

# KADINA YÖNELİK ŞİDDETİN SİNEMATOGRAFİK ANLATIYA YANSIMASI (O Çocukları Filmindeki Kadın Temsillerinin Feminist Sinema Kuramı Bağlamında İncelemesi)

Cüneyt KORKUT\*  
Aslı YURDİGÜL\*\*

## ÖZET

Şiddet konusu kitle iletişim araçlarının hemen her türünde anlatıyı etkili kılmak için kullandığı unsurlardan biridir. Özellikle cinsellikle beraber kullanıldığında hedef kitlenin ilgisini çekmek noktasında daha da önemli bir araç olmaktadır. Kadına yönelik şiddet konusu da sinemanın anlatı kurmakta müracaat ettiği ve izleyiciyi etkilediği bir konu olmuştur. Bir Ulusun Doğuşu (1915) filminden, Çalı Kuşu (1966) filmine, Çin Mahallesi (1974) filminden, O Çocukları'na (2008) sinema, toplumsal olaylara vurguda bulunmak için şiddet içeriğini sürekli kullanmış, kadını şiddet sarımalının içinde bir karakter olarak kurmuştur.

Çalışma; şiddet, kadın, sinematografi ve feminizm konuları çerçevesinde bir kavramsal alan belirlemekte, bu konuların ortaya konması için literatür taraması yöntemine başvurmuştur. Şiddet konusunun kadın ve sinema ile ilişkisini ortaya koymak için de sinematografik anlatıyı belirleyen içerik analizine müracaat edilmekte, bunun için O Çocukları filmine içerik analizi uygulanmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Şiddet, Kadın, Sinematografi, Feminizm.

**THE REFLECTION OF THE VIOLENCE AGAINST WOMEN TO THE CINEMATOG-  
RAPHIC NARRATIVE**  
(The Review of Women's representations in O. Çocukları film according to the feminist Film Theory)

## ABSTRACT

The violence issue is one of the elements of that mass media uses to make for effective all kinds of narrative. In particular, it is a more important vehicle to attract the target audience when used in conjunction with sexuality. The issue of violence against women has been a topic that cinema refers and affects the audience. From Bir Ulusun Doğuşu (1915) to Çalı Kuşu (1966) and from Çin Mahallesi (1974) to O. Çocukları (2008), to emphase on social events, cinema has used the violence factor and has established the women as a character in the spiral of violence. This study determines an area within violence, women, cinema and feminism issues, and refer to literature searching method to put on that issues. To put on the relation of violence between women and cinema, the content analysis method will be applied which determines the cinematographic narrative, and so the film of O. Çocukları will be analyzed by content analysis.

**Key Words:** Violence, Women, Cinematography, Feminism

\*Okt., Atatürk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, ckorkut@atauni.edu.tr

\*\* Doç.Dr., Atatürk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Tv ve Sinema Bölümü, asliacar@atauni.edu.tr

## GİRİŞ

Toplumsal cinsiyet konusu iktidara ilişkin olması sebebiyle hemen her türlü toplumsal gerçekliğin bir parçası olarak önemli belirleyenlerden biri sayılmıştır. Cinsel kimlik, cinsel rol ve cinsel eşitlik gibi kavramların altyapısını kurduğu toplumsal cinsiyet konusu, literatüre ilişkin olarak düşünüldüğünde feminist literatürün oldukça geniş bir kısmını kapsamaktadır. Cinsiyet politikaları, iktidar, iktidarın araçları ve halk gibi konular söz konusu olduğunda feminizm toplumsal cinsiyet konularına genel olarak eleştirel yaklaşmaktadır.

Kentleşmeyle birlikte toplumsal rollerin benimsetilmesi bağlamında 19. ve 20. yüzyılın önemli araçlarından sayılan kitle iletişim araçları cinsiyet politikalarının belirlenmesi noktasında da etkili olmuştur. Zaten feminist söylemlerin de yaygınlaşmaya başladığı dönemlere bakıldığında kitle iletişim araçlarının önemi bir kez daha ortaya çıkmaktadır. Kadın haklarının elde edilmesi olarak görülmesi de kadının adının anılmaya başlandığı ilk dönem sayılan 1920'li yıllar, haklar konusundaki yaklaşımlara bilimsel alt yapıların oluşturulduğu 1960'lar ve nihayetinde kadın hakları konusunda aktivizmi savunan üçüncü dönemde kitle iletişim araçları oldukça etkili olmuştur. Meseleye bu açıdan bakıldığında kitle iletişim araçları hem erkek egemen yaklaşımın toplumsal olarak kurulmasında etkili olmuş hem de feminizmin tarihi gelişim sürecinde temel bir belirleyen olarak rol almıştır.

Sinema da kitle iletişim araçları içerisinde hem erkek egemen söylemin yaygınlaştırılması açısından hem de feminizmin bir dil olarak algısal oluşumunda etkili olan önemli bir araçtır. Özellikle 19. Yüzyılın her türlü zihinsel alt yapısının oluşturulmasında izler bırakan sinema toplumsal cinsiyet noktasındaki yaygın ve baskın söylemin gerek yerleşmesi gerekse meşrulaştırılmasında etkili olmuştur. Sinema geniş kitlelere ulaşabilen önemli iletişim araçlarından birisidir.

Sinemanın hem toplumun belirli olaylara yüklediği anlamları yansıtması hem de toplumun belirli olaylara bakış açısını biçimlendirmedeki etkisi bu çalışma için esin kaynağı olmuştur. Bu çalışmanın amacı, Yeni Türk sinemasında kadının temsili ve kadına yönelik şiddeti feminist sinema kuramı bağlamında irdelemektir. Kadına yönelik şiddetin bireysel boyutunun yanı sıra toplumsal boyutunun da olması bu boyutların birbirini beslemesi gerçeği göz önünde bulundurulduğunda şiddeti önleme ve farkındalık yaratma noktasında bu çalışmanın yardımcı olacağı düşünülmektedir. Bu amaçla 2008 yılında gösterime giren O. Çocukları filmi örnek olarak seçilmiştir.

O. Çocukları filmi hem Türkiye'deki birçok kadın tipini karakter olarak ele alması hem de şiddetin türlerine yönelik oldukça geniş bir yelpazeyi barındırıyor olması sebebiyle seçilmiştir. Söz konusu film İstanbul'un kenar mahallesinde yaşayan hayat kadınları ve çocuklarının yaşam ve özgürlük mücadelesini anlatmaktadır. O Çocukları filminde kadercilik duygusu ve özgürlük mücadelesinin bir arada işlenmiş olması, film ile toplumsal pratik arasında bağ kurmamıza yardımcı olmaktadır.

Çalışmanın kavramsal çerçevesinin belirlenmesi için literatür taraması yöntemine, filmin kadına yönelik şiddet içeriğinin belirlenmesi için ise öncelikle içerik analizinden kategorize tekniği, sonrasında ortaya konan kategoriler için söylem analizi yöntemi uygulanmıştır. Çalışma için çıkarılan kadın kategorileri önceden gerçekleştirilen araştırmalarda kullanılan kategorilerden seçilerek yapılmış, şiddet konusundaki kategori seçme belirleme süreci ise şiddet konusundaki literatür incelenerek gerçekleştirilmiştir. Filmdeki kadın tiplerinin değerlendirilmesi ise feminist sinema kuramı bağlamında gerçekleştirilmiştir.

## 1.ŞİDDET KAVRAMI

Şiddet sözcüğünün anlam olarak kökenine inildiğinde, Latince “violentia” dan gelmektedir. Bu kavram değer bilmemek, kurallara karşı gelmek olarak açıklanmaktadır. Çağdaş Fransızca sözlüklerde şiddet kavramı (vis), bir kişiye güç ya da baskı uygulayarak isteği dışında bir şey yapmak ya da yaptırmak; duyguların kabaca ifade edilmesine doğal eğilim olarak tanımlanmaktadır.

Şiddetin tanımı onu tanımlayan kişiler ve bu kişilerin amaçları doğrultusunda farklılıklar gösterse de Dünya Sağlık Örgütü şiddeti şu şekilde tanımlamaktadır. “Fiziksel güç ya da kuvvetin, amaçlı bir şekilde kendine, başkasına, bir gruba ya da topluluğa karşı fiziksel zarara ya da psikolojik zarara, ölüme, gelişim sorunlarına ya da yoksunluğa neden olacak şekilde tehdit edici biçimde ya da gerçekten kullanılmalıdır.” (WHO, 2002: s. 4)

Daha genel bir tanım yapmak gerekirse şiddet bireylerin yaralanmasına, sindirilmesine, öfkelenmesine veya duygusal baskı altına alınmasına yol açan davranış veya yaklaşımdır. (Öztunalı-Kayır, 1998: 61). Bu tanımlara bakıldığında güç sözcüğünün ön planda olduğu görülmektedir.

### 1.1.Kadına Yönelik Şiddet

Kadına yönelik şiddet de güç ve iktidar kavramlarıyla birlikte ele alınmalıdır. Bunun da erkek egemen yapı çerçevesinde değerlendirilmesi gerekir. Erkek egemen yapıda şiddete maruz kalan kadın erkeğin üstünlüğünü onaylayacak konum içine sokulur. Tabi ki bu güç ve iktidara yönelik bir erkeklik yanılmasıdır. Bu yapıda normatif algı erkek gücünün öne çıkarılmasıdır. Kadına yönelik şiddette amaç erkek egemen düzeni ayakta tutmak, itaati sağlamak ve güç dengesizliğini korumaktır.

Kadına yönelik şiddet, cinsiyete dayanan, kadını inciten, ona zarar veren, fiziksel, cinsel, ruhsal hasarla sonuçlanma olasılığı bulunan, toplum içerisinde ya da özel yaşamında ona baskı uygulanması ve özgürlüklerinin keyfi olarak kısıtlanmasına neden olan her türlü davranıştır. (Torga, 2004:198)

Şiddetin cinsiyetinin olmadığı ön kabulüyle beraber kadının toplumdaki yeri değerlendirildiğinde ne yazık ki bir ayrımın gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Bunun temelinde de kadına yönelik ayrımcılık yatmaktadır.

Cinsiyet temelli şiddetin yaşam döngüsüne baktığımızda; kadının doğumundan yaşlılığına kadar şiddetle karşı karşıya kaldığı gerçeği çıkmaktadır karşımıza. Doğum öncesi cinsiyet seçimi, hamilelik döneminde annenin fiziksel şiddete maruz kalması, cinsel saldırı nedeniyle hamile kalmak, bebeklik döneminde kız çocuğu olarak, duygusal ve fiziksel istismar, sağlık ve beslenme olanaklarından faydalanmanın kısıtlanması, çocukluk döneminde duygusal ve fiziksel istismar, ensest ve cinsel şiddet, beslenme, sağlık ve eğitim olanaklarından faydalanmanın kısıtlanması, fuhuşa zorlanmak, ergenlik döneminde yukarıda saydıklarımıza ek olarak iş yerinde cinsel istismar, üreme çağında eş tarafından fiziksel ve duygusal istismar, evlilik içi tecavüz, tecavüz, namus cinayeti, iş yerinde cinsel saldırı, başlık parası, berdel, çeyiz şiddeti ve yaşlılık döneminde dul eş ve yaşlı olarak fiziksel, duygusal ve cinsel şiddete maruz kalma gösterilebilir.

Kadınların karşılaştıkları şiddetin türleri fiziksel şiddet, psikolojik şiddet, ekonomik şiddet, cinsel şiddet, aile içi şiddet gibi çeşitli kategorilerde değerlendirilebilir.

**Fiziksel şiddet**, kaba kuvvetin bir korkutma, sindirme ve yaptırım aracı olarak kullanılmasıdır. İtmek, tokat atmak, ısırarak, boğmaya çalışmak, tekmelemek, yumruklamak, eşya

fırlatmak, fiziksel kuvvet kullanarak evden çıkmasına veya eve girmesine engel olmak, bıçak veya silah gibi aletlerle tehdit etmek, işkence yapmak gibi fiziksel gücün kullanıldığı durumları kapsamaktadır.

**Psikolojik şiddet**, duyguların ve duygusal gereksinimlerin; zorlamak, aşağılamak, cezalandırmak, öfke, gerginlik boşaltmak amacıyla karşı tarafa baskı uygulayabilmek için tutarlı bir şekilde istismar edilmesi, bir yaptırım ve tehdit aracı olarak kullanılmasıdır. Sevgi, şefkat, ilgi, onay, destek gibi duygular ve duygusal ihtiyaçların göz ardı edilmesi, küçümsenmesi gibi.

**Sözel şiddet**, söz ve hareketlerin düzenli bir şekilde korkutma, sindirme, cezalandırma ve kontrol aracı olarak kullanılmasıdır. Sözel şiddete ilişkin davranışlardan en belirginini, kişinin değer verdiği konulara yönelik güven sarsmak ve kadını yaralamak amacıyla belirli aralıklarla ağır hakaret ve sözler söylemektir.

**Ekonomik şiddet**, ekonomik kaynakların ve paranın kadın üzerinde bir yaptırım, tehdit ve kontrol aracı olarak düzenli bir şekilde kullanılmasıdır. Ekonomik şiddetin varlığına işaret eden bazı davranışlar; kadının çalışmasına engel olmak, ailenin ekonomik ihtiyaçlarını karşılamamak, kadının iş yaşantısında ilerlemesine yardımcı olabilecek fırsatları değerlendirmesine engel olmak gibi.

**Cinsel şiddet**, cinselliğin bir tehdit, sindirme ve kontrol etme aracı olarak kullanılmasıdır. Kadına cinsel bir nesne gibi davranmak, aşırı kıskanmak ve şüphecilik, cinselliği bir cezalandırma yöntemi olarak kullanmak, açıkça başka kadınlara ilgi göstermek ve kadını aldatmak kaba kuvvet kullanarak ilişkiye zorlamak, tecavüz etmek ve fuhuşa zorlamak şeklinde sıralanabilir.

Dünya sağlık örgütünün 2002 yılında çeşitli ülkelerde yaptığı araştırmalarda kadın cinayetlerinde faillerin %40 - %70 oranında; kocaları (ayrılma aşamasında), ve sevgilileri olduğu saptanmıştır. (WHO, 2002:12).

Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü'nün yaptığı araştırmaya göre Türkiye'de her beş kadından 2'si fiziksel şiddet görmektedir (KSGM, 2009:). Fiziksel şiddet gören her dört kadından biri yaralanmakta, her iki kadından biri psikolojik şiddet görmekte, her on kadından biri hamilelik döneminde şiddete maruz kalmakta ve şiddet gören on kadından beşi bunu kimseye anlatamamaktadır.

Kadına yönelik şiddetin nedenlerine bakıldığında, sosyo-kültürel yapının şiddeti, özellikle de kadına yönelik şiddeti olağan karşılaması, sosyal öğrenme yolu ile şiddetin aile içinde çocukluk yıllarından itibaren öğrenilmesi, hızlı ve çarpık kentleşme, yoksulluk, işsizlik, eğitimsizlik, göçler, vb. oldukça sık görülmektedir. Pek çok yerde ve zamanda şiddete maruz kalmak için sadece kadın olmanın yeterli olduğunu bulgular ortaya koymaktadır.

Şiddete dönecek olursak, Şiddet 21. yüzyılda kitle iletişim araçlarına taşınarak daha büyük kitlelere seyirlik hale gelmiştir. Her gün televizyonlarda cinayet, aile içi şiddet, kadına ya da çocuğa yönelik şiddet, töre cinayeti, kan davaları, intihar, namus cinayeti gibi sayısız şiddet haberleri izlenebilmektedir. Üstelik bu tür şiddet olaylarına haberler dışında dizilerde, sinema filmlerinde, kadın programlarında hatta çizgi filmlerde bile rastlanabilmektedir. Artık günümüzde kitle iletişim araçlarında tüm çıplaklığıyla gösterilen seyirlik şiddet olayları, izleyicilerin duyarsızlaşmasına hatta izlerken zevk almasına neden olmaktadır.

Duruma diğer bir açıdan bakıldığında ise “Pornografik Şiddet” ya da “Şiddetin Pornografisi” (Sontag, 2004: 113) olarak tanımlanan bu durumun kitle iletişim araçları tarafından sürekli kullanılması izleyicilerin konuya ilgisini sürekli kılmaya yarayan bir uyarıcı rolü de görmektedir. Medya geleneksel kaçış kuramının aksine hedef kitesini aslında kurgusal gerçeklikle baş başa bırakmaktadır. Bu gündem oluşturma şekli genellikle başta televizyon olmak üzere günümüzde yeni medya ve sinema üzerinden yürütülmektedir.

## 2. FEMİNİST HAREKETİN ORTAYA ÇIKIŞI VE FEMİNİZM

Felsefi anlamda feminizm, kadının hemen tüm Avrupa tarihi boyunca ezilmesinden, cadı addedilip yakılmasından, İncil’e dahi el sürmesinin yasaklanmasından, miras, boşanma, mülkiyet gibi pek çok hakkının elinden alınmasından sonra; Aydınlanma Çağı’nın, Fransız Devrimi’nin ve İnsan Hakları Bildirgesi’nin de kadına beklediğini vermemesi üzerine kadınların kendi haklarını aramak için doğal haklar bildirgesinden yola çıkarak 19.yüzyılda ortaya attıkları, fakat 21. yüzyıla kadar pek çok farklı kollara ayrılmış bulunan bir felsefi ekol ya da kuramdır. (Öztürk, 1999: 67)

Feminizmin sosyolojik açıdan tanımı ise şöyle yapılabilir. Feminizm, ilhamını doğal haklar bildirgesinden alan; aile ve toplum içinde kadından yana bir değişimi, kadınların, erkeğin kamusal alanda sahip olduğu tüm haklara sahip olması gerektiğini, erkek ve kadının ev içinde işbölümü yapması gerektiğini, aile planlamasını ve işyerinde de kadının çalışmasına uygun ortamlar hazırlanması gerektiğini savunan; bu çerçevede de çevre ve barış hareketlerine destek veren ve son ikiyüz yılda da pek çok sosyal değişime öncü olan toplumsal bir hareket ve bu hareketin temsilcilerinin fiili çabaları neticesinde de sosyolojik araştırmalara konu olan sosyal bir olgudur. (Öztürk, A.g.e:68)

Diğer bir tanımla Feminizm, erkeklere verilen toplumsal, ekonomik ve siyasal hakların tamamının kadınlara da verilmesini savunan ve kadının toplum içindeki rolünü genişletmeyi hedefleyen bir doktrindir.

Başka bir ifadeyle feminizm, “cinsiyeti (gender) önemli ve temel analiz birimi olarak gören faaliyetler, teoriler, varsayımlar, felsefeler ve yaklaşımlar demeti” olarak tanımlanabilen, disiplinler-arası bir akademik biliş tarzıdır. (Foster, 1995:126)

Farklı görüşleri savunan feminist gruplar ve bunların ortaya koydukları farklı yaklaşımlar olmasına rağmen, tüm feministlerin ortak hedefi kadınların durumunu iyileştirmeyi amaçlayan bir mücadele sürdürmektir. (Belge, 1994:89)

Feministlere göre, iktidar sahiplerinin erkekler olması dolayısıyla, dünyadaki tarih, iktisat ve siyaset bilimleri kadınların değişim ve gelişimlerini görmezden gelmektedir. Kadınların toplum ve devlet içindeki rolleri hep ikinci planda kalmaktadır. Ancak erkeklerin bulunmadığı durumlarda kadınların istihdamı söz konusudur. Kısacası, hem kamusal hem de özel alan ile ilgili bir kavram olan feminizm, iktisadi, hukuki, siyasi ve toplumsal araçlar ve düzenlemeler yoluyla kadınların dışlanış ve ezilmişliği kavramlarını temel alan bir doktrindir.

1920 yılına kadar olan feminizm hareketi birinci dalgayı oluşturmaktadır. Bu süreçte kadınlar oy hakkı gibi kazanımlar sağlamışlardır. Feminizm birinci dalga feminist hareketle başlar. Birinci dalga feminist hareket “Kadınların giyotine gitme hakları varsa; kürsüye çıkma hakları da olmalıdır.” diyen Olympe de Guoges ile başlar. Dönemin dikkat çekici isimlerinden biri de Mary Wollstonecraft’tır. Wollstonecraft’ın “A Vindication of Rights of Women” adlı eseri ilk feminist eserlerdendir. Ayrıca bu dönemde feminist yazının

önemli isimleri arasında Frances Wright, Sarah Grimke, Elizabeth Cady Stanton ve Susan B. Anthony gibi ünlü simalar da vardır.(Donovan, 2001:63)

Birinci dalga feminist hareketin düşünsel yönüne gelince, birinci dalga feminizm, 19.yy.da ABD’de ve Batı Avrupa’da kadınların oy, mülkiyet, eğitim hakkı gibi haklar konusunda bazı kazanımlar elde etmeleriyle sonuçlanan ve 20.yy başlarında medeni haklar mücadelesiyle devam eden, aydınlanmacı liberal siyasal düşünce temelli feminizmi içerir. (Emiroğlu, 2003:143)

1960 yılında ikinci dalga feminizm hareketi başlamıştır. Bu dönemde kadınlar kendilerini akademik çalışmalarla kabul ettirmek istemişlerdir. Erkek merkezçiliğine karşı eleştiriler yapılmıştır. (Marshall, 1998:202)

İkinci dalga feminist hareket, 1960’ların sonlarında, Amerika’da ve İngiltere’de ortaya çıkan Kadının Özgürlüğü Hareketi (Women’s Libeariton Movement) ve beraberinde gelişen bilinç yükseltme gruplarının çalışmaları, bir yandan birinci dalga feminizmin ortaya çıkışıyla gösterdiği benzerlikle biçimlenmiş olup diğer yandan da döneme damgasını vuran, Yeni solun anti-nükleer hareketleri, 68 öğrenci olayları çevreci protesto hareketleri ve Vietnam savaşının sonucunda oluşan savaş karşıtı reaksiyonlar gibi tepkisel hareketlerle karışmış olması nedeniyle birinci dalgadan farklılaşmaktadır.

Bu dönemde kamusal alan, özel alan gibi Batılı ikili kavramların Üçüncü Dünya ülkeleri için geçerli olup olmayacağı tartışmaları da gündeme geldi. Kamusal alan ile özel alanın ayrımı noktasında hassas olan Radikal feminizm, aşk kavramının kadını köleleştirdiğini söyleyerek aşka ve evliliğe karşı çıkmış, kadınların çocuklarına dahi bakma gibi bir zorunluluklarının olmadığını söylemiş ve kadınların çocuk yetiştirmeleri hususunda çözüm olarak sosyal annelik kavramını önermiştir.(Humm, 2002:114)

1960’lı yıllardan sonra feminist düşünce çeşitlenmeye başlamış ve bilimsel bir ağırlık kazanmıştır. (Humm, A.g.e.:114)

1980’lerin sonlarında uluslararası sistemde meydana gelen değişikliklerle birlikte tanımların, kavramların ve kuramların yeniden ele alındığı bir döneme girilmiştir. Özellikle iki kutuplu sistemin ortadan kalkması ile birlikte gelişen bu yeni dönemde, bireylerin kendilerini, sahip oldukları yurttaşlıkların yanı sıra ırk, etnik, dini ve cinsel kimlikleriyle de ifade etmeye başladıkları görülmektedir.14 1980’lerin sonlarından günümüze kadar ki süreci ele alan bu dönem, feminizmin tarihsel gelişim çizgisinde “Üçüncü Dalga Feminizm” olarak adlandırılmaktadır ve bu dönemdeki tartışmaların amacı, kadın hareketlerinin daha geniş bir tabana yayılmasını sağlamaktır. Bunun yanı sıra, kadını sınırlayan ve baskı altında tutan mikro konularla da ilgilenildiği, toplumsal değişimi sağlayacak, bilinçlenmeyi arttıracak eylemlerin ve eğitimin yaygınlaşması üzerinde durulduğu görülmektedir.(Heywood, 1997:56)

### 3. KİTLE İLETİŞİM ARAÇLARINDA KADIN KONUSU

Kitle iletişim araçlarının toplumsal gerçekliği inşa ettiği ve yeniden ürettiği varsayımı temelde medyanın belli konu veya meseleleri, kullandığı dil ve kalıplarla yorumlayarak ilgi ve dikkatimizin yöneldiği konu ve meselelerle ilgili önceliklerimizi belirlediğini öne sürmektedir. (McLeod ve ark, 2003: 144). Bu çerçevede medya ürünlerinin metinsel, görsel ve söylemsel özelliklerine göre kadının temsil biçimiyle ilgili olarak yapılmış araştırmalar sonucunda çeşitli kategoriler oluşturulmuştur. Buna göre medya içeriklerinde kadınlar 7 farklı şekilde temsil edilmektedir.

- 1- Doğal-eşit varlık: Kadınların, hayatın herhangi bir alanında erkekler ile eşit biçimde “doğal” olarak temsil edildiği durumlardır.
- 2- Eş, anne, fedakâr kadın: Kadınların salt eş ya da annelik konumunun altını çizen ve/veya “fedakârlık” niteliğini ön plana çıkaran içeriklerdir.
- 3- Magazin nesnesi kadın: Kadınların, genelde “üçüncü sayfa” olarak tanımlanan haber türleri kapsamında canı, suçu ya da tersine kurban olarak yer aldığı haberler.
- 4- Cinsel nesne-haz nesnesi: Kadınların bedenlerini/cinselliklerini ön plana çıkaran içeriklerdir.
- 5- Örgüt - eylem öznesi: Kadınların herhangi bir eyleme (toplumsal, siyasal, kültürel) doğrudan katılır biçimde ya da belli bir örgüte dâhil olarak sunuldukları içeriklerdir.
- 6- Araçsal varlık: İçerikle doğrudan ilgili olmadığı durumlarda kadınların, gündelik deyimle “konu mankeni” biçiminde temsil edildikleri içeriklerdir.
- 7- Şiddete uğrayan Kadın: Fiziksel, cinsel, ruhsal hasarla sonuçlanma olasılığı bulunan, toplum içerisinde ya da özel yaşamında baskı uygulanması ve özgürlüklerinin keyfi olarak kısıtlanmasına neden olan her türlü davranışa maruz kalan kadın.

### 3. 1. Türk Sineması’nda Kadın ve Şiddet

Şiddet, kadın, kadına şiddet ve kadın temsiliinin konu alındığı birçok yapımda kadına biçilen rol, toplumsal cinsiyet rollerine uygun davranışlar ve bunun dışına çıkanlar şeklinde ikiye ayrılarak incelemiştir. Toplumsal cinsiyet rollerine uygun kadın, evli, namuslu veya evlenmek ve yuva kurma hayali olan kadın, bunun dışına çıkanlar ise toplumsal cinsiyet rollerinin dışına çıkanlardır.

Nilgün Abisel, Yeşilçam Filmlerinde Kadının Temsilinde Kadına Yönelik Şiddet isimli çalışmasında ve Şükran Esen de 1980’li yıllara kadar Türkiye sinemasında iki kadın tipi olduğunu ileri sürmektedir: ilk kadın tipi, namuslu, evinin kadını, çocuklarının annesi, cinselliği olmayan, sevgi dolu, bağışlayan, ezilse de mutlu görünmeye çalışan kadındır. İkinci kadın ise, cinselliğinden başka bir şeyi olmayan, kötü, erkekleri kötü yola sürükleyen, yuva yıkan vamp kadındır.

Türk Sinemasında 1960’lardan günümüze kadar ikinci gruba giren esas kadın karakterlerinin sayısı birinci gruba girenlerden daha fazladır. Bunun nedeni, birinci gruptaki karakterlerin mitleştirilmesine ve kadere yenilmenin kabulüne imkân verme şeklinde veya ikinci gruptaki kadın temsiliyle eleştirel bir bakış açısıyla soruna dikkat çekme olarak değerlendirilebilir.

1980’lere kadar Türk sinemasında kadının konu alındığı ve özellikle toplumdaki konumunun eleştirildiği birçok filmde kadın hikâyesinin hep merkezine yerleştirilmiştir. 1917 yapımı Türk Sinemasının ilk konulu filmi “Pençe”de evlilik ve evlilik dışı aşkın çatışması anlatılmış, 1919 yapımı “Mürebbiye”de birden fazla erkeğin bir kadın için verdikleri mücadeleyi filmleştirilmiştir. Bu filmlerin hikâyesinin odak noktası kadındır. 1922 yılı ile birlikte Türkiye sinemasında çeşitli kadın tipleri ortaya çıkmıştır. Bu tipler fahişeler, vampirler ve femme fatale’lerdir. Karakterler çapkınlık, çıplaklık, cinsellik ve erotizmle süslenmiştir. Bu dönemde çekilen filmlerdeki kadın karakterlere bakıldığında karakterlerin çoğunun, dişiliğini kullanarak erkekleri baştan çıkaran femme fatale kadınlardan oluştuğu görülmektedir.

Türkiye sinema tarihinde Tiyatrocular dönemi olarak tanımlanan 1923-1938 yıllarında sinema, tek bir kişinin, Muhsin Ertuğrul'un tekelindedir. İstanbul'da Bir Facia-i Aşk (1922) filmidir. Film, ağır bir melodramdır. Filmde görülen femme fatale kadınlar, tutkuları yüzünden mahvolan küçük kentsoyluları, cinayet, haksız yere suçlananlar ve her şeye rağmen ulaşılan mutlu son vardır. İlerleyen yıllarda Türkiye sinemasında bir gelenek haline gelecek olan anlatının başlangıcı niteliğindedir. Filmde kötü kadın öldürülmüş, iyi kadınlar ise mutlu şekilde yaşamaya devam etmişlerdir. Bu dönemde Pembe Behçetoğulları'nın "kadınsı film türü" olarak adlandırdığı melodramlar damga vurmuştur.

Geçiş Dönemi olarak adlandırılan 1939-1980 yılları arasında yeni yönetmenler kendi yapımlarını kurarak, film çekmeye başlamıştır. Bu dönemde çekilen filmlerin konularına bakıldığında köy gelenek ve adetleri ile köyden kente göçün anlatıldığı zenginleştirilmiş köy dramaları yer almaktadır. Filmlere tipoloji olarak yaklaşıldığında köy delikanlısı/erkeği; mert, gözü kara, mücadelecı, dürüst, yağız ve yiğit iken köy kadını; çileli, masum ve eziktir, babasından, ağasından, kayın pederi-kayınvalidesi tarafından kötü davranılan kişidir. Vurun Kahpe'ye filmi dönemin sosyo kültürel durumunu yansıtan önemli bir yapımdır. Kuyu (1968), Haremde Dört Kadın (1965), Hazal (1979), Gelin (1973), Dönüş (1978), Sürü (1978), Arkadaş (1974) gibi toplumsal gerçekçi filmlerde de kadının toplumdaki konumu eleştirilmektedir.

1980 sonrası kadın filmlerinde, kadın ayakları üzerinde duran, toplumsal baskılara direnen ve başkaldıran, tam özgür ol(a)masalarda bu amaç uğruna mücadele veren güçlü bireyler olarak göstermeye çalışmıştır. Fakat hikâyelerin çoğu halen eril bir dille anlatılmaktadır. Yılanı Öldürseler (1981), Kaşık Düşmanı (1984), Dünden Sonra Yarından Önce (1987), Bir Kırık Bebek (1987), Gece Dansı Tutsakları ve Med cezir Manzaraları (1989) kadın-erkek ilişkileri ve kadın sorunlarına odaklanılmıştır. Adı Vasfiye, Duruşma 1999, Bir Kadının Anatomisi, Gemide, Harem Suare, O çocukları örnek olarak verilebilir.

#### 4. FEMİNİST SİNEMA KURAMI

Feminizmin ilk döneminde sinema, kadın hareketi için bir mücadele alanı haline getirilebilecek iletişim araçlarından biri olarak görülmüştür. (Nelmes, 1998:78)

Kadının sinemada temsiline ilişkin ilk ciddi eleştirel yaklaşımlar 60'lı yıllarda ortaya çıkmıştır. 1968'te ortaya çıkan özgürlükçü hareket de pek çok alanda radikal sayılabilecek çıkışlara ve olaylara düşünsel bir zemin hazırlamıştır. Kadın hareketleri de kendilerini daha radikal düşüncülerle ifade etmeye başlamış ve eril iktidara sert entellektüel çıkışlar yapmıştır. Yıllardır film sektöründe değişik ara elemanlar olarak çalışan fakat ana yaratım sürecine pek az kadının dâhil olduğu bir sinema pratiği gerçeğinden hareketle feminist hareketlerin kitle iletişim araçlarına dolayısıyla da sinemaya olan yaklaşımlarını şu şekilde özetleyebiliriz:

*"Film erkeklerin egemenliğindeki medyanın sunduğu tek tipteştirilmiş kadın imgelerine karşı koyacak ve kadınların genellikle bağımlı roller üstlendikleri erkek egemen toplumdaki ikincil konularının farkına varmalarını sağlayacak ideolojik bir aygıt olarak kullanılabilir. Feminist film yapımının ardındaki amacın ve politik mücadelenin ideolojik özelliği de, feminist bir sinema kuramının gelişimini sağlamıştır. İlk dönem feminist sinema kuramı, özellikle cinsellik ve sunumu ile bunun erkek egemen bir toplumda erkek iktidarının egemenliği ile ilişkilerin ana ilgi odağı olarak benimsemiştir."*(Nelmes, 1998:76)

Feminist kuramcı Anneke Smelik de sinemanın erkek egemen iktidarın gücünü pekiştirerek devam ettiren ve yerleşik toplumsal cinsiyeti yeniden üreten önemli bir araç olma özelliğinin altını çizer:

*“Hollywood’un sakıncalı oluşunun sebebi, yanlış bilinç üretmesi ve bu filmlerin gerçek kadınları değil sadece ideolojik anlam yüklü kadınlığa ait klişe imgeleri göstermesidir. Artık filmlerin anlamları yansıttığı değil, inşa ettiği düşünülmektedir. (...) Geleneksel sinemanın anlatısal yapısı eril karakteri etkin ve iktidar sahibi olarak kurar.” ( Smelik, 2008:6)”*

Özellikle ana akım film üretim sürecindeki klişeler üzerine farklı yaklaşımlar getiren Claire Jonston ve Laura Mulvey feminist sinema kuramı ve pratiği üzerine ilk makaleleri kaleme alan isimler olmuştur. Genel olarak erkek egemen anlayışı koruyan ve devamını sağlayan ana akım sinemaya karşı çıkarlar ve ataerkil düzeni dolayısıyla da onu yansıtan sinema anlayışını reddederek, erkek egemen bakışı yıkacak bir sinema üretimine yönelmesi gerektiğini savunmuşlardır.

Feminist film teorisine psikanalizin özellikle de Freud, Lacan, yapısalcılar ve Marksist kuramın etkileri olmuştur. Laura Mulvey ‘in psikanalitik kavramlar üzerinden çözümler yaptığı ve sinemanın nasıl hem içeriksel hem de biçimsel olarak eril bakışın hizmetinde olduğunu anlattığı “Visual Pleasure ve Narrative Cinema” ( Görsel Haz Ve Öykülü Sinema) adlı makalesi 1970’lerden günümüze kadar bu alandaki çalışmalar için önemli bir referans kaynak olmuştur.

Laura Mulvey “skopofili” (röntgencilik) teorisinde; seyircinin (erkek / aktif / özne) bakmaktan cinsel bir haz duyduğunu ve temsil edilen kadına (pasif / nesne) bakış aracılığıyla sahip olduğunu belirtir. Ancak Oedipus’tan beri röntgencilik’in cezası bir tür hadım etme eyleminin temsildir. Erkek bilinçdışının hadım edilme endişesinden iki kaçış yolu vardır: Suçlu nesnenin değersizleştirilmesi, cezalandırılması ya da kurtarılması ve sunulan figürü fetişe dönüştürerek hadım edilmeyi tümüyle yok saymaktır. Bu ikinci yol - fetişistik skopofili- nesnenin fiziki güzelliğini yüceltir, onu kendi başına tatmin edici bir şey haline dönüştürür; sadizmle bağlantılıdır: Haz, kesinleştirilen suçta, suçlu kişinin cezalandırılma ya da affedilmesi aracılığıyla denetim ve boyun eğdirme uygulamasında yatar. (KAYPAKOĞLU, 2004:67)

Kadın ve bedeni, erkeğin mülkü haline geldikçe genelleştirilmiş cinselliğini kaybeder, eril arzusunun tasarrufuna girer. Ortada gerçek bir kadın değil, bir stereotip vardır. Kadın mutlaka birlikte olduğu erkeğe göre tanımlanır, onun tarafından kimliklendirilir, eril bakışın nesnesi olarak sergilenir, ikame edilir. Susan Brownmiller, *Against Our Will* (İrademize Karşı) adlı kitabında belirttiği gibi, kadınların erkeklere çekici gelebilmesi, her anlamda kurbanı oynayabilmelerine bağlıdır. Erotik haz ile cinsel şiddet arasındaki bu ittifak nedeniyle eril bakış açısının sinemasal inşası son derece rahatsız edicidir. Feminist film teorisyenlerince, sinemasal söylem içinde dişil özne, erkek olarak, marjinal olarak, mazoşist olarak ya da özne olmayan olarak varsayılmıştır. (ÖZERKAN, 2001:98)

Toplumsal cinsiyeti kuran bu söylemleri eleştiren, bu söylemsel yapıları kendi içinde bozmaya ve yerinden etmeye yönelik feminist sinema, söz konusu cinsiyetçi yapıyı, filmin yapısı içinde istikrarsızlaştırmayı hedefler. Kadın deneyiminden çıkan, cinsiyetçi ideolojiye işaret ederek erkek egemen söylemi az ya da çok kıran feminist sinema, kadını nesneleştirip fetişleştirmeyi reddeder. Dişil öznenin fetişleştirilmesinden ya kaçınır ya da eleştirel bir yaklaşımla yapı söküme uğratar. Dişil karakterin, özne konumuna geçtiğinde

ya da kendi failliği ve arzusunu kazanmak için mücadele verdiğinde artık fetişleştirilmiş bir imge şekline sokulması mümkün olmaz.

1970’li yıllarda kadın aktivistler sinemada daha radikal çözümlerin uygulamaya geçirilmesini savunmaya başlamışlardır. Buradaki amaç pasivize edilmiş ve kendinden geçirilmiş kadın imgesini yeniden yaratmak ve bunu yaparken de babanın dilini yıkararak, gerçek bir özne konumuna getirmektir. Bunu da yapabilecek yegâne varlık babanın dilini kullanmayı reddedecek kadın yönetmenlerdir. (SELEK, 2001:97)

1980’li yıllara kadar feminist film teorisinin tam olarak bir çizgide ilerlemediği değişik bakış açıları ve çözüm üretimlerine göre farklılaştığı görülmüştür. Özellikle de babanın dilinin reddi konusunda oluşturulan çözümlerin pratikle çok uyuşmaması kuramın dikte edilen zihniyeti değiştirmeye yönelik temel çıkış noktasını da ana odağından kaydırmıştır. Feminist film kuramı ilk dönemlerde önerdiği radikal kopuşçu yöntemin de pratikte uygun olmadığı tezinden yola çıkarak aynı araçlarla savaşmaya yani babanın dilini kullanmaya karar verirken eril sistemden kaçış yollarını da kültürel temsil alanında tıkamıştır. Son kertede önerilen kadını tarihsel bağlamından koparmadan ama yeni bir zihinsel okumadan geçirerek özne konumuna çekme çabaları da kültürel temsil araçlarını akılcı kullanımı ile mümkündür. Tüm bunlar yeni bir okuma ve görme biçimi yaratabilmeyi ve bunu yani bir kuşağa öğretebilmeyi gerektirmektedir.

Ülkemizde sinematografik anlatıda kadın, cinselliğinden sıyrılmamış, toplumsal cinsiyet kodlarının dışında kurgulanmamıştır. Sinema, kadınları bu anlamda sadece güzel nesnelere kurduğunu, uzun yıllar boyunca kadının kendi içine dönük hiçbir hikâyenin odağına yerleşmesine izin vermemiştir. Aslında Türkiye’de sinema genel anlamda hiçbir karaktere birey olma fırsatı vermemiş, toplumsal ahlakın taşıyıcı unsuru olarak kurgulamayı, genel anlamda kaçışçı bir sinemayı ya da ima ile geçiştirmeyi uygun bulmuştur.

Türk sinemasında sadakat olgusu kadının konumlanışında, temel değişmez olmuştur. Kadına, gündelik hayatında dikte edilen her türlü toplumsal cinsiyete ilişkin kodlar, genel olarak yeniden üretilerek ve daha ahlakçı söylemlerle sinemamızca topluma dikte edilmiştir. Bu ahlakçı üslubun uzun yıllar sinemada yer alması, kadın bedenini kutsallıkla, edepsizlik sınırında iki uç alanda tutulmasına neden olmuştur.

1960’lara kadar Türk sinemasında kadınlar melodram kalıpları içinde faziletli anne ve dokunulmamış sevgili olarak idealize edilirken, bunun dışında kalanlar ise kötü kadın, seks bombası, erkekleşmiş kadın, isterik kadın, gizemli cinsellik örneği kadın v.s. olarak tek boyutlu, iyi ya da kötü kadınlar olarak ortaya koyulmuştur. (Kalkan, 1992:57)

1980’li yıllarda tüm dünyada yeniden yükselen feminist hareket Türkiye’de de kendisini göstermiştir. Özellikle de 1980 öncesi sol örgütlenmelerde yer alan kadın aktivistlerin öncülüğünde, kadın üzerine yazılar, yayınlar ve kadının toplumsal konumlanışı üzerine derin tartışmalar yapılmaya başlanmıştır. Türkiye’nin politik ortamının politika yapmaya yasaklandığı yıllar, feminist düşünce açısından faydalı yıllar olarak geçirilmiştir. Sanat alanında hem toplu durumun getirdiği sıkıntılar hem de Türkiye’de sinema üretiminin değişen koşulları karşısında farklı tematik arayışlara yönelmiştir. Ancak bu dönemin yapımları iyi niyete ve kadının toplumsal konumuna eleştirel bir açıdan bakma çalışmalarına rağmen pek çok eleştirmen tarafından kadın sorununun yaklaşımı açısından gerçekçi bulunmamış ya da yetersiz bulunmuştur.

Feminist Sinema 1990’lı yıllarla birlikte yeni sinema olarak adlandırılan dönemde kendilerine geçmişten çok farklı bir konum bulamamıştır. Hatta kadınlar üzerine inşa edilen

anlatılar yeni sinema içerisinde yok denecek kadar azalmıştır. Kadının toplumsal konumlandırılışındaki görece değişim ya da gelişim kültürel üretim alanındaki görünümüyle paralellik göstermemektedir. Bu da yerleşik zihniyetin hala kültürel alanda devam ettiğinin en önemli göstergesi gibi durmaktadır. Bu dönem filmlerinde de, kadınlar ikincil konuma çekilmekte, biyolojik fark ataerkil yapı tarafından ideolojik olarak da dayatılmaktadır.

## **5. O. ÇOCUKLARI FİLMİ ÜZERİNDEN ŞİDDET KONUSU VE KADIN TEMSİLLERİNİN FEMİNİST SİNEMA KURAMI BAĞLAMINDA İNCELEMESİ**

### **5.1. Filmin Künyesi**

Demet Akbağ – Mehtap Anne

Deniz Özbay – Hazan

İpek Tuzcuoğlu – Hatice

Özgü Namal – Donatella (Dona)

Altan Erkekli – Lokman:

Sarp Apak – Saffet:

Sezin Akbaşoğulları – Meryem

Deniz Özerman – Mediha

Halil İbrahim Aras – Nazif

Mahir İpek – Komiser Şeref

Yönetmen: Murat Saraçoğlu

Yapımcı: Selay Tozkoparan

Senarist: Sırrı Süreyya Önder

Müzik: Kıraç

Görüntü yönetmeni: Cengiz Uzun

Sanat yönetmeni: Caner Gürlek

Stüdyo : ENERGY Media & Productions

Türü: Dram - Psikolojik

Yapım yılı: 2008, Türkiye

Süre: 120 dk.

### **5.2. Karakterler**

**Mehtap Anne (Demet Akbağ):** Eski bir hayat kadını olan Mehtap Anne, evinde başka hayat kadınlarının çocuklarına bakmaktadır. Polisten kaçan Meryem ve kızı Hazan da

O'nun evine sığınır. Hayat kadınlarının sürekli başvurduğu filmin tecrübeli baş kadın karakterlerinden biridir.

**Deniz Özbay – Hazan:** Meryem'in kızı. 10 yaşında. Babası ve annesi O'nu Türkiye'de bırakarak İtalya'ya kaçar. Onların yanına gidebilmek için Donatella'dan İtalyanca öğrenir. Filmin ana-çocuk karakteridir.

**İpek Tuzcuoğlu – Hatice:** 14 yaşında severek evlenmiş ancak kayınbiraderi ve kayınpe-  
derinin tecavüzünden sonra hamile kalmış, doğumdan sonra çocuğunu bırakarak İstanbul'a kaçmıştır. Hatice burada hayat kadınlığı yapmaktadır. 30'lu yaşlardadır. İstanbul'da bir kızı olur. Kızı Suelin ise Mehtap Annenin bakıcı evindedir. Töre cinayetinde kurban gider.

**Özgü Namal - Donatella(dona):** İtalya'dan Türkiye'ye Hazan'a dil öğretip İtalya'ya kaçırmak için gelen yarı Türk yarı İtalyan 20'li yaşlarda bir kadındır. Bir süre sonra Saffet'e âşık olur.

**Sarp Apak – Saffet:** Mehtap annenin bakıp büyüttüğü, 20'li yaşlarda annesiz büyümüş mahallenin delikanlısıdır. Hazan'ın anne babasının İtalya'ya kaçışını planlayan filmin baş erkek karakteridir.

**Sezin Akbaşoğulları – Meryem:** Hazan'ın annesidir. 30'lu yaşlardadır. Polisten kaçmak için gemiyle İtalya'ya gider. Sonra kızını yanına aldirmek için Donatella ile bağlantı kurar.

**Deniz Özerman – Mediha:** 30'lu yaşlarda, zengin olsun diye oğluna Sakıp adını takmış bir hayat kadınıdır.

**Altan Erkekli – Lokman:** Mehtap anneye âşık onunla evlenmek isteyen 50'li yaşlarda mahallenin sağlıkçısıdır.

**Halil İbrahim Aras – Nazif:** Hatice'nin kaçarken köyünde bebekken bıraktığı oğludur. 16-17 yaşlarındadır. Annesini (Bağdagül) öldürmek için İstanbul'a gelir ve izini bulur.

**Mahir İpek - Komiser Şeref:** 40'lı yaşlardadır. Meryem'in peşindedir. Hazan'ın dayısını işkence ile öldürmüştür. Darbe döneminin baskı rejiminin temsilcisidir.

12 Eylül 1980 ihtilalinde kocası ve kardeşi içeri alındıktan sonra küçük kızı Hazan ile birlikte saklanmaya başlayan Meryem, kendisine yardım eden Saffet tarafından Mehtap Annenin evine yerleştirilir. Eski bir hayat kadını olan Mehtap Anne, şimdi bu evde başka hayat kadınlarının çocuklarına bakmaktadır. Saffet, Meryem'i yurtdışına kaçırmak için bir gemi bulur. Fakat küçük Hazan bu yolculuğu tamamlamakta zorlanacağı için, onu İtalya'ya vardıkdan sonra başka bir yolla aldirmaya karar verirler. Diğer çocuklarla birlikte İstanbul'da kalan Hazan üzgündür.

Birkaç ay sonra, Meryem'in arkadaşı yarı Türk yarı İtalyan Donatella gelir Hazan'a yardım etmeye. Ona iki ay içinde İtalyanca öğretecek ve 23 Nisan'da gelecek bir İtalyan ailenin çocuğu rolünü oynayarak yurt dışına kaçmasına yardım edecektir. Ancak Hatice'nin olayı polise ihbar etmesi ve kendi kızı Çiçek'i Hazan diye tanıtarak İtalyan aileye vermesiyle işlerin boyutu değişir. Plan başarısız olur. Donatella İtalya'ya tek başına dönmeye karar verir. Saffet ve diğer çocuklarla havaalanına gelir. Bu sırada havaalanında İtalyan bir grup çocuk vardır. Donna Hazan ve Çiçek'i bu gruba sokarak uçağa bindirir ve İtalya'ya kaçırrır.

### 5.3. Karakterlerin Analizi

---

Yönetmenliğin Murat Saraçoğlu'nun yaptığı ve senaristliğini Sırrı Süreyya Önder'in üstlendiği *O Çocukları*; 12 Eylül'de bir kenar mahallenin görünmeyen yüzünü, polis (devlet) işkencesini, fahişeliği, ailesiz çocukları ve psikolojik şiddet gibi sosyolojik ve politik sorunlara eleştirel göndermeler yaparak, toplumsal sıkışmışlığı, değer yargılarını ve baskı ortamını sorguluyor.

*O Çocukları* filmindeki kadın karakterlerin feminist eleştirel kurama göre belli toplumsal cinsiyet kalıplarının bir üretimi olduğu ve bu süreçte kadınlık rollerinin erkekler için ve erkeğin gereksinimlerine göre kodlanmış olduğu görülmektedir. Ancak filmdeki hayat kadınları (Hatice, Mediha) ataerkil düzenin devamı için bir tehdit oluşturmayan edilgen, çaresiz, güçsüz olarak tanımlanırken, Yarı İtalyan “batılı” Dona, düzene karşı gelen ve sistem tarafından fişlenen Meryem ve görmüş geçirmiş, bu yüzden de umutlarını yitirmiş ama gene de kendi başına var olma kavgası veren Mehtap anne ise toplumsal yaşama katılma çabası ve toplum içindeki yerini belirleme uğraşı ile özgürlüğün temsilcisi olarak öne çıkmaktadır. Bu yönüyle filmdeki kadın temsilleri Türk sinema tarihinde Yeşilçam döneminin melodramlarına ve 2000'lerdeki yeni ve özgür kadın modellerine de gönderme yapmaktadır.

Bunun yanı sıra kadın bedeni üzerinden kurulan kodları ya da pazarlama taktiklerini yıkan, gündelik sıradanlığı, naifliği insanın yüzüne vuran bir kadını (Donna), anlatının odağına yerleştirmesi, filmi feminist teori açısından kayda değer bir alana da taşımaktadır.

Karakterler üzerinden şiddet olgusunun filme nasıl sirayet ettiğini vurgulama aşaması çalışmanın bundan sonraki bölümüdür. Buna göre daha önce kavramsal çerçevede ortaya konulan kadın tipleri ve şiddet türlerine yönelik kategorisel analiz filmdeki kadın karakterlere uygulanacaktır.

### 5.3.1. Mehtap Anne:

Öncelikle karakterlerin filmin sinematografik anlatısı içerisinde önemlerinin ne olduğu ve bu anlatıya şiddet kavramının etkisinin ne olduğunu irdeleyerek başlamak faydalı olacaktır. Mehtap Anne karakteri ataerkil bir toplum içerisinde penatronic erkek tipine yakın olan bir kadın olarak filmin sinematografik anlatısında merkeze yerleştirilmiş bir tiptir. Hayatının oldukça uzunca bir kısmını hayat kadını olarak erkeklerin dünyasında, erkeklerle oldukça yakın olarak sürdürmüş olan Mehtap Anne tipi, hayat kadınlığını bırakıp anne modeline geçtiğinde yine erkeklerin dünyasında geçmişteki tecrübelerinden hareketle hayat mücadelesini bir erkek gibi sürdürme eğilimindedir. Hayat kadınlığını bıraktıktan sonra evinde hayat kadınlarının çocuklarına bakan Mehtap anne kadın kategorileri içinde “Doğal – Eşit Varlık olarak Kadın” kategorisine girmektedir. Evinde ve çevresinde sözü dinlenen, erkeklerle eşit statüde ve gelenekçi yapısıyla tek başına ayakta durmaya çalışan kadın tipini temsil etmektedir.

Mehtap Anne karakterinin filmde yaşlı fakat güçlü kudretli (erkek gibi) kadın olarak merkeze alınması kadının feminist teori açısından konumlanışını destekler nitelikte görünse de aslında kadının cinselliğinden sıyrılarak ancak bir erkek gibi toplumsal alanda yaşamasının zorunluluğunu açıklar niteliktedir. Buradaki tablo; kadın olarak güçlü olabilmenin ve toplumdan saygı görebilmenin koşulunun kadınlıktan feragat olduğu, bu anlamda güçlü

kadın figürü olarak görünen Hatice Anne karakterinin aslında feminist teorinin tam da karşısında durduğu kavramları (toplumsal cinsiyet kodlarına itaat ve onun devamlılığına hizmet) pekiştirdiğini görmekteyiz.

### 5.3.2. Donatella:

Mehtap Anne karakterinin tersine Donatella erkek egemenin boyunduruğu altına girmeden mücadele etmeyi öğrenmiş bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Medeni Batıcıl bir kadını temsil etmesi noktasında sinematografik anlatıdaki çatışma unsurunun bir karakter temsili olarak filme yerleştirilmiş olan Donatella bir yandan batıyı temsil etmesi ancak doğuda, doğuyu yaşaması hasebiyle de zıtlık oluşturmaktadır. Mehtap Anneyi sürekli eleştirilmesi, eleştirirken batılı fikir altyapısına göndermede bulunması, kimi zaman doğuya öykünmesi gibi sunular Donatella'yı klasik oryantal yaklaşım üzerinden sinematografik anlatıya sokma çabasının ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Yönetmen Donatella aracılığıyla Mehtap Anne karşısında bir başka açıdan güçlü olabilecek kadın tipini izleyiciye sunmaktadır. Bu biçimdeki bir sunuş ise sinematografik anlatıda oldukça önemli bir strateji olan zıtlıkların kurulması ve oradan çatışma yaratılması yöntemine uygundur.

Filmde özgür batılı kadını temsil eden Donatella, okumuş, görgülü ancak kendi doğruları yönünde hareket eden umut dolu ama hayatın zorluklarını bilmeyen bir yeniyetme ve zaman zaman Mehtap annenin ve Saffet'in yöntemlerini eleştiren yapısıyla "Doğal – Eşit Varlık olarak Kadın" kategorisine girmektedir.

Donatella yeni sinemada kendisine verilen ikincil konumlanmanın dışında bir kadın imge olarak farklılaşan bir karakterdir. Donatella kendisinden beklendiği gibi suskunlukla kendisini anlatmaz. Bağırır, çağırır, itiraz eder, dahası eyleme geçer. O ne istediği bilen bir kadındır. Kendisine verilene razı olmaz. Bu anlamda Donatella yaşadığı olumsuzluklara rağmen feminist eleştirel kurama uygun bir pozitif özne olarak, direnen ve bu toplumun kadınları için umut vadeden bir karakterdir. O insan olmanın değeri üzerinden kendisini ve çevresini değerlendirir. O'nu yaşadığı ortamdaki diğer kadınlardan ayıran da onun bu özgünlüğüdür. Örneğin; filmin sinematografik anlatısında da yönetmenin oldukça etkili bir anlam yüklediği sahnede bir metafor olarak akvaryum, her ne kadar kadın olsa da Donatella'nın bir "erk"ek gibi hareket etmesinde etkilidir. Çocukların terbiye ediliş sahnesi de diyebileceğimiz bu sahnede tıpkı akvaryumdaki balıkların ölmesi gibi çocuklardaki her türlü eşitsizliği öne çıkaran kötü huylarda öldürülmek istenmektedir. Bunun karşısındaki karakter Mehtap Anne de geleneğin temsilcisi olarak yine "erk"ek egemen söylemi savunmakta ancak feminist kuram bağlamında düşünüldüğünde Mehtap Anne klasik erkek anlatıya hizmet eden bir karakter olarak iş görmektedir.

### 5.3.3. Hatice:

Filmde birçok kadın tipini görmek mümkündür. Mehtap ile güçlü egemen kadın, Donatella ile çağdaş kadın anlatısını oluşturmaya çalışan yönetmen bir başka kadın tipini de Hatice karakteri üzerinden kurmaktadır. Kadının erkek egemenin haz dünyasındaki yerini ortaya koyan bir karakter olarak Hatice geleneksel toplumlarda çoğunluğu oluşturan kadın tipinin klasik bir temsilcisidir. Oldukça uysal, erkeğin kanatlarının altında yaşamayı tercih ederken bir yandan cinsel bir obje diğer yandan masum anne modelinin sunumu olan bu kadın tipi, sürekli şiddete maruz kalması yönünden toplumsal cinsiyet bağlamında en çok göz önünde olan kadın tipidir.

Töre yüzünden çocuğunu köyünde bırakarak İstanbul'a kaçan Hatice ailesinden gördüğü fiziksel ve cinsel şiddete İstanbul'da da defalarca maruz kalmıştır. Bu cinsel ve psikolojik

şiddet durumu O'nu cinsel nesne haz nesnesi kategorisine sokmakta ayrıca İstanbul'a gelen oğlu tarafından mahalle ortasında öldürülmesi fiziksel “şiddete uğrayan kadının temsili” noktasına vurgu yapmaktadır.

Feminist eleştirel kuram bağlamında bakıldığında ise birlikte kaçıp geldiği bir erkek için her şeyini feda etmesi ve bir erkek tarafından öldürülmesi bu kuramın, kadını erkeğe göre konumlandırın ve anlamlandırın tavra karşı olan duruşunu sekteye uğratmaktadır. Özellikle radikal feminist yaklaşımın neredeyse tam karşısında durduğu Hatice karakteri erkeğe karşı aktivizmi savunan ve hakların elde edilmesi sürecinde mücadeleyi öngören ikinci dalga feminizmin reddettiği kadın tipidir.

#### **5.3.4. Meryem:**

Geleneksel toplumlarda iktidara karşı çıkan erkeğin yanında duran ve mücadelesinde sürekli ona yardım eden kadın tipi bu filmde de karşımıza çıkmaktadır. Devrim zamanlarının vazgeçilmez yardımcısı, iktidarın devrilmesi için her zaman erkeğin yanında ona hizmet etmektedir. Kadının fiziksel yapısının naifliğinden uzak, mücadeleyi bir görev olarak gören bu kadın tipi erkeğin yanında yine başka bir erkek iktidarına karşı mücadele etmesi bakımından da ironiktir.

Düzene karşı gelen ve rejim tarafından fişlenen Meryem filmde “Örgüt - eylem öznesi kadın” kategorisinde karşımıza çıkmaktadır. Burada Meryem sistem tarafından öldürülen kardeşi ve İtalya'ya kaçan eşi ile aynı statüde değerlendirilmektedir. Bu yönüyle de eşit varlık statüsünde de karşılık bulmaktadır.

Feminizmin erkek egemen algıya başkaldırı olarak gören geç birinci dönem ve erken ikinci dönem yaklaşımlar bağlamında düşünüldüğünde Meryem radikal feminist söylemin dile gelmiş bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Anarşist yapısı itibarıyla Meryem mevcut düzenin her türlü meşrulaştırıcı aracını yok sayarak bir bakıma feminist eleştirinin filme karakter üzerinden yansımalarıdır.

#### **5.3.5. Mediha:**

Hayat kadını olan bir başka karakter ise Mediha'dır. Mehtap Annenin aksine hayatla olan mücadelesinde çok başarılı olamayan Mediha sürekli şiddete maruz kalması, sesini çıkarmaması ve paraya çok fazla değer vererek hayatının merkezine alması, kadın bedeninin bir meta olarak kullanılması noktasında filmin sinematografik anlatısına katkıda bulunmaktadır. Bedenin alınıp satılan bir meta gibi iş görmesi ve bu sürecin sinematografik olarak kötü bir biçimde gösterilmesi yönetmenin kapitalizme olan eleştirisi olarak da değerlendirilebilir.

Filmde bir yönüyle cinsel nesne haz nesnesi kadın olarak sunulurken diğer taraftan müşterisinden dayak yedikten sonraki tavrı kabullenişin ve sıradanlığın ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Filmde darbe döneminin hâkim ideolojisi ile birlikte yerleşik toplumsal algının sembolü olarak görülen Mediha genellikle suskun ve kaderci bir biçimde resmedilmiştir. Gerçekte filmde erilliğin kadın bedeni üzerindeki tahakkümüne ilişkin net sahneler olmasa da Mediha'nın darp edilmiş yüz sahnesi dönemin erkek egemen yapısını gösterir niteliktedir. Mediha karakterinde kadın bedeni, kadının kendisinden bağımsız olarak üzerinde mülkiyet kurulan bir nesne konumunda ve eril hegemonyanın en büyük iktidar alanı olmakta ve bu şekilde okunmaktadır.

## SONUÇ

Sinematografik anlatının doğasında yer alan “Zıtlık kur ve buradan çatışma çıkar” kuralı, kadının film anlatısında bir karşıtlık metaforu olarak kullanılmasında da işe yaramaktadır. Kadın erkek egemen dünyada, erkeğin karşısında kimi zaman cinsel bir obje, kimi zaman şiddet nesnesi, kimi zaman da alınıp satılan bir meta olarak sunulmaktadır.

Çalışma, bahsi geçen kadın kategorileri üzerinden şiddet konusunu ele alarak Türk toplumdaki kadın tiplerinin şiddetin hangi türlerine maruz kaldığını sinematografik açıdan ele alan filmlere odaklanmaktadır. Bu filmler içerisinde öne çıkan O. Çocukları filminin hem Türkiye’deki birçok kadın tipini karakter olarak ele alması hem de şiddetin türlerine yönelik oldukça geniş bir yelpazeyi barındırıyor olması sebebiyle çözümlemeye değer görülmüştür.

Çalışmada kadın karakterlerin temsilleri feminist eleştirel kuram bağlamında incelenmiş, kuramın başlıca itirazlarından sayılan; kadınların filmlerdeki edilgen pozisyonları, kadınlara verilen rol ve erkek egemen bakışa yönelik bir nesne olarak gösterilmeleri gibi konular ise filmdeki kadın tiplerinin eleştirisine kavramsal altyapı oluşturmuştur. Örneğin iktidar olmak isteyen Mehtap Anne karakterinin bir kadın olarak erkek dünyasına aitmiş gibi, o dünyanın kuralları doğrultusunda hareket etmesi feminist sinema kuramı çerçevesinde düşünüldüğünde çok da uygun görünmemektedir. Kadının erkekten ayrı bir biçimde varlığını önkoşul olarak sunan feminist sinema kuramında kadın zaten kendi başına bir erk olarak mevcut olmak durumundadır.

Donatella ise tam da feminist sinema kuramı ekseninde ortaya çıkan kadın tipine uygun bir karakter olarak karşımıza çıksa da karakterin derinlemesine analizinde aslında liberal feminist yaklaşıma yakın bir tiptir. Örneğin erkek dünyasının hemen her türlü erk yaptırımına irite bir biçimde karşı çıkan Donatella aynı zamanda batılı kadın tipinin de bir örneğidir.

O Çocukları filminde kadın karakterler incelendiğinde; Başkarakter Mehtap Anne ve Donatella karakterleri kadın tipleri içerisinde “Doğal – Eşit Varlık olarak Kadın” kategorisine girerken, ikisinin de yaptıkları işten dolayı psikolojik şiddete maruz kaldıkları tespit edilmiştir. Bir hayat kadını karakteri olan Hatice gerek köyünde gerekse büyük şehire geldikten sonra fiziksel, cinsel ve psikolojik şiddete maruz kalmıştır. Bu da “Şiddete uğrayan kadın ve cinsel nesne - haz nesnesi kadın kategorisinde değerlendirmemize imkân tanımaktadır. Filmin diğer hayat kadını karakterlerinden biri olan Mediha da Hatice gibi hem psikolojik hem de fiziksel şiddete maruz kalmakta, bu yönüyle de cinsel nesne haz nesnesi ve şiddete uğrayan kadın kategorisinde değerlendirilebilmektedir. Meryem ise erkek egemen yapının fiziksel şiddetine karşı aykırı duruşuyla Örgüt - eylem öznesi kadın temsiliyle karşımıza çıkmaktadır.

Çalışmada yukarıda bahsedilen kadın tipleri ve kadına uygulanan şiddet türleri sinematografik anlatıya katkıda bulunurken aynı zamanda filmin yerleşik toplumsal cinsiyet algısına paralel bir söyleme sahip olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu ikinci nokta çalışmanın kapsamına denk düşen feminist sinema kuramına genel manada ters bir yaklaşım olarak eleştiriye açık görünmektedir.

## KAYNAKÇA

**BELGE, M.** (1994), *Edebiyat Üstüne Yazılar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

**DİREK, Z.** (2007), *Cinsiyetli Olmak*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

- DONOVAN, J.** (2001), *Feminist Teori*, Çev. Aksu Bora, Meltem Ağdukc Gevrek, Fevziye Sayılan, İletişim Yayınları, İstanbul.
- EMİROĞLU, K., AYDIN, S.** (2002), *Antropoloji Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- FOSTER, G.A.** (1995), *Women Film Directors: An International Bio-critical Dictionary*, Greenwood Publishing Group, London.
- HEYWOOD, L., DRAKE, J.** (1997), *Third Wave Agenda: Being Feminist, Doing Feminism*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- HUMM, M.** (2002), *Feminist Edebiyat Eleştirisi*, Çev. Özge Altay vd., Say Yayınları, İstanbul.
- KALKAN, F.** (1992) *Türk Sineması Toplum Bilimi*, Seçin Yayınları, İzmir.
- KAYPAKOĞLU, S.** (2004), *Medyada Cinsiyet Stereotipleri Toplumsal Cinsiyet ve İletişim*, Naos Yayınları, İstanbul.
- MARSHALL, G.** (1998), *Sosyoloji Sözlüğü*, Çev. Osman Akınbay, Bilim ve Sanat Kitabevi, Ankara.
- MCLEOD, J., GERALD, M., ZHONGDANG, P.** (2003), “*Medya Etkilerinin Anlaşılması ve Yanlış Anlaşılması; Medya Etki Araştırmaları*”, Mass Media and Society, Çev: Murat S. Çebi, Alternatif Yayınları, Ankara.
- NELMES, J.** (2003), *An Introduction to Film Studies*, Taylor and Francis Inc., New York.
- ÖZERKAN, A.** (2001), *Medya Dil ve İletişim*, Martı Yayınları, İstanbul.
- ÖZTUNALI, G.**, (1998), *Geleceğim Elimde*, Mor Çatı Yayınları, Mart Matbaacılık Sanatları, İstanbul.
- ÖZTÜRK, E.** (1999), *Türk kadınının feminizme bakış açısı: Erzurum örneği*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Din Sosyolojisi Bilim dalı, Erzurum.
- SELEK, P.** (2001), *Maskeler Süvariler Gacılar - Ülker Sokak: Bir Alt Kültürün Dışlanma Mekanı*, Aykırı Araştırma, İstanbul.
- SMELİK, A.** (2008), *Feminist Sinema ve Film Teorisi*, Çev. Deniz Koç, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- SONTAG, S.** (2009), *Başkalarının Acısına Bakmak*, Çev., Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- TABORGA C., LEACH B.**, (2004), *Cins Bakış Sözlüğü*, Çev. Ertuğrul Kürkçü
- [www.bianet.org/diger/bilgi/2025.htm#cinsel-yonelis](http://www.bianet.org/diger/bilgi/2025.htm#cinsel-yonelis)
- KADININ STATÜSÜ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ (KSGM)**, (2008), *Aile İçi şiddetle Mücadele El Kitabı*, Ankara.
- WORLD HEALTH ORGANIZATION (WHO)**, (2002), *World Report on Violence and Health*, Belgrad.

