

Feminist Bir Film Pratiđi Olarak Geriye Kalan Filmine Bakmak: Kadın Karakterler Üzerinden Bir İnceleme

Gözde Gayde Zengin*
Niğde Üniversitesi

Öz

Bu çalışmanın amacı kadın yönetmenlerin filmlerinde kadın temsiliyetinin ve kadın sorunlarının ele alınış biçimlerinin farklılaşabileceğini göstermeye çalışmaktır. Bu bağlamda günümüz Türk sinemasının kadın yönetmenlerinden Çiğdem Vitrinel'in Geriye Kalan filmi kadın karakterler üzerinden incelenmektedir. Son dönem feminist film örneklerinden olan Geriye Kalan, kadınların hikâyelerine odaklanarak evlilik-aile-çocuk ilişkisini anlatmakta ve kadın-erkek ilişkilerindeki sorunlara değinmektedir. Buna ilaveten filmde ataerkil sistem içinde evli kadına yüklenen rollerin onları mutlu edip etmediği, kendisine yüklenen bu rollerden vazgeçmekte cesur olup olmadıkları üzerinde durulmaktadır. Bu araştırma da kadın yönetmenin filmin konusunu nasıl inşa ettiğine, kadın karakterlere nasıl bir ifade alanı açtığına bakmaktadır.

Anahtar Kelimeler: kadın yönetmenler, kadın filmleri, toplumsal cinsiyet, Türk sineması.

* Yard.Doç.Dr. Gözde Gayde Zengin, Niğde Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Niğde-Türkiye. E-posta:ggayde@gmail.com. ORCID ID: 0000-0003-1699-9878.

A Study of a Feminist Film Titled Geriye Kalan: An Examination of Female Characters

Gözde Gayde Zengin
Niğde University

Abstract

The purpose of this study is to show how female filmmakers exploration of women's issues and female representation in their films can vary. In this context, the film Geriye Kalan directed by one of the female directors of modern Turkish cinema, Çiğdem Vitrinel is explored through female characters. Geriye Kalan is a recent example of a feminist film that examines women's stories by focusing on marriage-family- children relationships and issues in male -female relationships. In addition, the film focusses on whether married women are happy about the roles and responsibilities imposed on them by the patriarchal system, and whether the women have courage to escape their roles and responsibilities. This study looks at how women directors construct their themes, and how they provide an arena for expression of female characters.

Keywords: woman filmmakers, woman's film, gender, Turkish cinema.

Giriş

Sinemada kadınların temsiline ilişkin çoğunlukla sorunlu yapımlar üretilmeye devam etse de toplumsal cinsiyet meselelerini konu edinen, kadınların ‘kadın’ oldukları için karşılaştıkları sorunları aktaran filmler de üretilmektedir. Özellikle kadın yönetmenlerin filmlerinde eril bakışı kıran, kadın odaklı hikâyeleri temel alan bir yaklaşım olduğu görülmektedir. Ancak göz ardı edilmemesi gereken bir nokta da bazı erkek yönetmenlerin filmlerinde de kadın sorunlarının eleştirel bir yaklaşımda ele alınmakta olduğudur. Anneke Smelik, yönetmeni kadın olan her filmin feminist bakış açısına sahip olamayacağı gibi erkekler tarafından çekilen her filmin de cinsiyetçi söylem inşa etmeyeceği üzerinde durmaktadır. Fakat Smelik (2008), kadın sorunsalına dair yapılan bir filmi kadın yönetmenin çekmiş olmasının önemli bir fark yaratabileceğine değinmektedir. Keza yazar, Feminist Sinema ve Film Teorisi kitabında feminist kadın yönetmenlerin klasik/eril temsil biçimlerinden uzaklaştıklarını ve feminist bir anlatım biçimi oluşturulmasına alan açtıklarını anlatmaktadır. Michael Ryan ve Douglas Kellner da kadınların temsil araçlarına erişim şansını ele geçirdiklerinde, kendi yaşamlarını erkeklerin ilan ettiğinden çok farklı biçimlerde anlattıklarını söylemektedirler (2010: 219).

Kadınlar, sinema tarihinin başlangıcından itibaren film yapım süreçlerinin çeşitli aşamalarında görev almış, sinema sanatının gelişimine önemli katkıda bulunmuşlardır. Fakat bugün kadınların sinema tarihi içinde hak ettikleri değeri gördüklerini söylemek oldukça güçtür. Sinemanın icadıyla birlikte kadınların film yaratmaya başladıklarını aktaran Ruken Öztürk, ilk dönemde yer alan kadın öncülerin evlilik nedeniyle sinemayı bırakmak durumunda kaldıklarından söz etmektedir. Buna ilaveten yazar, kadınların sinemanın önemli bir endüstri, bir meslek haline gelmesi ve pahalı sistemlerin erkeklerin denetimine verilmesiyle de dışlanmaya başladıklarını vurgulamaktadır (2004: 16-23).

Türkiye’de ise kadın yönetmen ancak 1950’li yıllarda görülmüştür. Zaten Türk sinemasında 1920’lerden 1940’lara kadar “tek rejisörlü” dönem yaşanmış, filmler tek bir rejisörün yönetiminde ortaya çıkmıştır. Tiyatrocular dönemi olarak da geçen bu yıllarda Şehir Tiyatroları’nın da rejisörlüğünü yapan Muhsin Ertuğrul Türk sinemasına egemen olmuştur. Nijat Özön, Muhsin Ertuğrul’un on yedi yıl boyunca Türk sinemasını tek başına elinde tuttuğunu ve bu durumun Türkiye’den başka hiçbir ülkenin sinemasında görülmediğini söylemektedir (2013: 75). Türk sinemasında Muhsin Ertuğrul’un egemenliği 1940’lı yıllarda son bulmuştur. Özön’ün geçiş çağı olarak adlandırdığı bu dönemde Muhsin Ertuğrul’un okulunda yetişen tiyatrocular rejisörlüğe başlamıştır (2013: 128). Bu okulda yetişen oyuncu Cahide Sonku da 1951 yılında, Talat Artemel ve Sami Ayanoglu’yla birlikte ilk filmi Vatan ve Namık Kemal’i yönetmiştir. Dünya sinema tarihinin bilinen ilk kadın yönetmeni Alice Guy’in ilk filmi 1896’da çektiği düşünüldüğünde, Türkiye’de ilk kadın yönetmenin oldukça geç bir tarihte film yönetmeye başladığı söylenebilir. Öyle ki kadın yönetmenlerin Türk sinemasındaki görünimleri geç olduğu gibi sayıları da oldukça azdır. Öztürk, 1980 yılına kadar altmış beş yıl boyunca çekilen

4390 film den yalnızca yirmi dördünü kadın yönetmenlerin çektiğini belirtmekte ve 1950-1980 yılları arasında yönetmenlik yapan sadece yedi kadın olduğuna dikkat çekmektedir (2004: 45). Bu veriler ışığında Türk sinemasını erkek yönetmenlerin domine ettiği vurgulanabilir. Tam da Nejat Ulusay'ın ifade ettiği gibi başka ülke sinemaları gibi, Türk sineması da yapımcısından yönetmenine her dönem erkek egemen bir sinemadır (2004: 144).

Sinema endüstrisinde az sayıda kadın yönetmen olduğu gibi erkek egemen/eril bakışa sahip olmayan ve kadın sorunlarını anlatan az sayıda film vardır. Keza Christine Mohanna da 1970'li yıllara kadar kadın ve erkek rollerinde hemen hemen aynı, belli, kesin kalıplar içinde kalındığından ve erkeklerin başarılarıyla, marifetleriyle, güç ve hareketleriyle kadınların ise erkeklerle olan ilişkileriyle tanımlandığından söz etmektedir (2000: 21). Sinema tarihinde, daha çok 1980'li yıllarda kadın sorunlarını ele alan filmler üretilir olmuştur. Bu filmler tam da kadın hareketinin yükselmesine koşut olarak ortaya çıkmıştır. Patricia White bu dönemle birlikte feminist kadın yönetmenlerin özel deneyimlerden yola çıkarak yeni anlatım biçimi ortaya koyduklarını söylemektedir (2015: 10). Türkiye'de de bu dönemde başta Atıf Yılmaz olmak üzere Şerif Gönen ve Yavuz Özkan kadın-erkek ilişkilerini konu edinen "kadın filmleri" çekmişlerdir. Kadın yönetmenlerden de Bilge Olgaç, Mahinur Ergun ve Nisan Akman kadın sorunlarına odaklanan filmler yapmışlardır.

Asuman Suner'in aktardığı gibi kadın filmleri, kadın kahramanlara odaklanan öyküler etrafında kurulmuş ve çeşitli kesimlerden kadınların karşılaştıkları ayrımcılığa, güçlülere ve şiddete dikkat çekmiş çalışmalardır (2006: 294). Bu filmlerde kadın karakterlerin artık iyi ve kötü kişiler olarak ikiye ayrılmadığı görülmektedir. Keza Şükran Esen'e göre bu filmlerde, çalışan, düşünen, sevişen, çok çeşitli konumlarda bulunan, iyi ve kötü özellikler taşıyabilen gerçekçi kadın karakterler vardır (2010: 181). Aynı zamanda Gönül Dönmez-Colin de kadın filmlerinde, kadın kimliğine hümanist bir yaklaşım geliştirildiğini ve bu kadınların hikâyelerinde bakirelik ya da fahişelik ikiliği olmadığını söylemektedir (Colin-Dönmez, 2008: 145).

Kadın filmleri, kadınların sinemadaki cinsiyetçi temsil biçimlerinden ve eril hikâyelerle sınırlandırılmış öykülerden bir bakıma farklı olarak, kadınları odağa alan ve hikâyeyi namus/ahlak gibi cinsiyetçi bakışlara sıkıştırmamaya çalışan bir yaklaşıma sahip idi. Kadın filmleri Türk sinemasında feminist film örneklerinin ortaya çıkmasına öncülük etmiş çalışmalardır. Ancak Öztürk'ün ifade ettiği üzere, Türkiye'de bütünlüklü bir kadın sinemasından bahsetmek güçtür (2004: 12)¹. Benzer şekilde Serpil Kirel de Türkiye'de feminist film pratiğinin bir gelenek oluşturmadığını düşünmektedir (2009: 128).

Günümüz Türk sinemasında az sayıda kadın yönetmenin kadın temsiline ilişkin bu sıkışmışlığı aşmaya çabalayan ve kadın hikâyelerine odaklanarak yen bir dil inşa etmeye yönelik filmler yaptığı görülmektedir. Özellikle Pelin Esmer, Çiğdem Vitrinel'in filmlerinde bu farklılaşmayı görmek mümkündür. Bununla birlikte 2015 yılında ilk uzun metrajlı filmlerini çeken Ahu Öztürk, Senem Tüzen ve Emine Emel Balcı da kadın öykülerine odaklanan çalışmalarıyla dikkat

çekmektedir. Bu araştırmada ise kadın öykülerine odaklanan Çiğdem Vitrinel'in Geriye Kalan (2011) filmi incelenmektedir.

Geleneksel/popüler birçok filmde kadınlar, erkek hikâyeleri içinde silikleştirilerek kendilerini/hissiyatlarını/öykülerini ifade edecek, anlatacak alan bulamamaktadır. Bu noktada çalışmanın amacı feminist bakış açısına sahip bir kadın yönetmenin eril/cinsiyetçi bakıştan sıyrılarak kadına nasıl bir özgürleşme alanı açtığını ortaya koymaktır. Dahası bu çalışma için, kadın yönetmenlerin eril filmlerde kadına biçilen geleneksel/cinsiyetçi rollerin dışına çıkabildiklerini ve farklı bir dil inşa edebildiklerini göstermek önemlidir.

Kadınların hikâyelerine ve kadın sorunlarına odaklanan kadın yönetmenlerin toplumsal cinsiyet sorunlarını nasıl anlattıklarını incelemek de bu çalışma açısından önem taşımaktadır. Çünkü Öztürk'ün de ifade ettiği üzere, toplumsal cinsiyet meselelerini ciddi bir şekilde duyumsayan kadın yönetmenler, kadınların özellikle özel alanda yaşadıkları sorunlara daha duyarlı bakabilmektedirler (2000: 76, 77). Bu noktada, bu çalışma bir filmi kadın yönetmenin çekmiş olmasının kadın temsiliyetine dair farklılık yaratabileceği de iddiasındadır.

Kadınların toplumsal deneyimleri ve gündelik yaşamda toplumsal cinsiyet sorunlarıyla baş etme yöntemleri, sanatsal anlatı ve biçimlere yansiyabilmekte, yeni ve eşitlikçi bir sanatsal form oluşmasına katkı sağlayabilmektedir. Bu durumda kadın yönetmenlerin feminist bir kimlikle/bakışla filmlerini icra etmelerinin sanatsal kimlikleriyle çelişen bir durum yaratmamaktadır. Bilakis kadın yönetmenlerin feminist kimliği sahiplenmeleri, kadın sorunlarının anlatımındaki kısıtlılığı aşmada ve kadınların sinemadaki temsiliyetine dair cinsiyetçi yaklaşımları bertaraf etmede de önemli bir yere sahiptir. Bu noktada çalışmada da toplumsal cinsiyet meselelerini feminist bir bakışla sunan yönetmen Çiğdem Vitrinel'in sanat yapıtını nasıl şekillendirdiğinin izi sürülmektedir. Özellikle araştırmada, filmdeki kadın karakterlerin anneliğe, cinselliğe, ev ve çalışma yaşamına, kadın erkek ilişkilerine dair deneyimleri ve bakış açıları feminist yaklaşımdan hareketle incelenmekte ve Vitrinel'in toplumsal cinsiyet meselelerini dile getirme biçimi ortaya konmaktadır.

Geriye Kalan

Kısaca film özetlenecek olursa, Geriye Kalan Çiğdem Vitrinel'in 2011 yılında yönettiği ilk uzun metrajlı filmidir. Film mutsuz bir evliliği olmasına rağmen bunu sürdürmekte ısrar eden Sevda (Şebnem Hassanisoughi) ile evliliğini sonlandırarak kendine yeni bir hayat çizen Zuhal'in (Devin Özgür Çınar) hikâyelerinin kesişmesini anlatır. Zuhal, Sevda'nın eşi Cezmi'yle (Erkan Bektaş) aynı iş yerinde çalışmaktadır. Filmin başlarından itibaren Zuhal ile Cezmi'nin birbirlerinden hoşlandıkları ve birlikte olmaya başladıkları gösterilir. Sevda'nın kocasının başka bir kadınla beraber olduğunu fark etmesi ardından hikâye, kriminal bir çizgide ilerlemeye başlar. İlk önceleri kocasını ve Zuhal'i takibe alan Sevda, eşinden boşanmamak için planlar kurmaktadır. Sevda'nın bütün

derdi “mutsuz” evliliğini korumaktır. Film bir yanda Sevda'nın mutsuzluğuna ve hayatındaki her şeyi kontrol altında tutmayı isteyişine odaklanırken diğer yanda da Zuhâl'in rahat yapısına, özgürlüğüne düşkünlüğüne odaklanır. Öte yandan film, Zuhâl'in Cezmi ile ilişkilerini rahat /açıklıkla yaşayamamalarından, yalan söylemek zorunda kalmalarından, erkeğin maço tavırlarından rahatsız olduğunu ve bu birlikteliğe devam etmeme kararı aldığını da gösterir. Ne var ki Zuhâl'in ilişkiye devam etmeyi istememesi Cezmi'nin şiddet yanlısı karakterini açığa çıkarır. Cezmi'nin saldırgan tutumları bir yana, filmde, Sevda'nın yaşam standartlarını ve geleneksel aile düzenini korumak için Zuhâl'i öldürdüğü anlatılır.

Ev ve Çalışma Yaşamı

Ataerkil toplum yapısında kadının esas yerinin ev olması beklenir. Kadın çalışma yaşamına katılsa da evin düzeninin esas sağlayıcısı olarak görülür. Toplumsal cinsiyet rolleri içinde kadın evin manevi, erkek de maddi koruyucusudur. 1960'lardan sonra kadın hareketleri kadınların özel, erkeklerin kamusal alanla ilişkilendirilmesine karşı çıkarak kadınların çalışma yaşamına katılmasıyla ilgili mücadeleler vermişlerdir. Kuşkusuz bu mücadeleler, kadınların çalışma yaşamına katılımının artmasında önemli bir yere sahiptir. Bununla birlikte kapitalist sistemde ortaya çıkan işgücü açığı da kadınların çalışma yaşamına katılımını esaslı biçimde artırmıştır. Bu noktada da hem özel hem kamusal alanda eril iktidarın hâkimiyeti görünür olmuştur. Aksu Bora feminist hareketlerin kamusal alanla özel alan arasındaki ilişkiyi açığa çıkardıklarına ve erkeklerin her iki alandaki iktidarları arasındaki bağlantılar kurduklarına dikkat çekmektedir (Bora, 1997: 87).

Özel ve kamusal alan arasındaki erkek egemen ilişkiselliğin ifşa edilmesiyle birlikte kadınların sadece özel alanda ezildiğini söyleyen feminist yaklaşımlar da eleştirilmeye başlanmıştır. Keza Üçüncü Dünya feministleri, Batılı feministlerin “geri kalmış” ülkelerin kadınlarını pasif kurbanlar olarak görmelerini eleştirmiştir. Onlara göre, Batılı feministler, okumuş, çalışma yaşamına katılmış Batılı kadınları, kurtarılmış görürken, eğitimsiz, yoksul, ücretli işgücünün dışında kalan Doğulu kadınları da özel alana hapsedilmiş görmektedirler (Bora, 1997: 88). Fakat Bora'nın da ifade ettiği üzere, kadınların özel alana kapatılmış oldukları doğru değildir ama onların kamusal alanlarının erkeklerinkiyle eşdeğer olmadığını da açıktır (1997: 89).

Geriye Kalan filmi de kadınların özel ve çalışma yaşamlarında karşılaştıkları sorunlara ve buna karşı aldıkları tutumlara dair bir yaklaşım sunmaktadır. Filmde hem hayatı ev içinde geçen hem de çalışma yaşamına katılan iki kadının meselelerle baş etme yöntemleri üzerinde durulmaktadır. Sevda karakteri, yaşamı ev içinde geçen geleneksel bir kadın portresi çizmektedir. Filmde o, evin düzenini sağlayan bir eş, Cezmi de eve para getiren bir koca olarak sunulmaktadır. Öyle ki bu filmde Sevda'nın aşırı derecede temizliğe ve düzenli olmaya önem verdiği gösterilmektedir. Kadın, evi, eşi ve çocuğu için sürekli bir şeyler yapmaya çalışırken görülmektedir.

Simone de Beauvoir, ataerkil toplum yapısında yuvanın kadına yeryüzünde düşen pay olduğunu söylemekte ve kadının bu yuvaya, yardımcı tutsa bile, ev işiyle sahip olduğunu ifade etmektedir. Beauvoir, kadının denetleyerek, eleştirerek yardımcısının yarattığı sonuçları da kendine mal etmeye çalıştığını vurgulamaktadır. Çünkü yazarın da ifade ettiği gibi ataerkil sistemde kadın toplumsal doğrulanışını evinin yönetiminden alır; görevi aynı zamanda beslenmeye, giysilere ve genel çerçeve içerisinde, aileye dayanan topluma göz kulak olmaktır (1981: 57).

Bu filmde de Sevda'nın evin düzenli olması için takıntı derecesinde uğraştığı anlatılmaktadır. Öyle ki Sevda, evdeki yardımcısından özellikle eşinin gömleklerini düzgün ve tek çizgi ütölemesini istemekte ve eşiyile sevdiği esnada dahi yerde duran kravattan rahatsız olmaktadır. Ancak film ilerlerken kadının bu obsesif tavırlarının arkasında mutsuz bir yaşam olduğu açığa çıkar. Sevda, ev içinde huzursuz, çocuğuna bakarken gergin, eşiyile sevişirken isteksizdir. Kadın yine de bu yaşantısını devam ettirmeyi istemektedir. Keza annesi de ona ailesi ve çocuğu için kocasının onu aldatmasına göz yummasını öğütlemektedir. Beauvoir'in söylediği gibi kadının kocasını sevmesi kendine ve topluma karşı yüklediği bir görevdir ve ailesi de ondan bunu beklemektedir (1981: 88).



Geriye Kalan (Sevda)

Öte yandan Sevda, ne eşinin ona sunduğu görece rahat yaşamdan ne de kurduğu düzenden vazgeçmek ister. Filmde onun hayat standartlarını kaybetmekten korktuğu gösterilir. Bu durum Sevda'nın Zuhal'e zarar vermesine kadar yol açar. Sevda, Cezmi ile Zuhal'in ilişkisini bildiğini gizleyerek bir yandan Zuhal'i gözetler, diğer yandan Cezmi'yi kontrol altında tutmaya çalışır. Eşini aradığı zaman telefonlarına yanıt verip vermediği ya da satın almayı düşündükleri evden vazgeçip vazgeçmediği Sevda için bir kriter

oluşturmaktadır. Çünkü bu yolla Cezmi'nin onu terk edip terk etmeyeceğini ölçmeye çalışır.

Öte yandan Sevda gizlice Zuhâl'in evine kadar girip, kocasının birlikte olduğu kadını tanımaya çalışır. Zuhâl'in karakterinin ve yaşamının ondan farklı olduğunu anlaması zor değildir. Sevda, Zuhâl'in okuduğu kitapları, giydiği kıyafetleri, kullandığı makyaj malzemelerini, evinin içini, mobilyalarını, yatak odasını tek tek inceler ve eşyalarının kimisini kullanır. Kendi evinde hiç yapmayacağı bir şeyi yapar ve Zuhâl'in yatağına uzanarak sigara içer. Belki de hayatında ilk defa rahat davranmanın nasıl bir şey olduğunu tadar. Sevda Zuhâl'in evinde kitap okuyan, evinin dağınık olmasını önemsemeyen, cinselliği geleneksel yargılara göre yaşamayan bir kadınla, bir anneyle karşılaşır.

Fakat o, kendisinden farklı olan bu kadını küçümsemektedir. Kuşkusuz bu önyargıların temelinde idealleştirdiği evlilik hayatı vardır. Ayrıca Zuhâl'in ekonomik olarak kendisinden düşük gelirliliği olması da bu küçümseyici tavırlarında etkilidir. Ne var ki Sevda, aile hayatını devam ettirebilmek ve korunaklı hale getirmek için Zuhâl'i yaşamlarından çıkarmanın yolunu arar. Filmin sonunda Sevda'nın Zuhâl'e elektrik şoku verip, onu boğarak öldürdüğü gösterilir.

Filmde Sevda metaforik olarak Zuhâl'i değil, aslında kendini bulma ve özgürleşme olasılığını öldürür. Böylece o, düzen içinde kalarak, ataerkil sistemin kadına atfettiği rolü ve cinsiyetçi tahayyülleri yeniden pekiştirir. Ancak Sevda'nın ev içine hapsedilen bir kurban olduğunu söylemek de yanlış olur. Çünkü o, doğruluğu ve yanlışlığından öte, var olan düzenini korumayı tercih eder. Bora'nın da ifade ettiği gibi eşitlikçi bir temsiliyet alanı olmasa da kadınlar kendilerine belli bir güç elde etme olanağı yaratacak hareket alanları bulmaya çalışırlar (1997: 92).

Kadınların çalışma yaşamına katılmaları da kendi ayakları üzerinde durmalarını ve güçlenmelerini kolaylaştırabilmektedir. Geriye Kalan filmde de Zuhâl'in hayatta tek başına tutunabilmek için mücadele ettiğine ve güçlü biri olmaya çalıştığına tanık olunmaktadır. Filmde Zuhâl, Sevda'dan farklı yaşama ve karaktere sahip biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Zuhâl, hayatını ev içinde geçiren, kendini ev yaşamı içinde var eden biri değildir. Onu evde daha çok, pratik yemekler hazırlarken ya da sevdikleriyle vakit geçirirken görmekteyiz. Ayrıca Zuhâl, hayata daha pozitif bakan ve mutlu olmaya çalışan biridir.

Filmde Zuhâl'in çalışma yaşamının olmasının da birçok sorunu bertaraf etmesinde kolaylaştırıcı etmen olduğu gösterilmektedir. Ancak onun da hayatı kolay değildir. Özel bir hastanede sekreter olarak güvencesiz çalışmaktadır. Öte yandan eşinden ayrılmış, kendine ve çocuğuna yetmek için mücadele etmektedir. Zuhâl, Türk sinemasında görmeye pek alışık olmadığımız sıra dışı karakterlerdendir. O, neyin kendisini mutlu edebileceğini bilen kısacası kendi iç sesini dinleyebilen ve erkek karakterlerin gölgesinde yaşamayan bir kadını temsil eder. Zuhâl, evliliği sürdürülemez boyuta geldiğinde eşinden boşanmaya karar verebilen, hoşlandığı erkeğin evli mi bekâr mı olduğuna bakmadan beraberlik yaşayabilen cesur bir kadındır. Bu noktada da film, klasik

filmlerde kadına dair cinsiyetçi algıyı kırmada, kadını ve cinselliğini ahlaki sınırlılıklar ve yargılardan uzak tutmada başarılıdır.

Geriye Kalan, iki kadına ifade alanı açarak tercihlerinde neyin belirleyici olduğunu gösterir. Öyle ki filmde iki karakterin de sorunlarla baş etme biçimlerinin farklı olduğu anlatılır. Sevda, aile yaşamını korunaklı hale getirmeye çalışarak, eşiyle yaşadığı sorunlarla yüzleşmeyerek ve ekonomik refahını koruyarak hayatta kalmayı tercih eder. Zuhal ise hayatını özel alan içindeki rollerle sınırlandırmayarak, eşi veya sevgilisine boyun eğmeyerek, çalışma yaşamına katılarak yaşamayı tercih eder. O, ataerkil toplum içindeki çatlak/aykırı bir sestir.

Cinsellik ve Şiddet

Geriye Kalan filminde anlatılan önemli temalardan biri de kadına şiddettir. Filmde iki kadının da Cezmi tarafından şiddete maruz kaldığı gösterilmektedir. Cezmi, mesleki itibarın ve ekonomik refahın yarattığı bir konumdan güven alarak kadınlar üzerinde hâkimiyet kurmaktadır. Filmde ekonomik üstünlüğün yarattığı özgüvenle cinsel şiddetin birbirine ilişkilendirildiği görülmektedir. Sevda, eşi Cezmi ile gönülsüz bir cinsel birliktelik yaşamaktadır. Cezmi'nin cinsel isteklerine bir görev gibi yanıt verdiği ve sesini çıkar(a)madığı anlaşılmaktadır. Sevda, evliliğini, korunaklı/güvenceli yaşamını devam ettirebilmek için cinsel şiddete karşı dur(a)mamaktadır. Catharine A. Mackinnon'un aktardığı üzere, "kadınlar cinselliği yaygın olarak eril beğeniyi kazanmak için de yaşarlar; çünkü eril beğenin her türlü toplumsal kazanca dönüştürülmesi olanağı vardır. Bu amaca ulaşmak için şiddete dayanmak, hatta onu istemek bile söz konusu olabilmektedir" (2015: 172). Sevda'nın çalışmıyor olması, ekonomik geçimini Cezmi'nin sağlaması, rahat bir yaşam sürmesi ve aile hayatını korumayı istemesi cinsel şiddeti kabullenmesine neden olmaktadır. Örneğin filmin son sahnesinde yaşanan cinsel birliktelik, aldatmayla bozulan aile düzeninin yeniden tahsis edildiğine ve Sevda'nın rahat yaşamını yeniden korunaklı hale getirdiğine işaret etmektedir.

Aynı zamanda filmde, Sevda'nın Cezmi'den korktuğu da hissedilir. Keza Cezmi, Sevda ile olan bazı diyaloglarında öfke kontrolünü kaybedebilen ve fiziksel şiddet uygulayabilen bir görüntü çizmektedir. Öyle ki Sevda'nın da Zuhal ile ilgili hiçbir şeyi doğrudan soramadığı, dolaylı yoldan ima etmeye çalıştığı görülür. Tam da Sylvia Walby'nin belirttiği gibi kadınların eril şiddetten korkmaları da başlı başına bir iktidar biçimidir (2014: 224). Öte yandan Cezmi, şiddet yanlısı tavırlarını Zuhal'le olan ilişkisinde de sürdürmeye çalışır. Filmde ilk başlarda Cezmi ile Zuhal'in birlikteliği karşılıklı hoşlanmaya dayanan bir ilişki olarak gösterilir. Daha önce de bahsedildiği gibi film, ikisinin ilişkisini ahlaki ve cinsiyetçi tartışmadan uzak tutmakta başarılıdır. İkisinin birlikteliğinde beğeni ön plandadır. Ancak film, karşılıklı hoşlanmayla başlayan ilişkinin nasıl erkeğin eril denetimi ve ısrarcı tavırlarıyla sönümlendiğini gözler önüne sermektedir.



Geriye Kalan (Zuhal'in Cezmi ile mutlu bir anı)

Zuhal, mutlu olmaya çabalayan kendi isteklerinin, arzularının peşinden gidebilen cesur bir kadındır. Fakat kendisini huzursuz eden şeylere de dur diyebilecek bir karakterdir. Zira Zuhal Cezmi'nin maço ve bencil tavırlarından, onunla gizli ilişki yaşamalarından sıkılarak ayrılma kararı alır. Zuhal'in kendisini terk etmesini kabullenemeyen Cezmi ise kadına fiziksel ve cinsel şiddet uygulamaya çalışır. Bu bağlamda Bahadır Türk, eril şiddetin erkekliğin özsel kuruluşu olarak düşünülmesi gerektiğini söylemektedir. Örneğin Türk'e göre, "boşanma fikri, erkeğin iktidarına bir başkaldırı ya da onun hâkimiyet alanından bir kopuşa, onun iktidarında bir zayıflamaya işaret ediyor gibi gözükmektedir. Ancak aslında söz konusu olan, eril tahakkümün ya da hegemonik erkeklik pratiklerinin bir başka araçsallık üzerinden gerçekleşmesidir" (2015: 97). Yazar çok net bir şekilde buradaki eril şiddeti, "kadınına sahip çıkmak" fikrinin uç noktası olarak değerlendirmektedir (2005: 97). Filmde de Zuhal'in ayrılık kararından sonra, Cezmi'nin ısrarcı ve sahiplenmeci tavırlarının nasıl fiziksel şiddete dönüştüğü gösterilmektedir.

Sevda'nın Cezmi'ye Zuhal ile olan ilişkisini sormadığı sahnelerde eril şiddetin potansiyeli, bir sezgi olarak karşımıza çıkarken Zuhal'in Cezmi'yi reddettiği sahnelerde açıkça fiziksel olarak karşımıza çıkmaktadır. Sevda yaşam standartlarının korunması ve devam etmesi adına cinsel şiddete ses çıkar(a)mazken, Zuhal erkeğin fiziksel ve cinsel şiddetine karşı durmaktadır. Geriye Kalan eril şiddetin farklı görünümüne ve buna karşı kadınların tutumlarına yer vermektedir.

Annelik

Geriyeye Kalan filminde iki kadın karakter de annedir. Filmde çocukların bakım ve sorumluluklarının kadınlara ait olduğu gösterilmektedir. Zuhâl'in eski eşi, oğullarıyla internet üzerinde veya arada ziyaretine gelerek vakit geçirmektedir. Sevda'nın eşi Cezmi de kızıyla pek ilgilenmemekte, ona oldukça az zaman ayırmaktadır. İki kadın da çocuklarının hem beslenmesi, eğitimi, düzenli uykusu hem de sevgi ve şefkat gösterilmesini tek başlarına üstlenmektedir. Zillah R. Eisenstein'ın ifade ettiği gibi ataerkil yapı içinde annelik, bakıcı, duygusal ve bağımlı bir varlık nosyonu içermektedir. Eisenstein, ataerkil toplumlarda kadının anne oluşlarının birincil görev olarak meşrulaştırılmaya çalışıldığını söylemektedir (Eisenstein, 1993: 247). Filmde de özellikle Sevda'nın evde eşi varken dahi çocuğa bir tek kendisinin baktığına tanık olunmaktadır. Örneğin, kahvaltı yapıldığı sırada Sevda'nın çocuğun yemesiyle bizzat ilgilendiği birçok kez gösterilmektedir. Bununla birlikte kadınların çocukla ilgili sorumlulukları üstlenirken eşleri tarafından tek başına bırakıldıkları ve bunun kadınlarda ruhsal/fiziksel yorgunluk yarattığı filmde yansıtılmaktadır. Örneğin Zuhâl'in, oğlu hastalandığında kendini yalnız hissettiği ve eski eşine serzenişte bulunduğu görülmektedir.

Çocuk bakımına ilişkin cinsiyetçi "görev dağılımına" eleştirel bakış yönelten film, çocuk yetiştirilmesine dair de eleştirel bir bakış sunmaktadır. Filmde Zuhâl karakterinin, çocuğuna karşı şefkatli, anlayışlı ve sabırlı olduğu yansıtılmaktadır. Zuhâl'in çocuğunu dinlediği, ona bir konuyu azarlayarak değil, izah ederek anlatmayı tercih ettiği görülmektedir. Dahası filmde Zuhâl'in çocuğunu cinsiyetçi kalıplar içinde yetiştirmek istemediği anlatılmaktadır. Örneğin bir sahnede Zuhâl, Cezmi'ye okulda yanlış eğitim verildiğinden; aşktan, yalnızlıktan, hormonlardan, kıskançlıktan söz edilmediğinden ve kendisinin çocuğuna her şeyi anlatacağından bahsetmektedir. Zira Zuhâl, aşka, cinselliğe cinsiyetçi/ahlaksal kalıplar içinden bakmayan, çocuğunu da bu yaklaşımlardan sıyrarak yetiştirmeye çabalayan biridir. Öte yandan filmde Sevda'nın, anneliği geleneksel roller içinde sürdürdüğü görülür. Sevda ve çocukla ilgili sahnelerin yedirmek, içirmek ve uyutmak gibi zorunluluklar üzerine kurulu olduğu göze çarpar. Sevda'nın çocuğun tüm sorumluluğunun kendisinde olmasından açıkça şikâyet eder bir tavır yoktur ancak; çocuğun bakımını iş gibi gördüğü ve kimi zaman bundan dolayı gergin olduğu açıktır.

Eisenstein, ataerkil ideolojinin kadınların yaşamlarını sanki doğasına ait bir şeymiş gibi özel alanla sınırlandırmaya çalıştığına vurgu yapmaktadır (Eisenstein, 1993: 248). Ataerkil toplum düzeninde anneliğin doğal bir şey olarak inşa edilmesi, çocuk bakımının da kadının temel görevlerinden biri olarak algılanmasına neden olmaktadır. Yukarıda anlatıldığı gibi Geriyeye Kalan'da iki kadın da çocuklarının sorumluluklarını tamamen sırtlanan ebeveynler olarak yansıtılmaktadır. Filmde Zuhâl, mutsuz bir evliliği aile düzeni ve çocuğu için devam ettirmeyen ve çocuğunu ataerkil düzen içindeki cinsiyetçi eğitimden farklı yetiştirmeyi arzulayan bir kadın profili sunmaktadır. Sevda ise eşinin onu aldatması ve mutsuz bir birliktelik sürdürmesine rağmen

aile düzenini koruyan, çocuğunu bu düzen içinde yetiştirmeyi tercih eden ve anneliği doğal bir görev olarak kabullenen bir görünüm sunmaktadır. Bu filmde kadınların annelik halleri farklı biçimleriyle temsil alanı bulabilmektedir.

Sonuç

Sinema sanatı içerisinde az sayıda kadın yönetmenin yer alması sanatın gelişimi açısından büyük bir sorun ve eksikliklerdir. Başka bir deyişle, kadınların sinemadaki varlığı, erkek egemen anlatımların ve kadınların temsil edilme biçimlerinin değişimi açısından önemlidir. Kadınların sinemadaki etkisinin artması, klasik eril anlatının yapı bozuma uğramasını sağlayabilir. Aynı zamanda feminist film pratiğinin ortaya çıkmasında önemli bir yere sahip olan kadın yönetmenler, kadın sorunlarının daha çok ele alınmasında öncü/tetikleyici güç olabilirler. Daha önce de ifade edildiği gibi kadın yönetmenler kadın sorunlarının yakıcılığını kendi deneyimlerinden hareketle de daha yakından duyumsayabilmektedir. Günümüz Türk sinemasındaki bazı kadın yönetmenlerin çalışmalarında da bu yansımayı/hissiyatı görmek mümkündür. Bu çalışma kapsamında incelenen Geriye Kalan filmi de kadın sorunlarını anlatım biçimi ve kadın karakterlerin temsiliyeti açısından önemli bir örnek teşkil etmektedir. Film erkek egemen hikâyelerden ve bakış açısından uzaklaşarak kadın hikâyelerine odaklanmakta ve ataerki sistem içinde aile kavramını ve kadının bundaki rolünü sorgulamaktadır. Dahası Çiğdem Vitrinel'in yönetmenliğini yaptığı bu film, kadın-erkek ilişkilerini, aile yaşamını, çalışma hayatını, kadına şiddeti, çocuk ve ebeveyn ilişkilerini kadın karakterler gözünden anlatan bir çalışmadır. Film bir yandan mutsuz bir evliliği devam ettirmeye çalışan diğer yandan da hayatı, kadın-erkek ilişkilerini ve evliliği sorgulayan iki kadın karakterin hayatlarının kesişmesini aktarır. İki karakterin benzer meselelere farklı yaklaştığını gösteren film, kadınların sorunlarla baş etmede öznel deneyimlerinin ve koşullarının önemli olduğunu ortaya koyar. Keza, iki kadının da hayatta kalma stratejileri farklıdır.

Öte yandan Geriye Kalan filmi Zuhâl'in evli bir erkekle birlikte olmasını salt ahlaki bir tutumla ele almaması, duygusal bir zeminde irdelemesi açısından da başarılı bir örnektir. Yönetmen, Cezmi'nin sözlü hakaretleri, ısrarcı tutumları karşısına ne istediğini/istemediğini bilen ve ezilmeyen bir kadın karakter koyarak cinsiyetçi söylemleri/bakışı savuşturmuştur. Çiğdem Vitrinel bu filmde, Sevda'nın duygularını içine atan yanına da Zuhâl'in duygularını yaşayan, paylaşan yanına da ifade alanı yaratıp iki kadının yaşadığı sıkıntıları ortaya koyarak kadın sorunlarının çeşitli/çelişkili hallerine değinmiştir. Kısaca Geriye Kalan filmi son dönem Türk sineması açısından değerli bir feminist film örneğidir. Tekrar edilecek olursa, özellikle feminist kadın yönetmenler, sinemada erkek egemen bakışı kırarak kadın anlatılarına odaklanmaları bakımından erkek yönetmenlere göre çoğunlukla daha başarılıdırlar. Kadın yönetmenler tarafından kadın-erkek ilişkilerini sorgulayan, eril şiddeti aktaran ve odağına kadın karakterleri alan filmlerin daha fazla üretilmesi Türk sineması açısından önemli ve ivedi bir konu olarak durmaktadır.

Notlar

¹ Öztürk, sinemada yer alan yaklaşık yirmi kadın yönetmenden sadece birkaçının Türk sinema tarihinin gelişimine önemli katkıda bulunduğunu söylemektedir. Yazar bu yönetmenlerden bazılarının da 1990'larda daha çok politik filmler yapan kadın yönetmenler olduğuna dikkat çekmektedir. Örneğin; Yeşim Ustaoglu, 1990'lı yıllarda Türkiye'nin siyasal meselelerini ve kimlik sorunlarını ele alan filmler üretmiş cesur yönetmenlerden biridir (2010: 149).

Kaynakça

- Beauvoir de S. (1981). *Kadın Evlilik Çağı*. İstanbul: Payel Yayınları.
- Bora A. (1997). Kamusal Alan/Özel Alan: Mahrumiyet-Özgürleşme İkileminin Ötesi, *Toplum ve Bilim*, 75: 85-93.
- Dönmez-Colin G. (2008). *Turkish Cinema: Identity, Distance and Belonging*. London: Reaktion.
- Eisenstein Z. R. (1994). Ataerkil Sistem, Annelik ve Kamusal Hayat (Çev: Timisi N.). İçinde *İLEF Yıllık'93*. Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınlar: 245-260.
- Esen K.Ş. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kellner D.& Ryan M. (2010). *Politik Kamera* (Çev: Özsayar E.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kırel S. (2009). Pelin Esmer'in "Oyun" Belgeseli Çerçevesinde Kadın Deneyimlerinin Aktarılmasında Belgesel Filmin Yeri. *Kültür ve İletişim*, 12(1): 127-159.
- MacKinnon. A.C. (2015). *Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru* (Çev: Yöney T.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mohanna C. (1993). Filmlerde Kadınlar (Çev: Demiray E.). *25.Kare*, 5: 18-21.
- Özön N. (2013). *Türk Sineması Tarihi 1896-1960*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Öztürk R.S. (2000). *Sinemada Kadın Olmak*. İstanbul: Alan Yayıncılık
- Öztürk R.S. (2004). *Sinemanın Dışıl Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler*. İstanbul: Om Yayınevi.
- Öztürk R.S. (2010). Hard to Bear: Women's Burden in the Cinema of Yeşim Ustaoglu. İçinde Laviosa F. (Ed.), *Visions of Struggle in Women's Filmmaking in the Mediterranean*. New York: Palgrave MacMillan:149-164.
- Smelik A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Suner A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Türk B.H. (2015). Şiddete Meyyalım Vallahi Dertten: Hegemonik Erkeklik ve

Şiddet. İçinde Yarar B. (Der.), *Şiddetin Cinsiyetli Yüzleri*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları: 85-11.

Ulusay N. (2004). Günümüz Türkiye Sinemasında “Erkek Filmleri”nin Yükselişi ve Erkeklik Krizi. *Toplum ve Bilim*, 101: 144-161.

Walby S. (2016). *Patriyarka Kuramı* (Çev: Osmanağaoğlu H.). Ankara: Dipnot Yayınları.

White P. (2015). *Women’s Cinema, World Cinema*. Durham and London: Duke University Press.