

PAPER DETAILS

TITLE: Sinemada Cinsiyetçi Ötekilestirmeye Ableism Penceresinden Bakmak: Zeki Demirkubuz
Sinemasında Ableist Temsil

AUTHORS: Elif KARAKOÇ, Safak LEVENDELİ

PAGES: 388-409

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1544058>

-Araştırma Makalesi-

Sinemada Cinsiyetçi Ötekileştirmeye Ableism Penceresinden Bakmak: Zeki Demirkubuz Sinemasında Ableist Temsil

Elif Karakoç*,
K. Şafak Tanır Levendeli**

Özet

Bedensel tamlık anlayışını benimseyen bir ötekileştirme formu olarak ableism, bireyleri “tam” ve “eksik” olarak iki uçta nitelendirmektedir. Tarihsel izlekte ilk olarak engelli çalışmaları terminolojisinde karşımıza çıkan ableism kavramı, ötekileştirme pratikleri bağlamında çok daha kuşatıcı bir anlam içermektedir. Erkekle özdeşleşen fallusu, tamlığın ifadesi olarak gören psikanalitik teoride, kadına “eksik” nitelendirmesi yapan anlayış ile ableismi ilişkilendirmenin mümkün olduğu düşünülmektedir. Buradan hareketle, ableismi, fallus temelli bir tamlık arayışının yansıması olarak değerlendirmek mümkündür. Erkek egemen bakışın, fallus merkezci yani fallonsentrik tutumları, birçok farklı alanda kadını, “eksik” olarak niteleyen ve bu sebeple toplumsal cinsiyetçi stereotipleri yeniden üreten bir ötekileştirme biçimi olarak ableismi açığa çıkarmaktadır. Çalışmada, sinemada işlenen kadına yönelik toplumsal kabullerin, geleneksel Batı felsefesine içkin düalist düşünme biçimini ve fallus temelli tamlık arayışını sürdüren bilinçdışı süreçlerle ilişkili olarak ableismi görünür kıldığı aktarılmaktadır. Çalışmada sözü edilen “tamlık- eksiklik” metaforu, psikanalizdeki fallus teorisi ile geleneksel Batı felsefesinin fenomenleri ışığında irdelenmiştir. Sinemada yansıtılan kadına yönelik bakışın, erkek egemen bir özelliğe sahip olduğu düşüncesinden yola çıkan bu çalışmada Zeki Demirkubuz’un Masumiyet, Kader ve Kor filmleri örneklem olarak tercih edilmiştir. Çalışma kapsamında Demirkubuz filmlerine odaklanılarak, kadının toplumsal kimliğini “eksiklik” ve erkeğini ise “tamlık” algısı üzerinden bina eden ve ableist tutumla işlenen düalist yapıyı fallosentrik anlayış ile birlikte anlamlandırmak amaçlanmaktadır.

Anahtar kelimeler: Ableism, Fallus, Ableist Ötekileştirme, Zeki Demirkubuz Sineması

*Doktorant, İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, İstanbul, Türkiye.

E-mail: elif.karakoc@gmail.com

ORCID : 0000-0002-2831-2247

DOI: 10.31122/sinefilozofi.871146

**Doktorant, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi, İstanbul, Türkiye.

E-mail: kadriyesafakt@ogr.iu.edu.tr

ORCID : 0000-0003-3952-5157

DOI: 10.31122/sinefilozofi.871146

Karakoç, E., Tanır Levendeli, Ş. (2021). Sinemada Cinsiyetçi Ötekileştirmeye Ableism Penceresinden Bakmak: Zeki Demirkubuz Sinemasında Ableist Temsil. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 388-409 <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.871146>

-Research Article-

Looking Upon Sexist Marginalization In Cinema Through Ableism: Ableist Representation In Zeki Demirkubuz Cinema

Elif Karakoç*,
K. Şafak Tanır Levendeli*

Abstract

As a form of marginalization that adopts bodily completeness, ableism defines individuals at two extremes as “complete” and “incomplete”. The concept of ableism, which first appears in the disability studies terminology in the historical path, has a much more encompassing meaning in the context of marginalizing practices. In psychoanalytic theory, which sees the phallus identified with men as the expression of completeness, it is thought that it is possible to relate the understanding that characterizes women as “incomplete” and the ableism. From this point of view, it is possible to evaluate ableism as a reflection of a phallus-based search for completeness. The phallic-centric, or phallonsentric attitudes of the male dominant view reveal the ability as a form of marginalization that characterizes women as “incomplete” in many different fields and thus reproduces gendered stereotypes. In the study, it is stated that the social acceptance of women in the cinema makes the dualistic way of thinking inherent to traditional Western philosophy and the abilityism visible in relation to the unconscious processes that continue the phallus-based search for completeness. The metaphor of “completeness-imperfection” mentioned in the study was examined in the light of the phenomena of phallus theory in psychoanalysis and traditional Western philosophy. Zeki Demirkubuz’s films Innocence, Kader and Ember were chosen as samples in this study, based on the idea that the view towards women reflected in the cinema has a male-dominated feature. Within the scope of the study, focusing on Demirkubuz films, it is aimed to make sense of the dualist structure, which builds the social identity of women on the perception of “lack” and the men’s one on the perception of “completeness” and is processed with a ableist attitude, together with a phallogocentric understanding.

Keywords: Ableism, Phallus, Ableist othering, Zeki Demirkubuz cinema

*Doktorant, İstanbul University, Faculty of Communication, İstanbul, Turkey.

E-mail: elif.karakoc@gmail.com

ORCID : 0000-0002-2831-2247

DOI: 10.31122/sinefilozofi.871146

**Doktorant, İstanbul University, Faculty of Communication, İstanbul, Turkey.

E-mail: kadriyesafakt@ogr.iu.edu.tr

ORCID : 0000-0003-3952-5157

DOI: 10.31122/sinefilozofi.871146

Karakoç, E., Tanır Levendeli, Ş. (2021). Sinemada Cinsiyetçi Ötekileştirmeye Ableism Penceresinden Bakmak: Zeki Demirkubuz Sinemasında Ableist Temsil. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 388-409. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.871146>

Recieved: 30.01.2021

Accepted: 18.04.2021

Extended Abstract

This study is based upon the idea that the male dominated approach intrinsic to social acceptances affects the ways of thinking and behaving towards female. In this respect, the marginalizing understanding in the male dominated perception was interpreted in terms of completeness-incompleteness metaphor. The completeness-incompleteness metaphor, which provides the marginalizing effect in question, was discussed with phallus and traditional Western philosophy readings within the bounds of the understanding of ableism. The point that differentiates this study from many other studies addressing the marginalizing representation towards female is that it presents the gender-based approach in cinema with a different conceptualization within the scope of ableist terminology. The idea that enables us to differentiate ableism and evaluate it within the framework of gender is due to the understanding that ableism refers to a much higher, excessive and encompassing meaning and way of representation. The philosophical, psychological and sociological intellectual bases, supporting this understanding, ensure that we evaluate the understanding in question from the ableist perspective toward female within the context of the representation of "the other". In the critical disability studies literature, we are confronted with ableism, which is a concept that puts forward discrimination towards disabled individuals (Campbell, 2008) as an approach defending physical completeness. The dichotomic structure based upon "whole" and "deficient" also brings into open the intellectual order where "I" and "the other" are placed and become operative in marginalization practices. However, "the one which is not me" is incomplete because s/he is not "completely me" and is completed and defined through the norms of "me". At this point, the definitions of "me" and "the one who is not me" may change. Various contrasts such as male and female, white and black, heterosexual and homosexual may be the subject of ableist marginalization. It is possible to interpret the intellectual order in question within the context of contrasts regarding marginalization put forth by the dualist understanding in the tradition of western spiritualism. According to Erdem (2019) it is possible to accept the Western spiritualism tradition as the source of all other and/or othering discourses and practices. This tradition of thought identifying female with the fertility of Nature or phenomena such as emotion and spirit falling outside intellect and identifying male with intellect and thus narrating the superiority of intellect over nature and therefore that of male over female starting from the birth of philosophy is not difficult to interpret within the scope of the contemporary marginalizing media practices. According to Berktaş (2010), femininity is only defined according to and in relation to masculinity, which is considered as a norm; it is not defined as an autonomous being in its own right. Male represents thinking, intellect, culture and civilization whereas female represents emotions, body, matter, the irrational against the rational, the unknown against the known, and absence against presence. Another concept that we can relate to this intellectual opposition is phallus, which is theorized as the fantasy of penis (Şimga, 2018, p.57), the signifier of love (Gezgin, 2012, p.25) and at the same time the expression of plenitude in psychoanalysis. As a symbolic language, which human produces against nature, phallus represents the culture imposed upon human (Gezgin, 2012, p. 170). In the social metanarrative created by ableism, female is a "deficient" subject against male who has phallus (Erdem and Karakoç, 2019, p.148). We confront this thought as a manifestation of the communing of ableist understanding with phallocentric viewpoint. The female is deficient in the face of the male who has phallus and tries to access the phallocentric understanding or is represented by this understanding in order to fill this incompleteness. On the other hand, phallus represents power and plenitude (Şimga, 2018, p.57). The elements that will complete the deficiency in question are characteristics related to being male as the owner of phallus, which is the bearer of the object of desire, the expression of plenitude, the approval of the male aspect and/or the male himself. Based upon this level of thought, the potency tendency related to phallus also reflects phallus centered ableist marginalization, representation and practices. In other words, we understand ableism as a way of marginalization created by phallus, including an expectancy of completeness regarding female.

In the present study, the analyses of ableist representation in Zeki Demirkubuz's films Masumiyet (Innocence), Kader (Destiny) and Kor (Ember) were made. Accordingly, it is seen that the phallocentric ableist viewpoint is reflected on female representations in all of the three films. The female characters express incompleteness in the stories of male characters or serve as supplementary.

As Boetticher says, “The important thing is what the heroine triggers or rather what it represents. She is the one who causes the male to act as he does with the love or fear she arouses in the male protagonist or his interest for her. The female by herself does not have the slightest significance.” (Qtd. from Budd Boetticher by Mulvey, 2019, p.208).

In the films, we mostly do not share the stories of females. The females who meet or have to meet a male in every walk of life do not have a way, which they walk on their own, or they do not ever think of this option. They insist on having a phallus. Males are the main personalities, who try to “own” females, provide opportunities for females to be present in life or are always ready to provide these opportunities. Females are subsidiary personalities who come to the fore front with their bodies rather standing behind in terms of discourse and even activating the patriarchal system. In the films, both male and female characters need the opposite sex to complete their deficiencies. However, females are the only ones blamed for this need. Females criticized for their preferences pursue their tranquil lives or die as if they have deserved being unhappy. Besides, females in films make others unhappy as much as they themselves are.

At this point, when we come back to today’s world, centuries after the age of Aristo who defines female as “imperfect person”, we can frequently see in media texts with ableist representations that the female exists in the form of imperfect person.

Giriş

Erkek egemen bakışın, kadına yönelik algıyı nasıl biçimlendirdiği konusu, tarih boyunca farklı perspektiflerle çeşitli çalışmaların inceleme alanını oluşturmıştır. Bu çalışma da toplumsal kabullere içkin erkek egemen bakışın, kadına yönelik düşünce ve davranış biçimlerini etkilediği sayılıştısından hareket etmektedir. Bu bağlamda erkek egemen algıdaki ötekileştiren anlayış, “tamlik- eksiklik” metaforu üzerinden anlamlandırılmaya çalışılacaktır. Söz konusu ötekileştirici etkiyi sağlayan “tamlik-eksiklik” metaforu ise ableist anlayışın imkânları dâhilinde, fallus ve geleneksel Batı felsefesi okumalarıyla tartışılmıştır. Bu çalışmayı, sinemada kadına yönelik ötekileştirici temsili ele alan onlarca çalışmadan ayıran nokta, sinemadaki toplumsal cinsiyetçi yaklaşımı farklı bir kavramsallaştırmayla –ableist terminoloji ile- sunuyor oluşudur.

Ableism, ilk olarak engelli çalışmaları terminolojisinde kullanılmaya başlanan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Engelli bireyleri toplumdan dışlayan ayrımcı pratikleri içeren bir anlayış olarak ableism, içeriğinde “tam insan olma” görüşünü taşıyan, “eksik olma” algısıyla ayrıştıran bir ötekileştirme formudur.

Ableismi, engelli çalışmalarının ötesine geçerek toplumsal cinsiyet çerçevesinde değerlendirmemize neden olan düşünce, ableismın içerdiği anlamlar gereği çok daha üst, aşkın ve kuşatıcı bir anlamı ve temsil biçimini ifade ettiğine yönelik anlayışımızdan kaynaklanmaktadır. Bu anlayışı destekleyen felsefi, psikolojik ve sosyolojik düşünsel dayanaklar ise söz konusu anlayışı, “öteki”nin temsili bağlamında kadına yönelik temsili ableist perspektifte değerlendirmemizi sağlamaktadır.

Ableism, ırkçılık ve cinsiyetçilik gibi diğer ayrımcı türlerle paralellik göstermektedir (Bogart & Dunn, 2019, p. 651). Örneğin, Wolbring’e (2008, p. 253) göre cinsiyetçilik, belirli yetenekleri ve/ veya nitelikleri destekleyen, kadınların söz konusu yeteneklere ve/ veya niteliklere sahip olmamasından ötürü onları ayrıştıran ve erkeklerin kadınlar üzerindeki egemenliğini haklı çıkarmak için kullanılan bir ableism biçimidir.

Ötekileştirme literatüründe tamlığın ifadesi olarak “ableism”, psikanalizde tamlığın ifadesi olarak “fallus”la kaçınılmaz bir ilişkilendirmenin konusu olmaktadır. Fallus, kadını “tam” olarak nitelendirmekten kaçınan ableist anlayıştaki “eksik” görme algısını açıklamaktadır. Buradan hareketle, ataerkil toplumsal yapıyla ilişkili olan fallosentrik bilinçdışının –ableist anlayış çerçevesinde-, film biçimlerini nasıl yapılandığı merakından hareketle doğan bu çalışma, bu merakı somutlaştırmak ve sonuçlandırmak amacıyla Zeki Demirkubuz filmlerinde ableist temsil analizleri gerçekleştirmiştir. Yönetmenin, *Masumiyet*, *Kader* ve *Kor* isimli filmleri, betimsel analize tabi tutulmuş ve ableist temsil biçimleri açığa çıkarılmaya çalışılmıştır.

Ötekileştirici Bir İfade Biçimi Olarak Ableism ve Ableist Temsil

Eleştirel engelli çalışmaları literatüründe, engelli bireylere yönelik ayrımcılığı öne çıkaran bir kavram olan ableism (Campbell, 2008), bedensel tamlik savunuculuğu yapan bir yaklaşım olarak karşımıza çıkmaktadır. Ableism sözcüğünün etimolojik içeriğine baktığımızda, 14. yüzyılda Fransızca’da yer alan ve “yeterli güce sahip”, “yetenekli”, “uygun” anlamlarına gelen “able” kelime kökünden türediğini görmekteyiz (able, t.y.). Buna ek olarak ableism sözcüğü, 1990’lı yılların başında özellikle feminist literatürde “fiziksel olarak zorlanan ve farklı olarak tanımlanan kişilere yönelik ön yargı/ ayrımcılık” şeklinde kullanılmaya başlamıştır (ableism, t.y.). Ableism, Türkçe alan yazınında “sağlamcı” çevirisi ile yer almaktadır (Ünal 2018; Ayan, 2017; Yılmaz, 2017; Bezmez, et al., 2011). Ancak, sağlamcı kelimesi, “işini sağlama bağlayan” anlamına gelen bir sözcüktür (sağlamcı, t.y.). Ek olarak çalışma boyunca sıkça değineceğimiz gibi, ableism anlayışının içeriğinde “tam” ya da “eksik” olma dikotomisi yatmaktadır. Bu dikotomi, sadece bedensel bir sağlamlığı değil, bütünüyle toplumsal normlara uygunluğa ilişkin düşünsel ve bedensel birtakım çıkarımları içermektedir.

Dolayısıyla, kavramın içerdiği söz konusu anlamlar göz önünde bulundurulduğunda bu doğrudan çeviri yerine kavramın orijinal halinin kullanılması tercih edilmiştir.

Campbell (2009, p. 7), ableismi, kusursuz bir beden imgesine sahip olarak benlik ve beden bağlamında birtakım standartlarla işleyen inançlar, süreçler ve uygulamalar ağı olarak tanımlamaktadır. Ableisme içkin insana yönelik “tam” olma beklentisi, aynı zamanda sosyal bilimlerde “normal” ve “ideal” olarak tasarlanan ve toplum tarafından kabul gören (Davis, 2006) görüşlerin de karşılığı olarak okunabilmektedir. Zira ableism, toplumsal kabullere ilişkin ve “normal” olarak tanımlanabilen bir insan ve/veya beden imgesini kucaklamaktadır. Ableismin merkezinde yer alan “tam insan olma” anlayışı, farklı disiplinlerde farklı karşılıklara gelmektedir. Örneğin tam insan tanımı, siyasal kuram için “normatif vatandaş”, hukuk için “sorumlu birey” ve teolojide “kusursuz yaratılış” anlamını taşımaktadır (Campbell, 2009, p. 21). O halde, bireyleri “tam” veya “eksik” olarak iki uçta nitelendiren ableist anlayışı kadına yönelik ötekileştirici bakışla nasıl ilişkilendirebiliriz?

Ableist anlayışı inşa eden “tam” ve “eksik” üzerine kurulu dikotomik yapı, aynı zamanda “ben” ve “öteki”nin yerleştiği ve ötekileştirme pratiklerinde işlerlik kazandığı düşünsel düzeni de açığa çıkartmaktadır. Zira, “ben olmayan”, “tam bir ben” olmadığı için eksiktir ve “ben”in normları aracılığıyla tamlanır, tanımlanır. Bu noktada “ben” ve “ben olmayan/ öteki” tanımları değişebilmektedir. Erkek ve kadın, beyaz ve siyah, heteroseksüel ve homoseksüel gibi birçok karşıtlık, ableist ötekileştirmenin konusu olabilir. Sözü edilen düşünsel düzeni, Batı metafizik düşünce geleneğindeki düalist anlayışın ortaya koyduğu ötekileştirmeyle ilişkili karşıtlıklar bağlamında anlamlandırmak mümkündür. Erdem’e (2019) göre, logosmerkezcilik ve düalizmin içkin olduğu, Batı metafizik düşünce geleneğini, tüm öteki ve/ veya ötekileştirici söylem ile pratiklerin kaynağı olarak kabul etmek mümkündür.

“Batı metafizik düşünce geleneği, kutupsal karşıtlıklar yoluyla, ast ve üst olarak belirlenen terimlere yüklediği değer ile Batı aklının geleneksel önceliğine gönderme yaparak, irrasyonel olarak tanımladığı her şeyi, sıra dışı ya da önemsiz olarak göstermek suretiyle, dışlanmasına sebebiyet vermektedir. Bu kutupsal metafizik, gerçekliği görünümün, sözü yazının, erili dişilin, aklı doğanın, iyiyi kötünün, güzeli çirkinin, beyazı siyahın, ruhu bedeninin üzerinde olumlu bir şekilde konumlandırırken; bu kutupsalın ast ve üst terimleri arasındaki yıkıcı hiyerarşinin sürerliliğini sağlamaktadır. Sözü edilen hiyerarşi sürekli bir taraf lehine öncelik yanılısaması yaratır, bu yanılısama kümülatif olarak artar ve asta ait olan tüm eylem, söylem ile değerlerin değersizleştirilmesine hizmet eder” (Erdem, 2019, p. 34).

Felsefenin doğuşundan itibaren kadını, Doğa’nın doğurganlığı ile ya da aklın dışında kalan duygu ve ruh gibi fenomenlerle (Llyod, 1989, p. 2), erkeği ise akılla özdeşleştiren, bu yolla aklın doğaya dolayısıyla erilin de dişile olan üstünlüğünü aktaran bu düşünce geleneğini, günümüzdeki ötekileştirici medya pratikleri bağlamında anlamlandırmak güç değildir. Berktaş’a göre (2010), dişillik yalnızca norm sayılan erillğe göre ve onunla ilişki içinde tanımlanır, kendi içinde özerk bir varlık olarak değil. Erkeğin düşünmeyi, aklı, kültürü ve uygarlığı temsil etmesine karşılık kadın, duyguları, bedeni, maddeyi; rasyonel olana karşılık irrasyonel olanı; bilinebilir olana karşılık bilinemez olanı; varlığa karşılık yokluğu temsil eder.

Bu düşünsel karşıtlıkla ilişkilendirebileceğimiz bir başka kavram ise fallustur. İnsanın doğaya karşı ürettiği ortak sembolik dil olarak fallus, aynı zamanda insana dayatılan kültürü temsil etmektedir (Gezgin, 2012, p. 170). Ableismin yarattığı toplumsal üst anlatıda kadın, fallusa sahip olan erkeğin karşısında “eksik” bir öznedir (Erdem & Karakoç, 2019, p. 148). Bu düşünce, ableist anlayış ile fallosentrik bakışın iç içeliğinin bir tezahürü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Psikanalizde penisin hayali (Şimga, 2018, p. 57) ve aşkın göstereni olarak fallus (Gezgin, 2012, p. 25), aynı zamanda tamlığın da ifadesi olarak teorize edilmiştir. Lacan’a göre fallus merkezcilik, kültürün öz niteliğidir. Çocuğu anne doğurduğu sürece anne- çocuk ilişkisini yasaklayan simge “baba” olacak, “baba”nın egemenliği de fallusta simgesel özetini bulacaktır (Tura, 2016, p. 85). Fallus, Freudyen teoriden Lacanyen teoriye dek bir anlamlandırma zinciri

içinde ortaya çıkmıştır. Freudyen teorideki kastrasyon karmaşasının¹ bir sonucu olarak penis arzusu, kadını kadın yapan şeydir. Başka bir deyişle, erkeğin karşıtı ya da tamamlayıcısı olarak kadın yoktur. Kadın esasında “eksik erkek” ten başka bir şey değildir. Esas olan penisi olandır, yani erkektir ve kadın, penis arzusu ile var olur (Şimga, 2018, p. 54). Fizyolojik olarak penise sahip olmak konusuna dikkat çeken Freud’dan sonra Lacan (2019), simgesel düzene içkin cinsiyet hiyerarşisi içinde penisin aşkın bir göstereni olarak fallusu bir ana gösteren biçiminde ele almış cinsel farklılığı ve cinselliği fallusa göre konumlandırmıştır. O halde, simgesel düzende yasa koyucu “baba” ile özdeşleşen fallus, aynı zamanda iktidarın da sahibidir. Yani fallusa sahip olmak, eril iktidarı temsil etmektedir (Özen, 2014).

“Kültürel ve tarihsel olarak fallus sadece bir penis değildir. Cinsiyetler üstü bir cinstir fallus. Kadının sahip olmadığı için kıskançlığa düştüğü, çocuğun nihayetinde sahip olmak istediği ve babanın kastre korkusu taşıdığı penis, toplumsal kültürün doğaya karşı kullandığı fallusa dönüşmüştür” (Gezgin, 2012, p. 31).

Yani, fallusa sahip olan erkek karşısında kadın, eksiktir ve bu eksikliği tamamlamak üzere, fallosoentrik anlayışa ulaşmaya çalışmakta ya da o anlayışla temsil edilmektedir. Zira, fallusun temsil ettiği, güçtür ve “tam” olmaktır (Şimga, 2018, p. 57). Sözü edilen tamamlamayı sağlayacak öğeler ise, arzu nesnesinin taşıyıcısı, tamlığın ifadesi olan fallusun sahibi olarak erkek olmaya ilişkin nitelikler, erkek bakışının onayı ve/ veya erkeğin kendisidir. Bu düşünce düzleminden hareketle, fallusla ilişkili olan iktidar eğilimi, fallus merkezli ableist ötekileştirme, temsil ve pratiklerini de yansıtmaktadır. Başka bir deyişle, ableizm, fallus inşalı kadına yönelik tamlik beklentisini içeren bir ötekileştirme biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sinemada Kadın Temsili ve Zeki Demirkubuz Sineması

Kültürel ürünlerin çözümlenip değerlendirilmesi açısından temsil, kilit kavramlar arasındadır (Kirel, 2018, p. 419). Türk Dil Kurumu’na göre temsil kavramı, (temsil, t.y.-a) “Birinin veya bir topluluğun adına göre davranma” şeklinde tanımlanmaktadır. Cambridge Sözlüğü’nde ise (representation, t.y.-b) “Başka biri adına konuşan, hareket eden veya resmi olarak mevcut olan kişi ya da kuruluş” olarak yer almaktadır. Temsil kavramının çalışmamız bağlamında anlamlandırılması için ise Stuart Hall’un temsil yaklaşımının irdelenmesi yol açıcı olacaktır. Hall, temsile yönelik tanımlamalarını aşağıdaki gibi aktarmaktadır;

“1. Bir şeyi temsil etmek onu betimlemek ya da resmetmek, bu betimleme, ifade ya da imgelem aracılığıyla zihinde canlanmasını sağlamak; zihnimiz ya da duyularımızda bir tasvir oluşturmaktır.

2. Temsil etme aynı zamanda sembolize etme, yerine geçme, simgeleme ya da yerini tutma anlamlarına da gelir. Örneğin, Hristiyanlıkta haç İsa’nın çilesini ve çarmıha gerilişini temsil eder” (Hall, 1997, p.16).

Medyanın, durum belirlemede ve gerçeği şekillendirmede etkin bir rolü bulunmaktadır. Hall’un da belirttiği üzere medya kültürü içinde sayılabilecek olan reklam, radyo, televizyon ve sinema gibi alanlar, egemen temsiller aracılığıyla aslında gündelik hayatta nelerin “doğallaştırıldığına” odaklanmayı sağlamaktadır (Kirel, 2018, p. 419).

“Hall’e göre biz, ‘basmakalıplaştırmanın/stereotipleştirme’nin içindeki temsil, farklılık ve güç arasında bir bağlantı kurarız. Çoğunlukla gücü doğrudan fiziksel zorlama ve baskı kavramıyla ilintili düşünürüz. Oysa güçten bahsettiğimizde temsildeki güçten ve sınıflandırmadaki güçten, işaret etmekteki güçten de söz ederiz. Bunlar, gücün sembolik durumuyla ilintilidir. Burada güç, sadece ekonomik sömürü ve fiziksel zorlama anlamında değil, daha geniş kültürel ve sembolik anlamlarıyla anlaşılmalıdır. Birini ya da bir şeyi belli biçimde temsil etme gücü düşünülmesi ve belli bir “temsil rejimi” içinde bu konuya bakılmalıdır” (Kirel, 2018, p. 419).

Çalışmamızın odaklandığı üzere, sinemadaki stereotipleştirmeler toplumda var olan birtakım yargıların sürdürülmesinde ve pekiştirilmesinde önemli bir rol oynamaktadır.

¹ Kastrasyon karmaşası: Oidipus döneminde yaşanan penisini kaybetme (erkek çocukları) ya da penisten yoksun olma (kız çocukları) kaygısı (Tura, 2016, s. 57).

Sinemada kadın temsilleri düşünüldüğünde kadının doğasına yapılan vurgu, aslında kadınlara yönelik sınırları, ön yargıları ve erkek egemen bakış açılarını da beraberinde getirir. Öyle ki, hiçbir filmsel temsil rastlantısal değildir. Senaryo aşamasından yapım aşamasına kadar filmler, çeşitli aşamalardan geçerek nihai sonuca ulaşır. Sonuç olarak nitelendirilen ise asıl anlatılmak istenen düşüncelerin tamamlandığı aşamadır. En gerçekçi film anlayışlarında dahi anlatısal ve görsel-ışitsel stratejilere dayanan tercihler, istenilen unsurları ön plana çıkarır ya da tam tersi bir tercihle istenilen unsurlar geri planda tutulabilir. Kısacası aralarında hiyerarşiye dayanan bir seçim yapılır. Bu bağlamda, ortaya çıkan temsil ve söylemin rastlantısal olduğunu düşünmek zordur (Cerrahoğlu, 2019, p.523).

Kadınların medya ürünleri yoluyla temsil biçimlerine bakıldığında, ataerkil bakış açısının hâkim olduğu egemen düşüncelerle yaratılmış temsil biçimleriyle yansıtıldığını, çoğunlukla alışılmışın dışına çıkamayan ve bağımsız bireyler olarak yaşamını sürdüremeyen kişiler olarak temsil edildiklerini söylemek mümkündür. Bunların yanı sıra kadınlar, televizyon ve sinema sektöründe çoğunlukla bedenleri ile var olan arzu nesneleri konumundadır (Hıdıroğlu & Kotan, 2015, Aytekin, 2020). Buradan hareketle, sinemada yansıtılan kadına yönelik bakışın, erkek egemen bir özelliğe sahip olduğu düşüncesinden yola çıkan bu çalışmada, kadın temsili konusuna ilişkin Mulvey'in yol açıcı bakış açısı önem taşır.

"Cinsel dengesizliğin yönettiği bir dünyada, bakmadaki haz, etkin/erkek ve edilgin/dişi arasında bölünmüştür. Belirleyici erkek bakışı, kendi fantezisini, uygun biçimde şekillenmiş dişi figüre aktarır. Geleneksel teşhirci rolleri içinde kadınlar, bakıla-sılık mesajını veren, güçlü görsel ve erotik etki amacıyla kodlanarak hem bakılan hem teşhir edilendir" (Mulvey, 2019, p.208). Budd Boetticher'in ifade ettiği gibi: "Önemli olan, kadın kahramanın neyi tahrik ettiği ya da, daha doğrusu neyi temsil ettiği. O, erkek kahramanda uyandırdığı aşk ya da korkuyla, ya da erkek kahramanın onun için hissettiği ilgiyle, erkeğin, davrandığı gibi davranmasına neden olandır. Kendi başına kadının en ufak bir önemi yoktur." (Budd Boetticher'dan akt: Mulvey, 2019, p.208)

Boetticher'in da değindiği üzere kadın kahramanın, filmlerde kaçınılmaz şekilde erkek karakterler üzerinden konumlandırıldığı ve bir erkek kahraman ile tamamlandığı anlamı inşa edilir. Kadın, kendi hikâyesinin başrolü değildir ve erkek kahramanların varlığı kadınların maddi, manevi tamamlayıcısı olarak anlamlandırılır. Kadının konumu her zaman erkek karakterlerin varlığı, desteği ya da olumlu- olumsuz duygularıyla belirlenir ve sürdürülür. Mulvey' göre (2019), Erkek film fantezisini denetler ve aynı zamanda daha öte bir anlamda iktidarın temsilcisi olarak ortaya çıkar.

Temsil, toplumda anlam üretiminin ve inşa edilen anlamların sürdürülmesinin başlangıç noktası kabul edilebilir. Bu anlamların sürdürülmesi ve inşası ise medya ürünleri ile gerçekleşmektedir. Medyanın gerçekleri kırma ve yeniden kurma işlevi düşünüldüğünde de bu yeniden inşa süreci kaçınılmaz olarak stereotipleşmenin ve bunun bir sonucu olarak da ötekileştirmenin sürdürücüsü olarak kabul edilebilir. Bu noktadan hareketle, sinemanın da temsil noktasında oldukça önemli bir konumu olduğunu söylemek mümkündür. Toplumda var olan ön yargıları, stereotipleri sıklıkla "gerçeklik", "doğal", "olağan", "alışlagelmiş" kavramlarının altında gizlenerek inşa ettiği ve sürdürdüğü söylenebilir. Bu çalışmada da kadının toplumdaki konumunun sinemada temsil ediliş biçimi, "eksiklik"- "tamlik" kavramları ışığında irdelenerek ötekileştirmeyi ableism penceresinden görmek amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda çalışmamıza konu olan Zeki Demirkubuz sinemasında kadın temsiline bakmak yerinde olacaktır.

Zeki Demirkubuz, kaderi, sıradan insanın gündelik yaşamını, geçim kaygısını, aşk ve şiddet gibi konuları işleyen, filmlerini toplumsal gerçekçi bakış açısıyla yansıtan bir yönetmendir. Kadın-erkek ilişkilerindeki çıkmazlar, Demirkubuz filmlerinin temel meselelerinden birini oluşturmaktadır. (Aytekin, 2015, Karabağ, 2019). Demirkubuz filmlerinde başrolde çoğunlukla kadın karakterler yer almakta ancak kadın temsiliyetleri, erkek karakterler aracılığıyla

kurulmakta ve kadın karakterlerin yaşamı, çoğunlukla erkeklerin çevresinde var olarak kendini bulmaktadır. Çalışmamız kapsamında defailele belirttiğimiz gibi fallusla ilişkili olan iktidar eğilimi, fallus merkezli ableist ötekileştirme, temsil ve pratiklerini de yansıtmaktadır. Bu bağlamda incelediğimiz Demirkubuz filmlerinde de fallusun inşa ettiği ve kadına yönelik tamlik beklentisini içeren bir ötekileştirme biçimi görülmektedir. İlgili literatürde, Demirkubuz sinemasındaki kadın temsillerinin incelenmesine yönelik pek çok çalışma yer almaktadır. Nursel Güler'in Demirkubuz filmlerindeki kadın temsillerini psikanalitik yaklaşımla ele aldığı yüksek lisans tezi "*Zeki Demirkubuz Sinemasında Kadın Temsilleri*" (2008), Nagihan Çakar'ın "*Zeki Demirkubuz'un Filmlerindeki Kadın Figürlerinin İşleniş ve Bu Figürlerin Kent Olgusu İçerisindeki Konumları*" (2013) başlıklı yüksek lisans tezi, Pelin Erdal Aytekin'in Demirkubuz filmlerinde şiddet olgusunu anlama ve aktarma biçimini irdelediği "*Zeki Demirkubuz Sinemasında Şiddet: Masumiyet ve Kader*" (2015) başlıklı makalesi, Yılmaz ve Adıgüzel'in "*Toplumsal Sorunlardan Bireyin Dünyasına Zeki Demirkubuz Sineması*" (2017) adlı çalışması, Demirkubuz sinemasındaki kadın temsillerinin değerlendirilmesini içeren literatüre önemli katkılar sunmaktadır.

Amaç ve Yöntem

Ataerkil toplumsal yapıya içkin fallosentrik bilinçdışının, -ablesit anlayış çerçevesinde-film biçimlerini nasıl yapılandırdığı merakından hareketle doğan bu çalışma, bu merakı somutlaştırmak ve sonuçlandırmak amacıyla Zeki Demirkubuz filmlerinde ableist temsil analizleri gerçekleştirmiştir. Bu noktada çalışma için Zeki Demirkubuz'un seçilmesi, mevcut literatürde yönetmenin, ataerkil toplumun bilinçdışını filmlerine yansıtır oluşunun ortaya konmuş olmasıdır. Buradan hareketle analiz için amaçlı örneklem aracılığıyla ableizm kavramını, temsiller bağlamında en iyi örneklediği düşünülen *Masumiyet* (1997), *Kader* (2006) ve *Kor* (2016) filmleri seçilmiştir. Ayrıca bu filmlerin seçilme nedeni ise *Masumiyet* ve *Kader* filmlerinin devam niteliği taşımasından ötürü karakterlerin tüm hikâyesini analiz edebilmektir. *Kor* ise yönetmenin son filmi olması itibarıyla seçilmiştir. Ayrıca, her bir film, farklı tarihi dönemlerde üretilmiştir. Sırasıyla, 90'larda, 2000'lerde ve 2010'larda üretilen bu filmlerin seçiminin, yönetmenin yıllar içindeki bakış açısının yorumlanması için de faydalı olacağı düşünülmektedir. Çalışmada betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Betimsel analiz yönteminde sistematik ve açık biçimde betimlenen veriler, daha önceden belirlenen temalarla ilişkilendirilir, özetlenir ve yorumlanır. Betimsel analiz yöntemi, analiz çerçevesi oluşturma, tematik çerçeveye göre verileri işleme, bulguları tanımlama ve bulguları yorumlama olmak üzere dört aşamadan oluşmaktadır (Yıldırım & Şimşek, 2016, pp. 239- 240). Buradan hareketle, ableist temsile yönelik durum tespitini ortaya koyabilmek üzere, film anlatısının öğeleri, analize dâhil edilen veriler olarak kabul edilmiştir. Analiz sürecinde betimlemeyi ve ilişkilendirmeyi sağlayacak kategoriler, -ablesit anlayışa içkin dikotomik yapı gereği- kadın karakter ve erkek karakterler şeklinde yansıtılan "tamlik" ve "eksiklik" metaforu üzerinden oluşturulmuş ve son olarak ableist temsile ilişkin veriler betimlenmiştir.

Masumiyet Filmi Olay Örgüsü

Zeki Demirkubuz'un senaryosunu ve yönetmenliğini üstlendiği *Masumiyet*, 1997 yılında gösterime girmiştir. *Masumiyet*, ana karakterlerden biri olan Yusuf'un hapishaneden çıkışı ile başlamaktadır. En yakın arkadaşını ve ablasını vurduğu için -evli ablası ve en yakın arkadaşı birlikte kaçmışlardır- on yıl hapishanede kalan Yusuf, hayata dair herhangi bir beklentisi olmayan bir karakterdir. Öyle ki, hayatının geri kalanını hapishanede geçirmek için istekte bile bulunur ancak kabul edilmez. Yusuf'un yolu, Muğla'ya giden bir otobüste Bekir ve Uğur ile kesişir. Ancak ilk ve tek karşılaşmaları bu değildir. Yusuf, Bekir ve Uğur'un ilk kesişmelerinden sonra sonu gelmeyecek bir hikâyenin başlangıcını sağlayacak karşılaşma ise Yusuf'un kalmak için gittiği otelde gerçekleşir. Bekir ve Uğur, Uğur'un kızı Çilem'le birlikte bu otelde kalmaktadır. Uğur, geçimini pavyonda şarkı söyleyerek, konsomatrislik ve fahişelik yaparak sağlayan bir kadındır. Bekir ise Uğur'a adeta saplantıyla bağlı bir âşıktır. Uğur ise Zagor adında bir suçluya âşıktır. Zagor, ağır suçlar sebebiyle yıllardır hapishanede

kalan bir suçludur. Uğur ise gençliğinden beri ona âşık bir kadın olarak, sık sık hapishane değiştiren Zagor'un peşinden şehir şehir gezmektedir. Onun ihtiyaçlarını karşılayabilmek için çalışmaktadır. Yani, Uğur, Zagor'un peşinden, Bekir de Uğur'un peşinden gitmektedir. Yusuf'un, Muğla'da ablası ve eniştesinden başka kimsesi yoktur. Yusuf'un eniştesi ve ablası çocukları ile birlikte bir kapıcı dairesinde kalmaktadırlar. Yusuf'un ablası, Yusuf'un silahından çıkan kurşun ağzına isabet ettiğinden konuşma yetisini kaybetmiştir. Yusuf, ablasına ve eniştesine ziyarete geldiği gün sessizce olanları izler. Enişte, aldatılan bir koca olması nedeniyle eşini sürekli suçlamakta yaşadığı yoksul hayatın sebebi olarak da onu görmektedir. Ablasının ihaneti sonrasında ona "sahip çıktığı" halde "konuşmadığını" söyleyerek suçlamakta ve dövmelemektedir. Yusuf, gördükleri karşısında tekrar yanlarına dönmez ve otelde kalmaya devam eder. Otelde en çok Çilem'le vakit geçirir, hastalandığında ona bakar ve birlikte televizyon izlerler. Otel sakinleri, zaman zaman Bekir ve Uğur'un tartışmalarına şahit olmaktadır. Bu tartışmalar, Bekir'in Uğur'a olan kıskançlığından kaynaklanmaktadır. Uğur'un fahişelik yapması ve Bekir'e sürekli karşı çıkması, onunla birlikte olmaması Bekir'i çıldırtmaktadır. Bu durum, Bekir'in ölümüne de sebep olur. Bekir bir gün intihar eder. Bekir'in intiharından sonra yerine Yusuf geçmiştir. Yusuf, Uğur'a olan aşkını ilan etmekle kalmaz, filmin başından beri görmediğimiz bir özgüven haliyle Uğur'a pavyona giderken eşlik etmeye başlar. Ancak Uğur, yine Zagor'un peşinden gider. Yusuf'a Çilem'le birlikte Aydın'da buluşmak üzere gelmeleri için bir adres bırakır. Ancak bir daha asla buluşamazlar çünkü hapishaneden kaçan Zagor, bir çatışmaya karışmış ve bu çatışma sonucu Zagor ve Uğur ölmüştür. Uğur'dan haber alamayan Yusuf, Çilem'le birlikte İstanbul'a gelir. İstanbul'da hapishanedeki bir arkadaşının babasının yanına gider ve arkadaşının öldüğünü öğrenir. Filmin son sahnesi olan bu olayda anlaşılır ki Yusuf'un hapishanedeki en yakın arkadaşı Zagor'dur.

Masumiyet Filmi Karakterleri

Filmdeki Kadın Karakterler

Uğur

Uğur, ataerkil yapının tezahürleri olarak üretilen filmlerdekinin aksine farklı bir kadın profili çizmektedir. Uğur, kendi seçimiyle hayatını kazanmak üzere fahişelik yapmaktadır. Bekir'e de Yusuf'a sert bir yaklaşım –"erkek gibi"- sergilemektedir. Uğur'un ideal nesnesi Zagor'dur. Zagor'a ulaşabilmek için tüm hayatını feda etmektedir. Uğur'un varoluş sebebi Zagor'a kavuşmaktır. Uğur'un fallusu Zagor'dur. Zagor için Uğur'un çocuğuna dahi ilgisiz ve duyarsız olduğunu izleriz. Narsistik özellikler de sergilediğini gördüğümüz Uğur, Zagor dışında hayatındaki tüm insanlara karşı sadakatsizdir.

Çilem

Çilem, annesinin karnındayken baba şiddetine maruz kalması sebebiyle duyma ve konuşma engelli doğmuştur. Küçük çocuğun, film boyunca tüm hayatını otelde geçirdiğini ve yaptığı tek eylemin televizyon izlemek olduğunu görürüz. Çilem, Uğur'un ve Bekir'in şiddetli kavgalarına şahit olmaktadır. Annenin ilgisinden mahrumdur. Çilem'le en çok Yusuf ilgilenmektedir.

Yusuf'un ablası

Yusuf'un ablası, evliyken Yusuf'un en yakın arkadaşıyla kaçmış ve bunun bedelini de kardeşinin silahından çıkan kurşunla hem sevdiği adamı hem de konuşma yetisini kaybederek ödemiştir. Kardeşi tarafından sessizliğe gömülen kadın, adeta sadakatsizliğinin bedelini ödemektedir. Kocasını ve çocuğu ile birlikte yaşayan abla, sessiz olduğu ve hiç konuşmadığı gerekçeleriyle eşinden şiddet görmektedir.

Filmdeki Erkek Karakterler

Bekir

Bekir, esnaf babasının işini yürütürken bir gün dükkâna gelen Uğur'la karşılaşmasıyla hayatının gidişatının değiştiğini anlatır. Uğur, Bekir'in arzu nesnesidir. Ulaşmaya ve sahip

olmaya çalıştığı bu nesne, Bekir'in mazoşist tavırları eşliğinde gördüğümüz tipik ümitsiz bir aşk vakasının da başkahramanıdır. Bu sebeple Uğur'u idealleştirmekte ve diğer herkesi ve her şeyi onun uğruna feda edilebilir görmektedir. Bekir, Uğur'a sahip olmaya çalışmakta bunu da patriyarkal anlayışa uygun olarak hegemonik bir yaklaşımla gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Bekir, Uğur için ailesinden, işinden ve tüm sosyal çevresinden vazgeçmiştir üstelik Uğur'dan da beklediği karşılığı alamamaktadır. Bekir, arzu nesnesine kavuşamayacağını anladığı anda yaşamına son verir.

Yusuf

Filmin ilk yarısında Yusuf'u hapishaneden yeni çıkmış, özgüvensiz ve umutsuz bir karakter olarak tanırız. Ablasını vurarak konuşma engelli bırakmış ve en yakın arkadaşını vurmuş bir adamın umutsuzluğunu hissederiz. Bekir ve Uğurla tanıştıktan sonra, Uğur'a aşık olan ve Bekir öldükten sonra Bekir'e dönüşen bir Yusuf'la karşı karşıya kalırız. Bekir öldükten sonra sevdiği kadının "sahibi olan" Yusuf, hiç görmediğimiz kadar özgüvenlidir. Tıpkı Bekir gibi giyinir, onun gibi tespih sallar, rakı içer ve esrar kullanır. Tıpkı o da Bekir gibi arzu nesnesi olan Uğur'a ulaşmayı ister. Onun için işkence görse bile ona ulaşmayı başaramaz. Yusuf'un tek isteği yalnızca Uğur'la birlikte olmak değil Çilem'in de daha iyi bir yaşamı olmasıdır. Onu gezdirir ve onunla vakit geçirir. Uğur'un başına bir şey gelmesinden korkar. Ancak en sonunda Uğur, onu da yüz üstü bırakır. Tıpkı Bekir gibi bu trajik hikâyenin mazlum erkek karakterlerinden biri olarak Yusuf'a üzülmemiz beklenir. Yusuf, filmde diğer erkeklere kıyasla her ne kadar eril kimliğin en edilgen yüzü olsa da bir katil olduğu ve affedilmeyi beklediği gerçeği değişmemektedir.

Yusuf'un Eniştesi

Yusuf'un eniştesi Yusuf'un ablası ile evlidir. Karısı en yakın arkadaşı ile kaçtıktan sonra Yusuf, hem ablasını hem de arkadaşını vurur. Bu olayın ardından enişte, konuşma yetisini kaybeden karısına "sahip çıkarak" onunla evliliğine devam eder. Ancak sosyal çevreleri tarafından kendi söylemiyle "boynuzlandığı" için dışlanır ve yoksul kalırlar. Enişte, tüm bu olumsuzlukların sebebi olarak gördüğü ablaya sürekli hakaretler ederek ona şiddet uygular.

Zagor

Zagor, film boyunca sadece söylemler aracılığıyla temsil edilen bir karakterdir. Çeşitli ağır suçlardan dolayı -ağırlıklı olarak cinayet- hapishanede kalmaktadır. Uğur ve Bekir ile aynı mahallede yaşamıştır. Filmin sonunda öğrendiğimiz üzere, Yusuf'un hapishaneden arkadaşıdır.

Masumiyet Filminde Ableist Temsil

Filmde erkek karakterlerin yaşanan trajedinin mazlumlari olarak acınası halleri, tam olarak fallonsentrik bir görünüm sağlamaktadır. Kadınlar, erkeklerin güven bunalımlarının, ihanetin ve huzursuzluğun kaynağıdır. Yani kadınlar, tatmin ve sadakat duyguları eksik varlıklar olarak aktarılmaktadır. Filmde Uğur, her ne kadar Zagor'a bağlı gibi görünse de başka bir erkekle evlenmektedir. Bu da yine sadakat eksikliğini öne çıkaran temsillerden biridir. Erkek bakışının üstünlüğü ve bu bakışın kayırılarak haklı gibi gösterildiği bu anlatı akışı, kadının fallus temelli eksiklik algısına da dokunmaktadır. Zira, kadın, güvenilmez, sadakatsiz, bencil ve duyarsız bir varlık olarak ahlaki değerlerden yoksun olarak yansıtılmıştır. Oysa erkek, kadına "sahip çıkan" bir varlık olarak canlandırılmıştır. Erkeklere hükmetme ve onları kullanma eğilimleri gösteren Uğur, paradoksal olarak başka bir erkeğin hâkimiyeti altındadır. Bu durum, kendini bedensel açıdan var eden bir kadının yine patriyarkal sistemin kucağında olduğunu gösterir niteliktedir. Üstelik her ne kadar Bekir'i de Yusuf'u da istemediğini sözlü olarak ifade ettiğini görsek de Bekir'den de Yusuf'tan da kopamadığını görürüz.

Uğur, kendisine "sahip çıkacak" bir erkek figüre ihtiyaç duymaktadır. Bekir, ona silah doğrulttuğunda (**Görsel 1**) "dediğim saatte dönerim" der. Bekir öldükten sonra Yusuf'u

Bekir'in yerine koyar. Sohbetlerinde Bekir'in yaptıklarının hoşuna gittiğini söyler ve Yusuf'a da yakın davranır. Bu temsil, Uğur'un yıkıcı bir karakter olarak yansıtmaktadır. Bu yansıtsı, kadının yanında olan erkekleri kullanarak istediklerini yapabildiğini dolayısıyla tek başına var olamadığı çıkarımına ulaşmamızı sağlamaktadır.



Görsel 1: Bekir

Yani, kadın, erkek bakışını ve/ veya anlayışını norm olarak kabul eden ideal ile tamlanmalıdır. Aksi halde eksiktir ve ötekidir. Fallosentrizme içkin bu ableist temsil, erkek merkezli (fallosentrik) paradigmlar içinde kalındığı sürece, dişil olanın ancak erillğe ilişkin olarak temsil edilmesinin dışına çıkmanın mümkün olmadığını göstermektedir (Berktaş, 2010). Uğur, bedeniyle var olmaktadır. Yani, Uğur üzerindeki eril tahakküm onu bir fahişe olarak hayatta kalınabilir kılmıştır. Uğur'un özgürlüğünü sadece cinsellikle ilişkilendiren filmdeki bakış açısının ableist bir bakış açısı olduğunu söylemek mümkündür. Zira, Uğur'un fahişeliği seçmiş olması onu, güçlü yansıtmaktan ziyade, varlığını bedeniyle var etmesine indirgemıştır. Uğur, seçimleri sebebiyle de sürekli eleştirilmektedir. Bu durum, geleneksel Batı felsefesinde erkeği akılla, kadını ise bedenle/ ruhla eşleştiren düşünme biçimini pekiştirir niteliktedir. Zira, Batı felsefesi, bedeni, aklın gücüne gölge düşüren bir olumsuzlama aracı olarak öne çıkarmaktadır. Bu durumda, bedeni ile var olmaya çalışan akıl almaz tercihler yapan kadınlar, yaşamın temel değeri olan "akıl" değerinden yoksundur. Bu sebeple, akla yani eril olana ihtiyaç duymalıdır. Uğur, toplumdaki geleneksel rollerden sıyrıldığı anlarda erkek egemenliğini tehdit etmeye başladığından suçlanır ve şiddet görür. Bu durum, eril bakışı/ anlayışı bir norm olarak görüldüğünün kanıtıdır.

Filmdeki kadınlar, erkeklerle olan ilişkileri bağlamında filme/ öyküye dâhil olmaktadır. Kadınlar, kendi hikâyelerinin başrolü bile değillerdir. Eril bir formun tamlayıcılığı ile hikâyeye dâhil olurlar. Bu ableist temsil, kadının kendi hikâyesini bilmememize, sessizliğinde sesini duyabilmek için çaba sarf etmememize neden olmaktadır. Kadın hikâyeleri, erkeklerin yaşantılarını ya da içsel çöküşlerini anlayabilmemiz için vardır. Kadın, sadece erkeğin hikâyesinde bir tamlama aracı ya da eksikliklerdir. Filmde Uğur, yaşadığı hayat için Yusuf tarafından suçlanır. Yusuf, sistemi eleştirmek yerine, "Sen biraz da kendi kendine yapıyorsun abla" diyerek Uğur'u yaşadıklarının muhakemesini yapamayacak durumda ve düzeltemeyecek ölçüde eksik görür. Filmde dikkat çeken bir diğer nokta ise Yusuf'un ablasının konuşma yetisini kaybetmesinin ardından konuşmadığı için suçlanması ve şiddete maruz kalmasıdır. Yani, kadını sessizleştiren sistem, sessizleşmesi sebebiyle de yine kadını suçlamaktadır. Çilem ve Yusuf'un ablası sessizlikleri ve bu sessizliklere sebep olan kişilerin erkek olması sebebiyle benzerlik göstermektedir. Hikâyelerini bilmediğimiz bu kadınlar, kadın sadakatsizliğinin bir suç olarak görülmesi sebebiyle patriyarkal anlayış tarafından cezalandırılmıştır.

Filmde erkek karakterler de kadın karakter de "eksikliği" başka varlıklarla gidermeye çalışmakta, tamlanmaya çalışmaktadırlar. Karakterler, eksikliklerini "öteki" üzerinden karşılamaya çalışmaktadır. Örneğin, Bekir eksikliklerini Uğur'la, Yusuf, hem Uğur'la hem de

Çilem'le gidermeye çalışmaktadır. Kadın, ele geçirilemezdir, yasaktır, bir kayıptır. Lacan'ın deyişiyle, kadın aslında yoktur, erkek fantezisinin bir ürünüdür (Güler, 2012). Yani kadınlar, arzularına ulaşamayan eksik öznelere. Üstelik hem kendi arzularına ulaşamazlar hem de onlara ulaşmaya çalışan erkeklerin hayatlarını yıkar ve eksik bırakırlar. Uğur, eksikliğini Zagor'la gidermeye çalışır. Ancak bu karakterlerden sadece Uğur'un eksikliğini giderme çabası olumsuz olarak bir suç olarak temsil edilir. Uğur, Bekir'in ve Yusuf'un hegemonik davranışlarına karşı gelirken, başka bir erkek tarafından tamlanmayı bekler. Ableist biçimde, kadın için -Uğur için- kendi benliğiyle/ özsel bir var olma ihtimali yoktur. Üstelik isteği, eril normlara uymadığından arzusu nesnesine kavuşamamış ve tıpkı Zagor gibi hikâyesi ölerək sonlanmıştıır.

Kader Filmi Olay Örgüsü

Kader, Masumiyet filmindeki karakterler Uğur, Bekir ve Zagor'un geçmişini anlatan 2006 yapımı bir Zeki Demirkubuz filmidir. Film, çoğunlukla *Masumiyet* filminde Bekir'in, Uğurla tanışma hikâyelerini ve onun Uğur'a karşı, Uğur'un da Zagor'a karşı bitmeyen bağlılığını anlattığı monoloğunu yansıtmaktadır. Film, Uğur'un Bekir'in babasının sahip olduğu ve kendisinin de çalıştığı dükkâna gelmesiyle başlamaktadır. Tanıştıkları andan itibaren Bekir'in Uğur'dan oldukça etkilendiği ve film boyunca da bu etkilenmenin sonuçlarını yaşadığına şahit oluruz. Uğur, yatağa bağımlı hasta babası, ergen erkek kardeşi, annesi ve annesinin sevgilisi Cevat -Cevat sürekli evde kalmaz- ile birlikte yaşamaktadır. Cevat, mahallenin hatırı sayılır gençlerinden biridir. Annenin sevgilisi olmasının yanı sıra ailenin diğer üyelerine de maddi yardımda bulunmaktadır. Uğur, annesi ile hiç anlaşamamakta ve küfür içeren kavgalar yaşamaktadır. Bu kavgaların sebebi Cevat'tır. Uğur, babasının hasta durumuna aldırmandan aynı evde başka bir adamla ilişki yaşayan annesini suçlar. Üstelik Cevat'ın anneyi başka kadınlarla aldattığı durumu da bu suçlama durumlarını körükler. Bekir, anne ve babasıyla yaşamaktadır. Çok geçmeden anne ve babasının uygun gördüğü ve Uğur'a hiç de benzemeyen özelliklerde tesettürlü bir kadınla evlenir. Ancak Bekir, evlendikten ve hatta çocuk sahibi olduktan sonra da Uğur'u düşünmekten vazgeçmez. Zagor, hapishaneden çıktığı gün Uğur'la buluşur. Onları gizlice izleyen Bekir'in sevgisi daha da büyür. Adeta ulaşılması zor bu kadını idealleştirir. Ona ulaşmaya çabalar. Zagor, kahvehanede çıkan kavgada Cevat'ı öldürür ve tekrar hapishaneye girer. Bir gün, Uğur, Bekir'in dükkânına gelir ve hapishanede olan sevgilisi Zagor'a avukat tutmak için paraya ihtiyacı olduğunu söyler. Bekir'den para ister. Karşılığında metresi olabileceğini ve bedenini de satabileceğini dile getirir. Uğur, Zagor'un peşinden giderek yaşadığı evi terk etmiş ve Zagor'un kaldığı hapishanenin bulunduğu şehre/ şehirlere gitmiştir. Bu süre zarfında Uğur'un ailesi, Cevat'ın ve Uğur'un yokluğunda iyiden iyiye yoksullaşmıştır. Bir gün, Uğur'u görme ümidiyle ailenin evine giden Bekir, annenin mahalledeki gençlerin cinsel saldırılarına maruz kaldığını öğrenir. Uğur'dan haber alamayan Bekir, zor durumdadır. Alkol ve esrar içen Bekir, bu sebeple anne ve babasının tepkisini çekmektedir. Bekir, çocuğunun ilaca ihtiyacı olduğu bir gece evden çıkar. İlacı aldıktan sonra arkadaşlarının yanına uğrayıp alkol ve esrar içer. Kendinden geçen Bekir, arkadaşlarıyla Uğur'u konuşur. Onunla yaşamadıklarını yaşanmış gibi anlatıp bu yolla egosunu tatmin etmeye çalışır. Bu sırada Uğur'un Zagor'un peşinden giderek Kars'ta kaldığını öğrenir. O gece ilaçları eve götürmeden yola çıkar ve sabah kendini Kars'ta, Uğur'un evinde bulur. Bu sırada Uğur, başka bir adamla evlenmiş ve çocuk sahibi olmuştur. Kocasını bıçaklamış ondan ayrılmış ve kızıyla birlikte yaşamaya başlamıştır. Uğur'un evinde dikkat çekici unsurlardan biri Zagor'un fotoğrafının yanında Bekir'le de fotoğrafı oluşudur. Uğur, peşinden gelen Bekir'i gitmeye ikna etmeye çalışsa da Bekir, ondan kopmadığını Uğur'a anlatmaya çalışır ve Uğur, Bekir'in yanında kalmasına izin verir. Film, *Masumiyet* filminde sürekli açılıp kapanan kapı sahnesinde olduğu gibi açılan bir kapı sahnesi ile son bulur.

Kader Filmi Karakterleri

Kader Filmindeki Kadın Karakterler

Uğur

Bu filmdeki Uğur karakteri, *Masumiyet* filmindeki Uğur karakteri ile aynı özelliklere sahiptir. Filmin ilk sahnesinde görüldüğü üzere, Uğur, bedenini kullanarak Bekir'i etkilemeye çalışmıştır. Tıpkı *Masumiyet*'te izlediğimiz üzere "erkeksi tavırlar ve söylemler" içinde olan Uğur, oldukça hırçın bir karakterdir. Uğur'un ideal nesnesi Zagor'dur. Varoluş sebebi olan Zagor'a ulaşabilmek için tüm hayatını feda etmektedir. Uğur'un fallusu Zagor'dur. Erkeklerle hükmetme ve onları kullanma eğilimleri gösteren Uğur, paradoksal olarak başka bir erkeğin hâkimiyeti altındadır.

Uğur'un Annesi

Uğur'un annesi, oldukça genç ve güzel bir kadındır. Kendinden yaşça büyük olduğu anlaşılan yatağa bağımlı hasta bir eşe sahiptir. Cevat ile sevgili olan anne, Cevat'a oldukça bağlıdır. Ancak Cevat'ın onu aldattığı düşüncesine kapılarak sinir krizleri geçirmektedir. Kızıyla ilişkileri kopuktur. Cevat öldükten sonra, kesilen maddi destekten ötürü daha zor zamanlar yaşamış ve mahalledeki erkeklerin cinsel saldırılarına maruz kalmıştır ve bu durumu kabullenmiştir.

Bekir'in Karısı

Bekir'in karısı, sessiz ve Bekir'in babasının tanımıyla "namuslu" bir karakterdir. Bekir'in başka bir kadının peşinde olduğu gerçeğine rağmen, sesini çıkarmaz ağladığında bile ataerkil sistem tarafından susturulur.

Bekir'in Annesi

Film boyunca sessizliği ile temsil edilen annenin, yalnızca, Bekir'in karısının, Bekir'in Uğur'un peşinde oluşuna isyan ettiği anda sesini çıkardığını görürüz. Ancak bu ses çıkarma, söz konusu isyana katılmak için değil bu isyanı bastırmak içindir. Bekir'in babası gibi Bekir'in annesi de ataerkil sistemin sürdürücülerinden biridir.

Kader Filmindeki Erkek Karakterler

Bekir

Bekir, babasının dükkânında çalışmaktadır. Hayata dair herhangi bir amacı ve umudu olmadığı anlaşılan bu karakter Uğur'la tanıştıktan sonra değişir. Baskıcı ailesi ve mutsuz olduğu bir hayatın etkisiyle Uğur'un peşinden gitmek ister. Her ne kadar baskıcı düzenin isteklerini de yerine getirmeye çalışsa da her seferinde kendini Uğur'un peşinde bulur. Uğur, Bekir'in arzu nesnesidir. *Masumiyet* filminde de gördüğümüz üzere genç Bekir de Uğur'u idealleştirmekte ve diğer herkesi ve her şeyi onun uğruna feda edilebilir görmektedir. Bekir, Uğur'a sahip olmaya çalışmakta bunu da patriyarkal anlayışa uygun olarak hegemonik bir yaklaşımla gerçekleştirmeye çalışmaktadır.

Bekir'in Babası

Bekir'in babası, filmde ataerkil sistemi temsil eden en başat örneklerden biridir. "Ailenin reisi" konumundadır. Aileyle ilgili tüm kararları alma yetkisi kendisindedir. Bekir'e karşı anlayışsız ve mesafeli bir babadır. Bekir'in kimle evleneceğine onay vermiştir. Bekir'in de bu kararları uygulamasını dikte eder.

Zagor

Zagor, Uğur ve Bekir ile aynı mahallede yaşamıştır. Film boyunca kendi hikâyesine şahit olmamakla birlikte Zagor'u Uğur'un sevgilisi olarak izleriz. Çeşitli ağır suçlardan dolayı -ağırlıklı olarak cinayet- hapisanede kalmaktadır.

Cevat

Uğur'un annesinin sevgilisi olarak izlediğimiz Cevat, ailenin tüm fertlerine maddi yardımlarda bulunmaktadır. Ayrıca kahvehanede çay servisi yapan Uğur'un ergen yaşlarındaki kardeşini de koruyup kollamaktadır. Cevat'ın başka kadınlarla ilişkisi olduğu ihtimalini ve bu durumun Uğur'un annesi için yıkıcı bir durum olduğunu izleriz. Genel olarak Cevat, yardımsever bir karakter olarak temsil edilmektedir.

Kader Filminde Ableist Temsil

Kader filmi, *Masumiyet* filminde yer alan Bekir, Uğur ve Zagor isimli karakterlerin geçmişlerini yansıtmaları itibarıyla *Masumiyet* filmindeki ableist temsil anlatımına benzer içerikler taşımaktadır. Bu filmde de erkek karakterlerin yaşanan trajedinin mazlumları olarak acınası halleri, tam olarak fallonsentrik bir görünüm sağlamaktadır. Kadınlar, erkeklerin güven bunalımlarının, ihanetin ve huzursuzluğun kaynağıdır. Yani kadınlar, tatmin ve sadakat duyguları eksik varlıklar olarak aktarılmaktadır. Uğur her ne kadar Zagor'a bağlı gibi görünse de başka bir erkekle evlenmektedir. Bu da yine sadakat eksikliğini öne çıkaran temsillerden biridir. Uğur'un annesi, kocasını Cevat ile aldatmaktadır. Üstelik bunu kocasının yatağa bağlı olarak kaldığı evde yapmaktadır. Uğur'un annesi, aldatan kadını olumsuzlayan bir ableist temsil örneği olarak görülebilir. Zira, Cevat hayatındaki kadının oğlunu korurken cinayete kurban gitmiştir. Bu her ne kadar erkek için "aldattığı için cezasını buldu" benzeri yorumlamalara yol açsa da kadına yönelik ableist temsili irdeleyen bu çalışmada sözü edilen çıkarımlara ulaşmak mümkündür. Ahlaki değerlerden eksik olan kadın, eril normlara içkin akıl ilkelerini gözetmeyen eylemlerde bulunduğu için mutsuzluğa mahkûm olmuştur. Üstelik başka erkeklerin cinsel saldırılarına da maruz kalmaktadır. Erkek bakışının üstünlüğünün kayırılarak haklı gibi gösterildiği bu anlatı akışı, kadının fallus temelli eksiklik algısına da dokunmaktadır. Zira, kadın, güvenilirmez, sadakatsiz, bencil ve duyarsız bir varlık olarak ahlaki değerlerden eksik olarak yansıtılmıştır. Oysa erkek, kadına "sahip çıkan" bir varlık olarak canlandırılmıştır. Yani, kadın, erkek bakışını ve/veya anlayışını norm olarak kabul eden ideal ile tamlanmalıdır. Uğur'un varoluşu, bu filmde de bedeninde indirgenmiştir (**Görsel 2**).



Görsel 2: Uğur

Bekir'in karısı kendisine değer vermeye ve düşünsel olarak aldatan bir erkekle yaşamaya mahkûm kılınmıştır. Onu bu mahkûmluğu yaşatan sisteme ses çıkaramaz. Sistem, duruma içerleyip ağlamasına bile müsaade etmemektedir. Filmde erkek karakterler de kadın karakter de "eksikliği" başka varlıklarla gidermeye çalışmakta, tamlanmaya çalışmaktadırlar. Karakterler, eksikliklerini "öteki" üzerinden karşılamaya çalışmaktadır. Örneğin, Bekir eksikliklerini Uğur'la, Cevat, hem Uğur'un annesiyle –ve belki başka kadınlarla- hem de Uğur'un oğluyla gidermeye çalışmaktadır. Bekir'in Uğurla aralarında yaşanmamış şeyleri yaşanmış gibi gösterme durumu, erkeğin, hegemonik dünyasında kadınları bir tamlama aracı olarak gördüğü düşüncesini içermektedir. Bu durumda kadının kendisi de düşünsel olarak tek başına var olmayan bir erkeğin kendini tamlama çabasının başkahramanıdır. Bu filmde Bekir'in arkadaşlarına aktardığı şu sözlerle somutlaşır:

“Ulan bir gün uyuya kalmışım dükkânda. Gözümü bir açtım, bu orospu karşımda. Lokum gibi, öyle duruyor. Ayağında çorap yok. Şöyle basma bir etek dize kadar... Üzerinde ince bir bluz... Saçlar falan... On numara anlayacağınız. Onun bunun fiyatını sordu, makara yapıp dalga geçmeye kalktı benle. Bir şey demedim. “Evli misin, çıktığın var mı” falan dümeni çekti. Yine ses etmedim. Efendi çocuğuz tabi biz o zamanlar ama efendilik de bir yere kadar, demi? Güzellikle buna “hadi kızım,” dedim, “al voltanı”. Yok. Öyle mi, öyle. Çektim bunu yazıhaneye, dayadım malı, nasıl bağırıyorum ama biliyor musun! Ver allahım ver, ver allahım ver...”

Uğur, eksikliğini Zagor’la gidermeye çalışır. Ancak bu karakterlerden sadece Uğur’un eksikliğini giderme çabası olumsuz olarak bir suç olarak temsil edilir. Uğur, Bekir’in ve annesinin hegemonik davranışlarına karşı gelirken, başka bir erkek tarafından tamlanmayı bekler. Ableist biçimde, kadın için -Uğur için- kendi benliğiyle/ özsel bir var olma ihtimali yoktur. Üstelik isteği, eril normlara uymadığından arzusu nesnesine kavuşamamış ancak Bekir’e -eril güce- sığınmıştır (**Görsel 3**).



Görsel 3: *Kader* Filmi Uğur ve Bekir

Kor Filmi Olay Örgüsü

Romanya’ya giden kocası Cemal’in ardından geçimini evde tekstil işleri yaparak sağlayan Emine, son çalışmasını göstermek üzere bir giyim atölyesine girer ve hem kendisinin hem de kocasının eski patronu olan Ziya’yla karşılaşır. Ertesi gün Ziya, Emine’nin kocası Cemal’in bir dönem işsizlik nedeniyle Romanya’ya kaçak işçi olarak gittiğini ve tutuklandığını öğrenir. Ziya Emine’ye aşık olmuş ancak hiç açılmamıştır. Ziya da evli ve çocukludur. Kocası Romanya’da iken Emine’nin üç yaşındaki oğlu Mete’nin ameliyat olması gerekmektedir fakat bunun için Emine’nin yeterli parası yoktur. Bunu öğrenen Ziya, Emine’ye yeni bir iş bulur ve çocuğunun tedavi masraflarını karşılar. Ziya’nın bu iyi niyeti ve ilgisinin ardında yalnızca yardımcı olma duygusu olmadığı anlaşılmaktadır. Bir gece Ziya, birkaç kadeh içkiden sonra Emine’yi arar ve onu görmek istediğini söyler. Emine kabul eder ve ardından ilişkileri başlar. İlişki yaşarken dahi Emine, Ziya’ya “abi” diye hitap eder. Aylar sonra Cemal, Romanya’dan döner, çocuğunun ameliyat masraflarına dair faturaları görür ve Emine’ye parayı nerden bulduğunu sorar. Emine, gerçeği söylemez. Zaten kıskanç olan Cemal, bu sessizliğin karşısında tepkisini arttırarak Emine’ye şiddet uygular. Bu şiddetlere karşılık Emine, hep sessizdir ama sonra “Parayı Ziya abiden aldım, gururun incinir diye sana söylemedim” der. Ziya, Emine’ye duyduğu aşkla eşinden boşanma kararı alır. Eşi, ağlayarak Ziya’nın işyerine gelir ve mağduriyetini dile getirir. Niyeti aslında barışmaktır. Ancak Ziya, “seni mağdur etmeyeceğim, parayı vereceğim, çocuğuma bakacağım” diyerek eşine yalnızca maddi anlamda destek vereceğini söyleyerek eve gönderir. Bu süreçte eşinin üzgün olmasına, ağlamasına karşılık Ziya, duygusal anlamda hiç yakınlık göstermez tam tersine sert bir tavır takınır. Yaşananların üzerine Cemal, bir şeyler sezer, takip eder ve Ziya ile Emine’nin ilişkisini anlar ancak kimseye söylemez. Bu süreçte Ziya da Cemal’e iş teklif eder ve birlikte çalışırlar. Cemal, eve gitmek istemez işyerinde kalmaya başlar. Bunun üzerine Emine, Cemal’

e boşanmak istediğini söyler, Cemal ise hiç tepki göstermeden kabul eder. Ziya, bir gece trafik kazası geçirir ve hayatını kaybeder. Bunun üzerine Emine intihar eder. Cemal, önce yardım çağırılmaz, Emine'yi bırakır evden çıkar. Sonra koşarak eve döner hastaneye yetiştirir. Emine kurtulur. Aynı rutinle hayatlarına devam ederler.

Kor Film Karakterleri

Kor Filmindeki Kadın Karakterler

Emine

Emine içe dönük, çok sessiz ve pasif bir kadındır. Olumsuz durumda da olumlu durumda da fazla tepki vermez, sakindir. Kocasını yurtdışındayken, çalışır ve evini geçindirir. Zorlu şehir hayatının izleri Emine'nin yaşantısında görülmektedir. Ne kocası Cemal'e ne de ilişkide olduğu Ziya'ya karşı gelmez. Her sözü ve her olayı kabullenir.

Ziya'nın Eşi

Ziya'nın eşi, filmde tek bir sahnede yer alır. Ziya'nın ondan ayrılmasına hem şaşırır hem üzülen hem de sınırlı olan bu kadın karakter, hakkını aramak isterken karşımıza çıkar. Ancak bu hak arayışı, kendisinden boşanmak isteyen kocasından sadece maddi beklentileri olan bir kadının var oluşu izlenimini vermektedir.

Kor Filmindeki Erkek Karakterler

Cemal

Cemal, fazla konuşmayan, depresif, şiddete meyilli bir karakterdir. Romanya'dan döndükten sonra bir süre işsiz kalır ancak ardından hemen işe başlar. Karısını dövdükten sonra onunla sevişir ve bu sırada karısının yüzündeki morluklara dokunup "Çok acıdı mı?" diye soracak kadar dengesiz bir ruh hali içindedir. Eril toplum hegemonyasının oldukça hâkim olduğu ev hayatında Emine, Cemal'e hep hizmet eder. Film süresince Cemal'in aldatılmasına karşılık tepkisiz kaldığını görürüz.

Ziya

Ziya, maddi gücü yüksek, Emine'ye karşı kibar ancak eşine karşı kaba tavırları olan otoriter bir karakterdir. İki tekstil atölyesi sahibidir. Ziya, Emine'ye aşiktir ama evlidir. Emine'ye olan aşkını, Cemal daha Emine ile evlenmeden önce fark eder ancak bir şey yapmaz. Filmde Ziya, Emine'nin kurtarıcısı olarak konumlandırılır.

Kor Filminde Ableist Temsil

Masumiyet ve *Kader* filminin anlatısında gözlemleyebildiğimiz fallosentrik yansımaların, *Kor* filminde de yer bulduğunu söylemek yerinde olacaktır. Nitekim Emine karakteri, eşi Cemal ve "Ziya abi" arasında kabul görmeyi ya da ableist terminolojiyle ifade edersek tamlanmayı beklemektedir. Söylemsel açıdan ifade alanı eksik bir karakter olarak Emine, hem Cemal hem de Ziya karşısında kendini ifade edememektedir. Emine'nin, hikâyesini ya da yaşadığı olaylar ve duygular karşısındaki düşüncelerini ifade etmediğini görürüz. Bu durum, Demirkubuz'un diğer filmlerinde de gördüğümüz üzere, anlatıyı yönlendiren eril bakışın -ableist bakışın- bir tezahürü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durumu filmde bir diyalogla örneklendirebiliriz:

"Ziya:

-Ne diyecektin?

Emine:

-Önemli değil.

Ziya:

-Emine bir şey mi söylemek istiyorsun?

Emine:

-Hayır. Size ne düşünmeniz gerektiğini söyleyecek değilim."

Benzer bir diyalog da yine Emine ve Cemal arasında yaşanmıştır. Emine, belki de ilk kez fikrini belirtmiş ve Cemal'e ayrılmak istediğini söylemiştir. Ancak Cemal, sadece "peki" demekle yetinir. Emine, "demek bu kadar kolay" der. Ona herhangi bir tepki göstermez.

Mete'nin ameliyat parasını Ziya'dan aldığını söyleyemez. Cemal, henüz paranın nereden geldiği bilinmese de Emine'ye şiddet uygular (**Görsel 5**). Emine, bunu hak etmişçesine tepkisiz kalır. Onu "var eden" eşlik ve annelik görevini sürdürür.



Görsel 5: *Emine ve Cemal*

Kocası şiddet sonrası seviştikten sonra yüzünü okşar ve "acıdı mı" diye sorar ancak Emine, "Biraz ama önemli değil" cevabını verir. Hikâyenin tüm akışında Emine'nin kendini iki erkeğin kararına teslim ettiğini ve tepkisiz kaldığını görürüz. Ableist temsil analizlerinde vurguladığımız "sahip olma" metaforuna bu filmde de şahit oluruz. Emine, eşi yokken, oğlunun ameliyat masraflarını karşılayan Ziya'nın ilgisine, adeta bir minnet duygusuyla karşılık vermektedir. Öyle ki, onunla sevişirken bile "abi" hitabını kullanmaya devam etmektedir. Emine için başka herhangi bir yol veya tek başına yol alabileceği bir seçenek yoktur. Fallusunu -sevdiği adamı- kaybettiğinde hayatına son vermek ister. Emine, aldatan bir kadın olarak, sadakatsiz ve çocuğunu geride bırakıp hayatına son verecek kadar da güçsüz bir insan ve duyarsız bir anne olarak temsil edilmektedir. Bu durum bizi, daha önce iki filmde de gözlemlediğimiz, geleneksel Batı felsefesindeki akıl/ beden ve/ veya ruh dikotomisine götürmektedir. Zira, Emine bir kadın olarak akıl karşısında beden/ruh/ duyguları temsil etmektedir. Bu sebeple zayıf, "eksik" ve tamlanmamış bir karakterdir. Hem Cemal'in hayatını alt üst etmiş hem çocuğunun önünde şiddet görerek çocuğunun kötü etkilenmesine sebep olmuştur. Ayrıca Ziya'nın da "yuvasını yıkmıştır." Yaşanan sadakatsizliğin suçlusu Emine olarak görülür. Ziya'nın ortağı Selahattin, Emine ve Ziya arasında bir şey olduğundan şüphelenir ve bunun üzerine "Sikiyor musun sen bu kadını", "Böyle kadınlar adamın üstüne kalır" şeklinde yorumlar yapar. Oysa Emine'ye ilgi gösteren Ziya'dır ve Ziya da eşini aldatmaktadır. Bu noktada, Ziya'nın karısının işyerine geldiği sahne önemlidir. Karısı, Ziya'ya "Beni dilenci mi edeceksin kapıda" der. Ziya, bunun üzerine "anlaşmıştık parayı vereceğim mahkeme nereden çıktı" şeklinde karşılık verir. Ziya'nın karısına yönelik tutumu çok farklıdır. Karısına mahkeme hakkı bile tanımadan yalnızca kendi kurallarına göre ayrılabilceğini düşünür. Kadın ağlar ancak Ziya serttir ve kadına "lan" diye hitap eder. Bu sahneler eril tahakkümü gözlemlememize olanak tanımaktadır. Kadın, erkeğin onayına teslim edilmiştir.

Sonuç

Sinemayı, toplumsal kimlik biçimlerinin yansıtıldığı bir temsil alanı olarak ifade etmek mümkündür. Medyanın, durum belirlemede ve gerçeği şekillendirmede etkin bir rolü bulunmaktadır. Hall'un da öne sürdüğü üzere medya kültürü içinde sayılabilecek olan reklam, radyo, televizyon ve sinema gibi alanlar, egemen temsiller aracılığıyla aslında gündelik hayatta nelerin "doğallaştırıldığına" (Kirel, 2018, p.419) odaklanmayı sağlamaktadır. Toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretildiği ve/ veya pekiştirildiği medya ürünleri olarak sinema filmleri, ilgili konularda elverişli bir analiz alanı sunmaktadır. Filmlerin, sözü edilen cinsiyet rollerini izleyiciye yansıtarak eleştirel bir farkındalık yarattığı düşüncesi bu çalışmanın dışında bırakılmıştır. Zira, çalışmada Zeki Demirkubuz'un incelenen filmleri, eril anlatım öğelerin -hikâye, karakter, söylem gibi.- oldukça baskın olduğu filmlerdir. Kadınlar, oluşan fallosentrik anlatı dünyanın pasif karakterleridir.

Eril dilin şekillendirdiği film anlatısına yönelik eleştirel bir bakış açısı taşıyan bu çalışmada, ilgili alan yazınına farklı bir terminolojik yaklaşımla katkı sağlanmaya çalışılmıştır. Bu düşünceden hareketle, bireyleri "tam" ve/ veya "eksik" olarak niteleyen ableist anlayışın temelinde yer alan bu düalist yapı, aynı zamanda bireylerin "ben" ve "öteki" olarak ifadesine neden olan düşünsel geleneğin de karşılığı olarak değerlendirilmiştir. Psikanalitik teorinin temel kavramlarından biri olan fallus ve tamlik- eksiklik metaforu ise ableismi cinsiyetçi ötekileştirme bağlamında irdeleme imkânı sağlamıştır. Dolayısıyla ableist anlayışın merkezinde yer alan düalist yapı, fallosentrik bir ötekileştirme biçimi olarak ele alınmıştır.

Bu düşünce düzleminden yola çıkarak çalışmada Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet*, *Kader* ve *Kor* filmlerinde ableist temsil analizleri gerçekleştirilmiştir. Buna göre üç filmde de fallosentrik ableist bakış açısının, kadın temsillerine yansıtıldığı görülmektedir. Kadın karakterler, erkek karakterlerin hikâyelerinde birer eksikliği ifade etmekte ya da tamlayıcılar olarak yer almaktadırlar. Çoğunlukla kadınların hikâyelerine ortak olamayız. Tıpkı Yusuf'un ablası ya da Bekir'in karısı gibi ataerkil sisteme içkin anlayışların sessizleştirdiği kadınların, sessizlikleri sebebiyle dahi suçlandığına şahit oluruz. Yaşamlarının her yolunda bir erkekle karşılaşmakta olan ya da karşılaşmak durumunda kalan kadınların tek başına yürüdükleri bir yol yoktur ya da bu seçeneği hiç düşünmezler. Fallusa sahip olmak için direnirler. Erkekler, kadınların "sahibi olma"ya çalışan, kadınların yaşamda ver olabilmeleri için imkânlar sağlayan ya da her zaman sağlamaya hazır olan ana kişiliklerdir. Kadınlar ise bedenleri ile öne çıkan ancak söylemsel olarak geride duran hatta ataerkil sistemin çarklarını döndüren yardımcı kişiliklerdir. Filmlerde erkek karakterler de kadın karakterler de eksikliklerini tamamlamak üzere karşı cinsiyetlere ihtiyaç duyarlar. Ancak bu ihtiyaç sebebiyle suçlanan sadece kadınlardır. Seçimleri sebebiyle eleştirilen kadınlar, mutsuz olmayı hak etmişçesine sessiz yaşamlarına devam etmekte ya da ölmektedirler. Bunun yanı sıra filmlerdeki kadınlar mutsuz oldukları kadar mutsuz da etmektedirler.

Bu noktada yüzümüzü, kadını "eksik insan" olarak niteleyen Aristo çağından yüzlerce yıl sonrasına günümüze döndüğümüzde de, medya metinlerde ableist temsil okumalarıyla, kadının eksik insan formuyla var olduğunu yeniden ve yeniden görebiliyoruz.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyan Özeti:

Yazarlar makaleye %40 ve %60 oranda katkı sağlamış olduklarını beyan ederler.

Kaynaklar

Able (t.y.). Online etymology dictionary. Erişim adresi (25 Kasım 2020): <https://www.etymonline.com/search?q=able>

Ablesim (t.y.). Online etymology dictionary. Erişim adresi (25 Kasım 2020): <https://www.etymonline.com/search?q=ablesim>

Ayan, B. (2017). *Ableism in Turkey through the eyes of families with disabled children*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Aytekin Erdal, P. (2015) Zeki Demirkubuz sinemasında şiddet: Masumiyet ve Kader, *Ankara Üniversitesi İlel Dergisi*, 2015, 155-178.

Aytekin, M. (2020). Politik kamera: rumen yeni dalga sinemasında bakışın ideolojikleşmesi ve kadın bedeninin temsili. *Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi*. 3, 30-60.

Berktaş F. (2010). Felsefeyi Öteki'ne Açmak. Erişim adresi (3 Ekim 2020): <https://m.bianet.org/kadin/diger/120619-felsefeyi-oteki-ne-acmak>

Bezmez, D., Yardımcı, S., Şentürk, S. (eds). (2011). *Sakatlık çalışmaları: Sosyal bilimlerden bakmak*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Bogart R. K., Dunn S. D. (2019). Ableism special issue introduction, *Journal of Social Issues*, 75 (3), 650- 664.

Cerrahoğlu, Z. (2019). Sinemada temsil kurmak: Mustang (2015) filmi üzerine bir inceleme. *Sinefilozofi Dergisi*, 2019 Özel Sayı, 518- 535.

Çakar, N (2013). Zeki Demirkubuz'un filmlerindeki kadın figürlerinin işlenişi ve bu figürlerin kent olgusu içerisindeki konumları, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Davis, Lennard J. (2006). Constructing normalcy: the bell curve, the novel and the invention of the disabled body in the nineteenth century. *The Disabled Studies Reader* (p: 3-16). L. J. Davis (Eds.) Londra: Routledge.

Demirkubuz, Z., Botasi, L. (Yapımcı), Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (2006) *Kader* [Sinema Filmi]

Demirkubuz, Z., Koldaş, N. (Yapımcı), Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (1997) *Masumiyet* [Sinema Filmi]. Mavi Film.

Emre, B., Boyacıoğlu, A. (Yapımcı), Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (2016) *Kor* [Sinema Filmi]. Mavi Film.

Erdem Kaya B. (2019). *Batı metafiziğinden postmodernizme ötekinin kökleri*. Konya: Eğitim Yayınevi

Erdem Kaya B., Karakoç E. (2019). Reklamlarda kadının ableist temsiliinden dijital feminist perspektifin aktivizmine: erktolia.org örneği. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*. 34, 144- 164.

Gezgin, İ. (2012). *Fallusun arkeolojisi*, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Güler, N (2008). Zeki Demirkubuz sinemasında kadın temsilleri, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Güler, N. (2012). Zeki Demirkubuz sinemasında toplumsal cinsiyet. *Sinecine* 3(1), 29- 54.

Hall, S. (1997a). The Work of Representation. Stuart Hall (Ed.), *Representation: Cultural Representations and Singfying Practices* içinde (s.13-74). İngiltere: Open University.

Hıdıroğlu, K., Kotan, S. (2015). Sinemada eril söylem ve atıf yılmaz filmlerinde kadın sorunu. *Atatürk İletişim Dergisi*. 9, 55-76.

Karabağ, M (2019) Zeki Demirkubuz filmlerindeki kadın temsillerinin feminist film eleştirisi çerçevesinde incelenmesi: c blok, masumiyet, üçüncü sayfa, *Erciyes İletişim Dergisi*, 2019, 1427-1444.

Kırel, S.(2018). *Kültürel çalışmalar ve sinema*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Kumari Campbell, A. F. (2008). Exploring internalized ableism using critical race theory, *Disability & Society*, 23 (2), 151-162.

Kumari Campbell, A. F. (2009). *Contours of ableism*. London: Palgrave Macmillan

Lacan, J. (2013). *Fallusun anlamı*. S. M. Tura (Çev.). İstanbul: Altı Kırkbeş

Llyod G. (1989). *The man of reason: "Male" and "female" in western philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Mulvey, L. (2019). Görsel Haz ve Anlatı Sineması, S. Büker, G. Topçu (Ed.). *Sinema: Tarih-Kuram Eleştirisi* (201-218). İstanbul: İthaki Yayınları.

Özen, Z. (2014). Bir anlatı olanağı olarak fallus. *Kaos GL Dergisi*, (136). Erişim adresi (10 Ekim 2020): <http://kaosgl.org/sayfa.php?id=17187>

Representation (t.y.). Cambridge Online Dictionary. Erişim adresi (10 Kasım 2020): <https://dictionary.cambridge.org/>

Sağlamcı. (t.y.). Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük. Erişim adresi (25 Kasım 2020): <https://sozluk.gov.tr/>

Şimga, H. (2018). Unes femmes: Kristeva, psikanaliz ve kadın, Z. Direk (Der.), *Cinsiyetli olmak sosyal bilimlere feminist bakışlar* (s. 51- 66). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Temsil (t.y.). Türk Dil Kurumu Güncel Sözlük. Erişim adresi (10 Kasım 2020): www.tdk.gov.tr

Tura, M. S. (2016). *Freud'dan Lacan'a psikanaliz*. İstanbul: Kanat Kitap.

Ünal B. (2018). *The development of disability pride through challenging internalized idealist and ableist norms in Turkish society: A grounded theory study*, Orta Doğu Teknik Üniversitesi (Doktora Tezi). Erişim adresi (10 Ekim 2020): <http://etd.lib.metu.edu.tr/upload/12621899/index.pdf>

Wolbring, G. (2008). The politics of ableism. *Society for International Development*, 51(2), 252 – 258.

Yıldırım, A., Şimşek, H. (2016). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık

Yılmaz, E. (2017). Engelli kardeşlerim, bir sağlamlılık izdüşümü, *Eşit, Erişilebilir, Engelsiz Hayat Dergisi*, 46. Erişim adresi (3 Ekim 2020): https://eeeh.engelsizerisim.com/yazi/58/engelli_kardeslerim_bir_saglamcilik_izdusumu

Yılmaz, M, Adıgüzel, E. (2017). Toplumsal sorunlardan bireyin dünyasına Zeki Demirkubuz sineması. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. 28, 241-272.

Zengin B. (2015). Ataerkil sistemin yapısökümü olarak Meltem Arıkan'ın "Yeter Tenimi Acıtmayın" başlıklı romanı. G. Ağrıdağ (Ed.). *Türkiye'de ve dünyada kadın araştırmaları*. Adana: Çukurova Üniversitesi Basımevi.