

FEMİNİST SİNEMADA ERKEKLİĞİN TEMSİLİ VE JANE CAMPION'UN PİYANO FİLMİ

Dilara Balcı Gülpınar*

Giriş

Ataerkil düzenin egemen olduğu toplumlarda kadın, toplum tarafından belirlenen sınırlı bir alana hapsedilir, geleneksel değerlerin baskısını erkeğe göre çok daha fazla hisseder. Bu düzen içerisinde kadın ve erkeğe yüklenen roller, sinema başta olmak üzere iletişim araçlarıyla ve sanat yoluyla sürdürülür. Sinemada erkek; güçlü, cesur, sert ve duygusuzdur. Buna karşın kadın; erkeğe hizmet eden, annelik vasıflarıyla yüklü, muhtaç ve duygusal bir çerçeveye çizer ve aynı zamanda erkeğin gözetlemekten hoşlandığı erotik bir nesnedir.

1960'lı yıllarda yükselişe geçen feminist hareketin ikinci dalgası, kısa süre içinde sinema literatürü üzerinde etkili olmuş; **Claire Johnston** ve **Laura Mulvey** gibi öncü teorisyenlerin psikanalizden yola çıkarak kaleme aldıkları çalışmaları doğrultusunda feminist kuram, sinema araştırmalarına girmiştir. Feminist sinema kuramı, ticari sinemanın "kadınlık" üzerine eril fanteziler ile süslenmiş stereotiplerini yıkmaya çalışmaktadır (Smelik, 2008: 2). **Claire Johnston** (1973) *Karşı Sinema Olarak Kadınların Sineması* adlı öncü çalışmada ekonomik sistemden bağımsız olmayan filmlerin; deneysel, politik ya da ticari olmaları fark etmeksizin erkek egemen ve seksist burjuva bakış açısını yansıttığını ve Hollywood sinemasının kadınlık üzerine olan mitlerden arındırılması gerektiğini ileri sürer. **Laura Mulvey** ise *Görsel Haz ve Anlatı Sineması*'nda filmlerin ataerkil düzenin dilini kodladığını ifade eder ve kadının "pasif" temsilinin onu yalnızca erkek karakterlerin değil tüm seyircinin gözünde erotik bir nesne konumuna soktuğunu

* Dr. Öğr. Üyesi, Yaşar Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Çizgi Film ve Animasyon Bölümü

ifade eder (1993: 19, 20). Bu görüşlerden etkilenen sinemacılar, kadın karakterlerin filmlerde “yalnızca zevk vermek, gergin olmak, kurtarılmak ve kimi zaman heteroseksüelliğin kanıtı olmak için” (Butler, 2011: 87) var olmalarını eleştirme yolunu izlemişlerdir.

Feminist hareketler ve teorilerin biçimlendirdiği “feminist sinema”nın net bir tanımı bulunmasa da temelde, ataerkil bakış ve toplumsal cinsiyet rollerini sorgulayan bir anlatı ortaya koyan eserler “feminist film” kategorisinde değerlendirilebilir. Feminist filmlerde kadınlık ve erkeklığe ilişkin kalıp yargılar alaşağı edilir; kadının güçlü yönlerine odaklanılır. Ana akımdan farklı olarak bu filmlerde özel alana hapsolmayan, mücadelecı, erkek kontrolüne karşı duran, cinsel özgürlüğünün farkında olan, ekonomik gücü olan ve ataerkil düzene başkaldıran kadın karakterler öne çıkmaktadır. Hollywood geleneğine uygun olarak filmin finalinde kadının evcilleştirilmesine (Ryan ve Kellner, 2010: 221) kimi zaman - *Thelma ve Louise* (Thelma and Louise, Ridley Scott, 1991) filmindeki intihar sahnesinde olduğu gibi - oldukça sert bir dille karşı çıkılır.

Feminist film analizlerinde daha çok kadın karakterlere odaklanıldığı görülmektedir. Oysa, feminist teorinin etkisindeki filmsel anlatılarda erkek karakterlerin de en az kadınlar kadar dönüşüm geçirdiği ileri sürülebilir. Feminist sinema, “maskülen, kurtarıcı erkek” imgesini sarsmış; zayıf yönleriyle daha gerçekçi bir bakış açısıyla ele alınan yeni erkek karakterleri seyircilere sunmaya başlamıştır. *Jane Campion*'un *Piyano* (Piano, 1993) filmi ana akım sinemadan farklılaşan erkek karakterleri seyirciyle buluşturan bir feminist sinema örneği olarak karşımıza çıkmaktadır.

Erillik ve Erkek Egemenlik

Yüzlerce yıldır dünya, erkekler tarafından, erkeklerin kurduğu sistemlerle, erkek bakış açısıyla yönetilmektedir. Bu erkek egemen yaşantıda, kadın cinsine pek fazla söz hakkı düşmemektedir. Kadınlar, erkeklerin istekleri doğrultusunda konuşmak, giyinmek ve hareket etmek zorunda bırakılmaktadır. Kültür, din, gelenek ve görenekler, görgü kuralları ve akla gelebilecek tüm toplumsal normlar, erkeklerin üstünlüğünü ve kadınlar üstündeki hak iddialarını desteklemektedir.

Her toplum, biyolojik ve psikolojik özelliklerinden ötürü bazı davranışların kadına, bazılarının erkeğe özgü olduğunu düşünür. Diğer yandan bedensel ve

hormonal gelişim sürecinde kız ve erkek çocuk, çevrenin belirlediği rol ve kalıplara uygun olarak koşullanmaya başlar (Navaro, 2005: 27, 28). Kadın ve erkeğin cinsiyetlerine özgü rol ve kalıpları içselleştirmeleri “toplumsal cinsiyet” kavramını doğurmuştur. Toplumsal cinsiyet, çoğunlukla baskın cins tarafından ezilen kadını tanımlamak amacıyla kullanılsa da gerçekte daha nesnel bir anlam taşımaktadır. Kavram, cinsler arasındaki toplumsal ilişkileri düzenlemek amacıyla kullanılır. Başka bir deyişle toplumsal cinsiyet, “kadınlar ve erkeklere ilişkin uygun rollerin tamamen toplumsal olarak üretildiğini ifade eden kültürel inşalara işaret etmenin bir yoludur.” Bu yolla cinsiyet bir bedene zor kullanarak kabul ettirilir (Scott, 2007: 11-13). Toplum tarafından belirlenen bu davranış kalıplarına uymayan bireyler baskı görür, aşağılanır, şiddete uğrar ya da dışlanır. Bu süreçte kadınların erkeklere kıyasla oldukça dezavantajlı oldukları ileri sürülebilir.

Ataerkil toplum yapısında erkek çocuklara doğdukları andan itibaren kadın cinsinden daha üstün oldukları öğretilmektedir. Kadınlar ise fiziksel olarak daha güçlü kabul edilen erkeğin üstünlüğünü kabullenerek pasif ve bağımlı biçimde yaşamaya alıştırılır. Öncelikli olarak kadın, kendi bedeninin tek sahibi değildir. Kadının bedeninden babası, eşi, ağabeyi, ailesi, mahallesi, kısaca tüm toplum sorumludur. Bu sorumluluk duygusuyla kadın bedeninin adeta bekçiliğini üstlenen erkek, kadının davranış ve tutumlarını göz hapsine alır. Bu süreç içerisinde kadın, hareketlerini ve erkeklerle ilişkilerini sınırlamayı; cinselliğini kontrol altına almayı, davranışlarını ve görünüşünü erkeklerin cinsel dürtülerini uymayacak biçimde düzenlemeyi öğrenir (Öztürk, 2000: 133). Bu süreçte baskı ve şiddet gören kadın, davranışlarından ötürü kendini suçlama eğiliminde olabilir ya da topluluğun kurallarına uymaktan kaçınması durumunda (bekâreti kaybetmek, eşe sadık olmamak, çalışma yaşamına girmek...) topluluğun üyeleri tarafından infaz edilebilir!

Toplum içinde erkeğin bir başka avantajı ekonomik açıdan güçlü olmasıdır. 18 ve 19. yüzyılda hızlanan sanayileşme, kamusal ve özel alan ayrımını keskinleştirmiş; bu dönemden itibaren kadın özel alanla ilişkilendirilirken, erkek kamusal alanla özdeşleştirilmiştir. Ev içi ücretsiz emek ile ücretli işgücü arasındaki ayrışma sebebiyle kadının ekonomik anlamda erkeğe bağımlı hale gelmesi, **Engels**'in ifadesiyle kadını “baş hizmetçi” ya da “evsel köle” konumuna indirgemektedir (1990: 78). Bu durum burjuva aile içinde kadını, mirasın bırakılacağı çocuklar doğurmaya, onları büyütme ve ömrü boyunca eşine hizmet

etmeye mahkûm hale getirmiştir (Hartmann, 1979). Modern dönemde erkeklerin ekonomik gücü ellerinde tutmaya devam ettikleri söylenebilir. Kadınlar iş yaşamına girdikleri takdirde çoğu kez daha niteliksiz işlerde, daha düşük düşük ücretlerle ve sigortasız çalışmaya zorlanmaktadır (Küçük, 2015: 14). Dahası, ev içindeki çalışmaları; annelik, eşlik ve ev kadınlığı rolleri basit ve hor görülmektedir.

Ataerkil toplumda kadının karşı karşıya kaldığı sayısız zorluğa kıyasla çok daha az olmakla beraber erkeklerin de birtakım baskılarla karşılaştığı söylenebilir. Erkek kimliği üzerine çalışmalar yapan **Badinter**, eserlerinde erkekliğin tek başına oluşmadığını ve inşa edilmesi gerektiğini vurgulamıştır. **Badinter**, erkek olmanın önde gelen koşulları olarak görev üstlenmeyi, kendini kanıtlamayı ve zorlukları aşmayı gösterir. Erkek kimliği başarısız olma ve hata yapma korkusuyla boğuşur (Scott, 2007: 29).

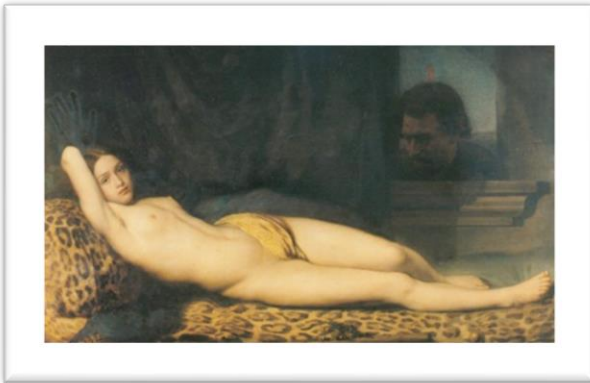
Toplum içinde erkeklerden, hayatlarının pek çok döneminde erkekliklerini kanıtlamaları beklenir. Erkek, askere ya da savaş çıktığında cepheye gitmek zorundadır; şiddeti reddetmesi durumunda hor görülür, aşağılanır ve dışlanır. Erkek, tüm maddi güçlükleri aşarak eşinin ve ailesinin geçimini sağlamalıdır, pek çok rakiple girdiği mücadelelerden galip çıkmalıdır, acı deneyimlerinde duygusal davranmamayı başarabilmelidir, cinsel gücünün fazla olduğunu her tür söz ve davranışıyla gözler önüne sermeli ve çok çocuk yapmalıdır. 1974 yılında ABD’de yürütülen bir araştırmada, erkeklere özgü özellikler olarak hırslı, güçlü, saldırgan, kararlı ve bağımsız olma, kendini ortaya koyma ve risk alma gösterilmiştir. Kadınlar ise şefkatli, neşeli, sevecen, duyarlı, yumuşak, nazik, sadık, sabırlı, anlayışlı ve saf olarak nitelendirilmiştir. **David** ve **Branon**, erkekliği oluşturan öğeleri şöyle sıralamışlardır: Kadına benzememe, kadın gibi olmama; lider, hayran olunan, güçlü bir kişilik olma; bağımsız olup kendine güvenme; risk alma, güçlü bir girişimci olarak gerektiğinde saldırgan davranabilme (Navaro, 2005: 30-48).

Popüler Sinemada Erkek İmgesi

Kimlik kazanma süreci özdeşleşmeyle başlar; kişinin ilk özdeşleştiği aile bireyleridir. Özdeşleşme, sosyalleşme ile genişler; toplum, bireyi biçimlendirmeye başlar. Kişi, onaylanma içgüdüğü ile toplumun belirlediği kalıpların içine girer (Yazıcı, 2003: 39, 40). Kişinin deneyimlerinin ve çevresel faktörlerin haricinde cinsiyet rollerinin benimsetilmesinde, sanatın ve medyanın önemi de büyüktür.

Marshall'a göre temsil, imge ve metinlerin temsil ettikleri orijinal kaynakları doğrudan yansıtılmalarından ziyade onları yeniden kurmalarını anlatan bir terimdir. (Marshall, 1999: 725). Temsil yoluyla nesnelere, egemen ideolojinin amacı doğrultusunda, olduklarından farklı bir anlam kazanırlar. Sanatta ve medya iletilerinde erkeğin güç ve iktidarının vurgusu, tekrarlanan stereotipler yoluyla kurulmakta ve topluma kanıksatılmaktadır. Stereotip, çeşitli önyargılarla oluşturulmuş basmakalıp düşünceleri ifade etmekte ve dört unsuru bünyesinde barındırmaktadır: Kategorileştirme, basitleştirme, genelleme ve karışım. Bu unsurlardan kategorileştirme, kişinin kendisini ait olduğu gruba benzer ve diğer gruplardan ayrı bir varlık olarak hissetmesi ile ilişkilidir. Basitleştirme, imgenin birkaç belirgin özelliğe indirgenerek anılmasıdır; bu basit özellikler toplum tarafından değişmez gerçekler olarak algılanır. Genelleme yoluyla söz konusu gruba çoğu kez çarpıtılmış bir kolektif kimlik yüklenir. Dördüncü unsur olan karışım ise “bilinmeyeni bilinene indirgeme”ye çalışan bir süreçtir (Bourse, 2009: 116-118). Bu tanıma son derece uygun düşen erkek stereotipi “kadından farklı olan ve davranan” olup bedensel güç, cesaret ve dayanıklılık gibi özelliğe indirgenmektedir.

Geleneksel sanat tarihi boyunca, büyük bölümü erkeklerin denetiminde olan sanat eserlerinde eril bakışın baskın olduğu ifade edilmektedir. Galeri ve müze



sahipleri, sanatçı, eleştirmen ve alıcılar uzun yıllar boyunca sadece erkeklerden oluşmuş; bu ortam içinde kadın sanatçılar görmezden gelinmiştir. Bu süreç içerisinde çoğunluğu erkeklerden oluşan sanatçılar, kadın ve erkek bedenini eril bakış açısıyla resmederken;

kadını erotik bir bakma nesnesi, erkeği ise iktidar sahibi ve güç sembolü şeklinde yorumlamışlardır (Sankır, 2010). **Truett**'in *Nude Girl on a Panther Skin* (1844) isimli tablosu “gözetleyen erkek -teşhir eden kadın” karşıt imgeleriyle oldukça örtüşen bir örnek olarak gösterilebilir. Modern eserlerde erkeğin fiziksel gücünden ziyade iktidarı vurgulanmış; erkek izleyen, kadın ise kendisini teşhir eden şekilde konumlandırılmıştır. **John Berger**'e (2010) göre “Kadınlar erkeklerden çok değişik biçimde gösterilir -dişinin erkekten başka olmasından gelen bir şey değildir bu-

“ideal” seyircinin her zaman erkek olarak kabul edilmesinden, kadın imgesinin onun gururunu okşamak amacıyla düzenlenmesindedir.”

“Tüketim endüstrisinin imaj üretimini belirleyen halkalarından” biri olan sinema, imaj yaratma ve kitlelere sunma açısından temel belirleyenlerden kabul edilmektedir



(Yazıcı, 108, 109). Sinemanın icat edildiği 19. yüzyıl sonlarından bu yana filmler, “sosyal gerçekliğin şu ya da bu şekilde inşa edilmesine zemin hazırlayan duruşları, dünyanın ne olduğuna ve olması gerektiğine ilişkin olarak düşünceyi yönlendirerek toplumsal kurumları ayakta tutan daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin parçası” (Ryan ve Kellner, 2010: 37, 38) olmuştur.

Sinemasal geleneğe yön veren faktörlerin başında ise toplumsal cinsiyet rolleri gelmektedir. Sinema tarihinin ilk örneklerinden bu yana *güçlü erkeğin zayıf ve edilgen kadını koruması* klişesi tekrarlanmıştır. Bu klişe ve güçlü erkek-zayıf kadın karşıt temsili özellikle erken dönem Hollywood sinemasının popüler türlerinden olan westernlerde çok yaygın olarak karşımıza çıkar. Sessiz dönem westernlerinin özellikle iki unsuru taşıdıkları dikkati çekmektedir. Birincisi, “erdemli” erkek kahramanın “bakire” kadını kötü

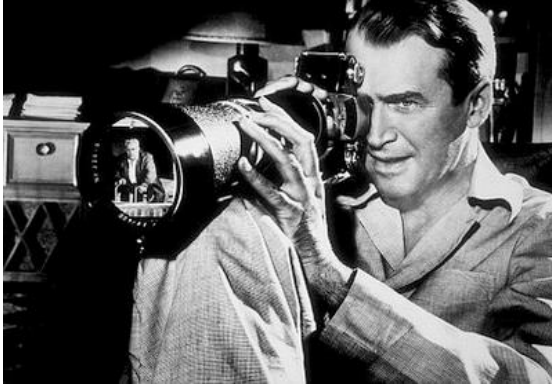
adamdan kurtarma klişesidir. İkincisi ise şiddet ve suçlarla bezeli aksiyon olgusudur. Western filmleri bütünüyle erkek merkezlidir ve çoğunlukla erkeğin macerasını gözler önüne serer. Kadın karakter bütün bunlara yalnızca zariflik ekleme işlevini yerine



getirmektedir (Lovell, 2011: 178, 179). Western filmleri tarihsel süreç içerisinde değişime uğrasa da erkek imgesinin çoğunlukla sabit kaldığı görülmektedir. Filmlerdeki kovboyların çoğunlukla “*kaba saba, içki içen, kavgacı, sakalları uzamış, üstü başı pis*” şekilde temsil edildikleri söylenebilir. Bunun dışında ana kahraman, toplumun dayattığı cinsiyet rollerine uygun olarak, “*kendine yeten, özgüveni sağlam, kişilik ve fiziksel açıdan dayanıklı, cesur, dürüst, beyaz bir erkek olarak*

çizilmiştir.” (Biryıldız, 1997: 119, 120). Cinselliğiyle tanımlanan kadının ise bu eril anlatılarında (muhtemel) anne ya da fahişe olarak sunulmaktan başka şansı kalmamaktadır.

Westernlerin kentteki izdüşümleri olan gangster filmlerinde büyük bunalım sonrası gelişen suç dünyası ve bu dünyada erkeklerin giriştiği “en büyük olma” mücadelesi anlatılmaktadır. 1930’lu yıllarda popülerleşen türün filmlerinde erkeğin bedeni değil cesareti, zorbalığı ve serveti övülmektedir. Suç dünyası içinde hızla yükselen karakterlerin saygınlığı artar. Dolayısıyla gangster filmlerinin erkek



karakterleri; yalnızca sevgilileri değil, diğer çete üyeleri, polis teşkilatı ve hatta tüm kent üzerinde tahakküme sahip kişiler olarak betimlenir.

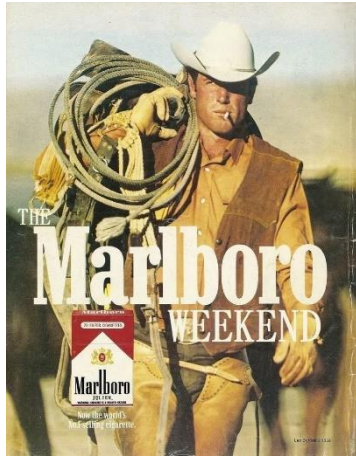
Sinemasal anlatılarda erkeğin iktidarı, yalnızca kas gücü ve saygınlığı değil aynı zamanda kadını *arzu nesnesi* olarak konumlandırmasıyla da

pekiştirilir. **Hitchcock** gibi sinemacılar erkek seyirciyi, kadın karakterleri erotik bir nesneye dönüştürerek onurlandırmışlardır. **Laura Mulvey**’e göre sinema insanlara birtakım zevkler sunar; bunlardan biri de gözetlemecilikten alınan hazdır. Bu süreç, erkek karakterin kadını ve seyircinin perdedeki karakterleri gözetlemesi şeklinde iki yönlü olarak gerçekleştirilir. Erkeğin/bakan kişinin etkin, kadının/bakılan kişinin ise edilgen olduğu bu heteroseksüel iş bölümü, anlatının yapısını da desteklemektedir. Filmin fantazisini yöneten erkek, iktidarın temsilcisidir. Kadın ya da erkek olması fark etmeksizin, seyirci bu karakterle özdeşleşir ve kadın karakterleri nesneleştirir. Tüm bu sebeplerden ötürü ana akım sinema, dikkatleri insan formu üzerinde yoğunlaştırır; yakın planlara öncelik verir (1993: 19-21).

Hitchcock’un *Arka Pencere* (Rear Window, 1954) filmi, erkek karakterin röntgenci doğasını gözler önüne sermesi ve fallik semboller yoluyla iktidarını onaylatması açısından önemli bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Objektif ve penis ilişkisi filmde açık biçimde okunabilmektedir. Bu filmde Jeff karakteri, iğdiş edilme korkusu içinde olduğundan, uzun objektifli kamerasını yanından ayırmamaktadır. Oldukça aktif ve gezgin bir fotoğrafçı olan Jeff, alçıya alınmış bacağı nedeniyle dairesine hapsolmuş; kamusal alandan özel alana bu geçiş onu

edilgen bir “kadın” ile benzer bir konuma sokmuştur. Jeff, erkekliğini vurgulamak ve iktidarını korumak için son çare olarak dikizciliğe yönelmiştir. Benzer sembolik anlatımlar pek çok filmde karşımıza çıkar. *Röntgenci* (Peeping Tom, Michael Powell, 1961) ve *Cinayeti Gördüm* (Blow Up, Michelangelo Antonioni, 1966) filmlerinde de benzer şekilde kamera/fotoğraf makinesi erkeğe haz veren bir nesne şeklinde betimlenmiştir. Erkek kamerasını daima kadına yöneltir ve tatmin olur. Kadın karakterler için benzer durum söz konusu değildir. Kamera erkeklikle özdeşleştirildiğinden, filmlerde kamera kullanan kadın karakterlere pek de sık rastlanılmamaktadır.

Militarizmin yükselişe geçtiği dönemlerde, erkeğin fiziksel gücü ve kaslı beden yapısına olan övgünün de arttığı dikkati çekmektedir. Amerika’da 1980’li yıllarda vücut geliştirici oyuncuların başrollere yükselmesi, tesadüf olmaktan çok uzaktır. **Rekin Teksoy**’a göre, Irongate olayı ile sarsılan Reagan iktidarının yaratmaya çalıştığı güçlü Amerika görüntüsü, muhafazakâr anlayışa dayanmış ve bu anlayış, kültürün her alanını olduğu gibi sinemayı da etkilemiştir. Böylece altmışlı yılların filmlerine özgü toplumda başarıyı elde edememiş, onay görmeyen kahramanların yerini, seksenli yıllarda fiziksel açıdan çok güç güçlü kahramanlar almıştır (Teksoy, 2005: 815). Böylece **Sylvester Stallone**, **Arnold Schwarzeneger** başta olmak üzere oyuncular, popülerleşen bir tür olan aksiyon filmlerinde, bir orduya bedel kas gücüne sahip, yenilmez *androjen* karakterler şeklinde sunulmaya başlamışlardır.



Ryan ve **Kellner**’a göre militer kahramanlığa ilişkin sinemasal temsiller ve ulusal özgüven duygusu Amerikan sinema tarihinde iç içe geçmiş gibidir. Filmlerde cesaret ve dayanıklılığı sınanan güçlü erkek temsili üzerinden Amerikan ulusu yüceltilmektedir (2010: 301, 302). **Baditer** ise erkek imgesinin oluşumunda

“Marlboro” imgesinin büyük önemi olduğunu belirtirken; 1980’li yıllara gelindiğinde “yalnız kovboy” imgesinin Rambo ve Terminatör’e dönüştüğünü ifade etmektedir:

Baditer’e göre erkekliğin oluşumunda çoğumuzun hayalinde yer etmiş erkek imgesi Marlboro erkeğidir. Sert, kimseye gereksinim duymayan, yalnız, bükülmez ve erkeksi; kadınlarla ilişki kuran ancak bağlanmayan, hemcinsleriyle ilişkilerini ise rekabet, savaş ve sportif karşılaşmalarla yürüten ideal erkek! Özellikle ABD’nin medya aracılığı bu erkeklik imgesini tüm dünyaya kabul ettirmiştir. Marlboro erkeğindeki kowboydan Rambo’ya ve günümüzün erkeklik simgesi Terminatör’e uzanan çetin yolda, erkeğin tüm fantazileri yer bulur. Bu filmleri izleyen erkek seyirciler, iki saatlik bir süre için hiper-erkek varoluşuyla özdeşleşirler. Terminatör ahlak kurallarından, korkudan, acıdan, ölümden ve her türlü duygusal bağlantıdan arınmıştır. En güçlü erkekten bile daha güçlü bir erkek makinesidir. Yapmak istediklerini dilediği zamanda yapabilmek: tüm erkeklerin içindeki gizli küçük çocuğun düşüdür bu. (Navaro, 2005: 47)

Feminist Sinemada Erkek İmgesi

Feminizmin ilk kez 18. yüzyıl sonlarında, Fransız Devrimi’nin ardından ortaya çıktığı düşünülmektedir. Bu dönemde temel haklara yalnızca erkeklerin sahip olduğu görüşü, **Olympe de Gouge** tarafından protesto edilmiştir. **Gouge**, 1791 yılında Fransız kadınlarının Fransız erkekleriyle eşit haklara sahip olmasını istemiş; erkek haklarının on yedi maddesinin kadınlara uyarlanmasını önermiştir. Meclisin çıkardığı, *Erkek ve Yurttaş Hakları Bildirgesi*’ne cevaben *Kadın ve Yurttaş Hakları Bildirgesi*’ni yayımlamış, bu olay kadın hakları açısından bir dönüm noktası oluşturmuştur. İlk feminizm dalgası, 19. yüzyılın sonlarında başlamış; bu dönemin ideolojisi olan sosyalizm ve komünizm ile kadın hareketi arasında sıkı bir ittifak kurulmuştur. Bu dönemden itibaren feministler, sol ideolojiden büyük ölçüde beslenmeye başlamışlardır (Ataman, 2009). 1960’lı yıllardan itibaren ise gençlik ve öğrenci hareketlerini, siyahların başkaldırışını ve ulusal bağımsızlık hareketlerini, kadın hareketi izlemiştir; feminizm ve siyah hareket, beyaz erkek muhafazakarlar karşı büyük mücadeleler içine girmiş ve başarı kazanmıştır (Ryan ve Kellner, 2010: 58). Feminist hareket, çeşitli türleri olsa da, çoğunlukla erkeğin kadın üzerindeki baskısına ve kadın özgürlüğüne odaklanmıştır; hızla gelişen feminist teori sinema literatürüne ve film anlatılarına katkı sağlamıştır.

Feminist sinemanın birincil tartışması kadına dairdir ve kadının ataerkil olmayan bir sanat eserinde *nasıl* sunulacağı sorusuna odaklanır. Popüler filmlerden farklı olarak feminist sinema, gerçek kadınların sıradan yaşamlarını gözler önüne sermeyi hedefler ve bu hedefe ulaşmak için psikanalizden ve göstergebilimden fazlasıyla yararlanır. Farklı bir sinema dili ile ataerkil sinemanın geleneksel görsel hazzını kırma çabası, feminist sinemanın birincil amaçlarından biri haline gelmiştir (Öztürk, 2000: 82-84). Feminist filmlerde yalnızca kadın imgesi üzerinde durulmamış; ataerkil kalıplar içinde yer bulan erkek imgesi de dönüştürülmüştür. Sinemada erkeklik üzerindeki çalışmalar 1990'lı yıllarda başlamıştır. **Constance Penley** ve **Sharon Willis**, çağdaş erkek imgesinin çeşitliliği içinde histeri ve mazoşizmin öne çıktığını savunmuşlardır. **Lynne Kirby**, çalışmalarında, sinemanın ilk yıllarındaki erkek histerisini ele almıştır. Ona göre sinematografin icadının üzerinden henüz fazla süre geçmeden, histerikli bir seyirci inşa edilmeye başlanmıştır. Ek olarak, modern teknolojinin gelişimi erkekleri toplu olarak histeriye sürüklemiştir. Dolayısıyla sinemada, beyaz heteroseksüel erkek parçalanmış ve doğası değiştirilmiş şekilde temsil edilmiştir (Smelik, 2007: 500).

Sonuç olarak feminist teori, sinemaya muhalif bir bakış açısı getirmiş; feminist filmler seyircinin kanıksamış olduğu kadın imgesini dönüştürmekte etkili olmuştur. Bu amaçla yeni bir feminist sinema dili üzerinde çalışılmış; avangart sinema ve tiyatrodan, Eisenstein montajından, Brecht estetiğinden ve yeni dalgadan esinlenilmiştir (Smelik, 2007: 491, 492). Öte yandan temelleri sağlam olan bu muhalif sinema kuramı, yeterli düzeyde pratiğe geçirilememiş; kadın yönetmenler tarafından oluşturulmuş bir feminist film yapımı teorisi saptanamamıştır. Filmler, festivaller ve bağımsız filmlerle sınırlı kalmış; günümüzde ise etkisini önemli ölçüde kaybetmiştir (Arslantepe, 2010).

***Piyano* Filminde Erkek İmgesi**

Yeni Zelandalı yönetmen **Jane Campion**'ın üçüncü filmi olan 1993 yapımı *Piyano*, feminist sinemaya dair çalışmalarda üzerinde önemle durulan feminist bir film örneği olarak kabul edilmektedir. Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ile ödüllendirilen film, 19. yüzyılda tanımadığı bir erkekle evlenerek Yeni Zelanda'ya gelen Ada isminde dilsiz bir kadın ve kızının yaşadıklarını konu almaktadır.



Ada, konuşmamasına karşın çok sevdiği piyanosu aracılığıyla ve kızı Flora'nın yardımıyla iletişim kurabilmektedir. Ancak Yeni Zelanda'ya ulaştıktan sonra eşi Alisdair, Ada'nın piyanosunu eve taşıttırılmaz; ulaşımın zor olması sebebiyle sahilde bırakır. Alisdair bu davranışıyla Ada'nın ifade özgürlüğünü elinden almış olur. Filmin gelişme bölümü Ada'nın piyanosu geri alma çabasını anlatır. Ada, önce Alisdair'in yarı yerli görünümündeki komşusu George'tan yardım ister. George'un yardımı sayesinde kumsala iner; geçici bir süre piyanosunu çalarak mutlu olur. Daha sonraları Ada'dan etkilenen George, Alisdair'e Ada'dan ders almak istediğini belirtir ve piyanoyu, topraklarının bir bölümüyle takas etmeyi önerir. Ada, piyanosunun satılmasına çok sinirlense de ders vermeye razı olur. George'un asıl niyeti ise piyano öğrenmek değil, Ada üzerinde hayalini kurduğu fantezileri gerçekleştirmektir. Ada, piyanosunu geri almak uğruna George'un kendisini izlemesine ve dokunmasına göz yumar; bir süre sonra ise bu oyunlar karşılıklı cinsel arzu ve aşka dönüşür. Onları gözetleyen Alisdair, evlendiğinden beri cinsel ilişki yaşamadığı Ada'ya tecavüze yeltenir ve onu eve kapatır. Kaçmaya çalıştığını anlayınca ise ceza olarak parmağını keser. Bir süre sonra Ada'nın kendisini hiçbir zaman sevmeyeceğini anlayan Alisdair, onun George ile gitmesine izin verir. Denize açıldıklarında Ada, piyanonun suya atılmasını ister. Ayağını bilerek halata dolatan Ada, piyano ile birlikte suya düşer ve denizin dibine çekilir, ancak son anda ölmekten vazgeçer ve yeni bir hayata başlar.

Hikayesinden de anlaşılabilirliği gibi *Piyano* filminde erkek karakterler, ana akım filmlerin erkekliğe dair stereotiplerinden kısmen arındırılmıştır. Buna karşın

filmin erkeklige dair söyleminin bütünüyle özgün ve farklı olduğunu söylemek zordur; çünkü *Piyano* her ne kadar merkezine bir kadını almış olsa da erkeğin iktidarını tam olarak yıkmayı başaramamıştır. Filmin geçtiği bölgedeki toprak sahipleri, 19. yüzyılın tarihsel gerçekliğine uygun olarak erkeklerdir. Bu erkekler (Alisdair Stewart ve George Baines) çevrelerindeki yerlileri, kadınları ve çocukları yönetirler.

Alisdair Stewart, filmde karşımıza ilk çıktığı sahnede güç gösterisi yapmak yerine bir el aynasına bakarak saçlarını tarar; aynada kendisini dikkatle izler. Bu davranışlar, (kendini seyretme, saç tarama, aynayla sık haşır neşir olma) toplum tarafından kadınlıkla ilişkilendirildiklerinden, seyirci, daha bu ilk sahnede Alisdair'in güç ve iktidarına dair şüpheye düşer. Buna karşın Alisdair, güç ve mevkiini kullanarak, Ada'ya ait olan piyanonun taşınmaması emrini verir ve genç kadını hüsrana düşürür. İktidarından şüphe de etsek kuşkusuz Alisdair, Ada ile karşılaştığı daha ilk sahnede onun adına karar vermeye, ona ait olanı ondan almaya başlar. Ada'nın çırpınışları, piyanoyu kumsalda çürümeye bırakmalarına engel olamaz. Kendisini ifade etmek için tek şansı olan piyanosu elinden alınan Ada, bu kez gerçekten sessizleşmek zorundadır.



Piyano filminde görüntüsü “Marlboro erkeği” kalıbına uymayan Alisdair'in bedensel ve cinsel gücünün yetersiz olduğu da vurgulanmaktadır. Evlilikleri süresince Ada, Alisdair ile cinsel birliktelik yaşamaz; geceleri kızı Flora ile birlikte uyur. Alisdair'in bu sevgisiz ve zoraki aile içindeki konumu ile cinsel iktidarsızlığı arasında paralellik kurulur. Öte yandan Alisdair, cinsel iktidarsızlığına rağmen

yine de dikizci konumundadır; Ada ve George'u gözetlemesinin ardından Ada'yı arzulamaya başlar. Eşinin başka bir erkekle birlikte olmasına göz yumar, çünkü Ada ile yalnızca erkekliğini çevresindekilere ve hatta kendine ispat etmek amacıyla evlenmiştir. Alisdair'in Ada'dan tek istediği, George'la yaşadıklarını kendisiyle de yaşamasıdır. Bu sebeple şiddete başvurmaktan çekinmez ve Ada'ya en savunmasız olduğu anlarda tecavüz girişiminde bulunur. Eşi üzerinde tahakküm kurarak cinsel güçsüzlüğünün acısını çıkarma çabasına girer. Ada'nın kendisini arzulamadığını fark eden Alisdair, önce genç kadını eve hapseder; ardından onu büsbütün edilgenleştirmek amacıyla parmağını keser. Alisdair, yalnızca topraklarının ve yerlilerin değil, kendisini sevmeyen ve arzulamayan karısının bedeninin de sahibidir ve o bedenin bir parçasını kesip atma hakkına sahip olduğunu düşünür. Bu noktada Alisdair'in kullanmaktan çekinmediği balta, *Arka Pencere* filminin ana karakteri Jeff'in kamerasından farklı değildir; penisin ve eril tahakkümün sembolü niteliğindedir. Ek olarak film, erkek cinsinin kadın üzerindeki hegemonyasını yıkmaz; bunu gözler önüne sermekle yetinir. Finalde, Alisdair'in Ada'nın George ile birlikte Yeni Zelanda'dan ayrılmasına göz yumması karakteri kalıplaşmış erkek imajından bir miktar uzaklaştırmaktadır. Tüm karşı koymalarına rağmen eşini boyunduruğu altına almayı, *ehlileştirmeyi* başaramayacağını anladığında, Ada'nın sömürgeleştirilen topraklardan uzaklaşmasına izin verir.



Filmdeki ikinci erkek karakter, Alisdair'in arkadaşı ve komşusu George Baines'tir. Baines, Alisdair'den farklı olarak, başlarda daha maço bir tavır sergiler. Seyirci bu iki karakteri gördüğü ilk sahnede Alisdair'i, elindeki ayna ve tarakla özdeşleştirip *feminen* şeklinde değerlendirirken; George'u yüzündeki yerli dövmeleleriyle özdeşleştirip daha *maskülen* bulur. Fiziken ve ruhen güçlü, kararlı ve daha az duygusal olan George, Marlboro reklamlarının sunduğu erkek imgesine oldukça yakındır. Diğer yandan George, Alisdair'dan farklı olarak geniş topraklara

sahip değildir. Dolayısıyla Alisdair sömürgeci kimliği temsil ederken; yerli kültürüne ve yaşam şekline yakın olan George'un sömürgeleştirilen kimliğine daha yakın olduğu düşünülebilir. Bu nedenle iktidarı kurma eğiliminde olmadığı dikkati çekmektedir.



Ada'nın kumsala inip piyanosunu çalmasına yardım eden George, onu dinledikten sonra genç kadını arzulamaya başlar. Bu noktada George'un yalnızca Ada'nın bedeninden değil, piyano yoluyla açığa çıkardığı *sesinden* de etkilenmiş olduğu ileri sürülebilir. Alisdair, Ada'nın sesini değil bedenini istediği için piyanoyu geride bırakmıştır. George ise onun aşkını kazanmak için önce piyanoyu elde etmesi gerektiğini bilmektedir. Bu amaç doğrultusunda Alisdair'den piyanoyu, topraklarının bir bölümü karşılığında satın alır ve Ada'dan ders almak istediğini belirtir. Asıl amacı ise Ada çalarken onu izlemek, ona dokunmak ve genç kadını baştan çıkarmaktır. Ada, siyah tuşların sayısı kadar kez derse gelmeyi ve bu fantezi oyununu sürdürmeyi, piyanosunu geri almak umuduyla kabul eder.

George da Alisdair gibi bir röntgencidir. Ada'yı gözetlemek ve ona dokunmak George'a büyük haz vermektedir. Buna karşın seyirci, Ada'nın çıplaklığından çok George'un çıplaklığına şahit olur, George'u gözetler. Ana akım sinemadan farklı olarak erkek bedeninin kadınınkine kıyasla çok daha fazla teşhir edilmiş olduğu söylenebilir. Feminist sinemanın en önemli sorularından biri, filmdeki erkek merkezli bakışın nasıl yıkılacağıdır. Dolayısıyla George'un soyunduğu birden fazla sahnede seyirci eril bakışı sürdürmekte midir? Yoksa bu sahnelerde erkek bedeni bu kez kadın seyirci için erotik nesne olarak mı sunulmaktadır? George'un

piyanoyu temizlediği sahnedeki yakın planlar, kameranın erkek bedeni üzerindeki hareketleri, ana akım sinemanın kadın bedenini sunuşundan pek de farklı değildir. Söz konusu sahne, George'un yakın planıyla açılır. George, bakışını bir yöne doğrultmuştur ve dikkatle izlemektedir. Bu çekimin ardından öznel bakış açısından piyanonun genel çekimi seyirciye sunulur. George - ve seyirci - için piyano, adeta Ada'nın bir parçası gibidir; genç kadın ile özdeşleştirdiği müzik aletine dokunarak haz almaktadır. Önce, sırtını seyirciye dönerek bel ölçeğinde yapılan çekimde gömleğini çıkarır. Kamera yavaşça aşağı iner ve George'un çıplak olan belden aşağısını tarar. Kamera sürekli olarak George'u takip etmektedir. George, toz alma eylemini gerçekleştirirken önce piyanonun arkasına geçer; ardından çevresinde hareket ederek tüm bedenini seyirciye sergilemiş olur.



George'un bedeninin ikinci sergilenişinde, bu kez onu izleyen Ada'dır. Ada, piyano çaldığı sırada George'un ne yaptığını merak eder. Piyano çalmayı bırakarak, odada göremediği George'u aramaya başlar. Yatağın cebinliğine yaklaşır ve tüllerin arasından George'u gözetler. George, soyunmuş şekilde Ada'nın karşısına çıkar. Beraber kıyafetsiz uzanmak istediğini söyler. Filmde Ada'nın bedeni George'ununki kadar teşhir edilmez. Uzanmaları ve sevişmeleri genel çekimle gösterilir. Sahneden anlaşılacağı gibi **Piyano** filmi, seyircinin dikiz eyleminin merkezine ana akım sinemadan farklı olarak bir kadını değil, bir erkeği koymuştur. Dahası, filmde bu kez yalnızca erkekler değil, Ada da dahil olmak üzere tüm karakterler tıpkı - seyirci gibi - dikizci konumundadır. Buna Ada'nın kızı Flora'da dahil edilebilir. O da Alisdair gibi kapı aralığından annesini ve George'u gözetlemiştir. Dolayısıyla film, bakış yönünü erkekten kadına kaydırmış değildir; bakan-bakılan ayrımını ortadan kaldırarak bakma eyleminin herkese özgü olduğunu altını çizmiştir.

Son Söz

Ana akım sinemaya tepki olarak gelişen feminist sinema örneklerinde “Marlboro erkeği” olarak özetlenebilecek maskülen imgeyi yıkma çabası hissedilmektedir. Popüler filmlerin sert, kararlı, cesur, bedensel ve ruhsal olarak güçlü, kadını yalnızca cinsel bir nesne olarak gören erkek imgesinin yerini feminist filmlerde daha özgüvensiz, zayıf, çekingen ve kadınları hakimiyeti altına almakta başarılı olamayan karakterler almıştır. Bu karakterlere örnek olarak **Jane Campion**’ın **Piyano** filmindeki Alisdair Stewart ve George Baines’i göstermek mümkündür. Öte yandan **Piyano** filminin, erkeğin kadın üzerindeki iktidarını bütünüyle yıktığını söylememiz ne yazık ki pek de mümkün değildir. Ada, bir erkeğin egemenliğinden bir başkasınınkine geçmiştir. George hiçbir zaman Ada’nın yüce kurtarıcısı olmamıştır, Ada’yı ne Alisdair’in saldırısından ne de boğulmaktan kurtarmıştır. Tüm bu sorunlarla Ada, tek başına yüzleşir. Ancak George, Ada’yı yeni bir yaşama sürükler, ona metal bir parmak yaptırarak yeniden sesini bulmasına ve kendini ifade etmesine destek olur. Dahası, final sahnesinde George’un yüzü örtülü Ada’nın yüzünü açması ve onu öpmesi de evliliği çağrıştırmaktadır. Dolayısıyla Ada’nın intiharı veya kızıyla yalnız bir yaşamı değil de George’u tercih etmesi ve bu kez de onun iktidarı altına girmesinin feminist eleştirmenler tarafından olumlu eleştiriler almamış olması pek de şaşırtıcı değildir.



Kaynakça

- Arslantepe, M. (2020). "Sinemada Feminist Teori". 3. Uluslararası Bir Bilim Kategorisi Olarak Kadın: Edebiyat, Dil, Kültür ve Sanat Çalışmalarında Kadın Sempozyumu. Konya. ([[bağlantı](#)], erişim: 21.01.2022).
- Ataman, M. (2009). "Feminizm: Geleneksel Uluslararası İlişkiler Teorilerine Alternatif Yaklaşımlar Demeti". *Alternatif Politika*. Cilt. 1, Sayı. 1, 1-41. ([[bağlantı](#)], erişim: 21.01.2022).
- Berger, J. (2010). *Görme Biçimleri*. Çev. Yurdanur Salman. Metis.
- Biryıldız, E. (1997). "Westernler, Gangster Filmleri ve Kara Filmlerde Erkeğin Sunumu Üzerine Bir Deneme". *İ.Ü. İletişim Fakültesi Dergisi*. S:5.
- Bourse, M. (2009). *Melezliğe Övgü*. Çev. Işık Ergüden. Ayrıntı.
- Butler, J. (2014). *Cinsiyet Belası*. Çev. Başak Ertür. Metis.
- Engels, F. (1990). *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*. Çev. Kenan Somer. Sol Yayınları.
- Farrell, W. (1994). *The Myth of Male Power*. Berkeley Publishing Group.
- Hartmann, H. I. (1979) "The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: Towards a Progressive Union", *Capital & Class*. Cilt 3, Sayı 2, 1-33. ([[bağlantı](#)], erişim: 01.01.2022)
- Johnston, C. (1973). "Women's Cinema As Counter Cinema". *Sexual Stratagems: The World of Women in Film*. Patricia Erens, ed. Horizon Press.
- Küçük, M. (2015). "Çalışma Hayatında Kadınlar ve Karşılaştıkları Sorunlar: Bir İşverene Bağlı Olarak Çalışan Emekçi Kadınlara İlişkin Bir Araştırma". *Ekonomi Bilimleri Dergisi*. Cilt 7, Sayı 1, 1-17.
- Lovell, A. (2011). "Western". *Filmde Yöntem ve Eleştiri* içinde. Der. ve Çev. Ertan Yılmaz. De Ki.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. Çev: Derya Kömürcü. Bilim ve Sanat Yayınları.
- Mulvey, L. (1993). "Görsel Haz ve Anlatı Sineması". Çev: Nilgün Abisel. *25. Kare*. Sayı: 3, 18-24.
- Navaro, L. (2005). *Tapınağın Öbür Yüzü*. Remzi.
- Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak*. Alan Yayıncılık.
- Ryan, M. & Kellner D. (2010). *Politik Kamera*. Çev: Elif Özsayar. İstanbul: Ayrıntı.
- Sankır, H. (2010), "Eril Tahakküm ve Üstün Erillik Olgusunun Plastik Sanatlar Alanında Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Oluşumuna Etkileri Üzerine Sosyolojik Bir Değerlendirme", *Hacettepe Üniversitesi Sosyolojik Araştırmalar E-Dergisi*. Sayı: 28, 1-17.
- Scott, J. W. (2007). *Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi*. Çev: A. Tunç Kılıç. Agora Kitaplığı.
- Smelik, A. (2008) *Feminist Sinema ve Film Teorisi-Ve Ayna Çatladı*. Çev: Deniz Koç. Agora.
- Smelik, A. (2007). "Feminist Film Theory", *The Cinema Book*. BFI. ([[bağlantı](#)], erişim: 21.01.2022).
- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*. Oğlak Bilimsel Kitaplar.
- Yazıcı, İ. (2003). *Kitle İletişiminde İmaj*. İm.