

Son Dönem Türk Sinemasında Anti-Kahraman Kadınlar

Geliş Tarihi/Received: 12.11.2021
Kabul Tarihi/Accepted: 18.03.2022
DOI: 10.46372/arts.1022839

Dr. Öğr. Üyesi Selin KIRAZ DEMİR
İstanbul Aydın Üniversitesi
İletişim Fakültesi
selinkirazdemir@aydin.edu.tr
ORCID:0000-0001-5901-857X

Öz

Türk sinemasının karakter temsilleri bağlamında yapısal dönüşümü düşünüldüğünde özellikle 80'ler sonrasında o güne dek tabu olarak kabul edilen eşcinsellik, etnik kimlikler ve inanç meselesi gibi birçok konunun beyaz perdeye taşındığı görülmektedir. Buna rağmen, günümüzde dahi Türk filmlerinin temalarında tam anlamıyla toplumsal cinsiyet kalıp yargılarının aşıldığı söylenemez. Genellikle ideolojik yaklaşımlar çerçevesinde şekillenen ve toplumsal yaşamda yazılı olmayan bir kural gibi işleyen bu roller, sinemada da karakterler aracılığıyla kendisini gösterir. Fakat bugün, toplumsal cinsiyet kalıplarının dışına çıkıyor olsa da izleyici tarafından benimsenen farklı bir karakter yapısı bulunmaktadır: Anti-kahramanlar. Çalışmada, Türk sinemasının son dönemde çekilen Nefesim Kesilene Kadar (2015) ve Sofra Sırları (2017) adlı filmleri üzerinden anti-kahraman kadın karakterler feminist kuram çerçevesinde betimsel analiz yöntemiyle incelenmiştir. Çalışmada, kadın karakterlerin filmlerdeki temsil biçimlerine odaklanılmaktadır. Dolayısıyla, her iki film de Türk sinemasında başrollerde yer alan anti-kahraman kadınların temsili kadını ve erkek yönetmenlerin bakış açısıyla yansıtmadan dolayı çalışmaya dahil edilmiştir. Çalışmada, anti-kahraman kadınların sinemada toplumsal cinsiyet rollerinin sunulmasına ve karakter oluşumuna olan etkileri sorgulanmıştır. Buna göre, kadın karakterlerin anti-kahraman olarak konumlanması ile birlikte toplumsal cinsiyet kalıp yargılarını dönüştürme potansiyeli olduğu saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: anti-kahraman, sinemada kadın, toplumsal cinsiyet, betimsel analiz

Kiraz Demir, S. (2022).
Son Dönem Türk Sinemasında Anti-Kahraman Kadınlar.
ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, 8, 51-80.

Anti-Hero Women in Contemporary Turkish Cinema

ABSTRACT

Character representations have changed in Turkish Cinema, especially after the 80s, and many subjects that are considered taboo before have started to be shown in the screen. Despite this, it cannot be said that gender stereotypes have been completely overcome even today. These roles, which are generally shaped by ideological approaches and function like unwritten rules in society, show themselves in cinema through the characters. However, there is a different character structure adopted by the audience, even though it goes beyond gender stereotypes: Anti-heroes In the study, anti-hero female characters were analyzed through the descriptive analysis method within the framework of feminist theory, through the contemporary films of Turkish Cinema, *Nefesim Kesilene Kadar* (2015) and *Sofra Sırları* (2017). The study focuses on the representations of female characters in films. Therefore, both films are included to the study as they reflect the representation of anti-hero women in Turkish cinema from the perspective of male and female directors. In the study, the effects of anti-hero women on the presentation of gender roles and character formation in cinema were questioned. Accordingly, with the positioning of female characters as anti-heroes, it has been determined that there is a potential to transform gender stereotypes.

Keywords: anti-hero, woman in cinema, gender, descriptive analysis

GİRİŞ

Bundan yüzyıllar önce Miguel de Cervantes'in kaleme aldığı, dünya tarihinin ilk modern romanı olarak kabul edilen *Don Quijote (Don Kişot, 1605)*, okuyucuların benimsediği ilk anti-kahramanlardan biridir. Don Quijote kötü bir karakter değildir, kahraman da değildir, fakat öteki olarak konumlanmıştır. Toplum normlarının dışındadır (Cervantes, 2016). Don Quijote ile beraber klasik edebiyat, efsaneler, mitolojik karakterler hatta masallarda dahi karşılaşılan anti-kahramanlar; yapısında gaddarlık, kötücüllük bulunmasa da kendi idealleri için mücadeleye eden, iyilik ve doğruluk peşinde koşmayan, genellikle toplum tarafından belirli özelliklerinden ötürü dışlanmış kişiler olarak adlandırılırlar. Anti-kahramanlardan bazı özellikleri nedeniyle nefret edilmesi mümkün değildir çünkü onlar bir hikâyedeki kötülük temsili olmaktan ziyade çoğu zaman hayatta şansın yüzlerine gülmediği, hakkını korumak için toplumun meşru olarak kabul etmediği yolları kullanmayı seçen karakterlerdir.

Günümüzde postmodernizmin de etkisiyle birlikte edebiyat ve sinema alanında yaygınlaşan bir kavram olan anti-kahramanlar, "kötüler" olarak algılanmamalıdır. Çünkü kimi zaman kötü karakterler kahraman, iyi karakterler ise anti-kahraman olabilirler. Bunun yanı sıra, hikâyeye ilerledikçe kahramandan anti-kahramana dönüşen karakterler de olabilir. Bu nedenle anti-kahramanlık kavramının yazın ve seyir deneyimleri bakımından geçirdiği dönüşüm, bugün sinema alanında konumlandığı yer ve tüm bunların toplumsal yaşamda ve toplumsal cinsiyet rollerinin konumu konusunda oluşturabileceği olası etkilerin incelenmesi çalışmanın merkezinde yer almaktadır.

Kadınlar, Simone de Beauvoir'ın *İkinci Cins* adlı kitabında belirttiği gibi, özellikle insanların yerleşik düzene geçişi ve aile içi iş bölümünün yaygınlaşması, üremede erkeğin rolünün anlaşılması ve cinsiyetlerin birbirine olan üstünlüğünün "kas gücü" ile tanımlanması gibi nedenlerle yüzyıllar boyunca erkeğin ötekisi olarak konumlanmak durumunda kalmıştır (Beauvoir, 2010, s. 12). Ana kahraman olan erkeğin ötekisi olarak varlık gösteren kadın, aslında tam da bu özelliklerinden dolayı olağan bir şekilde anti-kahramanlık kavramına yakınlaşır. Bu durum sanatta, kötülük yapan erkeğin o kötülüğü yapmasını tetikleyen, onu yoldan çıkararak, kendi idealleri ve çıkarları uğruna her şeyi yapabilecek potansiyele sahip kadın temsillerinin oluşmasını beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla biyolojik olarak kişiye tanımlanan cinsiyet ve bu tanımın toplumsal yaşamda gerektirdiği birtakım normlar, yani cinsiyet rollerinin benimsenmesi de kolaylaşır. Cinsiyet rolleri özellikle tecimsel sinemada hâkim

ideolojik yapı çerçevesinde şekillenirken, bu rollerin dışında kalan kadınlar artık anti-kahramanın tam da kendisi olabilmektedirler.

Sinema, toplumdaki farklı insan tiplerinin bir arada seyredildiği, karakter özelliklerinin olay örgüsü aracılığıyla izleyiciye aktarıldığı, belli davranışların toplum tarafından kabulü için kayda değer bir etkisi olduğu düşünülen sanatlardan biridir. İzleyicinin yakın gözlemi altında bulunan filmlerdeki ana karakterler, herhangi bir davranışıyla ilgili haklı bir gerekçenin ön plana çıkarılmasıyla birlikte izleyici gözünde meşru olmayan davranışlarda bulunsalar da benimsenebilir ve haklı bulunabilir. Bu durumda karakter, bir anti-kahramana dönüşür.

Dünya sinemasında son dönemde fantastik ve bilim kurgu gibi bazı film türlerinin teknolojiyle paralel olarak gelişmesi, anti-kahramanların görünürlüğüne artırmıştır. Türkiye'de ise bu durumun biraz daha farklı geliştiği söylenebilir. Türk sinemasında uzun yıllar devam eden geleneksel yapı, film öykülerinin belli kalıplarda sunulmasına sebep olmuş, olağandışı olarak adlandırılan karakterler ve onların sergiledikleri davranışlar kötü örnek olarak gösterilmiştir. Zamanla anti-kahramanı izleyicinin sahiplenmesiyle birlikte artık hâkim ideolojinin sınırlarını aşan kişiler de kendi haklı yönlerini ortaya koyarak beğeni kazanmaya başlamıştır. Öyle ki, özellikle son dönemde Türkiye'de gündemi oluşturan cinsiyet eşitliği konusu, sinemada da yansıtılmaya başlanmıştır. Artık kadınların, erkeğin ötekisi olarak konumlanmak zorunda kalsalar da, birer anti-kahramana dönüştüğü filmler çekilmeye başlanmış, böylelikle toplumsal cinsiyet yargıları aşılmaya çalışılmıştır.

Çalışmada feminist kuram çerçevesinde yapılacak olan betimsel analiz yöntemiyle ilk olarak 2015 yapımı Emine Emel Balcı'nın yönettiği *Nefesim Kesilene Kadar* adlı film incelenmektedir. Filmdeki kadın karakter Serap, Türk sinemasındaki kadın karakterlerde çok sık rastlanmayan bir şekilde, kendisini acındırmayan, ağlamayan, kendi yöntemleriyle sorunlarının üstesinden gelen biridir. Bu özellikleri toplumsal cinsiyet yargıları ekseninde Serap'ı bir öteki ve anti-kahraman yapmaktadır. Üstelik Serap karakteri, Türkiye'nin sayılı kadın yönetmenlerinden biri tarafından yaratılmıştır. Bu nedenle çalışma için uygun bir örneklem olduğu düşünülmektedir. Böylelikle çalışma, bir kadın yönetmenin hayal gücüyle yaratılan kadın karakterlerin anti-kahraman olarak nasıl konumlandırıldığını sorgulamayı amaçlamaktadır. Serap'la ortak özellikler gösterdiği kadar çatıştığı noktalar da bulunan Neslihan ise 2017'de Ümit Ünal'ın çektiği *Sofra Sırları* filminin ana karakteridir. Neslihan'ın da başına gelen sorunlarla baş etme biçimi oldukça olağandışıdır. Bu da onu başka bir anti-

kahraman yapmaktadır. Bir erkek yönetmenin gözünden anti-kahraman kadının nasıl oluşturulduğu, hangi özelliklerin, nasıl ön plana çıkarıldığı çalışmanın bir diğer önemsediği konudur. Bu nedenle çalışmada ikinci bir örneklem olarak *Sofra Sırları* filmi seçilmiştir. Film, geleneksel cinsiyet rollerinin baskın bir şekilde gösterildiği ve bu kalıp yargıların kadın karakterin dönüşümünü tetikleyen ana unsur olması dolayısıyla çalışmaya dahil edilmiştir. Böylece kadın yönetmenin gözünden anti-kahraman kadın ve erkek yönetmenin gözünden anti-kahraman kadının benzeştiği ve ayrıldığı noktaların ortaya konması amaçlanmıştır. Çalışmanın, toplumsal cinsiyet ve cinsiyet rollerinin temsili ile anti-kahramanlığın bu rollerin izleyicideki algısı konusunda yeni bir perspektif sunacağı düşünülmektedir.

Kahraman ve Anti-Kahramanın Doğuşu

Anti-kahraman, tanımlanması oldukça güç, keskin sınırları olmayan, farklı dönem ve koşullar altında nitelikleri değişebilen bir türdür. Genellikle kahraman karşıtı özellikleri kendisinde toplayan anti-kahramanı daha iyi analiz edebilmek için öncelikle kahramanın ortaya çıkışı ve yolculuğunu incelemek gerekir. Kahramanlık olgusunun kökenlerinin mitolojiye ve Antik Çağ edebiyatına dayandığı bilinmektedir. Mitolojik kahraman sıradan dünyadan çıkıp doğaüstü bir yola girer. Burada birçok tuhaflıkla ve masalsı güçlerle karşılaşır ve mutlak bir zafer kazanır. Bu zaferden eskisinden daha güçlü çıkar ve bu güç, benzerleri üzerinde üstünlük kurmasını sağlar (Adams, 1976, s. 32-34). Aslında ilk oluşumu bakımından sahip olduğu özelliklerin bugünkü anlamından oldukça farklı olduğu görülmektedir. Fakat yine de tüm bu özelliklerin, bugünün kahramanı ve anti-kahramanının oluşumu için önemli bir zemin oluşturduğu söylenebilir.

A *Glossary of Literary Terms*'de anti-kahraman "modern bir roman veya oyunda, ciddi bir edebi eserin geleneksel kahramanı veya kahraman ile ilişkilendirdiğimiz karakterden büyük ölçüde farklı olan baş kişi" olarak tanımlanmaktadır (Abrams ve Harpnam, 1999, s. 11). *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* ise anti-kahramanı "genellikle başarısızlık yeteneği verilen kişi" olarak açıklamaktadır. Buna göre bir anti-kahraman yüksek ahlaki standartlara sahip olmayabilir ve mitolojinin, folklorun veya efsanelerin geleneksel ilke karakterinin özelliklerini taşımayabilir (Cuddon, 1998, s. 43). Anti-kahraman, özellikle ilk dönem edebi metinlerde bir kurtarıcı veya lider olarak onurlandırılmamaktadır. Daha çok korkak, cesaretsiz, beceriksiz ve hatta sadece şanssız bile olabilmektedir.

Kahraman kavramının en yalın açıklamasını Aristoteles *Poetika* adlı eserinde yapmıştır: "sıradan olandan daha iyi biri" (Aristoteles, 2010, s. 23). Buna göre kahraman, cesurdur, onurludur ve tehlikeli bir görevi üstlenmeye hazır bulunmaktadır. Campbell ise, ilk kez 1949 yılında yayımlanan *The Hero with a Thousand Faces* adlı çalışmasında kahramanı ikiye ayırmıştır. Bunlardan ilki, kendi bölgesine ait ve mikrokozmdur. Sıra dışı güçlere sahip olan bu kahraman tipi, kişisel ölçekte zorbalara karşı üstünlük sağlamaktadır. Bu tip kahramanlar kabilesel ya da yereldir ve tek bir halka lütuflarını sunmaktadırlar. Buna karşılık ikincisi ise dünya tarihine ait, makrokozmdur bir zafer elde etmektedir. Macerasından geriye toplumun bir bütün olarak yenilenmesi için araçlar getirmekte ve evrensel kahramanlar olarak anılmaktadırlar (Campbell, 2017, s. 42).

Kahramanın vazgeçilmez özelliklerinden biri de hayranlık uyandırmasıdır. Yaşadığı bu büyük dönüşüm içerisinde değişmeyen yegâne özelliğinin bu olduğu söylenebilir (Law, 1983, s. 390). Alışlagelmiş tanımının neredeyse tamamen dışına çıkan bu karakter, şimdiye dek üzerinde barındırdığı tüm sıfatların *kasten* karşısında durarak yeni bir oluşum içine girmekte ve anti-kahramanın oluşumu da bu noktada başlamaktadır.

Anti-kahramanlığın ortaya çıkış pratiklerini doğru analiz edebilmek açısından modernizm ve modernizmin toplumsal etkilerinin açıklanması gerekmektedir. Modernizm üzerine çalışan önemli isimlerden biri, Marksist teorisyen Marshall Berman'a göre modernlik, yaşamın imkân ve zorluklarına karşı elde edilen bir deneyim yığını olarak tanımlanmaktadır. Modern olmak bir yandan serüven, güç, coşku, gelişme ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat ederken, öte yandan kişinin sahip olduğu, bildiği ve olduğu her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamla başa çıkılmasını gerektirmektedir. Berman, çalışmasına da adını verdiği gibi modern olmayı Marx'ın "katı olan her şeyin buharlaştığı" bir dünyanın parçası olmakla özdeşleştirmiştir (Berman, 2013, s. 27).

Modernizmin dinamikleri ve endüstri devrimi ile birlikte aydınlanma teorisi bilimi ön plana çıkararak bir döneme geçişin önünü açmıştır. Bu dönemde toplumsal sınıfların ortaya çıkışı, yaşanan toplumsal değişimler ve insanlar arasındaki ilişkilerin geçirdiği dönüşüm, kahramanın nitelikleri üzerine sorgulamaları beraberinde getirmiştir (Bröckling, 2019, s. 127-129). Tüm bu değişimler, zamanla toplumsal kahramanların yerini kendi dünyalarının kahramanına bırakmasına sebep olmuştur. Böylece, roman, hikâye, tiyatro vb. anlatı türlerinde en önemli ve topluma yararlı iyi kimse konumunda olan kahramanın dönüşümü başlamıştır. Modern anti-kahraman

tüm bu mücadele alanında varlık gösteren, bu dünyanın bir parçası olmaktan uzak, uyumsuz bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Modernizmin etkisiyle sosyo-kültürel yapının dönüşümünün toplumdaki kahramanlık normlarının da değişmesini beraberinde getirmesiyle, anti-kahramanlığın giderek yaygınlaşmaya ve benimsenmeye başladığı söylenebilir.

Yirminci yüzyılın başlarında modern anti-kahramanlık olarak adlandırabilecek kahramanın evrimleştiği yeni yapı, insanların geleneksel değerler hakkındaki belirsizliklerine ve modernitenin yapısal olarak insanı konumlandırmasına karşı bir duruşu temsil etmektedir. Ayrıca bu durum, modernizm ruhunun bir özelliği olarak görülebilmektedir. Değişen zaman ve kültürel dinamikler ile insanların ahlaki değerleri sorguladığı bir döneme işaret eden modernizm ile birlikte tutarlı anlamın kaybolduğu, özlerin değerinin düştüğü söylenmektedir. Böylelikle insanlar bu karmaşık yaşamda bir anlam arayışına girmişler, kontrol edemeyecekleri ya da anlayamadıkları bu dünyada bir düzen oluşturmaya çalışmışlardır. Dolayısıyla modern kahramanların eksikleri, farklı kahramanlıklarda kendisini göstermeye başlamıştır. Anti-kahramanlık, yaşanmakta olan bu kültürel parçalanmanın bir yansıması olarak oluşumunu tamamlamaya başlamıştır (Niemneh, 2013, s. 75-76).

İlk olarak edebi metinlerde görülen anti-kahramanların, özellikle Fyodor Dostoyevski'nin romanlarında çok önemli bir yer tuttuğu bilinmektedir. O güne dek Don Quijote da dahil olmak üzere pek çok ana karakter anti-kahraman özelliklerine sahip olsalar da genellikle anti-kahraman olarak adlandırılmamıştır. Fakat Dostoyevski'nin 1864 yılında yazdığı romanı *Yeraltından Notlar* tam bir anti-kahraman başyapıdır. Romandaki ana karakter kendisini *yer altı adamı* olarak tanımlamaktadır ve olay örgüsü boyunca bu karakterin kendi içinde yaşadığı çatışmalar ve bunalımlarına yer verilmektedir. İki kısımdan oluşan hikâyede ilk olarak anti-kahraman karakterin itirafları, pişmanlıkları, iç hesaplaşmaları ve varoluşsal sorgulamaları üzerinde durulurken, ikinci kısımda hayatındaki insanlarla çatışmaları ve yaşadığı hesaplaşma anlatılmaktadır (Dostoyevski, 2013). Dostoyevski'nin anti-kahramanlığın yazın alanındaki varlığı adına açtığı bu yol, Franz Kafka'nın *Dönüşüm* (1915) romanındaki Gregor Samsa'dan, Herman Hesse'in *Bozkırkurdu* (1927) romanındaki Harry'ye, Jean-Paul Sartre'ın *Bulantı* (1938) romanındaki Roquentin'den, Albert Camus'nün *Yabancı* (1942) romanındaki isimsiz ana karakterin bulunduğu birçok eser çağın yeni anti-kahramanlarını yaratmıştır. Bu yapıtlar, ilerleyen yıllarda sinema filmlerindeki birçok anti-kahramana da ilham olan karakterleri içermektedir.

Kahraman ve anti-kahramanların ilk dönem eserlerde belirgin ayrımları ve her birinin kendine özgü özellikleri, ahlaki kuralları ve değer yargıları olmasına karşın günümüzde bu farkların belirsizleşmeye başladığı görülmektedir. Çağdaş yazın alanında anti-kahramanların sayısı savaş, politik ve sosyolojik gelişmelerin bir sonucu olarak kahramanların önüne geçmiş, edebi metinlerin odak noktası kahramanlık ve cesarettten ziyade başarısızlık, eylemsizlik, belirsizlik ve çaresizlik temalarına kaymıştır (Kadiroğlu, 2012, s. 1). Modern hayatın toplumsal alanda yarattığı bunalımlar, toplumun özne olarak anti-kahramanla empati kurabilmesini sağlamaktadır ve anti-kahramanlığa bir misyon yüklemektedir.

Sinemada Toplumsal Cinsiyet Roller ve Anti-Kahramanlar

Toplumsal cinsiyet ve cinsiyet eşitsizliğinin kitle iletişim araçları aracılığıyla yeniden üretilmesi ve yayılması, sosyal bilimler alanında yapılan pek çok çalışmada tartışılan konularından biridir. Toplumsal cinsiyet rollerinin özellikle popüler sinemada egemen ideolojinin çıkarlarını destekleyecek ve toplumsal sınıfların devamlılığını sağlayacak şekilde üretildiği söylenebilir. Kültürel normlar ve geleneksel yapı etrafında şekillenen toplumsal cinsiyet, bireyin biyolojik cinsiyetine uygun olduğu düşünülen yaşayış ve düşünüş biçimlerinin benimsetilmesi olarak açıklanabilir. Buna göre kadın ve erkek cinsiyetlerinin birleşiminden biyolojik anlamıyla cinsiyet ortaya çıkmakta, toplumsal cinsiyet süreci ise farklı ve eşit olmayan sosyal bedenleri belirlemektedir. Toplumsal olarak kurulan bu kategoriler biyolojik olarak “kadın ve erkek” ile toplumsal olarak “kadın ve erkek” olarak sınıflandırılmaktadır. Kadın ve erkek olarak doğan kişilerdeki anatomik farklılıklar, toplumsal alandaki yaşayış biçimlerini de şekillendirmektedir (Lorber, 1993, s. 568-569). Erus ve Gürkan (2012) toplumsal cinsiyeti “erkek ya da kadın olmaya toplumun ve kültürün yüklediği anlamları ve beklentileri ifade eden kültürel bir yapı” olarak açıklamaktadır (s. 207). Yanı sıra kavram, “bireyi kadınsı (feminen) ya da erkeksi (maskülen) olarak kategorize eden psiko-sosyal özellikler” şeklinde de ifade edilmektedir (Rice, 1996, s. 5).

Toplumsal cinsiyet ideolojilerinden kaynaklanan kadın ve erkeklerin toplumsal alanda algılanış biçimlerindeki farklılıklar, egemenlik ve tahakkümün bedeni nasıl ürettiğine dair yapılan çalışmalar sonucunda netleşmektedir (Direk, 2018, s.183). Cinsiyetlerden kaynaklanan bu eşitsizlik durumu ve toplumsal cinsiyet rolleri, kültürel ve tarihsel olarak üretim ve anlamlandırma aşamalarını açıklamayı hedefleyen bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. *Toplumsal Cinsiyet Yanılsaması* adlı çalışmasında

Fine, direniş gösteren bir güç haline gelen noktanın biyoloji değil, kültüre uyarlanmış zihinler olduğunu ifade etmiştir (Fine, 2011, s. 23).

Erkeklerin ve kadınların biyolojik cinsiyetleri üzerinden oluşturulan bu toplumsal cinsiyet rolleri, bireylerde kültürel bir kimlik oluşmasını beraberinde getirmekte ve bu durum çok nadir değişmektedir. Buna göre toplum içindeki her kişi yerine getirdiği görevin içine nüfuz etmekte ve kendi sınıfına hapsedilmektedir. Kişi, temsil ettiği ideolojinin içinde yok olmakta ve kültürel kimliğinin içinde bireysel özellikleri geri planda kalmaktadır (Demez, 2009, s. 17). Bu durum, zamanla birey olma sorununu ortaya çıkarmakta ve farklılıklara karşı hoşgörünün azalmasına da sebep olabilmektedir. Böylelikle ötekilik sorununun kendini iyiden iyiye göstermeye başladığı söylenebilir. Toplumsal cinsiyet rolleri dolayısıyla gerek aile, gerek toplum, gerekse çalışma hayatında çeşitli baskılara maruz kalan kişiler ise çoğunlukla kadınlardır. Bu nedenle kadınlara yönelik toplumsal cinsiyet rollerine yönelik yapılan çalışmalar, toplum içinde cinsiyet eşitliğinin sağlanması açısından oldukça önemlidir. Burada kitle iletişim araçlarının, özellikle de sinema filmlerinin kritik bir işlevi bulunmaktadır. Çünkü bu filmler izleyiciye bir sinemasal gerçeklik sunmakta, duygularına seslenmekte, dolayısıyla inandırıcılığı ve ikna ediciliği yüksek bir araç haline gelmektedir.

Sinemada da, tıpkı edebiyat alanında olduğu gibi kahramanın anti-kahramana dönüşüm süreci belirgin bir şekilde kendisini göstermiştir. Sinemanın ilk anti-kahramanları, edebiyatta da olduğu gibi beceriksiz ve pasif karakterlerden oluşurken; zamanla, post modernizmin tüm tanımları parçalı hale getirmesiyle artık anti-kahramanlar filmlere ağırlığını koyan, hikâyenin seyrini değiştirebilen, hatta bir filmin ana karakteri haline gelmeye başlamıştır (Salman, 2020, s. 2892).

Dünyasınemasında filmin seyri açısından *etkili* olarak nitelendirilebilecek ilk anti-kahramanların, şimdiye dek izleyicinin alışık olduğu erdemli, görevini yerine getiren bir kurtarıcı olmaktan ziyade, daha kusurlu, bugünün dünyasından bakıldığında da daha gerçekçi olduğu söylenebilir. Anti-kahramanların bu gerçekçi yüzü izleyici tarafından ilgi görmekte ve benimsenmektedir. Dünyadaki örnekler bakıldığında, popüler filmlerde ya da sanat filmlerinde pek çok anti-kahramana rastlanmaktadır. *Fight Club* (*Dövüş Kulübü*, David Fincher, 1999) filmindeki Tyler Durden'dan filme ismini veren Leon'a (*Sevginin Gücü*, Luc Besson, 1994), *V for Vendetta* (James McTeigue, 2006) filminin V karakterinden, *Pirates of the Caribbean*'in (*Karayip Korsanları*, Gore Verbinski, 2003) muzip ve tabuları yıkan korsanı Jack Sparrow'a, Coen Kardeşler'in *Inside Llewyn Davis* (*Sen Şarkılarını Söyle*, Ethan Coen, Joel Coen,

2013) filmindeki Oscar Isaac tarafından canlandırılan bitik müzisyenden, çok kez uyarlamaları çekilen *Joker*'e (*Suicide Squad*, *The Joker*, *Gerçek Kötüler*, 2016) dek birçok anti-kahraman, dünya sinemasında önemli karakterler arasına girmiştir.

Bu isimler, her ne kadar toplumu eylemlerinin haklılığı konusunda iki kutba ayıran ve bazıları tartışmalara sebep olan karakterler olsalar da izleyicinin onları hatalarıyla, başarısızlıklarıyla ve kusurlarıyla benimsediği, eleştirse de anladığı ve zaman zaman hak verdiği söylenebilir. Çünkü bu karakterler, modern dünyanın bir eleştirisi olarak "fırsat eşitsizliğini" ve bu eşitsizliğin yarattığı toplumsal sonuçları daha belirgin bir şekilde izleyiciye sunmaktadırlar (Diker, 2020, s. 291).

Sinemanın anti-kahramanları hatalarıyla ve eylemlerinin olumsuz sonuçlarıyla açık bir şekilde izleyicinin karşısına gelmektedir. Böylece gündelik hayatta da kusursuz olmayan insan, kendi hayatından da pek çok ortak nokta bulabilmektedir. Toplumdaki insanlara benzer şekilde, bu kişilerin de zaafı bulunmaktadır. Bu açıdan bakıldığında kahramanların insanların toplum içinde zaman zaman kendilerini sergiledikleri haline, anti-kahramanların ise aslında var oldukları, özlerine yaklaştığı söylenebilir. Anti-kahramanlar hata yapabilmekte ve onaylanma ya da ahlaki açıdan üstün olma kaygıları bulunmamaktadır. Bu karakterlerin özellikle bugün, iyilerin ya da kahramanların karşısında konumlanmak zorunda olmadığı da görülmektedir. Söz konusu karakterler üzerinden düşünüldüğünde, eylemsizliğin de bu anti-kahramanların bir özelliği olma zorunluluğu bulunmamaktadır.

Anti-kahramanların günümüz dünyasında yaşam pratiklerine ve insanın özüne daha yaklaşmış oldukları söylenebilir. Fakat bazı anti-kahramanların filmlerde sebepleri açıkça gösteriliyor olsa da eylemlerinin haklılığı sorgulanmaktadır ve sorgulanmalıdır. Özellikle başkasının hayatına zarar verebilen anti-kahramanların her ne kadar filmin hikâyesine ve kurgusuna katkı sağladığı düşünülse de normalleştirilmemesi gerekir. Böyle durumlarda bazı anti-kahramanların eylemleri izleyiciyi olumsuz etkileyebilmekte ve kendisinin yaptığı ya da yapacağı zararlı eylemleri meşrulaştıran bir hale gelebilmektedir. Bu nedenle anti-kahraman karakterler oluşturulurken bu tür konulara dikkat edilmelidir. Örneğin son olarak Todd Phillips'in yönettiği *Joker* (2019), bir anti-kahraman olarak konumlanmaktadır. Çocukluğundan itibaren toplum içerisinde yaşadığı dışlanmışlık, anne-baba figürlerinin eksikliği ve psikolojik birçok etmenin onu suça yönlendirdiği görülmektedir (Langley, 2012, s. 146-157). İzleyici olarak *Joker*'e üzülme veya acımak olağandır. Fakat karakter artık başkasına zarar verebilme boyutuna geldiğinde anlamak ve empati kurmak daha da zorlaşmaktadır.

Böyle bir durumda anti-kahramanın gerçekçi olmasının ve insanın kusurluluğunu açıkça yansıtabilmesinin izleyicinin onu sorgusuzca sahiplenmesini gerektirmediği düşünülmektedir.

Dünya sineması ile karşılaştırıldığında Türk sinemasının anti-kahramanlarının ise çok nadir yasa dışı işlere karıştığı görülmektedir. Dünya sinemasında görülen örneklerin aksine yerli filmlerde anti-kahramanlar çoğunlukla ötekileştirilen, eylemsiz insanlarla sınırlanmaktadır. Ayrıca karakterlerin oluşumunda dünya edebiyatından da esinlenildiği söylenebilir. Örneğin Zeki Demirkubuz'un *Yeraltı* (2012) filmindeki anti-kahraman Muharrem, Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar* romanından uyarlanarak izleyiciye sunulmuştur (Yüksel, 2017, s. 39). Yönetmenin aynı zamanda *Masumiyet* (1997), *Yazgı* (2001) ve *Kader* (2006) filmleri de birer anti-kahraman başyapıtı olarak gösterilebilir. Bir başka örnek olarak, Onur Ünlü'nün filmi *Polis*'teki (2017) Musa adlı karakteri, anti-kahramanlık özelliklerini gösterdiği sözleriyle dikkat çekmiştir: "Benim şiddete meyyalim, vallahi dertten" (Aytekin, 2014, s. 273). Taylan Kardeşlerin *Vavien* (2009) filmi ise, Türk sinemasının başarılı örneklerinden biri olarak daha önce çok karşılaşılmayan bir anti-kahraman karakteri yaratmıştır: Celal. Türk sinemasının anti-kahramanları çokça örneklendirilebilir. Fakat burada dikkat çeken önemli noktalardan biri de, *kadın* karakterlerin hikâyelerde nasıl konumlandırıldığı konusudur.

Sinema tarihi boyunca, başlangıcından günümüze filmler incelendiğinde kadın karakterlerin temsilinde ve sunulmasında birçok sorun göze çarpmaktadır. Bu sorunların kökeni ise genellikle toplumsal cinsiyet kalıp yargılarına paralel şekilde karakter özelliklerinin şekillenmesi ve bu kalıpların dışında kalan kadınların genellikle *kötü* karakterler olarak gösterilmesidir. Bu durum, sinemada *Femme fatale* karakterlerin ortaya çıkmasını beraberinde getirmiştir. *Femme fatale* karakterler ilk olarak Film Noir (Kara Film) terimiyle adlandırılan filmlerde ortaya çıkmıştır. Terim, Fransız sinema eleştirmenleri tarafından Hollywood suç filmlerini tanımlamak amacıyla kullanılmıştır (Grossman, 2009, s. 21). Kara Film ile görülmeye başlayan *Femme fatale* imgesi, cinsiyet, kötülük ve beden arasında kurulan en ikonik temsillerden biridir. Anlamı "ölümcül kadın" olan bu karakterler, erkeği felakete sürükleyen ve toplumsal ilişkileri bozan kişiler olarak açıklanmaktadırlar. Bu kadınlar yalnızca erkeği felakete sürüklemekle kalmaz, aynı zamanda ataerkil düzenle erkek merkezli bir kurum olan aile ve evlilik kurumunu da tehlikeye sokmaktadır. Dolayısıyla *Femme fatale* karakterler toplumsal ve ahlaki değerleri yıkıma uğratmaktadırlar (Arpacı, 2019, s.

41-42). *Femme fatale* karakterler her ne kadar bazı anti-kahramanlık özelliklerini barındırıyor olsalar da, belirgin ayrımları da bulunmaktadır. Örneğin, anti-kahraman kadınların odağı ve motivasyonu özellikle bireysel olarak birine kötülük yapmak değil, kendi hayatlarını kurtarmaktadır.

Sinemada kadınların, erkeklerle kıyaslandığında temsil edilmişindeki sorunlar 1960'ların sonlarında feminist hareketlerin artması sonucunda feminist film kuramının gelişmesiyle bir nebze de olsa değişime uğramaya başlamıştır. Bugün ise, bağımsız film üretiminin hızlanması ve kadınların filmlerin üretim aşamasına daha çok dahil olmasıyla birlikte ana karakter olan kadınların görünürlüğü artmıştır. Örneğin, 2018 yılında New York Film Academy tarafından beş yüz film üzerine yapılan adlı araştırma, filmlerdeki kadın karakterlerin, kadın yönetmenler söz konusu olduğunda % 5,4 oranında, kadın senaristlerde ise % 10,7 oranında ekran görünürlüğünün arttığını ortaya koymuştur (NFYA, 2018). Yine de bu artışın özellikle popüler sinemanın eril dilini dönüştürebilecek potansiyele ulaşmasının pek mümkün olduğu söylenemez. Bu bağlamda, hemen her filmin kendi içinde bir politiklik barındırdığı düşünüldüğünde, cinsiyet eşitsizliğinin sinema alanına da yansımaları kaçınılmaz olmaktadır.

3Sinemada genellikle ideolojik nedenler doğrultusunda cinsiyet temsilleri ve toplumsal cinsiyet rollerini sunumunda belli kalıplarla karşılaşmak mümkündür. Bu filmlerde kadınlar ya geleneksel normlara uyan, ya tamamen bu normların karşısında *Femme fatale* olarak konumlanan ya da kendi hayatlarının kahramanı olarak mücadele eden anti-kahraman kişiler olarak gösterilmektedir. Anti-kahraman kadınlar ise genellikle anti-kahramanın pasif özelliklerini taşıyan karakterler aracılığıyla sunulmaktadır. Dünya sinemasının en popüler anti-kahraman kadınları ise kendilerine has birtakım özellikleriyle ekrandadırlar. Toplumsal cinsiyet kalıplarını aşan bu kadınlar izleyici tarafından meşru olarak kabul edilen yaşam pratiklerinin dışına çıkmış karakterler olarak görülebilirler. Böylece hikâyelerin kahramanı olmaktan ziyade anti-kahramanlığa yaklaşmaktadırlar. Bu kadınlar, toplumsal olarak dayatılan belli yaşayış biçimlerini kabullenişleriyle değil, kendi mücadelelerinin bir sonucu olarak eylemde bulunurlar. Bu nedenle sinemada kadın kahramanları görmek oldukça güçtür fakat her ne kadar erkekler kadar olmasa da kadın anti-kahramanlara daha sık rastlanabilmektedir.

Anti-kahraman kadınların beyazperde de görünürlüğünü artıran filmlerden biri kuşkusuz ki, Ridley Scott yönetmenliğindeki *Thelma ve Louise*'dir (1991). Mutsuz ve monoton hayatlarından sıkılan iki kadının yolculuk hikâyesini anlatan filmde ilk

kırılma noktası Thelma'nın bir erkek tarafından cinsel saldırıya uğraması ve Louise'in onu kurtararak tecavüze yeltenen adamı öldürmesiyle görülmüştür. Sonrasında hırsızlıklar ve kaçış devam etmiş, iki kadın anti-kahramana dönüşmüştür.

Joker'in yardımcısı ve kahraman Batman'in en büyük düşmanlarından biri olan *Harley Quinn*, kötü bir baba, tembel bir kardeş ve umursamaz bir anne ile büyümüş, psikiyatrist olmuştur. Joker'le tanışması da mesleği aracılığıyla olur ve kendi psikolojik sorunlarından ötürü ona karşı bir şeyler hissettiğini zannetmiştir. Böylece dünya sinemasının en önemli anti-kahraman kadınlarından biri oluşmuş olur.

Quentin Tarantino'nun, anti-kahramanlar aracılığıyla anlattığı hikâyeleri oldukça fazla olduğu görülmektedir. Yarattığı anti-kahraman kadınlardan en önemlisi *Kill Bill* (2004) filmindeki Umma Thurman'ın canlandığı *The Bride (Gelin)* karakteridir. Düğün günü kendisine yapılanlar ve yaşadığı haksızlıklar onu intikam almaya itmiştir. Olağanüstü yeteneklere sahip bu kadın, bir ölüm makinası haline gelerek anti-kahramanlığa adım atmıştır.

Dünya sinemasındaki anti-kahraman kadın karakterin örnekleri daha da çoğaltılabilir. Kadın ve erkeklerin anti-kahramana dönüşüm hikâyelerinde en dikkat çekici nokta onlara "yoldan çıkmaları" için sebepler veriliyor olmasıdır. Bu sebepler izleyici tarafından kabul gördüğü ve içselleştirildiği ölçüde karakterler sevimli ve desteklenmektedir. Özellikle günümüz anti-kahramanlarının pasif ve eylemsiz olmadıkları, aksine *kendi* hayatları için mücadele ettikleri söylenebilir. Yaşadıkları adaletsizliklerin bir şekilde önünü kesmek ya da intikam almak için eylemlerini gerçekleştirmektedirler. Fakat erkek ve kadın anti-kahramanların arasında altı çizilmesi gereken bir fark bulunmaktadır. Erkekler, toplum tarafından bir şekilde ötekileştirilmiş, dışarda kalmış, iletişimsiz bireylerden oluşurken kadın karakterleri *anti* olmaya iten genellikle *erkeklerle* yaşadığı sorunlar ya da beraberliklerdir. Harley Quinn, aşık olmuştur. Bride, düğün gününde, üstelik hamileyken saldırıya uğramıştır. Thelma ve Louise monoton hayatlarını arkada bırakmak üzere yola çıkmışlardır. Tüm bu kırılma noktalarının kadın karakterlerin meşru çizgiden çıkmalarına sebebiyet verdiği görülmektedir. Anti-kahraman olabilmeleri bir anlamda eril iktidarın desteklediği toplumsal cinsiyet kalıplarının dışına çıkmayı gerektirmiştir.

Türk Sinemasının Anti-Kahraman Kadınları

Dünya sinemasındaki örneklerden sonra Türkiye'de kadın karakterlerin anti-kahraman olma hikâyeleri ve taşıdıkları özelliklere daha yakından bakmanın,

toplumun cinsiyet rollerine olan bağlılığı ve bunun karakterlere yansımalarını irdelemek bağlamında oldukça önemli olduğu düşünülmektedir. Türk sinemasında kadın temsillerinin toplumsal yapı çerçevesinde şekillendiği ve bu temsillerdeki dönüşümün de büyük ölçüde ülkedeki kadın çalışmalarına paralel bir şekilde gerçekleştiği söylenebilir.

Türkiye'de var olan yoğun ve köklü kültürel yapı hemen hemen tüm toplumsal sınıfların ve bireylerin yaşam pratiklerini belirleyecek düzeyde baskınlık göstermektedir. Bu nedenle bu kültürel yapının dışına çıkıldığında toplumun geri kalanı tarafından dışlanma ya da anlaşılama gibi sorunlarla mücadele etmek gerekebilir. Bu tutum, sosyal kimlik teorileriyle açıklanmaktadır. Sosyal kimlik, bireyin bulunduğu sosyal çevrenin değer yargılarına, normlarına, geleneklerine, diline, dinine ve diğer kurumlarına karşı geliştirdiği ortak bir aidiyet bilincini ifade etmektedir. Birey, sosyal kimliği aracılığıyla toplumsal yaşam pratiklerine dahil olur. Sosyal kimliğin dışına çıkan bireyler ise toplum tarafından dışlanma ya maruz kalabilmektedir (Dalbay, 2018, s.169).

Toplumsal cinsiyet rolleri ise sosyal kimlik, kültür ve politik yapı ile doğrudan ilişkilidir. Osmanlı Devleti Dönemi'nden beri ülkemizde toplumsal cinsiyet rolleri ve cinsiyet eşitsizliği konusunda mücadele eden kişiler (özellikle kadınlar) ise, sorunların daha fazla önemsenmesi ve normalleşmemesi adına çalışmalar yapmışlardır. Örneğin, ilk kadın dergilerinin (*İnsaniyet ve Muhadderât*) basılması, Müslüman kadınların sorunlarını anlatan Terakki gazetesinin çıkarılması, düzenlenen konferanslar ve kurulan dernekler, kadınların cinsiyet eşitliği konusunda ve toplumdaki cinsiyet rollerine dair algıların değişmesi yönünde attıkları adımlardan bazılarıdır (Çakır, 2016, s. 59-64). Bugün ise kadın çalışmaları çatısı altında yapılan pek çok araştırma, toplumsal cinsiyetin kadınların hayatını nasıl ve neden şekillendirdiği konusuna odaklanmış ve sorunsalları gündeme taşımaya başarmıştır. Örneğin, *Geçmişten Günümüze Kadın Çalışmalarında Yansımalar* adlı çalışma, özel ve kamusal alanda kadınların geleneksel normlar dolayısıyla karşılaştıkları güçlülere odaklanmış, dijital çağın dijital yerlilerinin, kadını hangi bakış açısıyla algıladığı ve günümüze dek gelen geleneksel ve ideolojik söylemlerle nasıl anlamlandırdığı konusunu irdelemiştir (Sarı ve Tombul, 2020). Tüm bu çalışmaların bir uzantısı olarak sinemadaki geleneksel kadın temsillerinin de değişim geçirdiği, benzer sorgulamaların -çalışmada da olduğu gibi- kadın karakterlerin filmlerdeki konumları üzerinden yapıldığı görülmektedir. Türk sinemasında anti-kahraman olarak adlandırılabilen ve çalışmanın analizine konu

olan kadın karakterler de, filmin merkezinde yer alan, belli sorunlarla mücadele eden kişilerden oluşmaktadır. Fakat anti-kahraman olabilmeleri ve mücadele edebilmeleri için ya yasadışı ya da ahlaki olarak meşru kabul edilmesi zor yollara başvurması gerekmektedir. Normlara uyum sağlayamayan ve kendi mücadelesini verebilen “anti” kadınlar ancak bu şekilde kahraman olabilmektedirler.

Türkiye’de çekilen filmler incelendiğinde, kadın karakterlerin anti-kahraman olması bir yana kahraman özellikleri gösterdiği filmlerin bile yok denecek kadar az olduğu görülmektedir. Bazı kahramanlık özelliği gösteren kadın karakterlerin ise toplumdaki *erkeklik* algısına yaklaştıkları ve kendi öz varlıklarıyla ve bedenleriyle kahraman olarak kabul edilmedikleri söylenebilir. Buna en etkili örneklerden biri Metin Erksan’ın yönettiği ilk filmi *Şoför Nebahat*’tir (1960). Film, sinema ve kadın çalışmaları alanında yapılan pek çok araştırmada sıklıkla incelenen filmlerden biridir. Bu incelemelerde filmler aracılığıyla yaşam biçimleri, bireylerin tüketim alışkanlıkları, kadınların konumları ve durumları ile ilgili hatırlatmalar yapıldığı, var düşünce yapısının daha da benimsetildiği ifade edilmektedir (Biryıldız, 1993, s. 17).

1970’lerde seks filmlerinin herhangi bir sansüre uğramaksızın vizyonda yer bulmasıyla birlikte kadınların bu ucuz filmlerde yalnızca birer meta gibi sergilendiği söylenebilir. Ayrıca, 1980’lere kadar olan süreçte kadınlar ya kahraman erkeğin yanında ona destek olan ya da onu yoldan çıkarmaya çalışan saf kötücül karakterler olarak karşımıza çıkmışlardır. 80’lerden sonra darbenin de etkisiyle toplumsal sorunların filmlerde ele alınması zorlaşmış, böylece Türk sineması birey hikâyelerine odaklanmaya başlamıştır. Artık kadın sorunlarının merkeze alındığı bu yapımlar kadınların ana karakter olsa da “kahraman” olmalarını sağlayamamış, hatta kadınlar belli stereotiplere (dulluk, analık vb.) sıkışmaktan kurtulamamışlardır (Doğan, 2013, s. 9). Bu filmler, her ne kadar erdemli kadınları ön plana çıkarsalar da birçoğu Lütfi Akad’ın *Vurun Kahpeye* (1949) filmindeki Aliye öğretmen ile aynı kaderi paylaşmış, zafer kazanamamışlardır. Bu dönemde ayırt edici kadın temsillerinden biri de *Femme fatale* karakterinin bir benzeri olan vamp kadın tipleridir. Bu kadınlar cinselliğinden başka bir şeyi olmayan, motivasyonu mutlu yuvaları dağıtmak olan, tüm bunları yalnızca kötülük amacıyla gerçekleştiren ve tabii ki erkekleri yoldan çıkaran karakterler olarak izleyiciye sunulmuşlardır (Esen, 2000, s. 29). Dönemin belki de gerçekten kahramanlık özelliklerini gösteren nadir filmlerinden biri Yavuz Turgul yönetmenliğinde *Fahriye Abla* (1984) olmuştur. Fahriye karakteri, içinde bulunduğu koşullara ve toplumsal baskılara karşı durmuş, toplumun onu sırf kadın olduğu için

sokmaya çalıştığı kalıplara girmemenin mücadelesini vermiştir. Bir erkeğin yardımı olmadan ayakları üzerinde duran kadın temsili, Fahriye Abla filmi aracılığıyla başlamış olur (Erus, 2011).

1990'lar itibarıyla yeni ve genç kuşak yönetmenlerin filmlerini çekmeye başlamasıyla Türk sinemasında özellikle bağımsız yapımlar toplumsal cinsiyet kalıp yargılarının kısmen de olsa karşısında konumlanmayı başarmışlardır. Hem çekilen filmler, hem de kadın çalışmaları bağlamında bu filmler üzerine yapılan incelemelerle, sinemadaki toplumsal cinsiyet rolleri ve kalıp yargıları sorgulanmaktadır. Bu bağlamda feminist sinema çatısında değerlendirilen pek çok film, klasik anlatı sinemasının kalıplaşmış stereotiplerini dönüştürmekte, aynı zamanda film anlatı yapısındaki ideolojik söylemlerin de yapı bozuma uğratılmasına katkı sağlamaktadır. Bu yaklaşım, var olan söylemlerin yeniden düşünülmesine olanak tanıyabilmektedir (Özdemir, 2018, s.161). Filmlerdeki bu kadın karakterler mevcut nitelikleri gereği çoğunlukla kahraman olmaya yaklaşmaktadırlar. Ne de olsa hem anti olmak hem de belli toplumsal norm ve yargıların karşısında durmak filmler adına bir risk olarak da düşünülebilir. Fakat kadınların yıllarca filmlerde kahraman olarak konumlandırılırsalar da, bu durumun toplumdaki statülerini değiştirmede çok az etkili olduğu söylenebilir.

Son dönemde anti-kahramanlığın izleyici tarafından bu denli benimsendiği, izleyicinin karakterlerle daha fazla empati kurabildiği düşünüldüğünde bu kadınların toplumsal cinsiyet kalıp yargılarının dönüşüme uğramasında daha fazla rol üstlenebileceklerine dair yeni sorular gündeme gelmektedir. Bu karakterler, bireysel ve kadın olmalarından kaynaklanan bu sorunları, kendi hikâyelerini, anti-kahramanlık perspektifinden anlatarak toplumdaki cinsiyet rollerine yönelik algıyı yumuşatabilir ve cinsiyet eşitsizliğinin azalmasına katkıda bulunabilirler. Son dönem Türk sinemasının iki anti-kahraman kadınının ve hikâyelerinin detaylı bir şekilde analiz edilmesi, konuya dair daha net bir çıkarımı mümkün kılmaktadır.

Yöntem

Sinemada karakter temsilleri ve özellikle kadınların temsili konusu sıklıkla ele alınmakta, böylelikle feminist film kuramları filmlerin incelenmesinde referans alınan alanların başında gelmektedir. Dolayısıyla son dönem Türk filmlerindeki anti-kahraman kadınların temsili üzerine yapılacak olan bu analiz, feminist kuram çerçevesinde betimsel analiz yöntemiyle ele alınmıştır. Feminist bakışla biçimlenen feminist film kuramları, sinemanın dikizleyen ve gözetleyen özellikleri üzerinde

durmaktadır. Bu teoriler, kadının arzusunun nesnesi olarak kullanıldığını anlatan temsil stratejilerinden ve bu temsili kimin yaptığına ilişkin konulara dikkat çekerken, kadının bakışını da ihmal etmemektedir (Ergeç, 2019, s.12). Tüm bunların yanı sıra Claire Johnston'ın *Karşı Sinema Olarak Kadınların Sineması* (1973) adlı çalışması, feminist film kuramlarının temelini oluşturmakta ve feminist karşı sinemanın nasıl yapılabileceğine dair tartışmaların merkezinde yer almaktadır. Johnston'a göre, kadın karakterin nasıl temsil edildiği konusuyla birlikte bu temsilin sinema perdesinde yarattığı imajın izleyici açısından hissettirdiği duygular da kadınların temsili açısından gelişiminde rol oynamaktadır (Özdemir, 2018, s. 134).

Sinemayı cinsel farklılıklar üzerine mitlerin üretildiği ve bunların temsil edildiği kültürel bir pratik olarak açıklayan Smelik'e (2008, s. 1) paralel olarak feminist film kuramlarının öncü isimlerinden Laura Mulvey ise, geleneksel sinemanın anlatı yapısını eleştirmiştir. Buna göre, eril karakter etkin ve iktidar sahibi olarak kurulmakta ve dramatik aksiyon genellikle erkek aktörün etrafında gerçekleşmektedir. Kadın karakterler ise bir seyir nesnesine dönüşme sorunuyla karşı karşıya kalmaktadırlar. Bu bağlamda filmler aracılığıyla oluşturulan kodlar izleyiciyi ideolojik anlamda da yönlendirebilmektedir (Mulvey, 1999).

Feminist film kuramları çerçevesinde yapılan betimsel analizde, Agnes Varda'nın "sinemanın cinsiyeti yoktur, sinemacının cinsiyeti vardır" ifadesinden yola çıkarak, kadınların sinemada oldukları gibi neden temsil edilmediği, temsil edildiği öne sürülen kadın karakterlerin aslında nasıl ideolojik olarak üretildiği gibi sorulara odaklanılmaktadır (Saygılıgil, 2013, s. 143). Dolayısıyla toplumda var olan cinsiyet eşitsizliğinin sinemada bir dil olarak kullanımı, film analizlerinde feminist bir perspektiften yapılacak olan betimsel analiz yöntemini gerekli kılmaktadır. Bunun yanı sıra feminist perspektiften yapılan bu analiz, toplumbilim disiplini aracılığıyla ataerkil düşünce ile kültürel kodları irdeleyerek, cinsiyet farklılıklarının nasıl sunulduğunu çözümlenmeye çalışmaktadır. Dolayısıyla çalışmada incelenen filmlerde, toplumsal cinsiyet kalıp yargılarının nasıl sunulduğu, bunların kadın karakterlerdeki anti-kahramanlık kavramı ile çatıştığı noktalar ve temsil bağlamında kadın karakterlerin dönüşümüne odaklanılmıştır.

Analizi yapılan filmlerdeki kadın karakterlerin kadın ve erkek yönetmenler tarafından nasıl kurulduğu ve kurulan rollere karakterlerin tepkisi, cinsiyet rollerinin geleneksel kadın/erkek ideolojisiyle ve tüm bunların anti-kahramanlık kavramıyla olan ilişkisi cinsiyet araştırmaları temel alınarak çözümlenmiştir.

Türk Sinemasının Anti-Kahraman Kadınları Serap ve Neslihan Karakterlerinin Feminist Bakış Açısıyla Analizi

Serap, kadın yönetmen Emine Emel Balcı'nın 2015 yılında yazıp yönettiği ilk uzun metrajlı filmi *Nefesim Kesilene Kadar* filminin ana karakteridir. Yaratıcısının deyimiyle;

(...)Serap için bir anti-kahraman tanımı yapılabilir. Hiçbirimizin üzerine alınmak istemediği bir çeşit kötülük hâline yabancılaşmak istedim aslında. Roller teryüz edip kendimizi de etrafımızı da ne kadar hırpaladığımızı anlamaktı niyetim. Filmdeki karamsar duygumun sebebi budur. Kafa yordukça kötülüğün, yaptığından rahatsız olmama ya da bununla mutlu olma hâlini de beraberinde getirdiğini, bu hikâyede kötü aranacaksa bu ancak başka bir şey ya da başka birileri olabilir hissiyle, sezgisel bir biçimde kurguladım Serap'ı... (Yılmaz, 2015, 22 Ekim).

Buna göre Serap karakteri, Balcı'nın toplumun dayattığı kimliklere ve baskıya karşı bir direniş halini temsil etmektedir.

Filmin başından itibaren Serap'ın yalnız ve kendi ayakları üstünde durmak zorunda olan genç bir kadın olduğu bilinmektedir. Babası tır şoförü olan Serap, ablası ve eniştesiyle aynı evde kalmakta fakat burada mutsuz bir hayat yaşamaktadır. Serap, kazandığı haftalığı da dahil olmak üzere yaptığı her şeyin hesabını eniştesine vermek zorundadır. Ama o kazandıklarından biriktirerek kendi ihtiyacı olmasına rağmen babasına ayakkabı, mont almıştır. Babasının daha önce bir kaza yaptığı, bu nedenle kullandığı araca zarar verdiği için patronuna borçlu olduğu öğrenilmiştir. Serap aynı zamanda bu borcu ödeyebilmek ve babasına yardımcı olabilmek için de gizlice para biriktirmektedir.

Serap, ablası ve eniştesinin varlığı dolayısıyla oldukça zor bir hayat sürdürmektedir. Eniştesi, akşamları eve geldiğinde para saklayıp saklamadığını anlamak için elleriyle üstünü aramaktadır. Bazı akşamlar yine para saklıyor mu diye eşyalarının karıştırıldığını fark etmiştir. Tüm bu durumlara katlanan kadın için patlama noktası eniştesinin babasıyla ilgili söylediği bir söz olmuştur. Kendisine yönelik onca kötü muameleyi sineye çeken Serap, babasıyla ilgili duruma sessiz kalamamış ve evi terk ederek geceleri gizlice çalıştığı konfeksiyon atölyesinde kalmaya başlamıştır.

Atölye, sabahları çalışanlarını balık istifi gibi servisle işe götüren, katı çalışma kuralları olan, Serap'ın da ortacılık yaptığı bir mekân olarak gösterilmiştir. Atölyede baskın bir hiyerarşi bulunmaktadır. Ustabaşı kadından çok çekinilmektedir, çünkü her an yanlış bir harekette çalışanların haftalığını kesebilmekte veya işten kovabilmektedir. Serap'ın konuştuğu bir kadın arkadaşı bulunmaktadır. Ayrıca Serap, orada şoförlük yapan bir gençten hoşlanmaktadır. Arkadaşıyla geçen diyaloglardan bunun

aralarında konuşulmuş olduğu bilinmektedir.

Atölyede kalan Serap, saçlarını lavaboda yıkamakta, çuvallardan yatak, kumaşlardan battaniye yapmaktadır. Ürkütücü sessizliğin içinde yalnız başına olsa da ablasıyla eniştesinin evine dönmeyi düşünmemiştir.

Filmin atmosferi işçi sınıfı kadınlarının yaşam standartlarını gerçekçi bir biçimde izleyiciye aktarmaktadır. Hiçbir güzelleme kaygısı olmadan, kişi ve mekânlar olduğu gibi gösterilmiştir. Sıradan insanların sıradan hayatları tüm sadeliğiyle ve doğallığıyla çekilmiştir. Serap'ı genellikle arkadan çeken kamera, Serap'ın baktığı yerden onun hayatına bakabilmeyi sağlamaktadır. Görülen ise kent yaşamındaki yoksulluğun ve sıradanlığın resmidir. Her şeye rağmen mücadelesine devam eden Serap'ın en büyük gayesi ise babasının borçlarını bitirerek onunla birlikte bir eve çıkmaktır. Babasıyla her görüştüğünde bu ısrarı devam etmektedir fakat babasından beklediği reaksiyonu alamadığı gibi hiçbir sözün tutulmadığı da görülmektedir. Yavaş yavaş Serap'ın babası tarafından kandırıldığını anlaşılmaya başlanır. Serap'ın anlaması için ise biraz daha zamana ihtiyacı vardır.

Serap'ı kandıran yalnızca babası değildir. Aynı zamanda atölyede bir şeyler paylaşabildiği tek arkadaşını da hoşlandığı erkekle gördüğü an Serap için kırılma noktası olmuştur. Kandırıldığını anlayan Serap artık ezilen, mücadele eden, pasif bir karakter olmaktan çıkarak ve anti-kahramana dönüşeceği ilk adımı atmıştır. Atölyedeki baskın otorite figürü olan ustabaşına giderek arkadaşını ele vermiş ve kovulmasını sağlamıştır. Hatta bu olaydan sonra terfi almış ve ortacılıktan ütücülüğe geçmiştir. Burada dikkat çekilen nokta, arkadaşı ve hoşlandığı erkek birlikte yakalanmalarına karşın yalnızca kadın işçinin işine son verilmiş olmasıdır.

Bu olaydan sonra Serap'ı kamikazede görülmektedir. Serap ilk kez mutlu ve rahatlamış gibidir. Kustukça içindeki bütün öfkeyi atmaktadır. Defalarca jeton sormakta ve tekrar tekrar binerek aynı duyguyu yaşamaktadır fakat babası “yeter” diyerek onu durdurur. Bu olay Serap karakteri için bir dönüm noktasını oluşturmaktadır. İlk kez birine bilerek ve isteyerek zarar vermiş ve canının yanmasının intikamını almıştır.

İzleyici, Serap'ın farklı bir yüzüyle daha tanışır fakat Serap hala babasına karşı iyi niyetli tutumunu sergilemeye ve babasının yanlışlarını göz ardı etmeye devam etmektedir. Daha doğrusu, babasına inanmak, tutunmak istemektedir. Gizlice babasının cüzdanına para koymuş, ev tutmuştur. İlerleyen sahnelerde Serap'ın yetiştirme yurdunda yaşadığını öğrendiğinde izleyicinin sorguladığı babalığı Serap sorgulamamıştır. Tek isteği, kaçakçılıktan hapiste yattığını öğrendiğimiz

babasıyla başını sokabileceği bir evdir. O evin, Serap için aile ve baba figürünün de o ailenin tek temsili olduğu söylenebilir. Baba, Serap'ın sorularını sürekli cevapsız bırakmaktadır. İşi olsun diye çabalamamakta, Serap gibi birlikte yaşamak için de heveslenmemektedir. Hatta Serap'ın onu sıkıştırdığını düşünerek “beğenmiyorsan git ablanda kal” demiş ve Serap'ın “dışarda yatarım daha iyi” demesine karşılık ona bir tokat atarak nerede kaldığını sormuştur. Babanın bu sorusuyla aslında Serap'ın nerede kaldığını ya da başına bir iş gelmesinden endişelendiğini değil kendi namusu için endişelendiği anlaşılmaktadır. Serap'ın hayalindeki o evde babanın yerinin olmadığı artık kesinleşmiştir.

Serap bir gün kaldıkları otel odasında babasını bir kadınla birlikte yakalamıştır. Yine de tüm bunlar Serap'ın babasından vazgeçmesini sağlamamış, hatta babasının gerçek yüzünü çok sonra öğrenmiştir. Bu gerçek, Serap'ın anti-kahraman imajını tamamlayacak bir dizi olayın sonucunda gerçekleşmiştir. İşyerinde birlikte çalıştığı arkadaşını kovdurduktan sonra kendisine haksızlık yaptığını düşündüğü diğer kişi yeni hedefidir: hoşlandığı erkek. Yolda karşılaştığı ve arabasına bindiğinde bir alacaklısından para aldığını gördüğü an Serap için intikam zamanı gelmiştir. Birlikte bara gittikleri ve Serap'ın o parayı çaldığı ancak hırsızlık süsü verdiği görülmektedir. Bu parayı babasının borcunu ödemek için çaldığı öğrenilir. Borcu ödemek üzere babasının çalıştığı yere gitmiş ancak orada aslında o borcun küçük bir borç olduğu ve çok uzun zaman önce kapandığını öğrenmiştir. Böylece Serap babasının da ona yalan söylediğini anlamıştır. Serap'ın babası Serap'tan aldığı parayı biriktirmiş ve Almanya'da tek başına bir hayat kurmak için kaçmaya hazırlanmaktadır. Gerçeği anlayan Serap babasını kaçakçılık suçundan polise ihbar etmiştir.

Filmde Serap'ın yaptığı kötülüklerin daima dayandığı temeller bulunmaktadır. Bunca hayat mücadelesi içinde haksızlığa uğrayan, kandırılan, iyi niyeti kullanılan bir kadın, “kendi” ayakları üzerinde durabilmek ve var olabilmek için bu “kötülükleri” yapmıştır. Fakat izleyicinin gözünde kötü değildir, yetimhanede büyümüş, oradan kaçmış, kötü koşullar altında yaşamak zorunda kalmıştır. Film, güvенеbileceği kimsesi olmayan bir kadının son biriktirdiği parasını da babasına vermemesi ve iş yerinden ayrılmasıyla ve Serap'ın o parayla kendine yeni bir hayat kuracağına dair umutla sona ermiştir. Serap artık kendi hayatının kahramanı, izleyicinin ise anti-kahramanı konumuna gelmiştir.

Emine Emel Balcı'nın *Nefesim Kesilene Kadar* filminde yarattığı bu atmosferin, Türkiye'de işçi sınıfına mensup birçok kadının hikâyelerine benzediği söylenebilir.

Filmin geçtiği mekanlar, kişiler arası ilişkiler, çıkar çatışmaları, maddi zorluklar ve bu zorlukların getirdiği mücadeleler tüm gerçekliğiyle ve yalınlığıyla kaydedilmiştir. Serap, birilerine zarar vermiş bir kadın olarak görülmüş ama bu duruma yol açan sebepler tüm açıklığı ve ikna ediciliğiyle yansıtılmıştır. Dolayısıyla Serap, tüm zaaflarıyla kabullenilmiştir. Yaşadığı hayatın ona karşı acımasızlığının yanında Serap'ın verdiği karşılık çok görülmemektedir. Böyle bir yaşam, Serap'ın suçu değildir, o mecbur kalmıştır. İşte tam da bu noktada Serap karakteriyle Neslihan ayrılmaktadır. Ümit Ünal'ın *Sofra Sırları* filmindeki kadın karakter Neslihan'ın, bir anti-kahraman olmasına yol açan sebepler Serap'ınkilerle toplumsal cinsiyet kalıp yargılarından beslenmesi dolayısıyla ortaklıklar gösterse de Neslihan'ın bir seri katile dönüşmesi dolayısıyla keskin bir çizgiyle de ayrılmaktadır.

2018 yapımı *Sofra Sırları* filmi, o güne dek Türk sinemasının hiç görmediği kadın karakterlerden birini ortaya çıkarmıştır. Neslihan, kocasıyla aşk evliliği yapmış, onun için yaşadığı şehri terk etmiş ve iş hayatından uzak kalmış bir kadındır. Bir süre sonra evliliğinde ve kocasıyla olan ilişkisinde sorunlar yaşamaya başlamıştır. Kocasının ilgisizliği, sevgisizliği, küçük düşürücü tavırları ve aldatması Neslihan'ın anti-kahramana dönüşümünü tetikleyen öğeler olarak sunulmaktadır.

İlk bakışta her ne kadar kendi küçük dünyasında mutlu bir ev kadını olarak görülse de, çok daha fazlasını hayal ettiği görülmektedir. Neslihan, çevresine ve kocasına varlığını yaptığı yemeklerle kanıtlamaya çalışan biridir. Kendisinden beklenen ideal eş rolünü kusursuzca yerine getirse de bir türlü kocasından takdir görememiş bir kadındır. Yaptığı fedakarlıkların karşılığını göremediği anda çaresizliği bir silaha dönüşmüştür. Bir gece kocasının boğazına takılan yemeğin onu nefessiz bırakması karşısında hiçbir şey yapmamasıyla, ölümüne sebep olmuştur. Aslında bu konu oldukça tartışmaya açıktır; Neslihan kocasını bile isteye öldürmemiş, yalnızca ölümüne tepkisiz kalmış ve bir atılımda bulunmamıştır. Fakat bilinmektedir ki yemeği de Neslihan yapmıştır. Neslihan karşısında Ethem'in yediği yemeğin boğazına takılmasıyla bir yol ayrımındadır fakat bu defa olayın gidişatını değiştirmek için bir hamle yapmamasıyla düşünülen ve filmin başında gösterilen kadar masum bir kadın olmadığı söylenebilir. Ya da yapmadığı o hamle ile kurtardığı kişi kendisi olabilir.

Neslihan ve kocası Ethem'in aralarındaki ilişki ataerkil toplumun kadın-erkek ilişkilerine büyük ölçüde benzerlik göstermektedir. Maço erkeğin aile içinde baskın rol üstlenmesi ve söz sahibi olması, kadınların toplumsal cinsiyet rollerine uygun bir şekilde evle ilgilenmesi ve akşam işten gelen kocayı rahat ettirmeye çalışması,

ev içine sıkışan kadının en iyi bildiği şey olarak yemeklerini sunması toplumun gelenekleriyle birebir ilişkilidir. Bu nedenle Ethem'in ölümünün, hem Neslihan'ın film içindeki konumu hem de toplumsal cinsiyet rolleri bakımından önemli bir kırılma noktasına işaret ettiği söylenebilir.

Ethem'in ölümünden sonra "özgürleşme" sürecine giren Neslihan, bu yolda önüne çıkan tüm engelleri cinayet işleme pahasına yok etmiştir. Önce Ethem'in sevgilisi olan komşuyu, ardından kocasının birlikte çalıştığı yeri dolandırdığını öğrendiği iş arkadaşlarını öldürmüştür. Son olarak evine aldığı, şefkatine muhtaç olduğunu gördüğümüz ve beraber cinayet işlediği çiçekçi çırağını ihbar etmiş ve hapse attırdıktan sonra yine en önemli silahı olan yemek ile zehirlemiştir. Her cinayette Neslihan'ın "kendince" sebepleri bulunmaktadır. Kocasının sevgilisini kendisinininki de dahil olmak üzere başka evlilikleri de bozduğu gerekçesiyle, iş arkadaşlarını çalıştıkları yeri dolandırdıkları, paragöz oldukları ve evine gelip onu sorgulayarak küçük düşürdükleri gerekçesiyle, çiçekçi çırağını ise aslında onunla para için birlikte olduğu gerekçesiyle öldürmüştür. Filmde Neslihan, bir seri katil olmaktan çıkıp, asil suçluların karşısına çıkan kötü niyetli kurbanlar olup olmadığını sorgulatmış ve bir anti-kahramana dönüşmüştür.

Filmin rengi ve dokusu atmosferi destekleyecek şekilde düzenlenmiş, ilişkinin soğukluğunu doğru bir şekilde yansıtmaya yardımcı olmuştur. Filmin tamamı neredeyse ev içinde geçerken, sonunda Neslihan bir vapurda ve İstanbul'da görülmüştür. Fiilen özgürleşmiş olsa da aslında hala yalnız ve onu neyin mutlu ettiğinin tam olarak bilinmediği bir karakterdir. Belli ki sevgi ve ilgiye muhtaçtır, bu kendisine gösterilen ilk ilgiye sarılma çabasıyla gözlemlenir. Kocasının ölümünden sonra çiçekçi çırağıyla yaşadığı kısa süreli ilişkiyle birlikte aslında içinde bulunduğu duruma biraz da kendisinin sebep olduğu anlaşılmaktadır. O güne dek onu baskılayan ve var olmasını engelleyen tüm bu toplumsal etkenlere karşı savaş açmış fakat kendi benliği üzerinde bir gelişim göstermemiştir. Çiçekçi çırağına tıpkı kocasına davrandığı gibi davranmaya, ona itaat ederek yanında tutmaya çalışmıştır. Buradan yola çıkarak kadın karakterin hayatının sınırlarını kendisinin koyduğu söylenebilir. Onun asıl istediği özgürleşmekten ziyade sonsuza dek birilerine bağlanmaktır. Ataerkil yapının gerektirdiği toplumsal normlara boyun eğmek, yalnız olmadığı taktirde onun için bir sorun teşkil etmemektedir. Hayalleri her ne kadar daha bağımsız ve güçlü bir kadın olmak istediğini düşündürse de gerçek hayatta Neslihan bunu elde etmek için herhangi bir şey yapmamıştır. Yalnızca ona haksızlık edildiğini gördüğü anda aslında

insanların düşündüğü kadar zayıf olmadığını göstermiştir.

Filmde inşa edilen anti-kahraman kadının bu özelliklerinin filmdeki diğer kadın karakterlere de yansıdığı söylenebilir. Örneğin, Ethem'in iş arkadaşlarının eşlerinde de benzer toplumsal cinsiyet rollerinin etkisi görülmüştür. Kadınlar, birbirleriyle yarış halinde, ev içi işleri ile ilgilenmenin dışında bir şey yapmayan, tek sosyal aktiviteleri komşularıyla gün yapmak ya da pikniğe gitmek olan karakterlerdir. Kocalarının esrarengiz bir şekilde ortadan kaybolması sonucunda panik içinde Neslihan'ın yanına gelen kadınlar, kocalarının Neslihan tarafından öldürüldüğünü öğrendiklerinde önce şaşırmış fakat sonrasında kendilerine kalacak paraları düşününce mutlu bir şekilde ortamdaki ayrılmışlardır. Bu kadınlar, toplumsal cinsiyet rollerinin yüklediği sorumluluk konusunda Neslihan'la benzer bir kaderi paylaşan fakat bu durumun olumsuz yansımalarının farkında dahi olmayan, düşünmeyen, sorgulamayan kişiler olarak yansıtılmışlardır.

Sofra Sırları'nda ya evli erkeklerle ilişki yaşayan ve onları kendisine bağlayıp yoldan çıkararak, ya kocalarıyla monoton ilişkileri olan ve aldatıldıklarının farkında bile olmayan ya da Neslihan gibi kötü muameleyi ve aldatılmayı değil kocasının ondan ayrılmasını hazmedemeyerek intikamı seçen kadınlar ön plandadır. Yine de Neslihan'ın bir noktada pasif olmaktan vazgeçerek kendine özgü silahıyla kendi hayatının anti-kahramanı olmayı seçtiği söylenebilir.

Yönetmen Ümit Ünal, *Sofra Sırları*'nın en çok kara komedi türüne yaklaştığından bahsetmiş ve herkesin kendisinden bir şeyler bulabileceği bir film olarak gördüğünü eklemiştir. Hatta Malatya Film Festivali'nde gösterimden başına gelen bir olayı anlatmıştır. on sekiz yaşında olduğunu söyleyen genç bir kadın: "Ben de bu filmdeki karakter gibi hayallerimle yaşıyorum ve benim gibi milyonlarca kadın var" diyerek tüm ekibi şaşırtmıştır. Ünal, Neslihan karakterini yaratırken bir dönem kendi içine düştüğü yalnızlık hissinden beslenmiş, fakat filmde ideolojik söylemler olmadığını dile getirmiştir (Yüksel, 2018, 16 Şubat). Kadın karakterlerin sinemada temsili konusunda kalıpların dışına çıkan bir örnek olarak gösterilen Neslihan'ın, yaratım aşamasında tıpkı kahramanın anti-kahramana dönüşümü gibi seyirciyi bazen kızdıran ve şaşırtan fakat "gerçek hayattaki gibi olma" özelliğiyle ön plana çıkan bir kadın olduğu söylenebilir. Kalıplardan kaçmak, klişelerden uzaklaşmak ve gerçek hayatta olduğu gibi olayları yansıtmak karakterin oluşum sürecinin vazgeçilmez unsurlarından biridir.

Sonuç

Günümüz sanat alanında anti-kahramanlar uzun bir dönüşüm sürecinden

geçerek gündelik hayatın olduğu gibi yansıtıldığı, idealize edilmeden, kusurlarıyla fakat tüm gerçekliğiyle karşımıza çıkmaktadırlar. Özellikle -eğer bu bir kusursa- Türk sinemasında anti-kahraman kadınlar, anti-kahraman olabilmek için toplumsal cinsiyet rollerinin dışında kalan karakterlerdir. Cinsiyet rollerinin bu kadınlar aracılığıyla sorgulanmasının, izleyicinin anti-kahramanları benimseme ve empati duymasıyla birlikte, onun aşılmasını daha mümkün hale getirdiği söylenebilir.

Anti-kahraman kadınların hikayelerinin anlatıldığı iki filmin feminist kuram çerçevesinde betimsel analiz yöntemiyle ele alınması neticesinde her iki karakterde de anti-kahramanlık özelliklerinin bulunduğu görülmüştür. Daha önce de üzerinde durulduğu gibi anti-kahramanlığın tek ve net bir tanımı bulunmamaktadır. Fakat olmazsa olmazının, kahramanlık özelliklerini taşıması olduğu söylenebilir. Yani o, onurlu, ahlaklı olmak ve kendinden başkalarına iyilik yapmak için çaba sarf etmeyendir. Bu durum, günümüz dünyasında kendi sorunlarıyla mücadele eden bu insanlar için şaşırtıcı da değildir. Örneğin Serap, başta yaptığı tüm iyilikleri kendisi için yıkmıştır. Babasına gösterdiği sonsuz anlayış, babasının onu kandırdığını öğrendiği anda kesilmiştir ve en büyük zararı da ona vermiştir. Aslında verdiği zarar bir kötülük müdür yoksa bir suçlu için yapılması gereken şeyi mi yapmıştır, yönetmen izleyicinin bu soruları sormasını sağlayabildiği sürece Serap'ın hiçbir zaman salt "kötü" olarak nitelendirilemeyeceği söylenebilir. Serap karakterinin, gerek toplum içindeki konumu, gerek mücadelecilik duruşu ve "hassas" olmayan yapısı, gerekse giyim tarzı dolayısıyla geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin ve sinemada kadın temsillerinin kalıplarını yıktığı söylenebilir.

Türkiye'de kadına şiddet (fiziksel ve psikolojik) olaylarını ve kadınların toplumsal alandaki birçok mekanizmada eşitsiz koşullara maruz kalmalarını gerçekçi bir şekilde gösteren film, haksızlığa uğramış benzer durumlardaki kadınların atmaya cesaret gösteremediği adımları Serap üzerinden gerçekleştirirken bir katarsis yaşatmaktadır. Üstelik yönetmen Emine Emel Balcı bu yaşam biçiminde Serap'ın suçu olmadığını da hissettirmiştir. Bu durumu ideoloji, toplum ve aile yapılarındaki bozukluğun bir sonucu olarak yansıtmaktadır. Anti-kahraman bir kadın olarak Serap, toplumdaki cinsiyet rollerinin bir nedeni değil, sonucu olarak konumlanmıştır. Serap, saf bir iyi değildir ve olmayacaktır çünkü koşulları onu böyle olmamaya zorlamıştır. İş arkadaşını ustabaşına şikâyet edip kovulmasını sağladığı sahneden sonra kamikazede mutlu görülen Serap, o an içindeki kötülükleri de atmaktadır.

Filmle ve yönetmenle ilgili yorumlara bakıldığında istisnasız her açıklamada

Serap'ın büyük mücadeleler karşısında hayatta kalmayı başaran bir kadın olduğundan bahsedilmekte ve en çok "gerçeklik" vurgusu yapılmaktadır. Serap izleyici tarafından tüm kusurlarıyla sahiplenilmiştir. Bu hikâyeyle birlikte ana karakterle benzer şartlarda yetişen diğer kadınların hikayeleri de açığa çıkararak toplumsal bir arka plan yaratılmıştır. Özellikle bağımsız filmlerin ortak özelliği olarak tanımlayabileceğimiz "sıradan" insanın yaşamı, olduğu gibi aktarılabilmektedir.

Toplumsal cinsiyet bağlamından beslenerek incelenen Neslihan karakteri ise, Serap'la cinsiyet rollerinin ideolojik baskısına maruz kalması dolayısıyla ortaklıklar gösterse de içinde bulunduğu durumun aynı zamanda "sorumlusu" da olması dolayısıyla ayrılmaktadır. Ümit Ünal'ın yönetmenliğini üstlendiği bu filme göre kadının toplumsal cinsiyet kalıp yargılarından kurtulabilmesinin ön koşulu önce kendi içinde onu reddetmesidir. Toplum ancak, kadının kendi farkındalığını kazanmasıyla değişebilmektedir. Aksi halde kadın, koşullarını değiştirmek için bir ölüm makinesine de dönüşebilecektir. Anti-kahraman Neslihan, oldukça belirgin ataerkil söylem ve davranışlara maruz kalmakta, izleyici dolaylı bir şekilde katil olduktan sonra bile onunla empati kurmaktadır. Hak vermemekte, fakat anlamaktadır. Serap'ın aksine anti-kahraman bir kadın olarak Neslihan, aynı zamanda toplumdaki cinsiyet rollerinin bir nedeni olarak sunulmuştur. Fakat Neslihan karakteri bu film ile birlikte anti-kahraman olarak konumlanırken, toplumsal cinsiyet rollerinin ve cinsiyet eşitsizliğinin kadınlar üzerinde yarattığı baskıları göstermesi bakımından oldukça önemlidir. Bu nedenle Neslihan karakteri bu rollerin toplumsal ilişkileri zedelemesi ve bunların olası sonuçlarını izleyiciye aktarmaktadır.

Öznenin kendisi toplumsal rolleri kabullenmesiyle doğacak birtakım sorunlara da kapısını açmaktadır. Sonunda ise hiçbir zaman mutlak mutluluğa ulaşamamaktadır. Fakat burada filmde sorgulanması ve eksik olduğu düşünülen bir noktaya da değinilmek gerekir. Kadın, toplumsal cinsiyet rollerini kabullenmesiyle onun salt sorumlusu olarak gösterilmemelidir. Bu kabullenme ve dolayısıyla öğrenme durumu, bebeklikten itibaren aile, toplum, medya ve iktidar gibi kanallardan değiştirilmesi çok zor mümkün olan bir yaşayış biçimi olarak aktarılmaktadır. Özellikle toplumsal cinsiyet rollerinin biyolojik temellere dayandırılarak -hatalı bir şekilde- açıklanması, onun sorgulanabilmesini de büyük ölçüde engellemektedir. Dolayısıyla Neslihan'ın temsil ettiği gibi kadınlar, büyük ölçüde toplumda var olabilmek için bu rollerin dışına çıkmamaları gerektiğine inanmakta ya da inanmak zorunda kalmaktadırlar.

Neslihan ve Serap, her ikisi de filmin sonunda bir yolculuğa çıkmışlardır. Kendi

hayatlarının kahramanı oldukları bu hikayelerde tek başlarına devam edecekleri düşünülmektedir. İkisinin de bu yasadışı ya da ahlaki olmayan yollara başvurmalarına sebep olan olayların, izleyici olarak onlara daha farklı bir bakış açısıyla yaklaşılmasını sağladığı söylenebilir.

Tüm bunların yanı sıra çalışmada iki filmin karşılaştırmalı analizinde kadın yönetmen gözünden kadın sorunlarının işlenişinin daha gerçekçi ve sebep-sonuç odaklı olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Her iki filmin tür bakımından ayrışmasına rağmen iki anti-kahraman kadına yer vermesi, anti-kahramanlığın açıklanmasında yüzyıllardır yaşanan ikiliği de gözler önüne sermektedir. İki filmde de, ayrıntılı inceleme sonucunda karşılaşıldığı üzere anti-kahramanlığın farklı nitelikleri ön plana çıkarılmıştır.

Sonuç olarak, filmlerin izleyici üzerindeki etkileri düşünüldüğünde, şiddetin ana sebeplerinden ve bugünün en büyük sorunlarından biri olarak nitelendirilebilecek cinsiyet eşitsizliği konusunun gündeme taşınmasında, anti-kahraman kadınlarla empati kurabilmenin bir çözüm alternatifi olabileceği söylenebilir. Her ne kadar köklü bir toplumsal dönüşüm için yeterli olamasa da filmler ve karakterler, toplumsal algının değişimi için tetikleyici birer unsur olabilmektedirler. Daha eşit bir düzenin temellerinin atılması ve eşitsizliğin öznesi olan kadınların sorunlarının “görünür” olabilmesi için, filmlerdeki bu karakter temsillerine ihtiyaç duyulmaktadır. Anti-kahraman insandır. Bütün kusurlarıyla, öfkeleriyle, kırılganlığıyla ve hatalarıyla insanların kendilerine en yakın hissedebilecekleri karakterlerdir. Bu nedenle toplumsal cinsiyet rollerinin ve cinsiyet eşitsizliğinin kadınlar üzerinde yarattığı baskı ve sorunların anti-kahramanlar aracılığıyla özellikle yeni nesil izleyiciye bir bakış açısı kazandıracakı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Abrams, M. H. ve Harpham, G. (1999). *A Glossary of Literary Terms* (17. Baskı). Fort Worth: Harcourt B. College.
- Adams, P. G. (1976). The Anti-Hero in Eighteenth-Century Fiction. *Studies in Literary Imagination*, 9(1), 29-52.
- Akad, L. (Yönetmen). (1949). *Vurun Kahpeye* [Film]. Türkiye: Erman Film.
- Aristoteles (2010). *Poetika: Şiir Sanatı Üstüne* (3. Baskı) (Çev. S. Fırat). İstanbul: Can.
- Arpacı, M. (2019). Cinsiyet, Kötülük ve Beden: Femme Fatale İngesinin Kültürel İnşası. *Fe Dergi*, 11(1), 140-154.
- Ayder, D. (Yönetmen). (2016). *Suicide Squad* [Film]. ABD: Warner Bros.
- Aytekin, A. B. (2014). Gerçeküstücü Sinemanın Onur Ünlü Filmlerindeki Temsili. N. Kayar ve Ü. Güneş (Ed.), *III. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi Bildiriler Kitabı* (s. 271-286). Sakarya: Sakarya Üniversitesi.
- Balcı, E. E. (Yönetmen). (2015). *Nefesim Kesilene Kadar* [Film]. Türkiye: Prolog.
- Berman, M. (2013). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* (16. Baskı) (Çev. B. Peker ve Ü. Altuğ). İstanbul: İletişim.
- Besson, L. (Yönetmen). (1994). *Leon* [Film]. Fransa: Columbia Pictures & Gaumont.
- Biryıldız, E. (1993). Şoför Nebahat Mı Olalım, Küçük Hanımefendi mi?. *Marmara İletişim Dergisi*, (4), 5-18.
- Bröckling, U. (2019). Heroism and Modernity. *freiDok*. <https://freidok.uni-freiburg.de/fedora/objects/freidok:151771/datastreams/FILE1/content>. Erişim Tarihi: 08 Aralık 2021.
- Campbell, J. (2017). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (7. Baskı) (Çev. S. Gürses). İstanbul: İthaki.
- Cervantes, M. d. (2016). *Don Quijote* (34. Baskı) (Çev. R. Hakmen). İstanbul: Yapı Kredi.
- Coen, J. Coen E. (Yönetmen). (2013). *Inside Llewyn Davis* [Film]. ABD: CBS Films & StudioCanal.
- Cuddon, J. A. (1998). *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (5. Baskı). London: Penguin.
- Çakır, S. (2016). *Osmanlı Kadın Hareketi* (5. Baskı). İstanbul: Metis.
- Dalbay, R. S. (2018). "Kimlik" ve "Toplumsal Kimlik" Kavramı. *Süleyman Demirel*

Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2(31), 161-176.

Beauvoir, S. d. (2010). *İkinci Cins: Evlilik Çağı* (8. Baskı) (Çev. B. Onaran). İstanbul: Payel.

Demez, G. (2009). Sınıfsal ve Bireysel Kimlik Oluşumunda Beden Sorunu. *Toplumbilim Beden Sosyolojisi Özel Sayısı*, 24, 17-25.

Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (2006). *Kader* [Film]. Türkiye: Mavi Film.

Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (2001). *Yazgı* [Film]. Türkiye: Mavi Film.

Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (1997). *Masumiyet* [Film]. Türkiye: Mavi Film.

Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (2012). *Yeraltı* [Film]. Türkiye: Mavi Film.

Diker, C. (2020). Bir Anti-Kahraman Anlatısı Olarak Joker Filminin Postmodernite Perspektifinden İncelenmesi. *sinecine*, 11(2), 267-299.

Direk, Z. (2018). *Cinsel Farkın İnşası Felsefi Bir Problem Olarak Cinsiyet* (1. Baskı). İstanbul: Metis.

Doğan, H. (2013). Türk Sinemasında 1980'li Yıllar ve "Dulluk" Teması Etrafında Üretilen Geleneksel Cinsiyet Rollerini. *Folklor/Edebiyat*, 19(76), 9-20.

Dostoyevski, F. (2017). *Yeraltından Notlar* (4. Baskı) (Çev. M. Özgül). İstanbul: İletişim.

Erksan, M. (Yönetmen). (1960). *Şoför Nebahat* [Film]. Türkiye: Duru.

Ergeç, E. N. (2019). Feminist Anlatı Yaklaşımıyla Mustang Filmi ve Dişil Dilin Kurulmasında Bir Yöntem Değerlendirilmesi; Dijital Hikaye Anlatım Atölyesi. *SineFilozofi Dergisi*, 4(7), 10-27.

Erus, Z. Ç. (2011). Güçlü Kadın Denemesi: Fahriye Abla. A. Sivas (Ed.), *Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek* (1. Baskı) (s. 61-83). İstanbul: Kırmızı Kedi.

Erus, Z. Ç. Gürkan, H. (2012). Toplumsal Cinsiyet ve Sinemaya Yansıması: Yeniden Çekimler Aracılığıyla Japon ve Amerikan Sinemalarında Kadının Temsiline Bir Bakış. *Selçuk İletişim*, 7(3), 206-217.

Esen, Ş. (2000). *80'ler Türkiye'sinde Sinema* (2. Baskı). İstanbul: Beta.

Fincher, D. (Yönetmen). (1999). *Fight Club* [Film]. ABD: Twentieth Century Fox.

Fine, C. (2011). *Toplumsal Cinsiyet Yanılsaması* (1. Baskı) (Çev. K. Tanrıyar). İstanbul: Sel.

Grossman, J. (2009). *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir: Ready for Her Close-Up* (2. Baskı). Londra: Palgrave Macmillan.

Kadiroğlu, M. (2012). *Savaş Sonrası (1950-1960) İngiliz Tiyatrosunda Anti-Kahraman*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler

Enstitüsü, Ankara.

Langley, T. (2012). *Batman and Psychology: A Dark and Stormy Knight* (1. Baskı). New Jersey: Wiley.

Law, R. (1983). The Heroic Ethos in John Dryden's Heroic Plays. *Studies in English Literature, 1500-1900, Restoration and Eighteenth Century*, 23(3), 389-398.

Lorber, J. (1993). Believing is Seeing: Biology as Ideology. *Gender and Society*, 7(4), 568-581.

McTeigue, J. (Yönetmen) (2005). *V for Vendetta* [Film]. ABD & Almanya: Warner Bros.

Mulvey, L. (1999). Visual Pleasure and Narrative Cinema. L. Braudy ve M. Cohen (Ed.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (5. Baskı) (s. 833-844) New York: Oxford UP.

NFYA (2018, 8 Mart). Gender Inequality In Film Infographic By The New York Film Academy Updated In 2018. *New York Film Academy*. <https://www.nyfa.edu/nyfa-news/gender-inequality-in-film-infographic-by-nyfa-updated-in-2018.php#>. YfKakupBxPZ. Erişim Tarihi: 24 Ocak 2022.

Niemneh S. (2013), The Anti-Hero in Modernist Fiction: From Irony to Cultural Renewal. *Mosaic: A Journal For The Interdisciplinary Study of Literature*, 46(4), 75-90.

Özdemir, B. G. (2018). Şimdiki Zaman: Kadın Karakterlerin Film Mekânlarındaki Temsilinin Feminist Film Eleştirisi Çerçevesinde İncelenmesi. *sinecine*, 9(2), 131-164.

Phillips, T. (Yönetmen). (2019). *Joker* [Film]. ABD: Warner Bros.

Rice, P. (1996). *Intimate Relationships Marriages and Families* (4. Baskı). California: Mayfield.

Salman, S. (2020). Postmodern Sinemada Anti Kahraman: Quentin Tarantino Filmlerinin Analizi. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 9(3), 2881-2904.

Sarı, G. ve Tombul, I. (2020). *Geçmişten Günümüze Kadın Çalışmalarında Yansımalar* (1. Baskı). İstanbul: Hiper yayın.

Saygılıgil, F. (2013). Feminist Film Kuramı. Z. Özarlan (Ed.), *Sinema Kuramları-2* (1. Baskı) (s. 143-165) İstanbul: Su.

Scott, R. (Yönetmen). (1991). *Thelma ve Louise* [Film]. ABD: MGM.

Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi - Ve Ayna Çatladı* (1. Baskı) (Çev. Deniz Koç). İstanbul: Agora.

Tarantino, Q. (Yönetmen). (2003). *Kill Bill: Volume 1* [Film]. ABD: Miramax.

Turgul, Y. (Yönetmen). (1984). *Fahriye Abla* [Film]. Türkiye.

Taylan, D. Taylan Y. (Yönetmen). (2009). *Vavien* [Film]. Türkiye: UIP.
Ünlü, O. (Yönetmen). (2007). *Polis* [Film]. Türkiye: Eflatun.
Ünal, Ü. (Yönetmen). (2017). *Sofra Sırları* [Film]. Türkiye: Anka, Chantier, RTNT.
Verbinski, G. (Yönetmen). (2003). *Pirates of the Caribbean* [Film]. ABD: Walt Disney.

Yılmaz, G. (2015, 22 Ekim). Anti-kahraman kadın karakteriyle: Nefesim Kesilene Kadar. *Bantmag*. <https://bantmag.com/anti-kahraman-kadin-karakteriyle-nefesim-kesilene-kadar/>. Erişim Tarihi: 22 Eylül 2021.

Yüksel, A. H. (2018, 16 Şubat). Ümit Ünal İyi Filmi Zaman Belirliyor. *Hayalperdesi*. <https://www.hayalperdesi.net/soylesi/157-iyi-filmi-zaman-belirliyor.aspx>. Erişim Tarihi: 24 Eylül 2021.

Yüksel, E. (2017). Bir Uyarılama Örneği Olarak Yeraltı Filmi. *sinecine*, 8(1), 39-59.