylediği gibi de kalpten resim yapmaktadır.

Seraphine, anne ve babasını küçük yaşta kaybederek, rahibelerin yanında büyüme ve hayata atıldığında, din eğitiminin dışında bir eğitim almadan hizmetçilikle yaşamını sürdürmeye çalışmaktadır. Birinci Dünya Savaşı yıllarında kırk yaşına geldiğinde, kendi ifadesi olan çiçek ve meyve resimleri yapmaya başlamakta, boyalarını doğadan sağlamakta, ancak bunları hazırlamayı nasıl öğrendiği hala bilinmemektedir. Yeteneğini keşfeden sanat eleştirmeni Wilhelm Uhde sayesinde resimleri daha da gelişme göstermektedir. Ancak psikolojik sağlığının iyi olmaması nedeniyle hastalanarak Clermont Akıl Hastanesi'ne kaldırılır ve 1942'de yaşama veda eder.

Gazeteci Dick Nolan'ın anlatımıyla başlayan hikâyede, 1958 yılında Kuzey California'da yaşayan Margaret Ulbrich'in kızı Jane'i de alarak ilk kocasını terketmekte olduğu, o zamanlar kadınların bir işleri ve beklentileri olmadan kocalarından ayrılmadıklarının vurgusu yapılmaktadır. Margaret'in o dönem için oldukça feminist bir yaklaşımla hareket ettiği düşünülmektedir.

San Francisco, North Beach'e yeni bir yaşam kurmak için gittiğinde, bir mobilya fabrikasında çalışmaya başlamakta ve hafta sonları ise sokak ressamlığı yaparak, resimlerini çok az bir para karşılığında satabilmektedir. Orada tanıştığı Walter Keane'den etkilenir, o sıralarda kızının babasından

velayet davası açacağını belirten bir mektup aldığında, Keane ona bir çıkış yolu gibi görünmektedir. Evli kaldıkları on yıl boyunca Margaret'in yaptığı resimleri üzerine alan Keane, Margaret'in üzerindeki baskısı şiddete dayandığında, Margeret onu da, kızı Jane'i de alarak terk eder. Yaptığı resimler konusunda herkese yalan söyleyen Margaret toplum içine katılmadan oldukça yalnız bir yaşam sürmektedir. Hawai'deki evinde misyonerlik amacıyla onu ziyaret eden Yehova şahitleri sayesinde yeni arkadaşlar edinir. Kocasından boşanarak, mahkeme kararıyla resimlerini üzerine alır. Margaret bir kez daha üzerindeki baskıdan kurtulmayı başarabilmektedir.

Sanatta ilk olanı yapmak her daim özgünlük oluşturmaktadır. Pop Art'ın öncülerinden Andy Warhol, "bence Keane müthiş işler çıkardı, iyi olduğu kesin, kötü olsalardı bu kadar insan beğenmezdi," demektedir. Warhol'un bu sözlerinden kendi beğenisi değil, insanların beğenisi anlaşılakta, müthiş işler çıkardı derken de para kazanma konusundaki başarısının vurgulandığı düşünülmektedir.

Gombrich, "Pop Art" olarak bilinen hareketin dayandığı kuramlar, günlük yaşantımızın bir parçası olan "uygulamalı" ya da "grafik" sanatlar olarak tanımlamaktadır. Pop Art ile müzelerde gördüğümüz ve çoğumuzun anlamakta zorluk çektiği "saf sanat" arasında bir uçurumun bulunduğu ifade edilmektedir. "Pop" un sanat olabileceği sorgulanmaktadır. Margaret için duyguların ifadesini anlatan büyük gözlü insanların Pop Art akımının etkisiyle çoğaltılarak sunulması ve afişler halinde satılması, bu resimlerin sanat olup olmadığı konusunu tartışmaya açmaktadır. Gombrich, bir tarihçinin görevi gerçekten olmuş şeyleri daha anlaşılır kılmakta, eleştirmeninki ise olup bitenleri eleştirmektedir demektedir. Sanat eleştirmeni John Canaday ise, bu resimlerin saygınlıktan uzak olduğunu belirterek, toplumun eleştirmenlere neden ihtiyaç duyduğunun göstergesi olduğunu ifade etmektedir.

Linda Nochlin'in 'neden hiç büyük kadın sanatçı yok' sorusu akla geldiğinde Seraphine, Margaret ve Frida'nın resimlerinin sanatla ilgili önemli eserlerin içinde yer almadığı görülmektedir. Frida'nın hayatını anlatan bir kitabın bulunması ve bu kadınların hayatlarını anlatan filmlerin

sinema perdesinde yer almasının önemli olduğu düşünülmektedir. Ayrıca Nochlin'in 1971 yılında sorduğu ve eleştirdiği bu sorunun cevabı, 1869 yılında Mill tarafından yanıtlanmakta, insanlığın bilgi birikiminin kadınlara açılmadığından bahsetmektedir. *The Subjection of Women (Kadınların Köleleştirilmesi)* kitabı yayınlandığı tarihsel süreç göz önüne alındığında, Mill'in, o dönemde oldukça radikal bir söylemde bulunduğu düşünülmektedir. 2000 yılı sonrasında çekilen bu filmlerde, Frida (1907-1954), Seraphine (1864- 1942) ve Margaret Ulbrich (1927- ?)'in yaşadığı dönemlerde toplumun halen aynı konularla muhakeme yaptığı sonucuna varılabilmektedir.

Ryan ve Lenos, her anlatının bakış açısına, tona ve stile göre farklılık göstermekte olduğu, incelenen film öykülerinin anlatılma yolunun, her birinde farklılık gösterdiğini belirtmektedirler. *Big Eyes*'da öykü gazeteci Dick Nolan tarafından anlatılmakta, Frida'da oldukça aydınlık, renkli, rüyalar ve hayallerle ifade bulmakta, Seraphine'de ise yaşananların ve duyguların olduğu gibi aktarıldığı hissedilmektedir.

Gerçek hayatlar üzerinde işlenen "Frida", "Seraphine" ve "Big Eyes" filmleri feminist bakış açısıyla incelenerek; bu filmlerde toplumun, dinin ve kültürün kadını ikinci sıraya indiren yaklaşımlarının izleri görülmektedir.

Kadın, dünyanın bütünüyle erkek dünyası olduğunu kabul etmekte, erkeklerin kurduğu bu dünyayı, onların yönettiği ve kendisine gelince, o bu dünyadan sorumlu olmamakta, çünkü bağımlı, ikinci derecede bir varlık olduğu düşünülmektedir. Kadın, topluluğun öbür öğelerinin karşısına hiçbir zaman özne olarak çıkmamakta, evine kapanmakta ve kendini, edilgin bir varlık gibi hissetmektedir. Seraphine, yalnız ve zor bir hayat sürmekte, resimlerini bu hayat koşullarında yapmaya çalışmakta, bir erkek eli ona değene kadar, kendisi ve resimleri değer görmemektedir. Ailesi tarafından sevilen ve iyi bir eğitimle hayata başlayan Frida, âşık olduktan sonra, eşi Diego Rivera'nın hayatını kolaylaştırmaya çalışmakta, eşi ise kendinden ödün vermeden yaşamını devam ettirmektedir. Margaret ise on yıl boyunca tamamen yalnız ve eve kapanarak Walter'ın kendinden istediği resimleri yapmaktadır.

Filmlerde anlatılan hayatlara bakıldığında üç kadının da resim yapmayı çok sevmesinin dışında hayatlarının merkezine oturttukları birer erkek bulunmaktadır. Frida'nın hayatının merkezinde ünlü bir ressam olan eşi Diego Rivera, Seraphine'in hayatının merkezinde onu keşfeden sanat eleştirmeni Wilhelm Uhde, Big Eyes'da Margaret'in hayatının merkezinde ise eşi Walter Keane yer almaktadır. "Frida", "Seraphine" ve "Big Eyes" filmlerinde anlatılan kadın sanatçıların hayatları bu erkekler sayesinde tanımlanmaktadır. Frida, Seraphine ve Margaret hayatlarında yer alan bu erkeklere hizmet etmekte, mutlu ya da mutsuz olmakta ve yine onlar sayesinde gerçek anlamda para kazanabilmektedirler.

Kültür ve din, yaşamın bütün alanlarında erkek otoritesini desteklediğinde, kadının toplumdaki yerini belirlemekte ve şekillendirmektedir. "Frida", "Seraphine" ve "Big Eyes" filmlerindeki ortak nokta da, kadının yeri yine erkekler tarafından belirlenmektedir. Frida, âşık olduğu için kendi tercihini yaşamakta, Seraphine'in ise akıl sağlığı yerinde olmadığı düşünüldüğünde, Margaret, eş ve din baskısıyla yaşadığı durumdan bir kadın olarak kurtulmayı seçebilmektedir. Bu açıdan bakıldığında herkesin bir birey olarak kendi yaşamını yönlendirmesi önemlidir.

Hooks'un dediği gibi, her kimsek özgürce o olabilmek, adalete sevgi beslenen yaşamlar sürebilmek, barış içinde yaşayabilmek için insanlar üzerindeki baskıyı sona erdirmek gerektiği düşünülmektedir. Feminizm herkes içindir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Abisel, N., Arslan, U. T., Behçetoğulları, P., Karadoğan, A., Öztürk, S. R., Ulusay, N. (2005). *Çok Tuhaf Çok Tanıdık*. İstanbul:Metis.
- Akpınar, E. (2009). *10 Yönetmen ve Türk Sineması* (2. Baskı). İstanbul: Hayal-Et.
- Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru.
- Aktulum, K. (2016). *Resimsel Alıntı Resimlerarası Etkileşimler ve Aktarımlar*. Konya: Çizgi.
- Arnheim, R. (2012). *Görsel Düşünme*. Rahmi Ögdül (Çev.). İstanbul: Metis.
- Butler, J. (2018). *Cinsiyet Belası, Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi* (6. Baskı). Başak Ertür (Çev.). İstanbul: Metis.
- Conway, D. (2000). *Serbest Piyasa Feminizmi*. M. Bahattin Seçilmişoğlu (Çev.).Ankara: Liberte.
- Davidoff, L. (2016). *Feminist Tarihyazımında Sınıf ve Cinsiyet* (4. Baskı). Zerrin Ateşer, Selda Somuncuoğlu (Çev.). İstanbul: İletişim.
- De Beauvoir, S. (1993). *Kadın 'İkinci Cins' Bağımsızlığa Doğru*. (8. Baskı). Bertan Onaran (Çev.). İstanbul: Payel.
- Diken, B., Carsten B. L. (2014). *Filmlerle Sosyoloji*. Sona Ertekin (Çev.). İstanbul: Metis.
- Donovan, J. (2016) *Feminist Teori*. Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan (Çev.). İstanbul: İletişim.
- Dönmez-Collin, G. (2006). *Kadın, İslam ve Sinema*. Deniz Koç (Çev.). İstanbul: Agora.
- Erinç, S. M. (2009). *Resmin Eleştirisi Üzerine*. Ankara: Ütopya.
- Ersümer, A. O. (2013). *Klasik Anlatı Sineması*. İstanbul: Hayalperest.
- Fine, C. (2017). *Toplumsal Cinsiyet Yanılsaması* (2. Baskı). Kıvanç Tanrıyar(Çev.). İstanbul: Sel.
- Foucault, M. (2017). *Cinselliğin Tarihi* (8. Baskı). Hülya Uğur Tanrıöver (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Gombrich, E. H. (2013). *Sanatın Öyküsü* (8. Baskı). Erol Erduran, Ömer Erduran (Çev.). İstanbul: Remzi.
- Göle, N. (2010). *Modern Mahrem*. İstanbul: Metis.
- Hartmann, H. (2006). *Marksizm'le Feminizm'in Mutsuz Evliliği*. Gülşat Aygen (Çev.). İstanbul: Agora.
- Hırata, H., Laborie, F., Le Doare, H., Senotier, D. *Eleştirel Feminizm Sözlüğü*. Gülnur Acar-Savran (Çev.). Ankara: Dipnot.
- Hooks, B. (2016). *Feminizm Herkes İçindir Tutkulu Politika*. Ece Aydın, Berna Kurt, Şirin Özgün, Aysel Yıldırım (Çev.). İstanbul: bgst.

- Humm, M. (2002). *Feminist Edebiyat Eleştirisi*. Özge Altay, Gönül Bakay, Nuran Düzyol, Aylin Ecdaroğlu, Tuba Biret Ertan, Sebile Günoğlu, Zehra İsmet Gürmeriç, Belkıs Kılınç, Banu Mutafçılar, Sanem Yazıcıoğlu Öge, Yasemin Temiz Arabacı, Devrim Yılmaz, Berrin Oktay Yılmaz (Çev.). Ankara: Say.
- Husson, A-C., Mathieu, T. (2018). *Feminizm*. Tolga Üyken (Çev.). İstanbul: Karakarga.
- Işık, İ.E. (1998). *Beden ve Toplum Kuramı*. İstanbul: Bağlam.
- İncil. (1990). Kitapı Mukaddes Şirketi, İstanbul: Ar.
- Kandiyoti, D. (2011). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar*. Aksu Bora ve bşk. (Çev.). İstanbul: Metis.
- Karadoğan, A. (2005). *Film Çeviriyorum Abi: Şerif Gören Sineması'nda Öykü, Söylem ve Tematik Yapı*. Ankara: Phoenix.
- Kayhan, F. (1999). *Feminizm*. İstanbul: BDS.
- Kırel, S. (2018). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: İthaki.
- Kili, S. (1994). *Modernleşme ve Kadın Türkiye'de Kadın Olmak*. Necla Arat (Haz.). İstanbul: Say.
- Marshall, G. (2005). *Sosyoloji Sözlüğü*. Osman Akınhay, Derya Kömürcü (Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Mcgowan, T., Kunkle, S. (2014). *Lacan ve Çağdaş Sinema*. Yasemin Ertuğrul, Caner Turan (Çev.). İstanbul: Say.
- Meriç, N. (2000). Kadında Meydana Gelen Değişimlerin Tarihselliğinden Birkaç Kesit. Yıldız Ramazanoğlu (Ed.), *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Kadının Tarihi Dönüşümü* (s. 53-79). İstanbul: Pınar.
- Michel, A. (2000). *Feminizm*. Şirin Tekeli (Çev.). İstanbul: İletişim.
- Mies, M. (2011). *Ataerki ve Birikim: Uluslararası İşbölümünde Kadınlar*. Yıldız Temürturkan (Çev.). Ankara: Dipnot.
- Mill, J. S. (2016). *Kadınların Özgürleşmesi*, Damla B. Aksel (Çev.). İstanbul: Pinhan.
- Mill, J. S. (2017). *Kadınların Köleleştirilmesi*, Ahmet Özcan (Çev.). İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Millett, K. (2006). *Cinsel Politika*. Seçkin Selvi (Çev.). İstanbul: Payel.
- Mitchell, J. (2006). *Kadınlar: En Uzun Devrim*. Gülseli İnal, Şirin Tekeli, Yaprak Zihnioğlu, Gülnur Acar Savran, Feraye Tınç, Şule Torun(Çev.). İstanbul: Agora.
- Monaco, J. (2001). *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı*. Ertan Yılmaz (Çev.). İstanbul: Oğlak.
- Mulvey, L., Gouma-Peterson, T., Mathews, P. (2016). *Sanat Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (5. Baskı). Esin Soğancılar, Ahu Antmen (Çev.). İstanbul: İletişim.
- Ney, B. (1990). *Başlangıcından Günümüze Kadın Hakları*. Şirin Tekeli (Çev.). İstanbul: İletişim.

- Notz, G. (2018). *Feminizm* (2. Baskı). Sinem Derya Çetinkaya (Çev.). Ankara: Phoenix.
- Özden, Z. (2014) *Film Eleştirisi*. Ankara: İmge.
- Özgüç, A. (2013). *Türk Sinemasının Marjinalleri ve Orijinalleri*. İstanbul: Horizon.
- Özsoyeller, G. (1995) *Türkiye’de İki Kadın Dinamiği: Şeriatçı-Çağdaş Kadın*. İstanbul: Ortam.
- Ramazanoğlu, C. (1998). *Feminizm ve Ezilmenin Çelişkileri*. Mefkure Bayatlı (Çev.). İstanbul: Pencere.
- Ryan, M., Lenos, M., (2014). *Film Çözümlemesine Giriş*. Emrah Suat Onat (Çev.). Ankara: De Ki.
- Sayan-Cengiz, Feyda.(2010). “Bir "Yeni Sosyal Hareket" Olarak Türkiye’de 1980 Sonrası Feminist Hareket: Değerler Değişimi mi Alternatif Dinamikler mi?”, *Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları: Eşitsizlikler Mücadeleler Kazanımlar*, Hülya Durudoğan, Fatoş Gökşen, Bertil Emrah Oder, Deniz Yüksek (Der.). İstanbul: Koç Üniversitesi.
- Scognamillo, G. (2010). *Türk Sinema Tarihi* (3. Baskı). İstanbul: Kabalcı.
- Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi: ve Ayna Çatladı*. Deniz Koç (Çev.). İstanbul: Agora.
- Somay, B. (2015). *Bir Şeyler Eksik*. İstanbul: Metis.
- Woolf, V. (2017) *Kendine Ait Bir Oda*. İlknur Özdemir (Çev.). İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Wright, E. (2002). *Lacan ve Postfeminizm*. Ebru Kılıç (Çev.). İstanbul: Everest.
- Yadsıman, H. Ş. (2011). *Türkiye’de Yehova’nın Şahitleri*. İzmir: Tıbyan.
- Yazman, A. T. (1969). *Atatürk’le Beraber*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.

Dergiler ve Tezler

- Abadan-Unat, N. (Der.) (1979). Toplumsal Değişme ve Türk Kadını (1926-1976), *Türk Toplumunda Kadın Dergisi*, 22, 15-43.
- Altun, H. (2008). *Feminist Kuram Doğrultusunda Bir Okuma/Sahneleme ve Bir Örnek Çalışma: Denizden Gelen Kadın*. (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. <http://acikarsiv.ankara.edu.tr/browse/3513/> Erişim Tarihi: 19.12.2018.
- Cumbur, M. (1992). Atatürk Döneminde Kadın Eğitimi. *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, C. VIII, 23, 260–261.
- Eliuz, Ü. (2011). Cinsel Kimlik Paniği: Kadın Olmak. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 6/3, Summer. 221-232.
- Kerestecioğlu, İ. Ö. (2004). 1990’larda Kadın Hareketi: Demokrasi ve Eşitlik Talebi, *Türkiye’de ve Avrupa Birliği’nde Kadının Konumu*:

Kazanımlar, Sorunlar, Umutlar İçinden, Fatmagül Berkday (Der.). 80,75-97.

Kerestecioğlu, İ. Ö. (2004). Türkiye’de Kadının Toplumsal Konumu: Kazanımlar ve Sorunlar. *Türkiye’de ve Avrupa Birliği’nde Kadının Konumu: Kazanımlar, Sorunlar, Umutlar İçinden*, Fatmagül Berkday (Der.). 50, 35-54.

Özcan Demir, N. (1999). II. Meşrutiyet Devri Osmanlı Feminizmi. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, C. 16, 2, 110.

Riera, C. (1991). Dişi Tekil: Kadın Yazını. Ali Özçelebi (Çev.). *Littera Edebiyat Yazıları*, C. 2, 203.

Régnier-Bohler, D. (1996). Edebi ve Mistik Sesler, *Sanat Dünyamız*, Doğan Şahiner (Çev.). 63, 27.

Tağızade-Karaca, N. (2003). Meşrutiyet Döneminin Öncü Kadınlarından Fehime Nüzhet Hanım, *Tarih ve Toplum*, 231,12.

Tek, M. F. (1999). Feminizm *Tarih ve Toplum*, Mine Koçak (Haz.), 189, 167.

Tekeli, Ş. (1989). 80’lerde Türkiye’de Kadınların Kurtuluşu Hareketinin Gelişimi, *Birikim*, 33, 34.

Tekeli, Ş. (1979). Türkiye’de Kadının Siyasal Hayattaki Yeri, *Türk Toplumunda Kadın*, Nermin Abadan-Unat (Der.), 401.

Timisi, N.Ağduk Gevrek, M. (2009). 1980’ler Türkiye’sinde Feminist Hareket: Ankara Çevresi, *90’larda Türkiye’de Feminizm İçinden*, Aksu Bora ve Asena Günel (Der.), 38, 13-39.

Toprak, Z. (1998). Sabiha (Zekeriya) Sertel ve Türk Feminizmi. *Toplumsal Tarih*, C. 9, 51.

Tümer, G. (1985). Yehova Şahitleri Hareketi ve Bir Din Olup Olmadığı, *A.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, XXVII/ 221-263.

Zihnioğlu, Y. (1999). Bir Osmanlı Türk Kadın Hakları Savunucusu Nezihe Muhiddin. *Tarih ve Toplum*, 183, 4.

Zihnioğlu, Y. (2001). Kadın İnkılâbı. *Tarih ve Toplum*, 207, 27.

İnternet Adresleri

<http://www.beyazperde.com>

<http://www.biography.com>

<https://www.biyografi.net.tr/julie-taymor-kimdir/>

<http://www.milliyet.com.tr/hollywood-un-turk-afis-ustadi/yasam/haberdetayarsiv/26.06.2003/>

<http://www.tdk.gov.tr>

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı-Soyadı	Elif Funda ES
Doğum Yeri-Tarihi	Bulancak, 17.06.1974
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü
Yüksek Lisans	--
Bildiği Yabancı Diller (varsa)	--
Bilimsel Faaliyetleri (varsa)	--
İş Deneyimi	
Stajlar	--
Projeler	--
Çalıştığı Kurumlar	Adil Karlıbel Özel Eğitim Meslek Okulu Özel Eğitim Uzman Öğretmeni
İletişim	
E-Posta Adresi	eliffundaes.1@gmail.com
Tarih	