T.C.

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RADYO TV SİNEMA ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

NADİNE LABAKİ FİLMLERİNİN FEMİNİST FİLM TEORİSİ ÇERÇEVESİNDE İNCELENMESİ

İREM YAŞAR

2501170768

TEZ DANIŞMANI

DOÇ. DR. MESUT AYTEKİN

İSTANBUL - 2022

ÖZ

NADİNE LABAKİ FİLMLERİNİN FEMİNİST FİLM TEORİSİ ÇERÇEVESİNDE İNCELENMESİ

İREM YAŞAR

İç savaş filmlerinden oluşan bir arşiv olmaktan çıkıp endüstrileşmeye çalışan Lübnan sineması yetiştirdiği Ziad Doueiri, Maroun Bagdadi ve Jocelyne Saab gibi yönetmenlerle son dönem dünya sinemasında ön plana çıkmaktadır. Ülke yönetmenleri içinde Nadine Labaki özellikle 2018 yılında Cannes Jüri Özel Ödülü'nü aldığı filmi Kefernahum ile dikkatleri üzerine çekmeyi başarmıştır. Labaki filmlerinde işlediği kadın ve çocuk hikayeleri ile diğer Lübnanlı yönetmenlerden ayrılırken aynı zamanda ülke sinemasına da tematik yenilikler getirmiştir.

Feminist filmler, eril bakışın klasik anlatısını yıkıma uğratarak kadın hikâyelerini kadın bakış açısıyla sunan üretimlerdir. Eserlerinde kadın hikayeleri sunması, Labaki'nin feminist bir yönetmen olarak nitelendirilmesine yol açsa da bir yönetmenin veya filmin feminist olması için kadın hikâyeleri anlatmaktan başka özelliklere de sahip olması gerekir. Bu çalışma Labaki filmlerinin daha detaylı incelemesini sunarak yönetmenin feminist bir yönetmen olup olmadığını ve filmlerinin sadece konu olarak değil diğer özellikleriyle de feminist sinema kapsamına dahil edilip edilemeyeceğini araştırmaktadır. Bu doğrultuda Labaki'nin yönetmenliğini yaptığı uzun metraj filmleri feminist film teori bağlamında incelenecektir. Bu incelemede ise filmlerindeki cinsiyet hiyerarşisi temsili, göstergebilim yöntemiyle ile analiz edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Nadine Labaki, Feminist Film Teori, Lübnan Sineması, Toplumsal Cinsiyet Rolleri

ABSTRACT

AN ANALYSIS OF NADINE LABAKI'S FILMS WITHIN THE FRAMEWORK OF FEMINIST FILM THEORY

İREM YAŞAR

Lebanese cinema, which has been trying to industrialize rather than being an archive of civil war films, comes to the fore in the world cinema with its directors, such as Ziad Doueiri, Maroun Bagdadi and Jocelyne Saab, recently. Among the country's directors, Nadine Labaki has managed to attract attention especially with her latest film Capernaum, for which she received the Cannes Special Jury Award in 2018. Differing from other Lebanese directors with the stories of women and children in her films, Labaki brought thematic innovations to Lebanese cinema.

Feminist films are productions that present women's stories from women perspective by destroying the classical narrative of the male gaze. Although the women's stories that Labaki presents in her works causes her to be described as a feminist director, a director or a film needs to have other characteristics to be feminist. By presenting a more detailed analysis of Labaki's films, this study investigates whether she is a feminist director and whether her films can be included in the scope of feminist cinema with not only their subject but also other features. In this direction, the feature films directed by Labaki will be examined in the context of feminist film theory. In the examination, the gender hierarchy in her films will be analyzed with the method of semiotics.

Key Words: Nadine Labaki, Feminist Film Theory, Lebanese Cinema, Gender Roles

ÖNSÖZ

Nadine Labaki, filmlerinde Lübnan sinemasında geleneksel olarak işlenen konu ve temalara yer vermek yerine kadın ve çocuk hikayeleri anlatmayı tercih eden bir yönetmendir. Yenilikçi konuları, yönetmeni Lübnan ve dünya sinemasında önemli bir yere taşırken aynı zamanda feminist değerlendirmelerin yolunu açmıştır. Son dönem dünya sinemasında ses getirmeyi başaran Labaki'ye odaklanan bu çalışma yönetmenin filmlerini feminist film teorisi ile incelemek amacıyla sürdürülmüştür.

Labaki ve sinemasının feminist bir değerlendirmesini sunmayı hedefleyen tez, yönetmen hakkında daha iyi bir değerlendirme sunabilmek için Lübnan tarihi ve sinemasına hakkında da ayrıntılı incelemeler sunmaktadır. Lübnan sinemasının henüz endüstrileşememesinden dolayı ülke sineması ve yönetmenleri üzerine kapsamlı bilgi veren kaynaklar oldukça sınırlıdır. Labaki ve Lübnan sineması üzerine çok az sayıda akademik çalışma yapılmasının başlıca sebeplerinden olan bu kaynak sınırlılığı bu araştırmanın da karşılaştığı güçlüklerin başında gelmiştir.

Tezin hazırlanmasındaki zorlu süreçte bilgi ve deneyimleri ile bana yol gösteren tez danışmanım, kıymetli hocam Doç. Dr. Mesut Aytekin'e sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. Tezime konu olan Nadine Labaki sineması ile beni tanıştıran Zeynep Esra İstanbullu'ya ve hazırlık sürecine maddi manevi katkı sağlayan sevgili arkadaşlarım Sinan Öztürk, Serdar Erbay, Almıla Divarcı, Tolga İstanbullu, Meltem Sarsılmaz ve Zeynep Çelebi'ye teşekkür ediyor ve şükranlarımı sunuyorum. Son olarak eğitim hayatım boyunca bana güvenip çalışmamı destekleyen annem Rahmiye Kayalı ve babam İsmail Yaşar'a saygı ve sevgilerimi iletiyorum.

İstanbul, 2022

İrem Yaşar

İÇİNDEKİLER

ÖZ iii

ABSTRACT iv

ÖNSÖZ v

TABLOLAR LİSTESİ ix

ŞEKİLLER LİSTESİ x

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ xi

KISALTMALAR LİSTESİ xv

GİRİŞ 1

BİRİNCİ BÖLÜM
FEMİNİZM VE SİNEMA

1.1. Feminizm Nedir? 4

1.1.1. Feminizm Tarihçesi 7

1.1.1.1. Feminist Dalgalar 9

1.1.1.1.1. Birinci Dalga Feminizm 10

1.1.1.1.2. İkinci Dalga Feminizm 23

1.1.1.1.3. Üçüncü Dalga Feminizm 26

1.1.1.1.4. Feminist Akımlar 30

1.1.1.1.4.1. Liberal Feminizm 30

1.1.1.1.4.2. Radikal Feminizm 31

1.1.1.1.4.3. Marksist Feminizm 32

1.1.1.1.4.4. Sosyalist Feminizm 33

1.2. Sinemada Kadın Temsili ve Feminizm 34

1.3. Feminist Film Teorisinin Ortaya Çıkışı 38

1.4. Feminist Film Teorisi Analizleri 40

1.4.1. Sosyolojik "Kadın İmgesi" Yaklaşımı 41

1.4.2. Göstergebilimsel-Psikanaliz Yaklaşım 42
1.4.2.1. Göstergebilimsel Yaklaşım 42
1.4.2.2. Psikanaliz Yaklaşım 43

İKİNCİ BÖLÜM
LÜBNAN SİNEMASI VE NADİNE LABAKİ

2.1. Lübnan Tarihi 45
2.1.1. Lübnan İç Savaşı ve Topluma Etkisi 55
2.1.2. Lübnan'ın Ulusal Kimliği 57
2.1.3. Lübnan'da Kadın 68
2.1.4. Lübnan'da Feminizm 71
2.2. Lübnan Sinema Tarihi 74
2.2.1. Erken Dönem Lübnan Sineması 76
2.2.1.1. Mısır Sinemasının Lübnan'a Taşınması 78
2.2.2. Lübnan Sinemasının Altın Çağı 83
2.2.3. İç Savaş Dönemi Lübnan Sineması 85
2.2.4. İç Savaş Sonrası Lübnan Sineması 87
2.3. Lübnan Sinemasını Etkileyen Faktörler 87
2.4. Lübnan Sinemasında Kadın 96
2.5. Nadine Labaki Sineması 99
2.5.1. Nadine Labaki Biyografisi 100
2.5.2. Nadine Labaki Filmografisi 102

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
NADİNE LABAKİ SİNEMASINA FEMİNİST BAKIŞ

3.1. Araştırmanın Amacı 110
3.2. Araştırmanın Örneklemi 110
3.3. Araştırmanın Evreni ve Sınırlılıkları 111
3.4. Araştırmanın Hipotezi 111

3.5. Araştırmanın Önemi **111**
3.6. Araştırmanın Yöntemi **112**
3.7. Film Analizleri **118**
3.7.1. Karamel 118
3.7.1.1. Kadın Hikayesi Anlatma 120
3.7.1.2. Ataerkil Cinsiyet Rollerini Yıkma 122
3.7.1.3. Kadın Karakterlerin Gerçeğe Uygun Temsili 128
3.7.2. Peki Şimdi Nereye? 135
3.7.2.1. Kadın Hikayesi Anlatma 137
3.7.2.2. Ataerkil Cinsiyet Rollerini Yıkma 139
3.7.2.3. Kadın Karakterlerin Gerçeğe Uygun Temsili 148
3.7.3. Kefernahum 149
3.7.3.1. Kadın Hikayesi Anlatma 151
3.7.3.2. Ataerkil Cinsiyet Rollerini Yıkma 153
3.7.3.3. Kadın Karakterlerin Gerçeğe Uygun Temsili 157

SONUÇ 158
KAYNAKÇA 162
EKLER 198

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1: Nadine Labaki'nin Rol Aldığı Filmler 121

Tablo 2: Nadine Labaki'nin Çektiği Filmler 123

Tablo 3: Karamel Filmi Kadın Hikayesi Anlatma Göstergeleri 119

Tablo 4: Karamel Filmi Ataerkil Cinsiyet Rollerini Yıkma Göstergeleri 123

Tablo 5: Karamel Filmi Kadın Karakterlerin Gerçeğe Uygun Temsili Göstergeleri 198

Tablo 6: Peki Şimdi Nereye? Filmi Kadın Hikayesi Anlatma Göstergeleri 137

Tablo 7: Peki Şimdi Nereye? Filmi Ataerkil Cinsiyet Rollerini Yıkma Göstergeleri 199

Tablo 8: Peki Şimdi Nereye? Filmi Kadınların Gerçeğe Uygun Temsili Göstergeleri 146

Tablo 9: Kefernahum Filmi Kadın Hikayesi Anlatma Göstergeleri 150

Tablo 10: Kefernahum Filmi Ataerkil Cinsiyet Rollerini Yıkma Göstergeleri 153

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Peirce'ın Anlam Ögeleri 110

Şekil 2: Saussure'ün Anlam Ögeleri 111

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 1: Karamel Film Afişi 116

Fotoğraf 2: Layale Jamale'nin Saçını yapıyor 117

Fotoğraf 3: Rima Müşterisinin Saçını Yıkıyor 117

Fotoğraf 4: Nisrine Müşterisinin Saçını Boyuyor 118

Fotoğraf 5: Rose Terzi Dükkanında Çalışıyor 118

Fotoğraf 6: Jamale Model Seçmelerinde 118

Fotoğraf 7: Rose Lily Yemek Yiyor 120

Fotoğraf 8: Jamale Spor Yapıyor 120

Fotoğraf 9: Rima Flört Ettiği Kadını Karşılıyor 120

Fotoğraf 10: Rima Flört Ettiği Kadının Saçını Yıkıyor 120

Fotoğraf 11: Kadın Müşteri Saçını Kestiriyor 121

Fotoğraf 12: Kadın Müşterinin Saçları Kesiliyor 121

Fotoğraf 13: Kadın Müşteri Mutlu Bir Şekilde Yeni Saç Kesimini İnceliyor 121

Fotoğraf 14: Kadın Müşteri Yeni Saç Kesimini Beğeniyor 121

Fotoğraf 15: Layale Sevgilisi İle Köprü Altında Buluşuyor 121

Fotoğraf 16: Layale'in Sevgilisinin Eşi Güzellik Salonuna Geliyor 121

Fotoğraf 17: Layale ve Youssef Düğünde Oynuyor 122

Fotoğraf 18: Nisrine Gömleğini İlikliyor 122

Fotoğraf 19: Nisrine Kızlık Zarı Ameliyatına Giriyor 122

Fotoğraf 20: Rose Elbise Dikiyor 122

Fotoğraf 21: Layale Karamel Yiyor 128

Fotoğraf 22: Layale Müşterisine Ağda Yapıyor 128

Fotoğraf 23: Rima Ağda Yaptırıyor 128

Fotoğraf 24: Rima Elbise Giyiyor 128

Fotoğraf 25: Jamale Seçmelere Katılan Genç Rakibini Süzüyor 128

Fotoğraf 26: Jamale Peçeteye Kan Döküp Regl Olmuş İzlenimi Veriyor 128

Fotoğraf 27: Layale Sevgilisi İle Evde Yorganın Altında Konuşuyor 129

Fotoğraf 28: Layale Sevgilisi İle Konuşurken Kaçamak Bakış Atıyor 129

Fotoğraf 29: Layale Bakım Yaptırırken Sevgilisiyle Konuşuyor 129

Fotoğraf 30: Layale Sevgilisiyle Buluşması İçin Süsleniyor 129

Fotoğraf 31: Layale Ve Sevgilisi Arabada Buluşuyor 129

Fotoğraf 32: Layale Sevgilisinin Cüzdanında Meryem Fotoğrafı Buluyor 130

Fotoğraf 33: Layale Sevgilisinin Cüzdanında Karsının ve Kızının Resmini Buluyor 130

Fotoğraf 34: Layale Sevgilisini Ağlayarak Arkadaşlarına Anlatıyor 130

Fotoğraf 35: Layale Polis Memuruna Ağda Yapıyor 130

Fotoğraf 36: Rose Makyajını Siliyor 130

Fotoğraf 37: Güzellik Salonunun Tabelası 130

Fotoğraf 38: Peki Şimdi Nereye? Film Afişi 134

Fotoğraf 39: Köy Kadınları Mezarlığa Yürüyor 136

Fotoğraf 40: Köy Kadınları Mezarlığa Yürürken Dans Ediyor 136

Fotoğraf 41: Köy Kadınları Erkekler İçin Kurabiye Yapıyor 136

Fotoğraf 42: Afaf Pavyonda Çalışan Bir Grup Kadının Köylerinde Kalacağını Duyuyor 136

Fotoğraf 43: Kadınlar Takla'nın Bakkalından Alışveriş Yapıyor 138

Fotoğraf 44: Amale Sahibi Olduğu Kahvehanede Bulaşık Yıkıyor 138

Fotoğraf 45: Kadınlar Amale'ın Kahvehanesinde Çalışırken Erkekler Oyun Oynuyor 138

Fotoğraf 46: Erkekler Kavga Ediyor 139

Fotoğraf 47: Kadınlar Erkeklerin Çatışmasını Engellemek İçin Plan Yapıyor 139

Fotoğraf 48: Amale Erkeklerin Kavgasını Ayırıyor 139

Fotoğraf 49: Amale Radyoyu Söküyor 139

Fotoğraf 50: Kadınlar Kavga Çıkarıyorlar 139

Fotoğraf 51: Kadınlar Gazeteleri Yakıyor 140

Fotoğraf 52: Yvonne, Meryem İle Konuşuyormuş Gibi Yapıyor 140

Fotoğraf 53: Kadınlar Pavyonda Çalışan Kadınların Posterine Bakıyor 140

Fotoğraf 54: Pavyonda Çalışan Kadınlar Köye Geliyor 140

Fotoğraf 55: Yvonne Namaz Kılıyor 140

Fotoğraf 56: Fatmeh Başını Açıyor 140

Fotoğraf 57: Köy Halkı Nassim'in Cenazesini Taşıyor 141

Fotoğraf 58: Pavyonda Çalışan Kadınlar Köy Kadınları İle Güneşleniyor 141

Fotoğraf 59: Amale ve Rabih Bakışıyor 141

Fotoğraf 60: Takla Oğlu Nassim'in Cenazesini Kuyuya Saklıyor 141

Fotoğraf 61: Erkekler Yabancı Kadınlar Güneşlenirken Onları İzliyor 145

Fotoğraf 62: Yabancı Kadınlar Dansöz Kıyafetiyle Erkekleri Eğlendiriyor 146

Fotoğraf 63: Kefernahum Film Afişi 147

Fotoğraf 64: Zain Yonas İle Birlikte 149

Fotoğraf 65: Sahar Reglisini Gizlemesini Söyleyen Zain'i Dinliyor 149

Fotoğraf 66: Rahil İşyerinde 150

Fotoğraf 67: Zain Annesine Sahar'ı Soruyor 150

Fotoğraf 68: Zain Avukat Nadina İle Mahkemede 150

Fotoğraf 69: Zain'in Sahar'ın Kanlı İç Çamaşırını Yıkıyor 152

Fotoğraf 70: Sahar Süslenip Görücü Bekliyor 152

Fotoğraf 71: Rahil Yonas'ı Emziriyor 152

Fotoğraf 72: Rahil Yonas ve Zain'i Yıkıyor 152

Fotoğraf 73: Rahil Yonas'a Kavuşuyor 152

Fotoğraf 74: Souad Mahkemede Ağlıyor 152

Fotoğraf 75: Nadine Zain İle Tanışıyor 153

KISALTMALAR LİSTESİ

TDK : Türk Dil Kurumu

t.y. : Basım tarihi yok

ör. : Örneğin

WSPU : Kadınların Sosyal ve Politik Birliği

NWP : Milli Kadınlar Partisi

NOW : Ulusal Kadın Örgütü

ERA : Eşit Haklar Değişikliği

MÖ : Milattan Önce

MS : Milattan Sonra

FKÖ : Filistin Kurtuluş Örgütü

LUH : Lübnan Ulusal Hareketi

LC : Lübnan Cephesi

İSP : İlerici Sosyalist Parti

PKK : Kürdistan İşçi Partisi

ASALA : Ermenistan'ın Kurtuluşu için Ermeni Gizli Ordusu

JCAG : Ermeni Soykırımı Adalet Komandoları

ABD : Amerika Birleşik Devletleri

LUDC : Lübnan Ulusal Direniş Cephesi

CTRD-A : Kalkınma-Eylem için Araştırma ve Eğitim Kolektifi

STK : Sivil Toplum Kuruluşu

LLWR **:** Lübnanlı Kadınların Hakları Cemiyeti

LDKB **:** Lübnanlı Devrimci Kadınlar Birliği

CEDAW **:** Kadına Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Yok Edilmesi Sözleşmesi

v.d. **:** Ve diğerleri

a.e. **:** Aynı eser

vb. **:** Ve benzeri

s. **:** Sayfa

çev. **:** Çeviren

vol. **:** Cilt

no. **:** Numara

pp. **:** Pages

ed. **:** Editleyen

GİRİŞ

Tarihte kadınların oy hakkı edinmesi amacıyla ortaya çıkan feminizm kronolojik sıralamada ayrıldığı dalgaları ve çeşitli akımları ile toplumdaki cinsiyet hiyerarşisini sonlandırarak kadın ve erkeğin eşit olduğu bir düzen yaratmayı hedeflemektedir. Feminizme göre cinsiyetlerin eşit olduğu toplumsal düzen ancak bu cinsiyetler arasındaki hiyerarşisinin her alanda gün yüzüne çıkarılması ile mümkün kılınabilir. Bu doğrultuda birçok farklı dalı inceleme alanına dahil eden feminizm, sinemayı da mercek altına almış ve beyazperdedeki cinsiyet hiyerarşisini sorgulamıştır. Bu sorgulama sonucu sinemada anlamın toplumsal cinsiyet rollerine uygun olarak yaratıldığı saptanmış ve cinsiyet eşitsizliğine dayalı temsillere çözüm olarak feminist filmler önerilmiştir.

Feminist filmler, sinemaya feminist film teorisinin "karşıt sinema" kavramıyla tanıttığı üretimler arasındadır. Ana akım sinemadaki kadın temsili yıllar boyunca eril bakışın sorunlu tasvirleriyle şekillenmiştir. Bu temsilde kadınlar erkek egemen toplumun kendilerine biçtikleri roller doğrultusunda beyaz perdeye aktarılmıştır. Yani beyaz perdedeki kadın tasvirleri genellikle perde arkasındaki rollere bağlıdır ve filmler anlamı toplumun cinsiyetlere atadığı roller çerçevesinde inşa etmektedirler. Perdedeki kadın imgesi zayıf, erkeğin yardımına muhtaç ve cinsel bir obje olarak yansıtılmaktadır. Kadının belirli kalıplar çerçevesinde şekillenen bu temsilinden rahatsız olan feminist film teorisyenleri sinemadaki eril bakışı mercek altına alarak filmlerin ürettikleri cinsiyet mitlerini ortaya çıkarmıştır. Sinemadaki cinsiyet mitlerini açıklayarak farkındalık yaratmak için kullandıkları en yaygın yöntemler ise göstergebilim ve psikanalizdir. Göstergebilim ile görsel imgelerin cinsiyet eşitsizliğine dayalı temsiller ile ürettikleri anlamı irdeleyen eleştirmenler, psikanaliz ile filmlerin izleyici ile olan ilişkisine odaklanmaktadır. Sinemanın toplumsal cinsiyet rolleriyle bütünleşen temsillerine çözüm olarak karşıt bir sinemaya ihtiyaç duyulduğunu söyleyen teorisyenler, feminist filmlerin cinsel farklılıkları kadın bakışıyla sunması ve cinsiyetler arasındaki eşitsiz iktidar ilişkilerine farkındalık yaratması gerektiğini savunmuştur.

Nadine Labaki çağdaş Lübnan sinemasının önde gelen yönetmenleri arasındadır. Kariyerine müzik klipleri çekerek başlayan ünlü yönetmen, birkaç kısa filmin ardından ilk uzun metraj filmi Karamel'i (Caramel) 2007 yılında çekmiştir. Yönetmenin bu çıkış filmini ise Peki Şimdi Nereye? (Where Do We Go Now?) ve Kefernahum (Capernaum) filmleri takip etmiştir. İlk iki filmi ile birçok ödüle layık görülen Labaki, son filmi Kefernahum ile 2018 yılı Cannes Film Festivali Jüri Ödülü'nü kazanmıştır.

Labaki'nin ilk filminden itibaren hem Lübnan hem dünya sinemasında dikkatleri üzerine çekmesinin en önemli nedeni eserlerinde işlemeyi tercih ettiği konulardır. Bugün hala endüstrileşmeye çalışan Lübnan sineması, ülkeyi her açıdan derinden etkilemiş olan iç savaşı konu edinen filmlerden oluşan bir arşiv niteliğindedir. Labaki ise savaşın izleri etrafında şekillenen ülke sinemasına tematik yenilikler getirerek katkıda bulunmuştur. Filmlerinde savaş yerine Lübnanlı kadınların ve çocukların günlük hayatlarına ve sıkıntılarına odaklanan yönetmen, işlediği temalar nedeniyle feminist tartışmaların önünü açmıştır.

Feminist sinemanın amacı kadınların ataerkil sistemin inşa ettiği kalıplar ile yoğurulmuş temsilleri yerine doğal ve gerçek hallerine yakın temsillerine yer vermektir. Labaki'nin filmlerinin feminist tartışmalar başlatmasının en önemli nedeni konularında kadın hikayelerine odaklanmasıdır. Ancak Labaki'nin feminist bir yönetmen olup olmadığı ve filmlerini feminist bir sinema yaratma ideali ile hazırlayıp hazırlamadığı sorularına cevap bulabilmek için yönetmenin filmleri ayrıntılı olarak analiz edilmelidir. Bu tez, yönetmenin filmlerini feminist film teori çerçevesinde inceleyerek bu sorulara cevap bulmayı hedeflemektedir.

Hazırlanan çalışmanın birinci bölümünde ilk olarak feminizm tarihi ele alınmıştır ve feminizmin sinemayı da inceleme alanına dahil etmesiyle ortaya çıkan feminist film teorisi anlatılmıştır. Sonrasında feminist film teorisyenlerinin sinemada kadının dezavantajlı temsilini ortaya çıkarmak amacıyla gerçekleştirdikleri film analizleri incelenerek bu analizlerde kullanılan yöntemler açıklanmıştır.

İlk bölümdeki kuramsal ve kavramsal açıklamaların ardından ikinci bölümde ise Labaki sinemasını daha iyi anlayabilmek için Lübnan tarihi ve sineması hakkında ayrıntılı bir araştırma sunulmuştur. Bu araştırma çerçevesinde iç savaş gibi Lübnan tarihini etkileyen önemli olaylar açıklanmış ve ayrıca Lübnan toplumunda kadının ve feminizmin yeri de ayrı başlıklar halinde incelenmiştir. Tarihi ve toplumu etkilediği için ülke sineması üzerinde de tesiri bulunan bu faktörlerden sonra Lübnan sinema tarihi, bu sanatın Lübnan'da tanıtıldığı ilk günlerden, Mısır sineması etkisinde geliştiği ve iç savaş dolayısıyla durakladığı zamanlara kadar geniş bir çerçevede kronolojik sırayla anlatılmıştır. Bu zemin üzerine Labaki sineması, yönetmenin sinema anlayışı, biyografisi ve filmografisi ile tanıtılmıştır.

Tezin üçüncü ve son kısmında ise yönetmenin feminist sinema ile olan ilişkisini ortaya koymak için uzun metraj filmleri çözümlenmiştir. Bu bağlamda Labaki'nin filmleri feminist teorisyenlerin başvurduğu yaygın iki yöntemden biri olan göstergebilim yöntemiyle incelenmiştir. Yönetmenin filmlerinde feminist bir bakış açısı sunup sunmadığı gösterilmeye çalışılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM
FEMİNİZM VE SİNEMA

1.1. Feminizm Nedir?

Feminizm kavramı Latince kadın anlamına gelen "femina" sözcüğünden türemiş ve ilk kez 1837 yılından itibaren Fransızca'da kullanılmaya başlanmıştır (aktaran Zeran, 2021). Genel anlamıyla kadınların cinsiyetleri dolayısıyla toplumsal yaşamda karşı karşıya kaldıkları ikincil, eşitsiz ve ezilmiş durumlarını inceleyen bu yaklaşım, kadınların özgürleşme mücadelesinin sosyal, psikolojik, ekonomik ve politik yanları olan hareketidir.

Feminizm, kadın-erkek arasındaki güç dengelerini değiştirmeyi hedef alır ve her türlü cinsiyet ayrımcılığına karşı çıkar. Bu hareket kadınların erkekler ile eşit görüldüğü, eşit haklara sahip olduğu bir dünya düzenini yaratmayı hedeflerken cinsler arasındaki eşitliği kadın haklarının genişletilmesiyle sağlamaya çalışır.

Feminizm, TDK'ya göre (2019) *"toplumda kadının haklarını çoğaltma, erkeğinkiler düzeyine çıkarma, eşitlik sağlama amacını güden düşünce akımı, kadın hareketi"* olarak tanımlanmaktadır.

> Fatmagül Berktay (2013: 3), "Feminist bilinç, kadınların bağımlı bir toplumsal grup olduklarının ve bu gruba dahil olmak nedeniyle haksızlığa uğramış olduklarının farkına varmalarını, bağımlı konumlarının doğal değil, toplumsal/kültürel olarak belirlenmiş bir olgu olduğunu anlamalarını, bu durumun değiştirilmesi için bağımsız mücadele hedeflerinin ve stratejilerinin tanımlanmasını, hedeflere ulaşmak açısından kadınlar arası dayanışma duygusunun ve pratiklerinin oluşturulmasını ve nihayet geleceğe ilişkin alternatif bir vizyon geliştirilmesini içerir" der.

Başka bir ifadeyle feminizm kadınların sadece cinsiyetleri sebebiyle uğradıkları haksızlıkları telafi etmek amacıyla gösterdikleri tüm uğraş ve çabayı ifade eder.

Rosalind Derman'a göre *"feminizm, kadınların toplumdaki konumunu değiştirmek için duyulan aktif bir arzu ve mükemmel bir istektir" (aktaran Saleh ve Mahmoud, 2010: 2).* Juliet Mitchell ise feminizmi, kadınların toplumdaki ikincil konumlarından dolayı karşılaştıkları ayrımcılığın sosyal, kültürel, ekonomik neden ve sonuçlarını kadın

özgürleşme stratejileri çerçevesinde farklı biçimlerde değerlendirerek çözme çabası olarak yorumlamaktadır (Sümer, 2009: 74).

L.H. Steeves, kadınların erkekler karşısında geleneksel olarak değersizleştirildiği gerçekliğini vurgulayarak bu durumun değiştirilmeye ihtiyacı olduğunu savunmuş ve feminist kavramının teorik açıdan kabul edilmesi gerektiğini dile getirmiştir (Taş, 2016: 166).

Kamla Bhasin ve Nighat Said Khan (1990: 3), "Some Questions on Feminism and Its Relevance in South Asia" isimli makalelerinde ise feminizm ile ilgili olarak şu tanımlamayı yapmıştır:

"Feminizm, kadınların emeğinin, doğurganlığının ve cinselliğinin, aile içinde, çalışma hayatında ve genel olarak toplumda, hem somut hem de ideolojik boyutta ataerkil sistemin denetimine, baskı ve sömürüye tabi olduğunun farkında olmaktır ve hali hazırdaki bu durumu değiştirmek için kadınlar ve erkekler tarafından bilinçli olarak verilen mücadeledir."

Bu tanımlamalara göre feminizmin temel öznesi kadındır. Feminist ideoloji, kadının toplumdaki konumunu ve rollerini görünür kılarak, kadın-erkek arasındaki eşitsiz durumu değiştirmeyi amaç edinir. *"Ancak, feminist düşünce yalnızca kadınlık durumlarını merkezine almaz, ya da kadınlığın bir karşıtı ve tek kurucusu olarak erkekliği görmez." (Timisi, 2010: 161)* Feminizmin amacı, eşitsiz iktidar ilişkilerini sorgulayarak ataerkil toplum yapısını ortaya çıkarmaktır. Bu noktada feminizm toplumsal cinsiyeti de geniş ölçekte tartışır.

Bell Hooks, "Feminism is for Everybody" adlı kitabının giriş kısmında feminizmi, *"cinsiyetçilik veya cinsiyetçi sömürüyü ve zulmü sona erdirmek için bir hareket"* olarak tanımlar (Hooks, 2000: 8). Bu tanımı ilk kez Feminist Theory: From Margin to Center kitabında sunan yazar, feminizmin erkek düşmanlığı olmadığını vurgulamaktadır. Hooks'a göre feminizmi anlamak için kişinin mutlaka cinsiyetçiliği anlaması gerekmektedir.

Gün Taş ise feminizm üzerine yazdığı makalesinde, *"Feminizm, biyolojik bakış açısı olmaksızın statü bağlamında kadın ve erkek arasında toplumsal ilişkilerde bir çatışma olduğunu ileri sürmektedir."* der (Taş, 2016: 166). Mitchel'e göre bu çatışma biyolojik temelli bir çatışmadan ziyade toplumsal alanın her çevresinde dinamik hareketliği beraberinde getiren, insanlık tarihinin akışını etkileyen bir güç olarak nitelendirilmektedir (Mitchel, 1985: 11-12).

Feminizmin başlangıcından beri, kadın hakları adına mücadele verenlerin fikirleri farklılık göstermiştir. Dolayısıyla bu harekete dair birçok tanımlama yapılmış ve bu hareket yıllar boyunca sayısız anlam kazanmıştır. Ancak bütün feminist tanımlamaların ve feminizm çeşitlerinin, toplumdaki cinsler arası ilişkileri irdeleyip kadın-erkek deneyimleri arasındaki farkı sorguladığı düşünülürse hepsi için bazı ortak özelliklerden bahsetmek mümkündür. Bu ortak özellikleri, Caroline Ramazanoğlu (1998: 26) şöyle sıralandırmıştır:

1) Bütün feminist akımlar, cinsler arasında kadının erkeğe bağımlı olduğu eşitsiz ilişkiden rahatsızdır ve değiştirilmesini ister.
2) Feminizm doğal ve normal sayılan çok sayıda konuyu irdelemektedir.
3) Feminizm çok çeşitli politik pratikleri beraberinde getirir.
4) Feminizm nesnel, yansız bir anlatımdan yola çıkmaz. En ılımlı feministler bile kadınların mahrum bırakıldıkları haklarından erkeklerin yararlandığını kabul eder.

Ayrıca *"... feminizm bütün toplumsal bilgi ve yapılardaki toplumsal cinsiyet hiyerarşisini görünür kılmayı ve dönüştürmeyi hedefler." (Timisi, 2010: 161)* Gizli iktidar ilişkilerini kadınların lehine çevirmeye çalışır.

1.1.1. Feminizmin Tarihçesi

Feminizm, her toplumda erkeklerin kadınlara oranla neden daha fazla ayrıcalığa ya da erke sahip olduğunu sorgular ve bu durumun nasıl değiştirilebileceğini araştırır. Feminizmin tarihini incelerken karşılaşılan en büyük problem, kadınların geçmişin büyük

bir kısmında yazılı ifade araçlarından dışlanmalarıdır. Bu durum kadınların düşüncelerine doğrudan erişimi engellemektedir. Ancak direnişe geçerek yazılı ifade araçlarını kullanan kadınlar sayesinde feminist düşüncenin izlerini Avrupa'da 7. yüzyıla kadar dayandırmak mümkündür. Gerda Lerner'in de "The Creation of Feminist Consciousness: From the Middle Ages to Eighteen-seventy" isimli kitabında belirttiği gibi bu dönemde yazı yazan yahut kadınların eğitim alabilecek kapasiteye sahip olduğunu savunan kadınlar, toplumun kendi cinslerinin doğuştan gelen düşünsel yetersizliğine ve günaha meyilli olduklarına olan genel inanışına karşı çıkmıştır (Lerner, 1993: 46-47).

Feminist bağlamda, 15. yüzyıl başlarında Avrupa genelinde "Querelle des Femmes" olarak bilinen İngilizce'ye "The Woman Question" olarak çevrilen entelektüel bir tartışma söz konusu olmuştur. 1400'lerden 1700'lere kadar devam eden bu kamusal tartışma kadınların doğası ve edebiyatta nasıl betimlendiklerine odaklanmaktadır. Bu tartışma kapsamında, kadın haklarını savunmaya yönelik entelektüel çıkışlar yapan yazarların en bilineni Christine de Pizan'dır. Pizan ve arkadaşlarının çalışmaları, politik bir perspektif sunmamakla beraber kadınların toplumdaki rolünü sorgulayan feminist bakış açısının bu yüzyıla kadar dayandığını göstermektedir.

17. yüzyılda ise feministler, kadının rolü ile ilgili düşüncelerini anlatmada daha akılcı akımlara başvurmuştur.*"Akkerman ve Stuurman on yedinci yüzyılı, Avrupa'da 'akılcı feminizm' çağı olarak tanımlamışlardır, çünkü o dönemde Fransız kadın yazar Marie de Gourney ve Hollandalı kadın yazar Anna Maria von Schurman gibi yazarlar giderek daha eşitlikçi olan iddialarda bulunmak için Descartes ilkelerini kullanmışlardır." (Bryson, 2019: 21)*

Bryson'ın da belirttiği gibi 17. yüzyıl feminizmi akılcılığının ilhamını Kartezyen felsefeden alır. Kartezyen felsefe, modern felsefenin kurucusu Descartes'in felsefesiyle onun izinden gidenlerin felsefi tavrı için kullanılan terim olarak ifade edilmektedir (Durmaz, 2015: 119). Descartes, felsefesinde bireyden hareketle evreni anlamaya çalışır. Filozofa göre *"felsefe, bilgeliği araştırmaktır. Bilgelik insan hayatını ilgilendiren bütün*

bilgiler olup varlığın ilk sebeplerini inceleyerek hakikate ulaşmaktır" (Özden & Elmalı, 2012: 145).

Birincil sebepler üzerinden hakikate ulaşılacağını söyleyen Descartes'in felsefesi, insanı akıl sahibi olan bir canlı olarak niteler. Bilginin, herkesin erişimine açık olduğunu vurgulayan bu düşünce, insanın şüpheci yaklaşımla akla uygun olmayan gelenekler ve kurumları reddetmesini savunur. Ayrıca kadınların geleneksel eğitimden dışlanmalarının felsefeden de dışlanmalarını gerektirmediğini açıklar.

Avrupa'da akılcılık ilkelerine paralel olarak gelişen feminist düşünce, 17. yüzyıl İngiltere'sinde toplumsal cinsiyet rollerinin değişimiyle ortaya çıkmıştır. Çünkü bu dönemde ilk kez kamusal dünya ve ev hayatı arasında fark oluşmaya başlamıştır. *"Juliet Mittchel, feminizmin 17. yüzyıl İngiltere'sinde feodalizmin bitmesi ve kapitalizmin gelişmesi ile kendini yeni toplumdan dışlanmış bir sosyolojik grup olarak hisseden orta sınıf kadınların talepleriyle ortaya çıktığını ileri sürmektedir." (Sümer, 2009: 79)* Kadınlar her ne kadar bu dönemde ikincil konumda olup ezilmişse de bu dönem ayrıca onlar için bir direniş sürecidir. Bu direniş sürecinde ise İngiltere, iç siyasetinde çalkantılı bir dönem geçirmiştir. Bu durumdan dolayı, kadınların erkekler gibi politikleşmesi kaçınılmaz bir hal almıştır. Dönemin feminist politika teorisinin en önemli isimleri arasında Mary Astell gelir. İlk İngiliz feminist olarak kabul edilen Astell, yazılarında kadınların da erkekler ile eşit akıl yürütme yetisine sahip olduğunu, bunu ortaya çıkarmak için erkekler ile eşit eğitime ihtiyaç duyduğunu açıklamıştır (Düşünürleri, 2021: 57). Yazara göre, kadınların toplumda muhakeme yeteneği olmayan canlılar olarak görülmesinin sebebi hatalı yetiştirilme tarzıdır. Astell, "A Serious Proposal to the Ladies" isimli kitabında bu görüşlerini şöyle açıklar: *"Madem Tanrı kadınlara da erkekler gibi akıllı ruhlar bahşetti, neden kadınların bunu kullanması yasak olsun?" (aktaran Bryson, 2019: 26).*

"Astell, 17. yüzyılın İngiltere'sinin aydınlanmasıyla cesaretlendirilen ve hatta özgürleştirilen erken nesil kadınlardan biriydi." (aktaran Perry, 2005: 358) Kartezyen felsefeye dayandırdığı, liberal akılcı ifadeleri sonraki nesil feminist yazarlar için öncü

niteliğindeydi. Ancak, düalist görüşleriyle *"alışılmışın dışında bir Kartezyen"* olarak tanımlanmaktaydı (Broad, t.y.). Her ne kadar akla inanmış olsa da yeni fikirlerin materyalizmine güvenmeyerek kadınların siyasal haklar edinmesi adına herhangi bir çabada bulunmamıştır. *"Devletteki ve evdeki otorite arasında bir paralellik olduğunu kabul ederek, tebaanın krala itaat etmesi gibi bir kadının da kocasına itaat etmek zorunda olduğunu, kadın evlendiğinde 'sonsuza kadar bir kralın' emri altında olmayı seçtiğini ve bu yüzden onun otoritesine boyun eğmek zorunda olduğunu savunmuştu." (Bryson, 2019: 27)* Buna rağmen Astell'in yazıları, radikal feminizmin temel düşüncelerinin tohumlarını atmıştır.

Astell gibi ilk feministler, her zaman üst ve orta kesim kadınlara seslenmişlerdir. Bu yüzden işçi sınıfının konuyla ilişkilendirilmesi üzerine pek çalışmaları yoktur. Ayrıca Astell'in yaptığı gibi kadınlar için eğitimin önemini vurgulamalarına rağmen, herhangi bir değişime yönelik eylemde bulunmamışlardır.

1.1.1.1 Feminist Dalgalar

Feminizmde, değişim için geniş talepler 18. yüzyıla kadar görülmemiştir. Bu yüzden modern feminizmin tarihsel sürecinde, 18. yüzyılın sonları başlangıç dönemi olarak gösterilebilir. 21. yüzyıla kadar sürekli bir devinim ve gelişim içerisinde gelen bu hareket, feministler ve bilim insanları tarafından kadın sorunlarının farklı yönlerine odaklanan üç farklı dalga olarak incelenmektedir.

1.1.1.1.1. Birinci Dalga Feminizm

Birinci dalga feminizmin 1848'de Amerika Birleşik Devletleri'nde düzenlenen ilk kadın hakları sözleşmesi "Seneca Falls Bildirgesi" ile 19. yüzyılda başladığı kabul edilmektedir. *"Birinci dalga feminizm, 19. yüzyılın sonları, 20. yüzyılın başlarında, kent sanayileşmesi ve liberal, sosyalist politika ortamından ortaya çıktı. ...Bu dalganın amacı, oy kullanmaya odaklanarak kadınlar için fırsatlar yaratmaktı." (Rampton, 2015)*

Ancak liberal feminizm olarak da adlandırılan bu dalganın kökleri 18. yüzyıla kadar uzanmaktadır. 18. yüzyılın ortalarında, feminist düşünce popülerliğini yitirmeye

başlamıştı ve Astell ile çağdaşlarının isimleri unutulmuştur. Dolayısıyla bu orta dönem, feminizm için bir gerileme dönemidir. Buna rağmen Britanya'da bazı kadın yazarlar yazmaya ve yazdıklarını yayımlamaya devam etmişlerdir. Bu kadın yazarlar arasında en ünlüleri "Bluestocking Society" adı altında anılan gruptur. Hiçbir zaman resmi anlamda bir topluluk olmayan bu grup, oyun kartlarıyla geçirilen sosyal akşamları daha entelektüel bir aktiviteyle değiştirmeyi amaçlamıştı (Bluestocking, 2019). Güncel konular üzerine yazıp tartışan Bluestockings, edebiyatçıları ve edebiyata ilgisi olan aristokratları davet ettiği konuşmalar düzenlemiştir. Bu grup savundukları düşünceler nedeniyle anti-feminist bir grup olarak anılsa da düzenledikleri konuşmalar sayesinde kadınların toplumsal tartışmalardaki varlığının bir örneği olmuştur. Grubun anti-feminist olarak nitelendirilmesine sebep olan en önemli düşüncelerinin başında, kadınların ev içi rolleriyle ön plana geldiklerine ve duygusallıkla güdülendiklerine olan inanışları gelmektedir. Ancak yine bu gruba göre kadınların iyi bir eş ve anne olabilmeleri için eğitimli olmaları gerekmektedir.

18. yüzyılın ikinci yarısında ise daha önce 17. yüzyılda popüler olan akılcılık yöntemi yeniden güçlenmiştir. Bu süreçte geleneksel otorite sorgulanmış ve doğru-yanlış standardını belirleyen her türlü oluşum akıl ve mantık çerçevesinde yargılanmıştır. Ancak dönem filozofları insan hakları konusunda başarısız olmuştur. Mantık çerçevesindeki sorgulamalara rağmen kadınlar, akılcı bireycilik ilkelerine layık görülmemiştir. Kısaca kadınların akıl becerileri yeteri kadar geliştirilemez olduğundan dolayı insan haklarına dahil edilmeleri mümkün değildir. Bu ve benzeri fikirler, yazarların eserlerine de yansımıştır. Voltaire, Diderot ve en ünlüleri Rousseau, yazılarında kadınların aile ve ev içi rollerine önemli vurgu yapmışlardır. Onlara göre kadınların yapıları, duygularıyla hareket ettikleri için kamusal alanda yer almaya uygun değildir. Kadınların haklarıyla ilgili bu olumsuz eğilimlere rağmen, karşıt düşüncelere sahip yazarlar da eserlerinde bu çağın liberal fikirlerinin sadece erkeklere değil kadınlara da uygulanabileceğini savunmuştur. *"Bunlardan biri olan Olympe de Gouges, 1791 Eylülünde Paris'te Kadın Hakları adlı bir el broşürü yayınlamıştır." (Sümer, 2009: 80)* Gouges bu bildirgeyi, "1789'da Fransız Ulusal Meclisi'nde okunan ve günümüzdeki İnsan Hakları Evrensel

Bildirgesi'nin esin kaynaklarından biri olan İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirgesi'ne karşı, bu metinde geçen 'insan' (homme) sözcüğünün yalnızca erkeği kastetmesi nedeniyle" yayımlamıştır (1791 Kadının, 2017). Bu bildirgeyle Fransız Devrimi sonrası kadınların vatandaşlıktan dışlanmasına karşı çıkan Gouges kadınlara şöyle seslenir:

> "Ah, kadınlar, körlüğünüz ne zaman son bulacak? Devrimden hangi yararla çıktınız? Her yerde size daha yoğun bir küçümseme, bir hor bakış var. Rüşvetin alıp götürdüğü bu dönemde zayıf erkeklere yenildiniz. İmparatorluk çökmek üzere. Ondan size geride ne kalacak? Ancak, erkeklerin sizlere haksızca davranışları ve doğanın yasası olarak gösterdikleri mirasınıza konma istemleri…" (Kadıoğlu, 2001: 150)

Süheyla Kadıoğlu'nun aktardığına göre Gouges bu görüşleri nedeniyle giyotin ile idam edilir (2001: 151). Bu mücadelenin en ünlü yazarlarından bir diğeri de Mary Wollstonecraft'dır. Wollstonecraft, 1792 tarihli "Vindication of the Rights of Women" eserinde Britanya'daki oy hakkı hareketinin fikirlerini doğrudan Aydınlanma Çağı siyaset felsefesi çerçevesinde aktarmıştır. *"Aydınlanma Çağı, batı uygarlığının yeni insan ve toplum inşa etme projesinin düşünsel ve felsefi temellerinin oluştuğu çağdır. Yeni insan her şeyden önce kendi aklını kullanma cesaretini gösteren bir özellikle donatılmalıdır." (Çüçen, 2006: 26)*

Aydınlanma Çağı düşünceleriyle eserlerini kaleme alan Wollstonecraft da akılcı açıklamalarda bulunmuştur. Yazar, düşüncelerini aynı zamanda bireye önem veren 19. yüzyıl liberal teorisiyle aktarır. Bu yönüyle, birinci dalga feminizmin fikir öncülerinden kabul edilmektedir. Sandra Holton, "Feminism and Democracy: Women's Suffrage and Reform Politics in Britain" isimli kitabında Wollstonecraft ve John Stuart Mill'in feminizminin hümanizme dayandığını belirtmiştir (Holton, 2003: 9).

Wollstonecraft, Vindication of the Rights of Women kitabında daha çok Rousseau'nun fikirlerini çürütmekle ilgilenir. Rousseaucu bir perspektifle, kadın ve erkek doğası gereği aynı değildir. Biyolojik farklılıkları erkeği toplum içerisinde vatandaş görevine getirirken kadınları eş-anne görevlerine yönlendirir. Yazar, bu sebeple çocuklara da bu ayrım gözetilerek eğitim verilmesini savunmuştur. Wollstonecraft'ın kitabında ise anahtar kelime işte bu eğitimdir. Yazara göre kadınlar da erkekler ile aynı eğitimi alarak kendilerini ahlaksal ve zihinsel olarak geliştirebilmeli ve bunun sonucunda da erkekler

gibi vatandaşlık hakkı elle edebilmelidirler. Kadınların eğitim alması sadece onların gelişimi için değil ekonomik bağımsızlığı için de önemlidir. *"Kadınlar daha düzenli bir şekilde eğitilseler, çeşitli işlerde de çalışabilirler ve bu çoğunu yaygın veya yasal fuhuştan kurtarabilir [ör. gerçek fuhuş ya da ekonomik güvenliğe sahip olmak için evlenme]." (Wollstonecraft, 1972: 88)*

Wollstonecraft, Rousseau'nun bakış açısını dört ana konuda eleştirmiştir. Rousseau, kadınların erkekler kadar aklı selim olmadığını belirterek gösterişe, süse düşkünlük ve zayıflığın onların doğuştan gelen özellikleri olduğunu müdafaa etmiştir. *"Yaratılış asla yalan söylemez nakaratı işlerinin çoğunda yankılanmaktadır." (Okin, 1979: 395)* İlk olarak bu görüşü reddeden Wollstonecraft, kanıt olarak ise *"Muhtemelen J.J. Rousseau'dan daha çok kız çocuğu gözlemleme fırsatım olmuştur." (Wollstonecraft, 1972: 30)* ifadesini kullanmıştır. Yazar, ikinci olarak eşit eğitim hakkını kadın ve erkeğin eşit akli melekelere sahip olduğunu söyleyerek savunmuştur. İlk feministler tarafından da dile getirilmiş olan bu iki nokta, Wollstonecraft'ın düşüncelerine öncü vasfını kazandıran hususlar değildir. Onu, ilk feministlerden ayıran ve çığır açmasını sağlayan diğer iki eleştirisidir.

Wollstonecraft'a göre erdem, kadın ve erkek tarafından akıl yoluyla, özgür bir yolla seçilmelidir. Yani Rousseaucu bakışın desteklediği gibi iyi bir eş-anne olma erdemi kadınların doğuştan sahip oldukları bir özellik değildir. Bütün görüşlerinin sonucu olarak da dördüncü yani son konuda Wollstonecraft kadın ve erkeğin genel olarak eşit haklara sahip olması gerektiğini söylemiştir. *"Wollstonecraft bireyci eşit hakların köklerini kurmuştur." (Powell, 1996)* Ancak yazarın belirlediği bu ilkelerin hayata geçmesi hemen mümkün olmamıştır.

18. yüzyıldan 19. yüzyıla geçerken artık feministlerin tutumu sadece liberal haklar üzerine kurulu değildi. Her ne kadar birinci dalga feminizm "liberal feminizm" olarak adlandırılsa da bu dönemin feministleri aynı zamanda Evanjelist Hristiyanlık kapsamında ahlaki reformlar talep etmiş, siyasi farkındalık kazanmış ve 20. yüzyılın kız kardeşlik bağlamına benzer kolektif birliktelikler oluşturmuştur. Ayrıca bu dönemde Afro-

Amerikalı kadınlar sayesinde feminizm ile ırk ve sınıf arasındaki bağlantılar da irdelenmiştir. Bu nedenle 19. yüzyıl feminizmi, içerisinde çeşitlilik barındıran bir harekettir.

19. yüzyılda Amerikalı ve Avrupalı kadınlar yasal ve sosyal olarak erkeklere bağımlı oldukları ataerkil düzen içerisinde yaşamaktaydı. Erkek ve kadın arasındaki fark genel olarak dünya tarihinde olduğu gibi bu dönemde de orta ve üst sınıflar arasında daha görünürdü. Ekonomik büyüme ile üretim evlerden fabrikalara taşınmıştı. Bu durum kadınların daha çok ev içi işlere yönelmesine sebep oldu. Kadınların görevi eşlerinin üretim yapabilmesi için onlara uygun yaşam alanını sağlamaktı.

Orta ve üst sınıf kadınlar ise ev işlerini yapacak yardımcılara sahip oldukları ve üretime katılamadıkları için belirli becerileri elde ederek kendilerini evlilik bağlamında daha sempatik hale getirmekle yükümlüydüler. Önceden üst sınıf kadınların kazanmak zorunda olduğu Fransızca öğrenmek, piyano çalmak ve dans etmek gibi beceriler artık orta sınıflar için de bir zorunluluk haline gelmiştir (Hughes, t.y.).

Jane Austen'ın Gurur ve Kibir kitabında Caroline Bingley karakteri o yıllarda bir kadının becerikli olması için gereken özellikleri şöyle sıralar: *"Bir kadın bu tanıma layık olmak için müziği, notayı, resmi, dansı, modern dilleri çok iyi bilmeli ve her şeyden önce, halinde ve yürüyüşünde, sesinin tonunda, konuşmasında ve ifadesinde de bir başkalık olmalıdır, yoksa bu deyimi ancak yarı yarıya hak etmiş sayılır." (Austen, 2006: 25-26)*

Ancak kadınların bu becerileri kazanırken çok fazla eğitilmemeleri de önem taşımaktadır. Çünkü belirli bir kesim "*kadınlar ne kadar okursa o kadar maskülen bir görünüş kazanacaktır"* yargısına inanmaktadır. 18. yüzyılda kurulan entelektüel "Bluestocking Society" den ilhamla bu dönemde çok fazla okuyup çok fazla şey öğrenen kadınlara "Bluestocking" denilmektedir ve hiçbir mantıklı erkek bir Bluestocking ile evlenmek istememiştir.

19. yüzyıl "separate spheres" (ayrı küreler) ideolojisinin hakim olduğu bir dönemdir. Bu ideoloji kadınların fiziksel olarak erkeklerden daha güçsüz ancak ahlaksal

açıdan daha üstün olduğu tutumunu benimser ve bu yüzden kadınların ev ortamına daha uygun olduğunu savunur (Hughes, 2014).

Tüm bu ortam, Elizabeth Cady Stanton'ı ilk kadın hakları bildirgesi olan ve bazı bilim insanları tarafından da birinci dalga feminizmin başlangıcı olarak kabul edilen Seneca Falls Bildirgesi'ni yazmaya teşvik etmiştir. 1848'de Amerika'da düzenlenen Kadın Hakları Kongresi sonrasında ilan edilen ve örgütlü kadın mücadelesinin en önemli metinlerinden biri olan bildirge, kadınların sivil, siyasal ve sosyal haklar bağlamında eşit vatandaşlığı meselesini sorunsallaştırır (Üstel, 2012: 127). Stanton, bu bildirgeyi *"daha önce dünyanın görmediği bir isyanın başlangıcı"* olarak nitelendirmiştir (Kent, 2017: 52).

Bildirge, birinci dalga feminizmde dönüm noktası niteliğindedir. Nitekim onun sayesinde kadınların akılcılığı ve erkeklerle eşit oldukları görüşü belirli bir kesim tarafından kabul görmüştür. Ayrıca bu bildirge, eşit haklar için verilen mücadelede kolektif eylemin de en önemli başlangıcıdır. Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi'nden etkilenen ve Kadın Hakları Kongresi'nin manifestosu niteliğinde olan Seneca Falls Bildirgesi, kadınların şikâyet ve taleplerini içermekteydi. Kadınların siyasette, ailede, eğitimde, iş dünyasında, din ve ahlakta eşitliğini talep eden deklarasyon, ilk olarak kadınları *"kendi güçlerine olan güvenini yok etmeye, kendine olan saygısını azaltmaya ve bağımlı, kötü bir yaşam sürmeye istekli hale getirmeye"* yönelten istismar ve gaspları açıkladı (Seneca Falls, 2017). Kadınların oy hakkının olmaması, onaylamadıkları yasalara uymak zorunda bırakılmaları, eğitim hakkından yoksun olmaları, kilisede daha düşük rollerde yer almaları, kocalarına itaatkâr davranmak zorunda olmaları, mülk sahibi olamamaları ve boşanma hususunda haklarının kısıtlı olması bu istismarlardan bazılarıydı.

Kadınlarla birlikte çok sayıda erkeğin de imzaladığı bildirgenin göz ardı ettiği birkaç husus da bulunmaktadır. Bunların başında kadın-erkek hakları arasındaki dengesiz durumun erkeklerin de desteğiyle çözüleceğini savunurken, egemen konumda olan tarafın üstün haklarından vazgeçmek istemeyeceğini unutması gelmekteydi. Stanton da bunu fark etmiş ve sonraki eserlerinde kadın haklarının yalnızca kadın dayanışması ile kazanılabileceğini savunmuştur.

Bildirgenin göz ardı ettiği bir diğer husus ise kadınların toplumsal alanda hak elde etmek isterken bir yandan da ev içi sorumluluklara sahip olacakları gerçeğiydi. Yani Stanton ve çağdaşları, kadının aile içindeki görev ve sorumluluklarını irdelememişler, bu görevleri doğal kabul ederek, kadının kamuda var olurken bir yandan da bu sorumlulukları sürdürmesi gerektiği düşüncesini benimsemişlerdir.

Amerika'da Seneca Falls Bildirgesi ile başlayan örgütlü feminist hareketler Britanya'da daha geç başlamıştır. Ülkede dönemin ana akım feminist düşüncelerini yansıtan en etkili ve önemli düşünürü John Stuart Mill'di. 19. yüzyıl İngiltere'sinde, Wollstonecraft'tan sonra kadınların durumu pek iyiye gitmemişti. Mill bu durumla ilgili *"Evlerdeki kadınlar dışında yasal köle kalmamıştır"* der (Mill; 2017: 47). Amerika'da olduğu gibi burada da kadının domestik işlere ait olduğu, erkeğin ise kamusal alan ve iş dünyasında hakimiyet sağlayacağı görüşü hakimdi. Böyle bir ortamda Mill *"liberal düşüncenin bireyci yönelimine rağmen liberalizm ilkelerini kadınlara açıkça uygulamak için yola çıkan tek liberal siyasi filozof" (Okin, 1979: 197)* olarak tanımlanmaktaydı. Her ne kadar okuduğu felsefi kaynakların onu kadınlara eşit haklar tanınması konusunda ikna ettiğini savunsa da Mill ünlü feminist eseri Subjection of Women'ı eşi Harriet Taylor'dan ilham alarak yazmıştır (Bryson, 2019: 83-84). Mill, bu eserinde kadınların birçok açıdan erkeklerden aşağıda görüldüğünü belirterek bunun sebebinin hatalı eğitim olduğunu savunur. Mill'e göre kadınlar, erkekler ile eşit eğitim hakkına sahip olurlarsa gerçek yeteneklerini açığa çıkarabilirler. Ayrıca eşit eğitim hakkıyla toplum da bütün vatandaşlarından faydalanmış olur.

Mill'in görüşleri birinci dalga feminizmi anlatan nitelikli açıklamalardan oluşmaktadır. Düşünürün ifade ettiği kadınlar için eğitim, istihdam, oy hakkı ve evliliklerde kadınların yasal köle olmalarının önüne geçilmesi fikirleri, liberal feminizmi niteleyen önemli noktalardır. Ancak her ne kadar kadınlar için eşit haklar istese de Mill aynı zamanda kadın ve erkeğin çok farklı rolleri olduğunu düşünmüştür. Örneğin düşünüre göre kadınlar ekonomik sebeplerle evlenmeye mecbur kalmamalılar ama evlenmeyi seçerlerse evliliğin sorumluluğunu almalıdırlar. Kısaca, evli bir kadının görevi

iyi bir eş ve anne olmaktır. Yine Mill'e göre gerçeğe ulaşmanın tek yolu rasyonalizmdir. Bu noktada, kadınların erkeklerden daha az mantık yürütebildiğini ve daha pratik düşünme odaklı olduklarını anlatır: *"...Kadınların doğaları kendi yönlerini erkeklerinki kadar özgürce seçmeye bırakılırsa hiç kimse erkeklerin ve kadınların karakterleri ve kapasiteleri arasında önemli bir farkın ortaya çıkacağını iddia edemez. (...) Yine de, kadınlara bakıldığında - deneyimlerden bilindiği üzere - yeteneklerinin genel eğiliminin pratik üzerine olduğunu söyleyebiliriz." (Mill, 2017: 33)*

Bir başka örnekte ise düşünür, kadınların sezgisel kavramalarının güçlü olduğundan bahseder ve devam eder: *"... Hiç kimse sezgiyle bilimsel bir doğa yasası algılamamış veya genel bir görev ya da ihtiyat kuralına ulaşmamıştır." (Mill, 2017: 34)* Kadınlar, bu durumu aşabilmek için sezgisel kavrayışlarına ek olarak erkeklerin sahip olduğu eğitime sahip olmalıdırlar.

Kısaca Mill eserinde kadınların eşitliği üzerine argümanlar ile birçok çelişkili ifade de sunmuştur. Düşünür, bu çelişkili düşünceleri yüzünden bazı feministler tarafından eleştirilmiştir. Julia Annas, "Mill and the Subjection of Women" isimli eserinde kadınların sezgisel, erkeklerin mantıksal olduğu düşüncesini Mill'in kitabındaki en eski klişe olarak değerlendirir ve ekler: *"Eğer kadınların erkekler tarafından entelektüel denkleri olarak kabul edilmesine zarar veren bir şey varsa; o da bu klişedir." (Annas, 1977: 184)* Bunlara rağmen Mill'in kavradıkları ve söyledikleri dönem bağlamı içerisinde düşünüldüğünde, Subjection of Women'ın basım tarihinden birkaç yıl sonra birçok dünya ülkesinde de yayımlanması ve büyük etki yaratması düşünürü feminizm tarihinde önemli bir yere taşımaktadır.

Mill gibi kadınların erkekler ile eşit haklara sahip olması gerektiğini savunan düşünürler olmasına rağmen, 19. yüzyılda kadınlar hala erkekler gibi mülk sahibi olamamaktaydı. Oy kullanmanın ilk şartı da mülk sahibi olmak olduğu için politik süreçle ilişkileri tamamen kesilmişti. Ancak kadınlar gelecekte oy kullanacak olan erkek çocukları yetiştirmekteydiler. Bunu bir sebep olarak göstererek, kendileri politik sürece katılmasalar da eğitimli olmaları gerektiğini savunmuş ve eğitim hakkı talep etmişlerdir.

Kadınlar aynı zamanda ahlak bekçileri olarak görüldükleri için toplumsal ahlak konusunda da etkin rol almak istediler. Bu konuda gündemlerini kendini alkole vererek ailelerini sefalete sürükleyen erkekler oluşturuyordu. *"Kadınlar mülk sahibi olmak ve ailelerinin finansal güvencelerini alkolik eşlerinin hovardalığından korumak istediler. Bu erkeklerin şiddet yüzünden tutuklanmalarını istediler ve onları boşama hakkı talep ettiler." (Hughes, 2014)*

19. yüzyıl ayrıca kölelik karşıtı hareketlerin de patlak verdiği bir dönemdir. Çünkü bu süreçte kadınlar, tek ezilenin kendilerinin olmadığını fark etmişlerdir. Bu yüzyılın sonlarına gelindiğinde, Amerikalı ve İngiliz kadınlar talep ettikleri isteklerin bazılarını elde etmişlerdir. Bütün fırsatlar eşit olmasa da kadınlar için eğitimin ve istihdamın kapsamı genişletilmişti. Ancak kadınlara sağlanan eğitim geleneksel cinsiyet rollerini pekiştirmiştir.

Eğitim alanında olduğu gibi kadınlara sağlanan istihdam imkanları da onların özgürlüğüne değil daha da köleleştirilmesine sebep olmuştur. Kadın istihdamı, kariyer ya da ekonomik bağımsızlık üzerine kurulu değildi. Kadınlar, tamamen hayatta kalabilmek için çalışmaktaydı; bu da kadınların iyi eğitimli ve ucuz iş gücünü ifade etmesi anlamına gelmekteydi. Ayrıca, kadınlar polis memurluğu, avukatlık vb. meslekleri icra edememekteydiler (Did the suffragettes, 2019). Bu ortam, kadınları yavaş yavaş oy hakkı talebine götürdü. Daha önceden Wollstonecraft gibi düşünürlerin sadece üstü kapalı dile getirdiği oy hakkı artık çözülmesi gereken bir başka hak ihlali olarak değerlendirilmeye başlanmıştı. Tarihçi Philippa Judith Amanda Levine oy hakkının *"kadınların başat meselesi olarak değil, erkeklerin kabul etmek istemedikleri bir talep olarak"* kadın hareketlerini yönlendirdiğini söyler (aktaran Bryson, 2019: 128).

Levine'nin belirttiği gibi politikacı erkekler oy haklarından mahrum bırakılmış ve bu hakkı yasallaştırmak isteyen kadınları dinleyip, ilgilenmek istemediler. Reform için oy hakkının öneminin farkında olan kadınlar ise "süfrajet" hareketini başlatarak bu hareketi geniş kitlelere yaydılar. 1906'da Daily Mail tarafından aşağılayıcı bir manada literatüre

kazandırılan “süfrajet” terimi kadın hakları adına büyüyen militan hareketin benimsediği ve dönüştürdüğü bir etiketti (Walters, 2005: 75).

Britanya’da ilk olarak, Emmeline Pankhurst 1889'da evli kadınların yerel seçimlerde oy kullanmasına izin verilmesi için savaşan Kadın Hakları Birliği’ni kurdu (Emmeline Pankhurst, 2020). Ancak görüş ayrılıkları birliğin dağılmasına yol açtı. Kadın Hakları Birliği’ni, 1897 yılında Millicent Garrett Fawcett liderliğinde kurulan Oy Hakkı Talebinde Bulunan Ulusal Kadınlar Birliği takip etti. Britanya’nın en büyük oy hakkı grubu, parlamento üyelerine mektup yazmak ve komitelere katılmak gibi barışçıl yollarla kampanya yürüttü (Gray, 2015). Grubun, oy hakkı talebi mülk sahibi orta sınıf kadınlar için geçerliydi. Kadın Hakları Birliği dağıldıktan sonra bu gruba dahil olan *“Pankhurst ise hareket içerisinde her sınıftan kadının yer alması gerektiğini, hareketin işçi kadınların desteğine ihtiyacı olduğunu düşünenler arasındaydı.” (Sakarya, 2019)*

Bu yüzden, 1903’te Pankhurst kızları, Christabel ve Sylvia ile Kadınların Sosyal ve Politik Birliği (WSPU) isimli örgütü kurdu. Oy hakkı ile ilgili yavaş ilerlemeden memnun olmayan, barışçıl savunuculukta elde edilen ilerleme eksikliğinden dolayı hayal kırıklığına uğramış grup, “Sözde Değil Eylemde” sloganı ile daha şiddet yanlısı bir tutum benimsedi (Gray, 2015). Grubun saldırılarının şiddeti 1909’dan itibaren mülke yönelik ciddi zararlara ulaşana kadar arttı. 1912'de Emmeline Pankhurst takipçilerine şöyle seslenmiştir: *“Hepiniz kendinizce militan olun… İçinizde pencere kırabilecek olanlar kırsın. Hükümete, mülkün daha önceden Çartist Harekette olduğu gibi, Kadın Oy Hareketi tarafından büyük ölçüde tehlike altında olduğunu göstermek için mülke saldırabilenler, saldırsın. Ve hükümete son sözüm: Bu mitingi isyana teşvik ediyorum.” (Pugh, 2008: 253, 254)*

Kadınların Sosyal ve Politik Birliği’nin tarihindeki militan olaylardan en etkileyicisi, süfrajet hareketinin ilk şehidi olarak anılan Emily Wilding Davidson’ın hükümetin kadınlara oy hakkı vermemesine karşı sunduğu sıra dışı protestosudur. WSPU üyesi, derbi sırasında kendisini kralın atının önüne atarak öldürdü. Bu tür şiddetli protestolar sonrası, Christabel Pankhurst’ün de aralarında bulunduğu binin üzerinde kadın

gözaltına alındı ya da tutuklandı (Sakarya, 2019). Tutuklanan süfrajetler açlık grevine başlayınca, hükümet kadınları zorla besleme kararı aldı ve daha sonrasında Kedi-Fare Yasası olarak da bilinen Tutuklu Yasası'nı yürürlüğe soktu. Bu yasa çerçevesinde, açlık grevine giren süfrajetler serbest bırakılacaklar, güçlerini geri topladıklarında ise tekrar tutuklanacaklardı. Yasanın adı kedilerin avlarını öldürmeden önce onların geçici olarak kaçmalarına izin vererek yaptıkları oyundan gelmekteydi.

Süfrajet hareketinin Amerika'daki yansımaları da Britanya'daki olaylarla benzerdi. 1900'lü yıllardan evvel Elizabeth Cady Stanton ve Susan B. Anthony'nin kurduğu Ulusal Kadın Oy Hakkı Derneği ve daha muhafazakâr olan Amerika Kadın Oy Hakkı Derneği ülkedeki süfrajet faaliyetlerini sürdürmekteydi. Dönem kadınlarının oy hakkı mücadelesindeki farklı yaklaşımları, bu iki dernek 1890'da Ulusal Amerikan Kadın Oy Hakkı Derneği adı altında birleşene kadar süfrajet hareketinin bölünmesine neden olmuştu (Women's Suffrage, 2019). İki dernek birleşince, Carrie Chapman Catt ve Anna Howard Shaw yeni liderler olarak dikkat çekti.

Amerikan kadınlar, oy kullanma hakkını kazanmak için 1910'lu yıllara kadar örgütlendi, dilekçeler verdi ve grevler düzenledi. Eğitim amacıyla 1907'de Birmingham'a gidip, meşhur Pankhurst ailesinden etkilenen Alice Paul, Britanya'daki süfrajet hareketine katılmıştı ve yaklaşık 3 yıl sonra ülkesine döndüğünde oldukça radikalleşmişti. Paul, 1910'da Milli Kadınlar Partisi'ni (NWP) kurdu. Militan bir grup olan NWP, Wilson ve Kongreyi kadın oy hakkı değişikliğine ikna etmek için Beyaz Saray'da nöbet tutmak gibi eylemlerde bulundu (Lange, 2015).

"Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesi ile İngiltere'de Kadınların Sosyal ve Politik Birliği ve Oy Hakkı Talebinde Bulunan Ulusal Kadınlar Birliği'nin faaliyetleri askıya alındı." (Women's Suffrage, 2018) Savaşa katkı sağlaması beklenen kadınlar, tüm çabalarını savaşan erkeklerin toplumdaki yerini alarak, onların iş ve görevlerini üstlenmeye harcadı. Bu durum Amerika'da ve birçok diğer Avrupa ülkesinde aynıydı. *"Toplamda, savaşa katkı sağlayan Amerikalı kadın sayısı, silahlı kuvvetlerde görev yapan yaklaşık 5 milyon erkeği gölgede bırakmıştı." (Higgins, 2019)* Tüm bu duruma rağmen

"fabrikalarda, ofislerde ve arazide erkeklerle aynı işleri yapabildiklerini kanıtlayan kadınların temsil hakkı bulunmamaktaydı" (Did the Suffragettes, 2020). Bu ironi, mağdurlar için Seneca Falls Bildirgesi'nden beri 70 yıldır uğruna savaşmakta oldukları oy mücadelesinin kristalleşmesine yardımcı oldu.

Kadınların savaşa kitlesel katılımı, savaşın ardından küresel bir oy hakkı dalgasına yol açtı. *"1894 yılında ilk olarak Yeni Zelanda'da, çok geçmeden Avusturalya'da, 1914 yılından önce Avrupa'da, Finlandiya ve Norveç'te, savaş bittikten kısa bir süre sonra da diğer ülkelerin çoğunda kadınlara oy hakkı tanınmıştı." (Bryson, 2019: 145)* Britanya'da 1918'de 30 yaş üstü, belirlenmiş bazı şartları sağlayan kadınların oy kullanmasına izin verildi. 1928 yılına gelene kadar kadınların erkeklerle eşit haklara sahip olarak oy kullanma hakkı yoktu. Amerikan kadınlar ise oy hakkını 1920 yılında elde etti.

Birinci Dünya Savaşı (1914–1918) ve İkinci Dünya Savaşı (1939–1945) arasındaki dönem erkekler ile eşit haklar talep eden kadınlar ve "refah feminizmini" savunan kadınlar arasındaki çatışmalarla geçti. Refah feminizmi, kadınların ahlaksal üstünlüğünden yola çıkarak, anneliği bütün kadınların geneline yaymaktaydı. Bu düşünceyi destekleyen kadınlar, sadece erkeklerin ailenin reisi olarak işlerine sahip çıkmaları gerektiğine inandılar. Bu zihniyet, kadınların eşit ücret ve fırsat taleplerini gölgeleyerek geleneksel rollerine devam etmelerine sebep olmaktaydı. Ayrıca alt tabaka ve azınlıkta olan etnik kadınların hakları da göz ardı edilmekteydi.

İkinci Dünya Savaşı ile kadınların toplumdaki rolleri bir kez daha önemli ölçüde değişti. Erkekler cephede savaşırken, kadınlar ülkelerinde geleneksel olarak erkeklerin üstlendiği işleri sürdürdü. Bu dönemde, birçok kadın mühendis olarak çalıştı ve silah, gemi ve uçak üretimi gerçekleştirdi. Ancak savaş bitimi erkekler ülkelerine döndüklerinde, kadınların yeniden domestik işlerle ilgilenmeleri teşvik edildi. Oy hakkı kazanılmış olmasına ve kadınların erkekler ile özdeşleştirilmiş birçok mesleği yapabileceklerinin kanıtlanmasına rağmen, ailelerinin bakımını üstlenmek hala kadınların birincil göreviydi.

Netflix belgesel dizisi History 101'a göre 1900'lerin ortasında, Amerikan kadınlar ortalama olarak 20 yaşında evlenmekteydi. Bankalar, kadınlara kredi kartı vermek için eşlerinin imzasını talep edebiliyordu. Avukatların %4'ünden azı ve doktorların ise yalnızca %7'si kadındı. Bir kadın işçi hamile kalırsa, işveren işçiyi kovma hakkına sahipti (History 101, 2020).

Simone de Beauvoir'ın 1949'da yayınlanan "The Second Sex" isimli eseri bu neslin kadınları için mevcut tek feminist metin idi (Bryson, 2019: 217). Ünlü filozof, Fransız kadınlar oy hakkını kazandıktan beş yıl sonra yazdığı bu eserinde kadınlığın popüler tanımlarını inceledi ve bu tanımların kadınları yıllar boyunca baskılamak amacıyla kullanıldığını açıkladı (An Introduction, 2019). Yazara göre kadınlık genel inanışın aksine doğuştan gelmeyen, erkekleri baskın konuma getirmek amacıyla sonradan öğretilen bir konseptti. Yani kadınlık algısı biyolojik, psikolojik veya akli farklılıklardan kaynaklanmamakla beraber tamamen sosyal entegrasyonun ürünüydü. De Beauvoir, bu görüşünü kitabının ikinci bölümünün girişinde kullandığı ünlü ifadesi *"Kadın doğulmaz, kadın olunur" (De Beauvoir, 2011: 330)* ile destekledi.

Kadınların ezilmesinin köklerini bulmaya çalışan de Beauvoir, kitabında kadınların erkeklerin doğaları üzerinden tanımlandığını açıklamıştır. Yazara göre, kadınlar yıllar boyunca filozoflar tarafından kusurlu erkek olarak nitelendirilip ötekileştirildiler. Bunun sebebi ise toplum tarafından özne olan erkeğin nesnesi konumunda görülmeleriydi. Nesne konumundaki kadınlar, bazı hakları elde etmiş olsalar da tam manasıyla özgür değildiler ve kendilerini tatmin etmeyen, monoton bir hayat sürmeye mecbur bırakılmışlardı. De Beauvoir kitabında bunları savunurken bazı kadınların da korunma algısı yüzünden, kadını ikincil konuma düşüren bu sürece suç ortaklığı ettiğini vurgulamıştır.

1960 yılının başlarına gelindiğinde ise doğum kontrol hapının tanıtımı, hala erkekler ile eşit haklara sahip olamayan kadınlara cesaret vererek feminist harekete ivme kazandırmıştır. Kadınlar, insanlık tarihinde ilk kez kolay ve güvenilir bir yöntemle korunma hakkına sahip olmuştur. Doğum kontrol hapının Avrupa ülkeleri ve Amerika'da

yaygın kullanılmaya başlamasının ardından, Amerikan yazar Betty Friedan 1963 yılında ikinci dalga feminist hareketi ateşleyen "The Feminine Mystique" kitabını yayımlamıştır.

1.1.1.1.2. İkinci Dalga Feminizm

Birçok kadının ilgisini çekmeyi başararak Amerika ve Britanya'da bir milyonun üzerinde satılan "The Feminine Mystique" kitabı, kadınlara Amerikan toplumu tarafından uygulanan baskının çeşitli yollarını incelemiştir. Kitap, kadın-erkek eşitliği açısından çözülmemiş problemleri ele alan yeni nesil kadınları harekete geçirdiği için ikinci dalga feminizmin ilk işaretlerinden biri olarak kabul edilmektedir.

Deneyimli bir gazeteci olan Friedan, mezun olduktan 15 yıl sonra kolejdeki sınıf arkadaşlarına ilişkin bir araştırma gerçekleştirdi. Araştırma sonucu kadınların çoğunun evli ve çocuklu olduklarını ve ekonomik olarak rahat bir hayat yaşadıklarını gördü. Buna rağmen bütün kadınların deneyimledikleri bir "memnuniyetsizlik" halinin varlığını gözlemledi. Bütün Amerikalı kadınlar tarafından paylaşılan bu memnuniyetsizlik hissinin sebeplerini bulmaya çalışan gazeteci, psikologlar, eğitimciler ve doktorlarla da görüştü. Friedan'a göre bu memnuniyetsizliğin sebepleri arasında okullarda toplumsal cinsiyet sınırları çerçevesinde eğitim verilmesi, eş-anne olmanın profesyonel kariyerden üstün tutulması ve kadınların eş-anne olarak topluma katkı sağlayabileceklerini savunan işlevsellik teorisinin savunulması vardı.

The Feminine Mystique'e göre kadınlara hayattaki tek amaçlarının yuva kurmak ve çocuk yetiştirmek olduğu öğretilmişti ve kişisel tatmini başka alanlarda arayan kadınlar nevrotik olarak değerlendirilmekteydi. Reklam ve dergi gibi kitle iletişim araçlarının kadının bu ikincil konumunu güçlendirdiğinden bahseden Friedan, görünüşte memnun gözüken Amerikan kadınlarının, eşitsizlik dolayısıyla maruz kaldığı güçlükleri yazan ilk kişiydi.

Friedan'ın kitabının yayınlandığı tarih ve sonrasındaki süreç, dünya genelinde sosyal ve politik değişimin yıllarıydı. Fransa'dan Avrupa'ya yayılan 1968 olayları, Amerika'daki Vietnam Savaşı karşıtı eylemler ve sivil haklar hareketlerinden

kaynaklanan bu değişim ile dünya bir daha asla eskisi gibi olmayacaktı (1968: The Year, 2008). Yani birinci dalga feministler kölelik karşıtı hareketler ve oy hakkı için mücadeleden etkilenirken ikinci dalga feministler eşitlik ve adalet gibi ilkelerin tartışılmasıyla ve protestoların sebep olduğu devrimci fermantasyon ile kadın hareketine dahil oldu (The Second Wave, 2019).

Friedan'ın kitabının yayınlandığı tarihte, Başkan John F. Kennedy'nin kurduğu Kadın Statüsü Komisyonu bir rapor yayınladı. Bu rapor, ebeveyn ve çocuklardan oluşan çekirdek aile yapısını desteklerken aynı zamanda kadınların annelik için hazırlanmaları gerektiğini savundu (Bryson, 2019: 237). Ancak, rapor istihdamda cinsiyet ayrımcılığını, eşit olmayan ücretlendirmeyi ve yasal adaletsizliği de ortaya çıkarmıştı. Bu rapordan sonra 10 Haziran 1963'te kadın ve erkeklerin aynı iş için aynı ödemeyi almasını zorunlu kılan Eşit Ücret Yasası çıkarıldı (Connley, 2018) ve ilerleyen süreçte Yurttaş Hakları Kanunu'na işverenlerin cinsiyete göre ayrımcılık yapmasını engellemek için bir madde eklendi. Bu iki hüküm, cinsiyet ayrımcılığını durdurmak için atılmış önemli adımlardı. Ancak yetkililer kanunun cinsiyet ayrımcılığını yasaklayan boyutunu uygulamada yetersiz kalınca, feministler Freidan öncülüğünde Ulusal Kadın Örgütü (NOW) isimli en büyük feminist örgütü kurdu. *"Özellikle evli ve çocuklu kadınları bir araya getiren örgütün üye sayısı 1971'de 10 bine ulaşmıştır." (Kolay, 2015: 8)* Örgütün hedefleri arasında "ev kadınlarının sürekli eğitim yoluyla çalışma hayatına yeniden girmelerinin sağlanması, yani çalışma hakkı, kadın ve erkek çalışanlar arasında ücret eşitliğinin sağlanması, aile hukukunun eşitlikçi bir temelde gözden geçirilmesi ve cinsiyetçi reklamlara son verilmesi" gibi maddeler yer almaktadır (Michel, 1993: 107). Bu örgüt, kadınların her şeyden evvel insan olduklarına ve yeteneklerini kullanabilecekleri fırsatlara sahip olmaları gerektiğine odaklanmıştı.

"Ulusal Kadın Örgütü etkin çalışmaları sonucunda çalışma yaşamı başta olmak üzere, cinsiyetçi politikaların giderilmesi ve eşitliği sağlamaya yönelik yasaların çıkarılması ve gerekli kurumsal adımların atılmasında öncü rol oynamıştır." (Sümer, 2009: 101) 1972'de kabul edilen, kadınlar için eşit hakları garanti eden Anayasa Eşit

Haklar Değişikliği (ERA) örgütün önemli başarılarından biriydi. Ancak bu değişiklik anayasanın bir parçası olmak için gereken 38 eyalet onayını alamamıştı.

İkinci dalga dönemi *"kadınların yasalar önünde eşitliğin yeterli olmadığını görerek ev içi, mutfak, yatak odası dahil her yerde eşitlik talebinde bulunduğu yıllardır" (Beşir, 2018: 34)*. Kadına uygulanan baskının toplumsal alan harici, psikolojik ve cinsel olmak üzere çeşitli yönlerinin bulunduğu keşfedilmiştir. Kadınlar, Carol Hanisch'in aynı ismi taşıyan makalesinden esinlenen "Özel Olan Politiktir" sloganı ile erkek baskısının kişisel yönlerini vurgulamış ve bu baskıcı uygulamaların kamusal alan harici ev gibi görünmez kılınan yerlerde de devam ettiğini savunmuşlardır. İlk dalganın sorguladığı yasal ve hukuki eşitsizlikleri genişleten ikinci dalga, kadına toplum tarafından verilen rolleri ve toplumun kadına bakışını sorgulamış, ataerkil sistemin tamamen devrilmesinin gerekliliğini içeren kuramlar geliştirmiştir (68 Kuşağı, 2018).

İkinci dalga feminizm, genel olarak bir kadın özgürlük hareketi olarak görülmektedir. Bu bağlamda kadınlar, yetiştirilme tarzı, eğitim vb. elementlerin kadınlara dayattığı ideal kadın algısını irdeleyerek kadın ezilmesinin köklerini çözümlemeye çalışmıştır. Ayrıca dönem kadınları, kendi bedenleri üzerinde özgür olmayı talep ederek erkekler tarafından cinsel nesne olarak görülmeyi reddetmiştir. Bu yüzden cinselliği ve doğurganlığı birbirinden ayıran doğum kontrol hapının yaygınlaşmasını desteklerken güzellik algısı çerçevesinde tek bir kalıba sokulmalarına karşı çıktılar. Miss America 1968 protestosu ve burada "Özgürlük Tenekesi" olarak isimlendirilen çöp tenekesinde kadınları kalıplara sokmaya yardım eden sütyen, topuklu ayakkabı vb. nesneler ile bu kalıpları insanların zihinlerine işleyen Playboy dergisinin yakılması bu amaçla gerçekleştirilen en önemli tepkilerdendi.

Bu dönemde öğrenci olan kadınlar, erkek öğrencilerin direnişlerinde onlarla mücadele vermelerini talep ettiklerinde, erkeklerin kendi aralarındaki kardeşliği sürdürdüklerine şahit oldular. Erkek şovenizmi olarak da adlandırılan cinsiyetçilik kavramına ve ataerkilliğe karşı çıkmak için örgütlenmenin önemini böylelikle kavramış

olan kadınlar, kız kardeşlik hareketleri başlattı. “Kadın Kurtuluşu Hareketi” bu bağlamda ortaya çıkan Avrupa ve Amerika’da faaliyet gösteren bir oluşumdu.

Kadınlar, kız kardeşlik çatısı altında cinsiyetlerini görünür kılmak için tartışmaların yapıldığı toplantılar düzenledi, eylemler organize etti ve bildiriler yayınladı. Özel Olan Politiktir makalesinde, bu toplantılara katıldığından bahseden Hanisch, toplantıların önemini şöyle açıklamaktadır: *“…Bu gruplarda ilk keşfettiğimiz şeylerden biri, kişisel sorunların politik sorunlar olduğudur. Şu anda kişisel çözüm mümkün olmamakla birlikte, kolektif bir çözüm için sadece kolektif eylemler söz konusu olabilir.” (Hanisch, 1969)*

Ayrıca kadınlar bu süreçte, bilim alanında da harekete geçtiler. Bilimi erkeklerin tekelinden çıkararak, kadınları bu alanda da görünür kılmak için çabaladılar. Bu hareket aydınlanma çağı ile gelen egemen bilim anlayışının kadınları dışlayan veya ikincilleştiren taraflılığının sorgulanmasında bir dönüm noktası oluşturdu (Çakır & Akgökçe, 1995: 7-12).

Temelde ataerkil yapının dinamiklerini dönüştürmeyi hedefleyen ikinci dalga feminizm, bu amaç doğrultusunda farklı konuların irdelenmesine ve farklı kimliklerin oluşmasına neden olmuştu. Bu nedenle sosyalist feminizm, radikal feminizm, varoluşçu feminizm, siyah ve lezbiyen feminizm gibi birçok yeni ve farklı yaklaşım türü bu dönemde ortaya çıktı.

1.1.1.1.3. Üçüncü Dalga Feminizm

1980’lerden itibaren *“yeni bir dalganın yavaş yavaş feminist hareket üzerinde etkisini göstermeye başladığı gözlenmektedir.” (Aslan, 2016: 21)* Bu dönemde, feministler, yaşadıkları yeni ve değişmiş dünya ile ilişkilerinde kadın sorununa yeni bir bakış açısı kazandırmıştır (Sümer, 2009: 135). 1991 yılında Afro-Amerikan hukukçu Profesör Anita Hill, Yüksek Mahkeme adayı olan Clarence Thomas tarafından defalarca cinsel tacize maruz kaldığını açıklamıştı. Thomas da Hill gibi Afro-Amerikandı ve *“Yüksek Mahkeme’de Afro-Amerikan insanların varlığına duyulan ihtiyaç nedeniyle*

popüler bir aday olarak görülmekteydi" (Anand, 2018). Beyaz erkek üyelerden oluşan senato tarafından sorgulanan Hill'in iddiaları haksız bulunmuş ve davaya rağmen Thomas'ın Yüksek Mahkeme'ye ataması gerçekleşmişti. Bu olay sonrasında Amerikalı yazar Rebecca Walker, Ms Magazine dergisinde Hill'i destekleyen bir makale yayınladı. Walker, makalesinde *"Ben bir post-feminist değilim. Ben üçüncü dalgayım" (Evans & Bobel, 2007: 208)* diyerek feminizmde yeni bir yaklaşımı başlatmıştı.

Üçüncü dalga feminizm döneminde, önceki dalgaların mücadele ettiği ataerkil sistem ile olan sorunlar hala devam etmekteydi. Bu dönemin feministleri önceki kuşaklara göre çok daha fazla hakka sahip olsalar da kadın erkek eşitsizliği ile ilgili sorunları önceki kuşaklardan miras almışlardı. Bu nedenle üçüncü dalga feminizm önceki feminist hareketleri de kapsayan ancak bu dalgaların çözüm getiremediği farklı problemlere de odaklanan bir hareketti. The Fire This Time: Young Activists and the New Feminism kitabı için yazdığı önsözde Walker bu durumu şöyle açıklar: *"Biz, atalarımızla ve yüzyıllar süren kadın hareketleriyle bağlantı kurmak istiyoruz ama aynı zamanda genç kadınların kendi farklı isyanlarını yaratmaları için bir alan açmak istiyoruz ve bu nedenle Üçüncü Dalga adını seçtik." (Walker, 2004: 17)*

"Üçüncü dalga feministler, çelişkili deneyimleri onurlandıran ve kategorik düşünceyi dekonstrüksiyona tabi tutan bir feminist teori ve politika geliştirme ihtiyacı ile harekete geçtiler" (Kroløkke & Sorensen, 2006: 16). Dolayısıyla bu dalganın yeni odaklarından biri kadınlar arasındaki farklılıklar oldu. Kadın erkek eşitliği harici kadınlar arasındaki farklılıklara da dikkat çeken üçüncü dalga, ikinci dalgayı çeşitlilik eksikliği ile suçlamaktaydı. İkinci dalga feministler, amaçları doğrultusunda kadınları belirli ortak noktalar etrafında bir araya getirerek kolektif çözümler aramaktaydı. Üçüncü dalga feministler ise ikinci dalganın çoğunlukla beyaz ve zengin kadınlar tarafından yönetildiğinin farkındaydı ve mücadelelerinde görüş, kültür, ırk, cinsellik vb. konularda farklılıkları baz alarak daha bireysel bir tutum takınmışlardı. Bu yeni feminizmin doğası çok kültürlüydü ve eşcinsel, lezbiyen, biseksüel ve transseksüel perspektifler de dahil olmak üzere cinsel olarak da çeşitliydi (Iannello, 2010: 71).

Üçüncü dalga feminizm, ikinci dalga feminizmin "kız kardeşlik" konseptine hangi kadın gruplarının dahil olduğunu sorgularken aynı zamanda komünizmin düşüşüyle karakterize edilen yeni küresel dünya düzeni, sömürge sonrası gelişen feminist aktiviteler, beyaz ırkın üstünlüğü üzerine yapılan çalışmalar ve üniversite programlarına dahil olan kadın araştırmaları gibi unsurlardan da etkilenmişti. Kısaca bu yeni dalga feminizm ikinci dalganın kadın sorunlarına evrensel çözümler aramasını eleştirmiş ve aynı zamanda kadına şiddet gibi çeşitli konularda yerel, ulusal ve ulusötesi aktivizm ile ön plana çıkmıştır.

Feminizmin ilk dalgasında kadınların doğasının, kadınların oy kullanma hakkına layık olduğunu kanıtlamak için daha farklı şekillerde tanıtılması gerektiği düşünülmekteydi. Böylece kültürel değişim siyasi değişime yol açtı. Feminizmin ikinci dalgasında, kolektif bilinç kadınların kendilerini eş ve anne rolleri haricinde bir birey olarak görmelerini sağladı. Bu kadınların kamusal alanda güç kazanmalarını mümkün kıldı. Feminizmin üçüncü dalgası ise etnik, cinsel ve ekonomik olarak farklı grupları içinde barındırmasıyla diğer feminist hareketlerden ayrıldı. Üçüncü dalga feministler, kadınların kendi bedenleri üzerinde söz sahibi olmaları, cinsiyet eşitliği, feminist aktivizm, eşit sağlık güvencesi, işyerinde eşitlik ve daha iyi çalışma koşulları gibi konulara dikkat çekerken aynı zamanda lezbiyenlerin çocuk sahibi olma hakları, lezbiyenlere hayatın her alanında güç verilmesi, kadınların askeri olanaklardan faydalanması, özellikle genç kadınların cinsel tacizden, şiddetten ve sessizlikten kurtarmanın yolları gibi yeni konularda da mücadele verdiler (Sümer, 2009: 139). Bu yeni konuların tabana yayılmasını ve kabul görmesini isteyen bu kadınlar her türlü feminist aktiviteyi desteklerken özellikle eğitime çok önem vermişlerdi.

> "Feminizmin ilk iki dalgasının (oy kullanma hakkı, çalışma hakkı, kişinin kendi vücuduna daha fazla sahip olma hakkı, daha fazla eğitim hakkı gibi) başarılarına sahip olan üçüncü dalga feministler, kadına yönelik stereotiplerde, medyada kadın tasvirlerinde ve kadınları tanımlamak için kullanılan dilde daha fazla değişiklik yapılması gerektiğini hissettiler" (Fisher, 2013).

Ayrıca cinsiyetin ve cinsiyet bağlamındaki baskının ne anlama geldiğini sorgulayan bu feministler, kadın cinselliğini kutlayarak seks-pozitif bir tutum sergilediler. Ancak bu tutumları pornografi karşıtı olan bir kesim feminist tarafından eleştirilmişti. Bu

konuda ayrı görüşlere sahip olan iki grup, cinsellik ve pornografi harici fuhuş, lezbiyen ve trans bireylerin topluluktaki rolü gibi başka konularda da farklı düşünmekteydiler. Pornografi karşıtı olan gruba göre, seks-pozitif olan üçüncü dalga feministler aşırı cinselleşmiş kadın imgeleri sunarak feminizmin doğrultusundan sapmışlardı. "*Kadınlar cinsel bakımdan özgür olmak istiyordu ama cinsel özgürlük, onları erkek sömürüsüne karşı savunmasız yapıyordu." (Mangan, 2020: 256)*

İkinci dalga feministler, biyolojik ve toplumsal cinsiyet kavramlarını Simone de Beauvoir'in çalışmaları sayesinde keşfetmiş ve toplumsal cinsiyet rollerini kavrayarak bunları değiştirmek için mücadele vermişlerdir. Üçüncü dalga feministler de Beauvoir'in feminist yaklaşımlarını kabul ederek bunlara kendi görüş ve teorilerini ekleyen Judith Butler sayesinde sorgulamalarına devam etmiştir.

Butler, ünlü eseri Cinsiyet Belası'nda, de Beauvoir'in toplumsal cinsiyet kavramını daha detaylı incelemiş ve bu kavramın edimlerle inşa edildiğini açıklamıştı. Teorisyene göre toplum heteroseksüelliği destekleyen bir çerçeveye dayanmaktadır. Bu çerçevede, kadın ve erkek iki karşı toplumsal cinsiyet olarak yer almaktadır ve bu iki cinsiyet arasındaki ayrım edimlerle yani söylemler, eylemler ve dilsel yapılarla devam ettirilmektedir. Bireyler hayatları boyunca farkında olmadan bu edimleri sürdürmektedirler ve bu edimlere uymayan bireyler norm dışı sayılarak cezalandırmaktadırlar. Bu döngü sayesinde toplumsal cinsiyet doğal bir süreçmiş izlenimi vermektedir.

1.1.1.1.4. Feminist Akımlar

20. yüzyılda feminizm dünyada yaygın olarak bilinen bir hareket haline gelmiştir. Feminist çevrelerin ve sosyal bilimcilerin üzerinde hem fikir olduğu üç feminist dalga ve bu dalga içerisinde ortaya çıkan her türlü akım, kadın üzerindeki toplumsal baskının sebeplerini araştırmış ve bu baskının yok edilmesi için gereken çözümleri göstermeye çalışmıştır (Akgün, 2020: 20). Her akım bu görevi yerine getirirken farklı sebepler ve çözümler sunmuştur.

Feminist geleneğin çekirdek yapısını ise *"birinci ve ikinci dalga feminizm içerisinde ortaya çıkan liberal feminizm, radikal feminizm, Marksist ve sosyalist feminizm oluşturmaktadır." (Aslan, 2016:25)* Bu akımlara daha sonradan üçüncü dalga feminizm ile ortaya çıkan lezbiyen feminizm, siyah feminizm ve post modern feminizm gibi birçok farklı akım eklenmiştir.

1.1.1.1.4.1. Liberal Feminizm

Temeli 17. yüzyıla dayanan ve siyasi bir felsefe olarak 18. yüzyılda ortaya çıkan liberalizm, bireyin özgürlüğü ve eşitlik anahtar kavramları üzerine kuruludur. Liberal feminizm de kadınların da erkekler gibi birer birey ve insan olduğu düşüncesinden hareketle tüm bireylerin özgürleşmesini desteklemiştir. Bu feminist akıma göre bireye tanınan haklar arttıkça ve birey özgürleştikçe, kadının toplumdaki yeri de iyileşecektir.

Liberal feminizme göre, kadına uygulanan baskının ve kadının toplumdaki ikincil konumunun sebebi cinsiyet ayrımına dayanan toplumsal ve politik hayattır. Kadınlar öğrenilmiş cinsiyet rolleri yüzünden gelişemeyip, erkeklerin gerisinde kalmaya mecbur bırakılmışlardır. Bu eşitsiz düzeni değiştirmek için kadınların hak aralığı genişletilmeli ve kadınlar ile erkekler aynı haklara sahip olmalıdırlar. Ancak liberal feminizm bu cinsiyet rollerinin sebebi olan ataerkil düzene hiçbir gönderme yapmadan doğrudan kadın ve erkeğin eşitlenmesine odaklanmaktadır. Yani sorunların kaynağını bulup irdelemek yerine reformist değişimler ile kadının toplumdaki yerini erkeğin bulunduğu seviyeye çıkarmaya çalışır. Buna örnek olarak bu akımın öncülerinden olan Mary Wollstonecraft'ın A Vindication of the Right of Women adlı eserinde, kadınların erkekler gibi tanrı tarafından yaratıldığını ve erkekler ile aynı eğitimi alması gerektiğini savunması gösterilebilir (Wollstonecraft, 2017: 88). Ayrıca liberal feministlerin kadınların eş ve anne olarak sorumluluklarını kabul ederek "farklı fakat eşit" retoriğini çıkarmaları da eşit haklara ne derece odaklandıklarının kanıtıdır (Yörük, 2009: 66).

Feminizmin gelişmesine öncülük eden akım olmasına rağmen liberal feminizm birçok açıdan eleştirilmiştir. Bu eleştiriler arasında sorunun kökenini bulup çözmeye

çalışmak yerine kadını erkeğin seviyesine çıkarma girişimleri hariç sosyal dezavantajların göz ardı edilmesi de yer almaktadır. Liberal feminizm, farklı ırklara ait olan kadınların ve işçi sınıfı kadınların dezavantajlarından dolayı daha ezilmiş bir konumda oldukları gerçeğini göz ardı etmiştir. Bu nedenle de orta sınıf, beyaz kadınların hareketi olarak nitelendirilmektedir.

Liberal feminizm sınıfsal, etnik, ırksal vb. eşitsizlikleri dikkate almaz ve sadece kadın ve erkeğin yasa önündeki eşitliğine ve kadınlara siyasal hakların tanınmasına odaklanır.

1.1.1.1.4.2. Radikal Feminizm

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan radikal feminizm, kadına uygulanan baskının ve kadının toplumdaki ikincil konumunun köklerini ataerkil düzen, aile ve cinsiyet kavramları üzerinden okuyan akımdır. *"Radikal feminist düşünürler kadınların baskı altına alınışlarını sosyalist feministlerin ekonomik nedenlere, liberal feministlerin gelenek, görenek, dinsel uygulama ve yasaların zorbalığına ve kültürel feministlerin kadınlık kültürünün bastırılmasına dayamasının dışındaki nedenlere dayadılar." (Yörük, 2009: 69)*

Kadınların biyolojik ve psikolojik olarak farklı olduğunu kabul eden radikal feminizm, kadın sorununun ataerkil sistemin yanlış bilinçlendirmesiyle ortaya çıkan geleneksel cinsiyet rollerinden kaynaklandığını savunmaktadır. *"Radikal feminizm, ataerkilliği, toplumsal hakları, imtiyazları ve iktidarı esas olarak cinsiyet çizgisine göre bölmek, bunun sonucunda kadınları ezmek ve erkeklere ayrıcalık vermek olarak görür." (Lewis, 2019)*

Kadınların cinsiyetin toplumsallaşmasıyla ezilmeye başladıklarını farkında olan radikal feministler ataerkil sistemin devamını garantileyen annelik, evlilik, çekirdek aile ve cinsellik kavramlarını sorgulamışlardır. Gözlemlerine göre çocuklar ailelerinde küçük yaşlardan itibaren toplumsal cinsiyet kimlikleri üzerine eğitilmektedirler. Yani aile ataerkilliğin temel kurumudur. Bu nedenle evlilik ve aile kavramları tamamen ortadan

kaldırılmalıdır. *"Kapitalizm sosyalistler için ne ise evlilikte radikaller için odur, baskının kaynağının gerçek kuruluşudur." (Atan, 2015: 12)*

Cinsellik anahtar kavramını da irdeleyen radikal feministler, kadınların kendi cinsellikleri üzerinde söz hakkı sahibi olmaları gerektiğini savunmuşlar ve kadın bedeninin sömürülmesine karşı çıkmışlardır. Kadınlar, doğuma, kürtaja ve doğum kontrol hapı kullanımına kendileri karar vermelidirler. Radikallere göre pornografi de kadın bedeninin sömürülmesine yol açtığı için kadınlara zarar veren bir endüstridir.

Radikal feministler, kadın sorununu incelerken Marksist ve sosyalist feministlerin odaklandıkları emek piyasasını ele almamışlardır. Liberal feministlerin aksine sorunun kökenini incelemiş olsalar da emek piyasasındaki eşitsizliği göz ardı etmişlerdir. Bu alana dolaylı yoldan temas ederek bu piyasadaki toplumsal cinsiyet temelli tacizleri ele almışlardır.

1.1.1.1.4.3. Marksist Feminizm

Marksist feministlere göre bütünsel bir kategori olarak kadınların ezilmesinden söz etmek, kadınların ezilmesinin her yerde aynı olduğunu kabul eden yanlış bir görüştür (Erdoğan, 2014: 8). Marksist feminizm, ırksal, etnik ve sosyoekonomik farklılıkların kadınlar arası eşitsizlik yarattığını ve bu eşitsizlikten dolayı kadınların ezilme durumlarının farklılık gösterdiğini savunur.

> "Marksist feminizme göre, var olan toplumdaki eşitsiz cinsel işbölümü, çalışan kadınların 'çifte yük' altında ezilmesine yol açar; bir yandan evde ücretsiz eviçi emeklerine kocaları ya da eşleri tarafından el konulurken, diğer yandan da cinsiyet ayrımcılığının hüküm sürdüğü emek piyasalarında en düşük ücretli, düşük statülü mavi ve beyaz yakalı işlere mecbur bırakılarak ezilirler." (Berktay, 2013: 10-11)

Bu yüzden Marksist feminizmde sınıf vardır, cinsiyet yoktur. Sınıf, kadının statüsünü açıklamada yeterli ve etkilidir. Ancak Marksist teori genelde erkeklere özgü olduğu için bu akım bazı feministler tarafından sorgulanmıştır. Çünkü akımın dayandığı sınıf kavramı erkeklere özgüdür ve kadınların sınıfı erkeklere göre belirlenir.

Marksist feminizm aile yapısını da burjuva ve işçi aileler olmak üzere ikiye ayırır. Burjuva ailenin temeli özel mülkiyettir. Bu ailelerde, özel mülkiyetin devamını çocuklar getireceği için erkek kadının bedenini ve cinselliğini sömürmektedir. İşçi ailede ise temel olan özel mülkiyet mevcut değildir dolayısıyla bu aile bir yokluk üzerine kuruludur. Bu da aile yapısının her an çözülmeye hazır olması anlamına gelmektedir.

Marksist feminizme göre kapitalizmden evvel iş bölümüne dayalı ailelerin oluşturduğu sınıfsız bir toplum vardı. Ancak kapitalizm ile bu toplum yapısı bozulmuş ve kadının toplumsal yeri de bu durumdan etkilenmiştir.

1.1.1.1.4.4. Sosyalist Feminizm

Sosyalizm, özel mülkiyetin en azından üretim araçlarında ortadan kaldırılmasını savunan politik ekonomi teorisidir (Yayla, 2017: 73). Sosyalist düşünceyi destekleyerek feminizme katkı sağlamayı amaçlayanlar, sosyalist feminizmin kurucularıdır.

Marksist feminizm, kadınların statüsünde sınıfın önemini açığa çıkarmıştır. Radikal feminizm, bu konuyu incelerken toplumsal cinsiyeti mercek altına almıştır. 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan sosyalist feminizm ise Marksist ve radikal kuramı birleştirerek Marksizm'in temel kavramlarını kadınların durumunun analizine uygulamaya ve bu kavramlara yeni bir içerik kazandırmaya çalışmıştır (Erdoğan, 2014: 16).

Sosyalist feminizme göre kapitalizm ve diğer ekonomik sitemler kadının ezilmesinin nedenidir. Bu nedenle ekonomik bir devrim şarttır. Ancak sosyalist feminizm kadının üzerindeki baskıda Radikal Feminizm'in dediği gibi ataerkil yapının da payının olduğunu savunmaktadır. Kapitalizm ve ataerkil yapı karşılıklı olarak birbirlerini besleyerek ve destekleyerek bu duruma sebep olmaktadır. *"Kadınların ezilmesi, bireylerin bilinçli eylemleri yüzünden oluşmaz, bu ezilme kapitalizm ile bağlantılı, politik, toplumsal, ekonomik yapıların ürünü olarak ortaya çıkar." (Çakır, 2008:186)*

Hem Marksist hem radikal görüşlerden beslenen sosyalist feministler, kadının doğrudan üretime katılmasını ve bu sayede erkek ile eşit üretici güce sahip olmasını

desteklemişlerdir. Sınıf farkına göre kadının ezilme durumunun değiştiğini düşündükleri için kapitalizmin yıkılıp yerine sosyalizmin gelmesi gerektiğine inanmışlardır. Ayrıca kadın sorununda ataerkil sistemin de payını göz ardı etmedikleri için de bu sistemin yapı taşı olan evliliğe karşı çıkmışlardır. Tek eşlilik veya karşı cinsle evlilik erkek gücünü desteklemektedir.

Sosyalist feministler kadının ezilmesini irdelerken iki gruba ayrılmışlardır. *"İkili sistem kuramını (dual-systems theory) savunan feministler kapitalizm ve ataerkilliği kadının pozisyonunu anlamak için birbirinden ayrı olacak şekilde ele almışlar, birleşik sistemler kuramını savunan feministler de ortak kavram üzerinden bu iki yapıyı birleştirmeyi amaçlamışlardır." (Akgün, 2020: 28)*

Sosyalist feminizm, kadının ezilmesinin kökeninin tek bir sistem ile açıklanamayacak kadar kapsamlı olduğunu savunmuştur. Sosyalist feministlere göre *"kapitalist sistem tarafından üretilen toplumsal cinsiyette kadın, erkeğe göre konumlandırılmış ve ikincil konuma indirgenmiştir." (Pelizzon, 2009: 33)*

1.2. Sinemada Kadın Temsili ve Feminizm

Sinema, toplumsal cinsiyet ve cinsellik gibi birçok kavramın temsil edildiği ve yeniden üretildiği bir sanattır (Aslan, 2019: 200). Sinemanın temsil ettikleriyle ilgili ilk akla gelen benzetme Platon'un mağara alegorisidir. Mağaradaki bir grup insan örneği üzerinden gerçeklik algısını irdeleyen bu alegoriyi, Ruken Öztürk filozofun "Devlet" kitabından şöyle aktarmaktadır:

> "Yer altında mağaramsı bir yer, içinde insanlar. Önde boydan boya ışığa açılan bir giriş… İnsanlar çocukluklarından beri ayaklarından, boyunlarından zincire vurulmuş, bu mağarada yaşıyorlar. Ne kımıldanabiliyorlar, ne de burunlarının ucundan başka bir yer görebiliyorlar… kafalarını bile oynatamıyorlar. Yüksek bir yerde yakılmış bir ateş parıldıyor arkalarında. Mahpuslarla ateş arasında dimdik bir yol var. Bu yol boyunca alçak bir duvar… Bu alçak duvar arkasında insanlar düşün. Ellerinde türlü türlü araçlar, taştan, tahtadan yapılmış, insana, hayvana ve daha başka şeylere benzer kuklalar taşıyorlar… Ancak (mağaradaki insanlar) arkalarındaki ateşin aydınlığıyla mağarada karşılarına çıkan gölgeleri görebilirler (Öztürk, 2000: 13)."

Başar Öztürk'ün yine Devlet kitabından aktardığı gibi *"bu adamların gözünde gerçek, yapay nesnelerin gölgelerinden başka bir şey olamaz." (Öztürk, 2019: 361)* Nathan Andersen, "Shadow Philosophy: Plato's Cave and Cinema" isimli kitabında mağaradaki ışığı sinemadaki projeksiyon ışığına, ellerinde çeşitli objeler taşıyan insanları film şeridine ya da yönetmene, mağara duvarını beyaz perdeye ve mahkumları da sinema izleyicisine benzetir (Andersen, 2019: 83). Kısaca sinema diğer sanat kollarının üretimleri gibi gerçekliğin yansımasıdır. Ama Mas'ud Zavarzadeh'in ifade ettiği gibi *"... gerçeklik de doğal değildir; kültüreldir ve yapılandırılmıştır; toplumun siyasal, ekonomik, kuramsal ve ideolojik pratikleri tarafından kurulmuştur." (Kılıç, 2007)* Dolayısıyla sinema da izleyicisine insan eliyle yoğurulmuş bir gerçekliği yansıtmaktadır.

Sinema, önemli bir sanat dili olarak yaşama tanıklık edip, toplumun yapılandırılmış gerçekliğini ekrana taşırken "yüz yılı aşkın bir zamandan bu yana kadını da beyazperdeye birçok boyutta yansıtmıştır" (Masdar, 2011: 63). Bu yansımada irdelenen en önemli sorunların başında, kadınların yeterince gerçek halleriyle temsil edilmemesi ve temsil ediliş biçimlerinin ataerkil kültürün çıkarlarıyla uyuşması gelmektedir (Öz & Seçen, 2019: 469). Elizabeth Moore Siano'ya göre Christine Mohanna sinemadaki kadın ve erkek rollerini şöyle açıklamaktadır: *"... kadınlara her zaman çaresizlik aşılanmış ve tehlikeli durumlarda kendilerini korumak için bir adama ihtiyaç duyarlar... Erkekler kendi başarıları, hataları ve potansiyelleri ile tanımlanırken kadınlar temelde erkekler ile olan ilişkileriyle tanımlanmaktadır" (Siano, 1975: 8-10).*

Ana akım sinemada erkek karakterler güç sahibi ve etken duruşlarıyla dikkat çekerken, kadın karakterler edilgen, yardıma ve korunmaya muhtaç özellikleriyle ön plana çıkmaktadır. Erkek iktidar sahibidir ve dolayısıyla sinematik üretimin öznesidir. Kadın ise bu üretimde kendine sadece cinsel bir nesne olarak yer bulabilmektedir. Duygusal ve bağımlı bireyler olarak yansıtılan kadınlar, erkeklerin yol göstericiliği olmadan hayata tutunamamaktadırlar.

Sinemada iki tür kadın temsili vardır. İlk temsilde kadınlar fedakâr, cinsellikten arındırılmış, evine bağlı karakterlerdir. Bu karakterler, eş, sevgili, kardeş ya da anne

rollerinde olabilirler. İkinci temsilde ise kadınlar ölümcül cazibeye sahip, baştan çıkarıcı femme fatale karakterler olarak tanıtılmaktadır. Cinsellikleriyle ön plana çıkan bu günahkâr kadınlar, erkekleri doğru yoldan çıkarıp onları kötülüğe sürükleyen karakterlerdir. Filmlerin sonunda ataerkil yapı tekrardan eski haline getirildiği ve düzen sağlandığı için bu tür kadın karakterler cezalandırılır ya da içinde yaşadıkları topluma uymaları sağlanır.

"Sinema ya da egemen sinema, ataerkil düşünce sisteminin şekillendirdiği ve ataerkil düşüncenin meşrulaştırıldığı eril bir alandır" (Yalamaç, 2011: 62). Kadın karakter eş ve aile bağı ile çevrelenirken, erkek karakter güç ve iktidar bağlarıyla örülmektedir. (Aydemir, 2019: 3).

Toplumdaki cinsiyet hiyerarşisine göre şekillenen bu temsil sistemleri, en çok *"küresel sinema piyasasına açılan ilk ve ana akım sinemayı temsil eden en temel örnek" (Aydemir & Nazlı, 2019: 178)* olan Hollywood sinemasında gözlenmektedir. Hollywood, yüksek bütçeli filmler çektiği için bu filmlerde risk almadan toplumsalı yansıtarak, seyircinin aşina olduğu sahneler sunmayı tercih etmektedir. *"Hollywood filmlerinde ideolojik olarak muhafazakarlık, ataerkil ve kapitalizme vurgu söz konusudur." (Gürkan & Ozan, 2014: 156)* Ataerkil sistemin temelini oluşturan erkek egemenliğinden beslenen bu filmler, toplumsal cinsiyet rollerini pekiştirir niteliktedir.

Sinemada kadın ve erkeğin eşitsiz temsili üzerine ilk eleştirel yaklaşımlar, *"erkek egemenliğinin gizli kodlarının her alanda açığa çıkarılması" (Timisi, 2010: 164)* için çabalayan feminist ideoloji sayesinde ortaya çıkmıştır. 1960'lı yıllarda akademide film ve kadın çalışmalarının gelişmesiyle Hollywood sinemasındaki gibi klasik temsiller irdelenmeye başlamış ve bu eleştiriler yeni sinema kuramlarını tetiklemiştir. Feminist ideoloji, filmlerde anlatılanların çözümlenmesine ve ataerkil sinemaya karşı çıkılmasına yol açmıştır. (Arslantepe, 2010: 4).

"Ancak sinema ve kadın ilişkisi bağlamında bakıldığında sorun, yalnızca kadının nasıl temsil edildiği, kadına nasıl bakıldığı boyutuyla değil, aynı zamanda sektör içinde çalışan kadın sanatçılarla ve onların (kadın olmaktan kaynaklanan) sorunlarıyla da

ilişkilidir." (Öztürk, 2000: 70) Bu nedenle feminist teori, kadınların beyazperde temsillerinin yanı sıra endüstrideki temsillerini de irdelemiştir.

Sinemanın başlangıcından 19. yüzyılın sonlarına kadar kadınlar, film yapım sürecine dahil edilmemiş ve genellikle makyaj, asistanlık gibi teknik olmayan alanlarda çalışmıştır (Nelmes, 1999). Sinemadaki ilk kadın yönetmen, ünlü Fransız film şirketi Gaumont ile de çalışmış olan Alice Guy Blaché'dir. Kariyerine "The Cabbage Fairy" filmi ile başlayan yönetmen 11 yıl Fransa'da çalıştıktan sonra kariyerine, kendisine daha iyi olanakların sağlandığı Amerika'da devam etmiştir.

Sessiz sinemadan sesli sinemaya geçiş dönemi beraberinde birçok problemi de getirmiştir. Sesli filmlerin gerektirdiği teknik cihazların pahalı olmasından dolayı sadece büyük stüdyolar çekim hayatına devam edebilmiştir. Bu durum, endüstride halihazırda az olan kadın çalışan sayısının daha da düşmesine neden olmuştur. Sesli sinemaya geçişte adını duyurmuş tek kadın yönetmen Dorothy Arzner'dir.

Feminist teorinin kadınların sinema endüstrisindeki temsillerini sorgulama çabası, Blaché, Arzner gibi unutulmuş kadın yönetmenlerin, yapımcıların ve oyuncuların tekrardan keşfedilmesine ve değerlendirilmesine yol açmıştır. Kadınların endüstrideki temsilinin de beyazperdedeki gibi ikincil konumda olduğunu gören feminist eleştirmenler, kadınların üretime daha çok girmesini desteklemiştir. Ayrıca, *"kadınların dünyadaki rolünü gerçek olarak gösteren filmler yapılmasını, meslek derneklerine daha fazla giriş ile sinema endüstrisinin her yönünde kadınlara eşit ücret ve eşit fırsat tanınmasını savunmaktadırlar." (Biryıldız, 1994: 64)*

1.3. Feminist Film Teorisinin Ortaya Çıkışı

Feminizm, kadın ve erkeğin eşit olduğu bir toplumsal hayat kurmak amacıyla cinsiyet hiyerarşisini sonlandırmaya çalışırken bunun ancak bu hiyerarşinin her alanda gün yüzüne çıkarılması ile mümkün olduğunu savunur. *"İçeriğini toplumdan alan edebiyat ve sinema gibi sanat dallarında da bu cinsiyet hiyerarşisi görülmektedir" (Karabağ, 2019: 1430).* Çünkü sinema *"toplumsalı dolaylama ve yeniden üretme*

işlevine" (Timisi, 2010: 161) sahiptir. Bu sanat dalı *"kadınlar ve dişillik ile erkekler ve erillik, kısacası cinsel farklılıklar üzerine mitlerin üretildiği, yeniden üretildiği ve bunların temsil edildiği kültürel bir pratiktir." (Smelik, 2008: 1)* Dolayısıyla feminist hareket sinemayı da inceleme alanına dahil etmiş ve kadınların filmleri başka bir perspektifle izlemelerine yol açmıştır.

"Toplumda yaşanan değişim ve gelişmelerden etkilenen bir sanat olarak sinema, özellikle ikinci dalga feminizm akımının etkisiyle bir teori ve eleştiri geliştirmiştir." (Parsa & As, 2017: 26) Bu teori, dalganın tohumlarını atan Simone de Beauvoir'in "The Second Sex", Betty Friedan'ın "The Feminine Mystique" ve Kate Millett'in "Sexual Politics" gibi eserlerinden etkilenmiştir. De Beauvoir'in kadını "öteki" olarak gören konsepti, Friedan'ın kadınları "doğal", pasif ve baskın bir patrik altında annelik rolüne bağlamaya çalışan sosyal mitoloji tartışması ve özellikle Millett'in bilimsel teorilerden edebi eserlere kadar birçok kültürel metin aracılığıyla kadınlık ideolojisinin kadınlara nasıl aşılandığına dair incelemesi bu teori için temel oluşturmuştur (McCabe, 2004: 3-5).

Feminist film teori, kadın kimliğinin sinemadaki ikincil konumunu ortaya koyarak bu eşitsizliğe karşı kadınların bilincini yükseltmeyi amaçlayan bir kuramdır. Geliştirilen bu teori sayesinde kuramcılar, filmlerde kadının temsili üzerine teorik çalışmalar yaparken feminist yönetmenler de çektikleri sinematik üretimlerle izleyicileri bu temsil üzerine düşündürmeye amaçlamıştır.

Bu yaklaşım sayesinde sinemadaki cinsiyetçi söylemlerin ve temsillerin farkına varılmış ve çeşitli eleştiriler geliştirilmiştir. Nitekim feminist film teorisinin başlıca kuramcılarından Laura Mulvey'in, kadın hareketinden etkilenerek izlediği filmlere aniden farklı bir gözle bakmaya başlaması bu farkındalığın bir örneğidir. Bu filmlerin hikayesine kapılmak yerine, temsillerden rahatsız olduğunu hatırlatan kuramcı artık filmi bir erkek seyirci gözüyle izlemeyip eleştirel bir kadın izleyiciye dönüşmüştür (In Conversation with Laura, 2017).

Feminist film eleştirisi, *"perdedeki kadın imgelerinin doğal bir kadınlık durumunun değil, babaerkil ideolojilere uygunluk içinde kullanılan filmsel anlatı*

stratejilerinin inşa ettiği toplumsal kimliklerin yansıması olduğunun gözler önüne serilmesine yardımcı olmuştur." (Özden, 2004: 195) Feminist film teorisyenleri, kadınların sinemada gerçek halleriyle değil tamamen erkek bilinçaltının yarattığı stereo tipler ile yansıtıldığını savunmaktadır. Onlara göre sinemada kadın yoktur sadece erkeğin bilinçaltı ve arzularının yarattığı kadın tiplemeleri vardır (Karabağ, 2019: 1430). Nasıl ki toplumsal hayatta ataerkil sistemin kadına dayattığı roller varsa, sinemada da kadınların benzer kalıplar çerçevesinde temsil edilen karakterleri vardır.

Feminist film teori, sadece kadınların beyazperdedeki temsillerini irdelemekle kalmamış, daha sonraki süreçte bu temsillerin yaratılmasında payı olan teknik detayları da odağına dahil etmiştir. Filmlerde kullanılan kamera açıları, ışıklandırma, kurgu gibi tüm unsurlar kadınların ekranda cinsel olarak nesneleştirilmesine hizmet etmektedir. Feminist film teori aynı zamanda kadın karakterlerin yaratım sürecindeki filmsel teknikler hususunda da bir farkındalığa sebep olmuştur.

Feminist teori, tüm bu farkındalık ve eleştiriler doğrultusunda kökten değişiklikler sağlamak amacıyla kadınların oluşturacağı "karşıt sinemayı" desteklemiştir. Feminist hareketin sinemaya yansıması sadece basit bir inceleme değil sinema endüstrisi ve sanatında devrim yapan yeni bir kadın tarihi yazımıdır.

Karşıt sinema ile *"film kültürünün eril dilini yapıbozuma uğratıp yeniden bir film kültürü ve film yapısı oluşturmak amaçlanmaktadır." (Aydemir & Nazlı, 2019: 181)* Feminist filmlerin görevi kadınların gerçek hallerinin beyazperdeye aktarımını sağlayarak sinemadaki temsil sorununa alternatif bir sunum getirmektir. 1979 tarihli "Women's Cinema as Countercinema" adlı makalesinde Claire Johnston, feminist sinemanın hem içeriğini hem de üretim araçlarını reddederek Hollywood filmlerine bir alternatif sunma potansiyeline sahip olduğunu savunmuştur (Gürkan & Ozan: 2015: 75). Bu karşıt filmlerin en büyük devrimi kadınları arzu nesnesi olmaktan çıkarıp kendi failliği ve arzusunu kazanmak için mücadele veren özneler konumunda vermesidir (Öğüt, 2009: 204).

1.4. Feminist Film Teorisinin Analiz Yöntemleri

Film analizleri, filmlerin yaratılma ve izlenme aşamasında etkili olan süreçleri ortaya çıkarması açısından önem taşımaktadır (Çağrıcı, 2014: 71). İlk feminist film teorisyenleri, kadının dezavantajlı temsilini açığa çıkarmaya çalışırken film analizlerinde kadın temsil oranına ve kadının doğru-yanlış temsiline odaklanan sosyolojik yöntemden yararlanmıştır.

Toplumsal gerçekliğin sinemada doğrudan yansıtıldığını savunan sosyolojik yöntemin amacı, gerçeklik ve sinemanın gerçekliği arasındaki paralelliği ya da zıtlığı gözler önüne sermektir. Bu doğrultuda sinemadaki kadın temsillerini nicel ve kategorik açılardan ele almıştır (Smelik, 2016:1).

Feminist film teorisyenleri, film analizleriyle sinemanın altında yatan gizli anlamları açığa çıkarıp değiştirmek istemiştir. Böylece gerçekçi kadın temsillerinin görülebileceği karşıt bir feminist sinema yaratılabilecekti. Ancak bu amaçla gerçekleştirdikleri analizlerde faydalandıkları sosyolojik yöntem, filmlerde anlamın oluşturulmasında önemli etkiye sahip olan kurgu, ışıklandırma, açı vb. teknik detayları göz ardı etmekle eleştirildi ve post yapısalcılığın da etkisiyle film analizlerinde yetersiz görüldü. Dolayısıyla bu yöntem feminist film analizlerinde önemini kaybederken göstergebilim (semiyotik) ve psikanaliz yöntem ön plana çıkmaya başladı. Feminist film teorisi, göstergebilimden filmsel göstergelerin arkasına gizlenen ideolojik yapıyı ortaya çıkarmada faydalanırken psikanalizden de toplumsal bilinçaltı ve bilinç dışının açığa çıkarılmasıyla filmin altındaki içeriğe ulaşmada yardım almıştır.

1.4.1. Sosyolojik "Kadın İmgesi" Yaklaşımı

Feminist film teorisi analizlerinde ilk olarak kullanılan sosyolojik yaklaşım aynı zamanda "realist yaklaşım" ya da "yansıtma teorisi" olarak da isimlendirilmektedir. *"Bu, film metinlerini sosyal gerçekliğin basit yansımaları olarak gören ve ana akım Hollywood filmlerini kadınların gerçek yansıması yerine ataerkil ideolojiyi desteklemeye çalışan çarpıtmaları sunduğu için eleştiren geniş kapsamlı bir yaklaşımdır." (Hollinger, 2012: 8)*

Amerikan sosyolojik yaklaşımı, kadınların beyazperdede temsil edilip edilmemesine ve eğer ediliyorlarsa doğru mu yanlış mı temsil edildiğine odaklanır. Yaklaşımın temsilcileri Molly Haskell ve Marjorie Rosen, Hollywood filmlerinde kadının temsilini kronolojik olarak incelemiş ve sinema ile toplum arasında doğrudan bir ilişki olduğu tezini savunmuştur. Bu yaklaşıma göre toplumsal gerçeklik ya doğrudan ya da çarpıtılarak beyazperdeye aktarılmaktadır.

1960'lardaki sosyolojik yaklaşım ile yapılan ilk feminist analizler daha çok Hollywood'un cinsiyetçi kadın imgelerine yöneliktir. Bu analizler doğrultusunda filmlerde cinsel nesneler olarak yansıtılan kadınların temsili anne ve fahişe stereotiplerine sabitlenmiştir. Sürekli tekrarlanan bu imgeler gerçek kadınların çarpıtılmış versiyonlarıdır. Barker'ın ifade ettği gibi kadınların filmlerdeki temsili erkek tutumunu yansıtmakta ve "gerçek" kadınların "yanlış" temsilini içermektedir (aktaran Timisi, 2010: 166). Feminist teorisyenler, kadınların olumlu imgelerini sunulmasını ve cinsiyetçi planların tersine çevrilmesini desteklemişlerdir. Çünkü bu şekilde kadınların gerçek hali beyazperdede yer bulacaktır. Ayrıca gerçeklik "gerçekten" olduğu gibi gösterilirse, ideoloji ve toplumu da değiştirmek mümkündür (Smelik, 2008: 3).

1.4.2. Göstergebilimsel-Psikanaliz Yaklaşım

Sosyolojik yaklaşımın desteklediği, sinemada pozitif kadın imgelerinin sunumunun, bu sanatın derininde yatan yapıyı değiştirmede etkisiz olduğu anlaşılınca Fransa ve İngiltere başta olmak üzere Avrupa'da daha eleştirel yaklaşımlar kullanılmaya başlanmıştır. Göstergebilim, psikanaliz, dilbilim ve dekonstrüksiyon gibi kuramlardan faydalanan bu yaklaşımlar, cinsiyet farkının sinemadaki sunumu açısından daha derin analiz imkanları sağlamıştır.

1980'lerden itibaren feminist film teorisyenleri, sinemanın gerçeği ya da gerçeğin çarpıtılmış halini temsil ettiği düşüncesini reddetmiş ve sinemanın gerçekliği patriarkal çerçevede yeniden kurduğunu savunmuştur. Yani filmler anlamları yansıtmak yerine bu anlamları inşa etmektedir. Eleştirmenlere göre Hollywood, kadın gerçekliğini ve

arzularını keşfetmenin aksine erkek fantezi ve arzularını yansıtmaktadır. Feminist öncülerin bu düşüncelerini ispatlamak için ise en çok kullandıkları analiz yöntemleri göstergebilim ve psikanaliz olmuştur.

1.4.2.1. Göstergebilimsel Yaklaşım

Göstergebilim sayesinde sinemada seyirciye doğalmış gibi yansıtılan imgelerin ideolojik anlamları gün yüzüne çıkarılmıştır. Sinema, kadın imgelerini gerçekçiymiş gibi sunarken göstergebilim bu imgenin aslında ideolojik anlamları olan teknik detaylar ile oluşturulmuş bir yapı veya kod olduğunu ispatlamıştır. Sinemayı göstergebilimsel bir sistem olarak ele alan ilk feminist film teorisyeni Clarie Johnston'dır. Roland Barthes'in "mit" kavramından yola çıkan eleştirmen, sinemadaki kadın mitini araştırmıştır. Mit, kadının sinemada kullanılmasına ve cinsiyetçilik ideolojisinin aktarımına sebep olmaktadır.

Cinsiyetçi ideoloji ve bu ideolojinin erkek egemen sinemasında, kadınlar erkekler için temsil ettikleri anlamlar ile yansıtılmaktadırlar. Kadınlar erkeğin gücünü temsil eden göstergelerdir. Sinemada "erkek olmayan" olarak yansıtılmaktadırlar ve kadın gibi kadın hali beyazperdede gözlenmemektedir (Johnston, t.y.: 26).

Göstergebilim, filmin anlamı nasıl ürettiğini sorgulayıp görsel kültürdeki cinsiyetçi temsilleri açığa çıkarmıştır.

1.4.2.2. Psikanaliz Yaklaşım

Psikanaliz, Freud'un kadını ikincil konumda ele alan tanımlamaları yüzünden uzun yıllar feminist çalışmaların yararlandığı bir yöntem olmamıştır. Ancak Freud'un yeniden okumasını yapan Lacan'ın da etkisiyle bu yöntem eleştirel film ve medya çalışmalarında sıkça kullanılmaya başlanmıştır. Feminist film teorisyenleri, psikanalizden sinemanın çekiciliği ve izleyici ile olan ilişkisini analiz etmede faydalanmıştır.

Sinemayı, psikanaliz yöntem merkezinde ele alan öncülerden biri Laura Mulvey'dir. Mulvey, psikanalizin sinemadaki cinsel eşitsizliği açıklamada

kullanılabileceğini düşünmüştür çünkü bu yöntem cinsel farklılığı odak noktasına almaktadır. Bu nedenle, teorisyen "Visual Pleasure and Narrative Cinema" isimli makalesinde sinemanın büyüleyiciliğini ele alırken Freud'un skopofili (görme arzusu) kavramını referans almıştır. Mulvey'e göre sinemanın çekiciliği psikanalitik açıdan Freud'un temel dürtülerden biri olarak açıkladığı bu kavram ile ilgilidir. *"Freud skopofiliyi, öteki insanları nesneler gibi ele almakla, onları denetleyici ve meraklı bir bakışa tabi kılmayla açıklar." (Çağrıcı, 2014: 61)* Filmler, dikizcilik ve narsisizm yapılarını hikaye ve görüntüye dahil ederek bu bakışın doğurduğu görsel zevki teşvik eder. *"Dikizci görsel haz, nesne olarak kabul ettiğimiz bir başkasına (karakter, figür, durum) bakışla üretilirken, narsistik görsel haz, imgeyle (görüntüdeki figürle) özdeşleşme yoluyla ortaya çıkabilir." (Smelik, 2008: 4)*

Sinemadaki dikizcilik nosyonu cinsel farklılıklar yoluyla giderilmektedir. Ana akım sinema, kadını "cinsel gösteren" olarak sunarken erkeği "anlam yaratıcı özne" konumunda verir. Yani kameranın bakış açısı aktif ve erkektir, kadınlar ise pasif ve baskılanmıştır. Mulvey de kadın karakteri nesneleştiren ve onu bir gösteriye dönüştüren sinematik bakışın üç seviyesi olduğunu savunur (Mangan, 2020: 164). Bunlar kamera, karakter ve izleyicidir. Hollywood filmleri eril bakış açısını yansıtan kamera ile kadını karakterler aracılığı ile arzu nesnesi olarak yansıtırken aynı zamanda izleyicinin de heteroseksüel erkek izleyici olduğunu varsayar. İzleyicinin cinsiyeti ve cinsel tercihi fark etmeksizin bu erkek izleyicinin bakışı ile özdeşleşmesi beklenir.

Mulvey, narsistik görsel hazzı ise Lacan'ın "ayna evresi" kavramı ile ilişkilendirir. Lacan'a göre çocuk aynada kendi görüntüsünü gördüğünde ilk olarak bunu çevresindekilerin görüntüsüyle karıştırır ve sonrasında bu görüntünün gerçek olmadığını sanır. Ancak en sonunda görüntüsüyle özdeşleşen çocuk, bu görüntünün kendine ait olduğunu kavrar. Kendisinin ve diğer kişilerin görüntüsünü ayırt ederek egosunu inşa eder ve bundan haz duyar. Aynı durum sinema izleyicisi için de geçerlidir. İzleyiciler, filmlerdeki imgeler ile özdeşleşirler ve bundan haz duyarlar. Hatta aynı çocuğun

görüntüsünün mükemmel olduğunu sanması gibi seyirci de sinemadaki imgenin mükemmel olduğunu düşünür.

İKİNCİ BÖLÜM
LÜBNAN SİNEMASI VE NADİNE LABAKİ

2.1. Lübnan Tarihi

Lübnan, Doğu Akdeniz kıyısında yer alan bir Orta Doğu ülkesidir. Ülkenin batısında Akdeniz sahilleri yer alırken, kuzey ve doğudaki sınır komşusu Suriye'dir. Başkenti Beyrut olan Lübnan'ın güney sınır komşusu ise İsrail'dir.

İbrânîce Lebānon, Süryânîce Lebnān, Arapça Lübnân, Grekçe Libanos, Latince Libanus ve bugün bazı Batı dillerinde Lebanon şeklinde kullanılan Lübnan kelimesinin Sâmî dillerde kullanılan "beyaz" anlamına gelen "Ibn" kelimesinden türediği ve ülkeye karla kaplı dağlarının beyaz görünümünden dolayı bu ismin verildiği ifade edilmektedir (Bilge, 2003). Lübnan topraklarının sahil kesimine ilk yerleşenler, tüm Akdeniz civarında ticaret kolonileri kuran ve modern alfabeyi geliştiren Kenanlılar'dır (Yurtsal, 2006: 9). Kenanlılar, Yunanlıların Fenikeliler olarak adlandırdıkları kavimdir. Lübnan'a MÖ 3000'lerde yerleşen Kenanlılar, gemicilikte uzmanlaşarak neredeyse 500 yıl boyunca Akdeniz ticaretinin hâkimi olmuştur. Lübnan, MÖ 1800'de Mısır hakimiyetine girmiş olsa da Kenanlılar, MÖ 1200 yılında bölgenin bağımsızlığını tekrardan kazanmıştır. Bu tarihten sonra ülke, varlığını şehir devletleri olarak devam ettirmiştir. Daha sonraki yıllarda Lübnan, sırasıyla Asurluların, Babillilerin, Perslilerin saldırısına uğramış ve bu devletlerin hakimiyetine girmiştir. MÖ 333 ve 64 yılları arasında ise ülke, Büyük İskender'in halefleri olan Selevkoslar/Selefkiler tarafından yönetilmiştir. Bu dönemde Helen etkisine giren Lübnan'ın sahil şehirleri Akdeniz'in en önemli ticaret merkezlerinden biri olmayı sürdürmüştür (Kor, 2009: 25).

Ülke, Makedon hakimiyetinden sonra ise Romalılar (MÖ 64-MS 395) ve Bizanslılar (395-636) tarafından yönetilmiştir. Romalılar, Lübnan'ı ekonomik ve entelektüel açıdan en çok geliştiren topluluk olmuştur. Roma yönetimi sırasında ülkenin

ticaret ağları daha da gelişmiştir ve bölgedeki şehirler cam, çömlek ve boya gibi endüstrilerin merkezi haline gelmiştir.

Bizans yönetimi sırasında Aziz Maron'un Lübnan dağlarına barınaklar kurmasıyla ülkede Maruni Hristiyanlığı doğmuştur. Ülkenin dağlık bölgesinde yaşayan insanların büyük bir kısmı Maruni Hristiyanlığı kabul etmiştir ve Katolik Maruniler ülkenin kültürüne ve tarihine büyük katkıda bulunmuştur (Yurtsal, 2006: 10).

"636'da Hz. Ömer döneminde fethedilerek Müslümanların hakimiyetine geçen Lübnan, sırasıyla Emevi, Abbasi, Selçuklu, Eyyubi ve Memlüklü idaresi altında kalmıştır." (Şevik, 2008: 60) Emeviler döneminde (660-750) ülkenin başkenti Şam'a taşınmıştır. Özellikle Bizans'a yönelik seferler sırasında ya da Bizans'tan gelebilecek tehlikeler karşısında güçlü bir savunma oluşturabilmek amacıyla bölgenin sahil kesiminin imar ve iskânına önem verilmiştir (Bilge, 2003). Böylece bölgede İslamiyet hızla yayılmıştır.

Emevi İmparatorluğu'nun yerini alan Abbasi yönetimi (750-977) sırasında ise ülke düzeni aynı şekilde devam etmiştir. Ancak Lübnan'a fethedilmiş bir ülke gözüyle bakan Abbasiler, valilerin yönetimini denetlemede yetersiz kalınca, valiler daha serbest hareket ederek halka zulmetmeye ve yer yer isyan çıkarmaya başlamıştır. Bu dönemde ayrıca Dürziler de Lübnan dağlarına sığınarak ülkeye giriş yapmıştır. Sonraki süreçte Ürdün'ü alan Haçlı Ordusu saldırılarını Lübnan' a yöneltmiştir. Haçlılar, Trablusşam (Tripoli), Beyrut ve Sayda'yı (Sidon) 1110 yılında, Sur'u (Tyre) ise uzun bir direnmeden sonra 1124 yılında topraklarına katmıştır. Böylece Lübnan'ın kıyı kesimleri Haçlıların hakimiyeti altına girmişti (The Crusader States, t.y.).

Eyyübi Hanedanlığı'nın kurucusu Selahaddin Eyyübi ise 1187 yılında Kudüs'ü fethettikten sonra Lübnan üzerine yürümüştür. Böylece bölgede Eyyübi hakimiyeti başlamıştır. Haçlılar, Selahaddin Eyyübi'nin ölümünden sonra ortaya çıkan iktidar mücadelelerinden faydalanıp toprakları yeniden ele geçirmiş olsa da Memlükler, Moğollar ile savaşarak bölgenin hakimiyetini ele geçirmiştir. Bu dönemde 11. yüzyıldan 13. yüzyıla kadar Şii Müslümanlar Suriye, Irak ve Arap Yarımadası'ndan sığınarak

Lübnan'a göç etmiş ve Dürziler ile Şiiler, Haçlılar ve Moğollarla savaşan Memlüklere karşı isyan başlatmıştır (History of Lebanon). Bu isyanı bastıran Memlük yönetimi boyunca Lübnan, Orta Doğu ve Avrupa'nın arasında bir ticaret merkezi haline gelmiştir. Bu durum ekonomik refahı arttırırken, entelektüel hayatın da gelişmesine yol açmıştır.

Yavuz Sultan Selim 1516'da Mısır'a düzenlediği sefer ile Lübnan'ı Memlüklerden alarak Osmanlı İmparatorluğu'nun topraklarına katmıştır. 400 yıl boyunca Osmanlı idaresi altında kalacak olan Lübnan, o dönemde dar anlamı ile Cebel-i Lübnan, yani Maruni ve Dürzi nüfusun yoğunlukla yaşadığı dağlık bölge olarak bilinmekteydi. Ülke Osmanlı hakimiyetine girdikten sonra siyasi düzen emirlik sistemi ile sağlanmıştır. Cebel-i Lübnan' a atanan emirlerin görevi vergilerin düzenli toplanmasını ve ülkenin iç güvenliğini sağlamaktı. Ayrıca Şam'dan geçen kervanların ve hac kafilelerinin güvenliğinden de emirler sorumluydu. Osmanlı hakimiyetindeki Lübnan'ın ilk emiri, Dürzi Maanoğulları ailesindendi. 1697'ye kadar bölgede hüküm süren Maan ailesinin yükseliş dönemi ise 1570 ve 1635 yılları arasında II. Fahrettin'in emir olduğu zamandı (Bozkurt, 2010: 61). Görevi sürecinde kurduğu silahlı birlikler ile neredeyse bağımsız hareket eden II. Fahrettin, Lübnan'ın Avrupa ile olan ilişkilerini geliştirmekle kalmamış aynı zamanda Osmanlı'nın Akdeniz'deki en büyük rakiplerinden olan İtalyanlar ile de iş birliği yapmıştır. Lübnan Emiri II. Fahrettin'in tam bağımsızlık yolundaki bu ilerleyişi, Osmanlı yönetimi tarafından hoş karşılanmadı ve emir 1635 yılında yakalanarak İstanbul'da idam edildi (Çiyan, 2007: 7). II. Fahrettin'den sonra yönetim sırasıyla yeğeni Mülhim ve oğluna geçti. Soyunu sürdürecek kimsesi olmayan Mülhim'in oğlu da ölünce, tarihçi Albert Hourani'nin anlattığına göre, Osmanlılar yeni hanedanın kim olacağını seçmek üzere 1697'de bir araya gelip Şihabi ailesinde karar kıldı ve bu aileden hangi üyenin emir olacağına çoktan karar verilmişti (aktaran Taşkesenlioğlu, 2006: 27).

Böylece Lübnan idaresi, Dürzi Maanoğulları ailesinden Sünni Şihabi ailesine devredildi. *"Her ne kadar Şihabi ailesi Sünni olarak bilinse de davranış biçimlerini değerlendiren uzmanlardan bazıları onların da Dürzi olabilecekleri üzerinde dururken bazıları da Hıristiyan oldukları iddiasında bulunmuşlardır." (Bozkurt, 2010: 61)* Şihabi

ailesinin emirliğe getirildiği dönemde Dürziler ülkenin en nüfuzlu ve etkili kesimiydi. Ancak özellikle Şihabi ailesinden devre damgasını vuran emir II. Beşir döneminde (1788-1840) Dürzilerin aleyhine geliştirilen politikalar ile Dürziler bölgedeki ağırlıklarını yavaş yavaş kaybetti.

Lübnan bölgesi, 19. yüzyılda Osmanlı'nın bazı topraklarında görüldüğü gibi bağımsızlaşma eğilimlerinin etkisi altında kaldı. Bu durumun üzerine Mısır Valisi Kavalalı Mehmet Ali Paşa oğlu İbrahim Paşa'yı Suriye ve Lübnan üzerine gönderdi ve bu toprakları ele geçirdi. Ayrıca Batılı devletler buradaki Osmanlı hakimiyetini yıkmak için azınlıklara odaklanmaya başlamıştı. *"Doğu Akdeniz'in önemli bir ticaret merkezi olan Lübnan toprakları, 19. Yüzyıldan itibaren Fransız ve İngiliz emperyal rekabetine sahne olmuş; Fransızlar kendileri gibi Katolik olan Marunileri, İngilizler ise- Uzakdoğu sömürgeleri ile bağlantılarını devam ettirebilmek için- bir yandan Protestanlığı teşkilatlandırmaya çalışırken diğer yandan da Dürzileri desteklemiştir." (Kor, 2009: 30)* Bu dönemde Avrupa ile artan bağları ve izlenen politikaların bir sonucu olarak Maruni nüfusu arttı ve başka bölgelerden Hristiyan topluluklar Lübnan'a göç etti.

Osmanlı Sultanı II. Mahmut ise Lübnan'ı Mehmet Ali Paşa'dan geri alabilmek için bölgeye güçlü bir ordu yollamıştı ancak bu girişim yenilgiyle sonuçlandı. Buna rağmen İbrahim Paşa, Batılı güçlerin uyguladığı baskı sonucu bölgeden çekilmek zorunda kaldı. Bundan sonra Osmanlı Devleti, Batılı güçlerin ülkede kışkırttığı ve birbirine düşürdüğü dinler ve mezhepler sonucu ülkeyi Dürzi Kaymakamlığı ve Maruni Kaymakamlığı olarak iki idari birime bölerek idare etmek durumunda kaldı. Ancak bu kaymakamlık sistemi ülkede istikrarı sağlamakta başarılı olamadı ve Dürziler ile Maruniler arasında çatışmalar, 1860'lı yıllarda iç savaşa dönüştü. Marunileri kısa sürede etkisiz hale getiren Dürziler, Maruni Kaymakamlığı'nın merkezine kadar ilerledi. Hristiyan Marunileri, Dürzi katliamından koruma gerekçesiyle Fransız güçlerinin ülkeye girmesiyle sorun uluslararası bir boyut kazanmış oldu.

Lübnan'ın yönetim sorunu, Avrupalı devletlerin de müdahalesi ile çözüldü. *"Osmanlı Devleti, Fransa, İngiltere, Avusturya, Prusya ve Rusya arasında imzalanan ve*

içeriği Lübnan'ı kapsayan Beyoğlu Protokolü (9 Haziran 1861) ile Lübnan, imtiyazlı bir bağımsız sancak durumuna getirildi." (Yurtsal, 2006: 15) Beyoğlu Protokolü'ne göre Lübnan, Osmanlı Devleti'nin buraya atayacağı Hristiyan bir mutasarrıf ve ülkedeki cemaatleri temsil eden ve dört Maruni, üç Dürzi, iki Rum Ortodoks, bir Rum Katolik, bir Sünni, bir de Şii üyeden oluşan 12 kişilik bir meclis ile yönetilecekti (Çelik, 2012: 126). Bugünkü Lübnan yönetimine model teşkil eden bu idare, Birinci Dünya Savaşı sonrasında Osmanlı Devleti'nin parçalanması ile Suriye ve Lübnan'ı da içine alan Biladü'ş-Şam bölgesinin Fransız mandasına bırakıldığı döneme kadar devam etmiştir. (Ekinci, 1998: 20).

Arap milliyetçiliğinin, imparatorluğun diğer Arap çoğunluğa sahip bölgelerine göre kuvvetli olduğu Lübnan, Birinci Dünya Savaşı sırasında açlık ve salgın hastalıklar gibi ciddi sıkıntılar yaşadı. Savaşın patlak vermesiyle birlikte bölgeye Müslüman mutasarrıflar tayin edilmeye başlanırken, Bahriye Nazırı ve Suriye Valisi Cemal Paşa'nın savaş süresincindeki sert yönetimi ve siyasi idamlar da bölgenin önde gelenleriyle olan bağların kopmasına neden oldu (Toprak, 2017: 300-301). Mekke Şerifi Hüseyin'in liderliğindeki Arap İsyanı bölgede geniş yankı uyandırdı ve Lübnan'ın birleşik Arap devletinin bir parçası olacağı beklentilerini arttırırken, İngiliz ve Fransızların imzaladığı Sykes-Picot Anlaşması' na göre bölge, Suriye'nin geri kalanı ile birlikte Fransız kontrolüne verilmekteydi (Ay, 2018: 43).

Osmanlı birliklerinin Filistin cephesindeki yenilgilerinin ardından bölge Ekim 1918 itibariyle İngiliz ve Fransız işgali altına girdi. Bölgede kısa ömürlü bir Arap hükümeti kuruldu ancak Fransız güçleri yönetime el koydu. Hüseyin'in oğlu Faysal'ın liderliğindeki Suriye Krallığı'nın da 1920 yazı itibariyle Fransızlar tarafından yenilgiye uğratılması ile birlikte bölge Milletler Cemiyeti tarafından Fransız mandası olarak ilan edildi. Marunilerin de desteklediği Fransız manda yönetimi, 1 Eylül 1920'de Büyük Lübnan Devleti'ni ilan etti ve Büyük Suriye olarak tanımlanabilecek talepleri boşa çıkarmış oldu (Bağlıoğlu, 2008: 15). Bu yeni devlet, Cebel-i Lübnan ile birlikte, kuzeyde Trablusşam şehri, doğuda Baalbek ve Bekaa Vadisi ile güneyde Sayda ve Sur şehirlerini

de kapsayarak ciddi bir Müslüman nüfusu da bünyesine katmış, sınırları ise kuzeyde Kebir nehri ve doğuda Anti-Lübnan dağlarına ulaşmıştı. Cumhuriyetin 1926 yılında ilan edilmesi ve aynı gün yeni bir anayasa da kabul edilmesiyle yüzyıllardır düzgün bir şekilde idare edilemeyen Lübnan, yeni bir devlet olarak tanıtılmıştı. Lakin Lübnan'ın herhangi bir devlet geleneğine sahip olmaması ve farklı toprak parçalarının birbirine eklemlenmesiyle ortaya çıkan suni bir devlet olması, birçok sıkıntıyı da beraberinde getirmişti (Bozkurt, 2010: 70).

Lübnan, "bağımsızlığına" kavuşmuş olsa da ülkedeki Maruni nüfusunun ağırlığı özellikle Sünni toplulukları rahatsız etmekteydi. Bu da Sünnilerin tekrardan Suriye ile birleşme taleplerinde bulunmasına sebep olmuştu. Zaman içerisinde Sünnilerin, Suriye ile yeniden birleşme fikirleri, Marunilerin üstünlüğünden rahatsız olan diğer mezheplere mensup kişilerin de toplandığı bir bloğa dönüştü. Çünkü anayasa bütün mezheplerin devlet idaresinde adil biçimde temsil edilmesini öngörmesine rağmen temsil oranları bir esasa bağlanmamıştı ve bu durum Hristiyan Marunilerin daha fazla söz sahibi olmasına yol açmaktaydı (Şevik, 2008: 82).

Lübnan'ın ilk cumhurbaşkanı, Charles Dabbas idi. Dabbas'ın ardından Hristiyan liderler Emile Edde ve Bişara el-Huri arasında bir çekişme yaşanmıştı. Edde, Lübnan'ın Arap dünyasından tamamen bağımsızlaşmasını savunurken, Huri aksine Arap camiasının aydın kesimleri ile iyi diyaloglar kurulmasını istemekteydi. Edde ve Huri cumhurbaşkanlığı adaylığından çekildiklerinde ise meclis başkanı Muhammed el Çişr görevi devralmıştı. Müslüman nüfusunun yanlış tespit edildiğini savunan Çişr, ülkede tekrar nüfus sayımı yaptırdığında ise Hristiyanlar ve Müslümanlar arasındaki nüfus farkının çok az olduğu ortaya çıkmıştı. *"Bu sayıma göre Lübnan halkının toplam yüzde 51,3'ünü Hristiyanlar, yüzde 48,8' ini ise Müslümanlar (Dürziler dahil) oluşturuyordu." (Madadi, 2019: 11)* Bu durum ülkede cumhurbaşkanının Marunilerden seçilmesini sağlayan Hristiyan üstünlüğünün sorgulanmasına sebep olmuştu. Fransa ise Hristiyan üstünlüğünün dengesini bozacak herhangi bir seçimi engellemek için anayasayı askıya almıştı. Bu durum ülkede tepkiye karşılandı ve Lübnan'da ilk kez Müslümanlar ve

Hristiyanlar iş birliği yaparak ülkelerinin bağımsızlığını kazanmak için çabaladı. Müslümanlar, Suriye ile birleşme fikirlerini bir kenara bıraktı; Hristiyanlar ise Lübnan'ın sadece kendi dinlerine ait bir ülke olmadığını kabullendi. Bu dönemde Suriye'nin Fransa ile manda yönetimine yönelik antlaşmanın da etkisiyle Lübnan ve Fransız Yüksek Komiseri arasında bir çeşit barış antlaşması imzalandı. *"Buna göre Lübnan'ın 1939 sonundan önce tam bağımsız bir ülke olması, savaşta ve barışta Fransa'ya müttefik kalarak, ordusunun Fransa tarafından eğitilmesi kararlaştırılmıştır." (Turan, 2011: 197)*

Edde 1937'de cumhurbaşkanı seçildi ve başbakan olarak Müslüman Hayreddin Ahdab'ı atadı (Bozkurt, 2010: 74). Böylece bugün Lübnan'da cumhurbaşkanının Marunilerden ve başbakanın Müslümanlardan seçilmesi geleneği de başlamış oldu. Ancak Lübnan'ın Fransız Yüksek Komiseri ile yaptığı antlaşma Fransız Parlamentosundan onay almadı ve ülke 1939 yılında bağımsızlığını kazanmayı umut ederken İkinci Dünya Savaşı'nın da etkisiyle elinde bulunan haklarından da mahrum edildi.

Nazi Almanya'sının anakara Fransa'da elde ettiği büyük zafer, Fransız yönetimi altındaki denizaşırı topraklar ve kolonilerde de ciddi yankı buldu. Vichy hükümetinin, hakimiyetini sürdürmek için Lübnan ve Suriye'deki bağımsızlık taleplerine sıcak yaklaşması ve Mihver güçlerinin Orta Doğu'daki operasyonlarına destek vermesi sonucu, İngiliz ve Charles de Gaulle liderliğindeki Özgür Fransız kuvvetleri 1941 yazında Suriye ve Lübnan'ı işgal etti (Kuran, 2020: 3). Yeni Fransız yönetimi, halkın desteğini kaybetmemek adına hala bağımsızlık vaatlerinde bulunmaktaydı ancak Lübnan halkı, Fransa'nın samimiyetine inanmamaktaydı. Durum böyle olunca Fransa, Lübnan'ın bağımsızlığını engellemek için Lübnanlı yöneticileri tutuklamak da dahil olmak üzere zor kullanmaktan çekinmedi. Ülkede Fransız mandasına karşı çıkan ayaklanmalar ve bölgede Fransa'nın hakimiyetini engellemeye çalışan İngiltere'nin de Lübnan'ın bağımsızlığını destekleyeceğine dair yaptığı açıklamalar sonucu Fransa baskıya daha fazla dayanamadı. Önce anayasayı tekrar yürürlüğe soktu ve ardından Lübnan yöneticilerini serbest bıraktı. Yöneticilerin salıverildiği gün 22 Kasım 1943 ülkede bağımsızlığın günü olarak kutlanmaya başladı (Bozkurt, 2010: 75). Sonraki süreçte Fransa'nın Lübnan üzerindeki

hakları yavaş yavaş iptal edilmiş ve Fransız birlikleri 1946'da tamamen ülkeyi terk etmiştir. Ancak Fransa'nın bölgedeki uzun süreli hakimiyetinin kültürel etkisi sonraki süreçte ülkenin eğitimden hukuk sistemine birçok alanda sürmüştür.

Lübnan'ın bağımsızlık dönemi sırasında Avrupalı ülkeler İkinci Dünya Savaşı'nın ardından yaşadıkları yıkım sebebiyle, Arap ülkeleri ise bağımsızlıklarını yeni kazanmış olmaları sebebiyle güçsüz durumdaydı. Bölgesinde yaşanan olaylardan doğrudan etkilenen Lübnan için bu durum oldukça iyi bir fırsat oldu ve ülke, bu sayede iktisadi ve ekonomik bir kalkınma yaşadı. Ayrıca ülke içi gerilim de bu dönemde oldukça düştü. Çünkü Lübnan'ın bugünkü siyasi düzeninde de önemli bir payı olan Misak-ı Vatan (1943) isimli sözlü anlaşma, *"önemli kararların tek bir dini, siyasal, etnik grup tarafından alınamayacağı; ve verilecek bir kararda, bütün gruplar arasında uzlaşma ve anlaşma sağlanması gerektiği ilkesi"* ile ülkede huzur ortamı sağlamıştı (Çakır, 2017: 66). Kısaca Hıristiyan lider Bişara el-Husri ve Müslüman lider Riyad el-Sulh bu uzlaşma ile Lübnan'ın sadece Arap ülkeler camiası içerisinde bağımsız bir devlet olması üzerine anlaşmakla kalmadı aynı zamanda ülkedeki güç dağılımının temel rehberini oluşturdu. Bu rehbere göre Maruni Hristiyanlar cumhurbaşkanlığı, kamu güvenliği müdürlüğü ve ordu komutanlığı pozisyonlarını ellerinde bulundururken Sünnilere hükümetin başbakanlığı görevi verildi, Şiiler meclis başkanlığını, Rum Ortodokslar başbakan yardımcılığı ve meclis başkan yardımcılığını, Dürziler ise genelkurmay başkanlığını ellerinde bulunduracaklardı (Shishmanian, 2014: 75). Mecliste ise altıya beş oranı ile Hristiyanlar çoğunluğu ellerinde bulunduracaklardı.

Lübnan'ın bağımsızlık döneminin belki de en önemli olayı, ülkenin 1945 yılında kurulan Bileşmiş Milletler ve Arap Birliği'ne kurucu üye sıfatı ile katılmış olmasıdır. İkinci Dünya Savaşı sonrası bağımsızlıklarını kazanan Arap devletleri, devlet politikalarını Arap milliyetçiliği çerçevesinde şekillendirmiştir ve özellikle Filistin Meselesi ile ilgili olarak Batılı devletlere karşı duydukları güvensizlik ile de Filistin'de bir Yahudi devletinin kurulacağı yönünde endişe duymaya başlamışlardır (Aydın, 2019: 181). Tüm bu sebepler Arap Birliği'nin kuruluşunu tetiklemiştir. Arap Birliği'nin

kuruluşundan sonra 1948 yılında ilk Arap-İsrail savaşı patlak vermiştir. Lübnan, Arap ülkelerinin Filistin'e verdikleri destekten dolayı bu savaşa katılmak zorunda olsa da bu göstermelik bir katılım olmaktan öteye gidememiştir. Lübnan ordusu, savaş kapsamında İsrail orduları ülkenin topraklarına girdiğinde bile savaşmaktan kaçınmıştır. *"Bu savaşın Lübnan'ın kaderini belirleyen asıl önemli boyutu ise ülkeye akın eden Filistinli mültecilerdir." (Kor, 2009: 40)* Filistinli mülteciler ilk zamanlar hoşgörü ile karşılandılar ancak onların varlığı ülkedeki halihazırda hassas olan nüfus dengelerini önemli derecede etkiledi.

Cemal Abdülnasır'ın 1952 yılında Mısır devlet başkanlığına gelmesiyle Orta Doğu'da yeni bir süreç başlamış oldu. Abdülnasır'ın Süveyş Kanalı'nı kamulaştırma isteği üzerine 1956 yılında Süveyş Krizi olarak da bilinen ikinci Arap-İsrail savaşı başladı. Bu savaş, Lübnan'ı Orta Doğu genelinde yükselen Arap milliyetçiliği ve Lübnan milliyetçiliği arasındaki mücadeleler açısından etkiledi. Ülkedeki Müslümanlar, Arap milliyetçiliğini ve Abdülnasır'ı desteklemekteydi ve Orta Doğu ülkelerine, Batı'nın burada bıraktığı boşluğu doldurmaya çalışan Sovyetlerin yaydığı komünizme direnebilmeleri için ekonomik ve askeri yardım öneren Eisenhower Doktrini'ne (Yaşar, 12) karşıydılar. Bu dönemde Cumhurbaşkanı Kamil Şemun'un görev süresi bitmesine rağmen anayasa değişikliğiyle tekrardan bu makama seçilmesi ve Eisenhower Doktrini'ni de destekleme isteği de ülkedeki Müslümanların ayaklanmasına ve Şemun destekçileriyle silahlı çatışmalara girmesine sebep oldu. 1955 ile 1987 yılları arasında sekiz defa başbakanlık yapan ve bu dönemde de görevde olan Reşid Kerami de Şemun'a karşı açıkça cephe aldı. Mısır ile Suriye, Şubat 1958'de Birleşik Arap Cumhuriyeti adı altında birleşti ve kurulan bu yeni devlet, 1961 yılında Suriye'nin ayrılmasına rağmen Lübnan'daki Arap milliyetçileri için bir ilham kaynağı oldu.

Şemun, Eisenhower Doktrini'ni desteklese de Amerika ülkede komünist rejimin ilerlemesi bağlamında bir tehlike görmediği gerekçesiyle Lübnan'a destek sağlamadı. Ancak 1958 yılında Irak'ta Abdülnasır taraftarları sayesinde monarşinin yıkıldığını ve

Kral Faysal'ın öldürüldüğüne tanıklık eden Amerika, aynı durumun Lübnan'da da yaşanmasını engellemek için Lübnan'a 15 bin asker gönderdi.

Irak olayı sadece Amerika'ya değil Şemun'a da önemli bir model teşkil etmişti ve Şemun cumhurbaşkanlığını uzatma kararından vazgeçmişti. Bunun üzerine General Fuad Şihab cumhurbaşkanlığına seçildi. Şihab, ılımlı politikaları sayesinde Lübnan çatışmalarının Temmuz ayında son bulmasını sağladı, Ekim ayında da Amerikan askerleri ülkeyi terk etti.

Ülke içindeki dengeler Şihab'ın cumhurbaşkanlığı zamanında kısmen de olsa tekrar düzenlenmişti ancak 1960'ların sonlarından 1970'lerin başlarına doğru Lübnan'ı gittikçe sıkıntıya sokan olaylar yaşanmaya başlanmıştı (Bozkurt, 2010: 79). Lübnan'daki ekonomik gelişmeler kısa sürede ülkedeki refahı arttırmış olsa da bu gelişmelerden en çok Hristiyan kesimin faydalanıyor oluşu ülkede huzursuzluk yaratmaktaydı. Aynı zamanda ülkedeki nüfus dengesini bozan Filistinli göçü de ülkede huzursuzluk yaratan diğer bir sorundu. Altı Gün Savaşı'ndan sonra Ürdün'ün 1970 Kara Eylül olayları ve sonrasında Filistinliler ve Filistin Kurtuluş Örgütü'nü (FKÖ) kendi topraklarından temizlemesi üzerine, FKÖ yönetimi ve önemli miktarda mülteci Lübnan'a sığınmıştı. Lübnan'ın başta güneyi olmak üzere çeşitli yerlerinde bulunan FKÖ eğitim ve mülteci kampları, İsrail'in Filistin'e karşı olan saldırılarını Lübnan üzerinden sürdürmesine sebep oldu (Özkoç, 2006:310). 1975 yılında başlayan Lübnan İç Savaşı'nın birçok sebebi olsa da özellikle bu iki durum savaşın başlıca sebepleridir.

Lübnan, ülkedeki nüfus dengesinin bozulacağını düşünerek Filistinlilere vatandaşlık vermemişti. Fakat Filistinli mültecilerin ve FKÖ'nün ağır silahlı kuvvetlerinin Lübnan'a gelişiyle, ülkedeki askeri güç dengesi Müslümanlar ve Arap milliyetçileri lehine değişmişti (Çelik, 2012: 132). Hristiyanlar bu durumdan oldukça rahatsızdı ancak 1967 yılındaki Altı Gün Savaşı'ndan sonra Filistinlilere karşı silahlanmadılar.

Savaş sonrası Filistinliler, İsrail'e gerilla taktikleri ile saldırmaya başladılar. Bu saldırıların üssü Lübnan idi. *"İsrail'e yönelik saldırılarda Filistinlilerin Lübnan topraklarını üs olarak kullanmaları, İsrail'in de bu saldırılara Lübnan sınırları içinde*

karşılık vermesi neticesinde bölgede yaşayan Lübnanlılar da zarar görmeye başlamışlardır." (Yurtsal, 2006: 24) Özellikle Güney Lübnan zaman içinde FKÖ'nün kontrolüne girdi, başlangıçta Filistin mücadelesine sıcak bakan ve bölgede çoğunluğu oluşturan Şiiler ise bu durumdan giderek rahatsızlık duymaya başladı. Çatışmalardan ve şiddet ortamından kaçan siviller başkent Beyrut'un güney ve doğu bölgelerinde yer alan mahallelere yığıldı. Bu bölgeler zaten halihazırda kötü koşullara sahipti ve FKÖ'nün kontrolündeki Filistinli mülteci kamplarına ev sahipliği yapmaktaydı.

Ülkedeki nüfuz dengesinin değişmesinden rahatsız olan Hristiyanlar' a göre, bu durumun sona ermesi, ancak Filistinlilerin Lübnan'dan çıkarılması ile mümkün olabilirdi (Ateş, 1992: 421). "Hristiyan gruplar Filistin meselesinin Lübnan'ın meselesi olmadığını ve meselenin kendi ülkelerine zarar verdiği görüşündeydiler" (Köprülü ve Ebrem, 2013: 6).

Lübnan'daki karışıklıklardan sonra Lübnan Ordusu Genel Komutanı General Bustani, FKÖ Başkanı Yaser Arafat ve Mısır Savunma Bakanı Muhammed Fevzi arasında görüşmeler başladı. Neticede 1969 yılında Kahire Antlaşması imzalandı. *"Bu anlaşmaya göre; FKÖ, Lübnan devleti içinde yeni bir devlet olarak kabul edildi. Buna göre, FKÖ kamplarını kendi yönetecekti, güneydeki Suriye ve İsrail sınırına yakın bölgede kendi komutasında eğitim tesisleri kurma hakkını elde etti ve Suriye'den serbestçe ikmal yapma imkânını da elde etti." (Çiyan, 2007: 65)*

Böylece Filistinlilerin ülkeden çıkarılmasını bekleyen Hristiyanlar, bu antlaşma ile FKÖ üyelerine Lübnan'da hareket serbestliğinin sağlanması üzerine silahlanarak ülkeyi iç savaşa götüren Filistin karşıtı çatışmalara başlamış oldu.

2.1.1. Lübnan İç Savaşı ve Topluma Etkisi

Lübnan'ı iç savaşa sürükleyen iki temel etmen Maruni Hıristiyanlarını resmen ülkedeki en büyük grup olarak tanıyan Misak-ı Vatan'ın mezhepler arası eşitsizliğe sebep olduğu düşüncesi ve ülkenin giderek Filistin ve İsrail çatışmalarının merkezi haline gelmesidir (Çelik, 2012: 129-130). Misak-ı Vatan'ın sağladığı ülke düzeni "mezhepsel

demokrasi" olarak tanımlanmaktaydı ve aslında dini farklılıkların sorun olmayacağı bir yönetim sistemi kurmayı amaçlamaktaydı. Ancak mezhepsel demokrasi, hedeflediği olumlu amaçların aksine dikkatleri daha çok dini ve mezhepsel farklılıkların üzerine toplamıştır. Bu sistem, 1943 yılındaki nüfus dağılımına göre şekillendirilmişti ve bu dağılımda sonradan oluşan değişiklikleri kapsamamaktaydı. Örneğin bu sisteme göre ülkede en fazla nüfusa sahip Maruniler cumhurbaşkanı olma hakkına sahipti. Marunilerin nüfus dağılımındaki üstünlüğü 60'lı yıllardan sonra değişmiş olmasına rağmen cumhurbaşkanlığı hakkı diğer dini gruplara tanınmamıştır.

Müslümanlar nüfus değişiminin göz ardı edilmesinden rahatsızken Maruniler ülkedeki Filistinli mültecilerin varlığından memnun değildi. Maruniler, Lübnan'da silahlı Filistinlilerin hem kendi çıkarlarına yönelik tehlikesini hem de siyasi yaşam üzerindeki hakimiyetini hissetmeye başlayınca silahlanmaya başladılar. Üç önemli Maruni partisi 1968 seçimlerinde Şihab ile Kerami tarafından temsil edilen çizgiye karşı Lübnan milliyetçiliğini ve Batı yanlısı politikaları öne çıkaran bir ittifakta buluştu. Çoğunlukla Şihab'ın politikalarını sürdüren ve görev süresi dolan Şarl Helu'nun yerine gelecek cumhurbaşkanını belirlemek için yapılan 1970 seçimleri çekişmeli geçti. Şihab ve Helu'nun işaret ettiği merkez bankası başkanı Elias Sarkis yerine bir oy farkla Süleyman Franjiye seçildi (Yurtsal, 2006:30). Ancak Franjiye'nin temsil ettiği platform, "Şihabizm" adı verilen merkeziyetçi ve güvenlikçi politikalara karşıydı, bu durum ise artış gösteren mezhepsel ve siyasi ayrışmaları arttıran bir etken oldu.

İç savaşın ilk kıvılcımı Beyrut yakınlarındaki Maruni çoğunluklu Ayn er-Rummane bölgesinde çıkmıştı. (Al Jaro, 2019: 39) Ayn er-Rummane'de 13 Nisan 1975 tarihinde Marunilerin desteklediği Falanjist (Ketaib) partisinin kurucusu Pierre Cemayel bir kilise açılışını gerçekleştirirken kiliseye ateş açılmıştı ve Falanjistler dört kişinin öldüğü bu saldırıdan Filistinlileri sorumlu tutmaktaydı (Bağlıoğlu, 2008: 20). Böylece Falanjistler bölgede çoğunluğu Filistinlilerden oluşan bir otobüse saldırdı ve 27 kişiyi öldürdü. Saldırıyı öğrenen Filistinliler ise karşı atak olarak başta Beyrut olmak üzere çeşitli yerlerde saldırıya geçti ve böylece iç savaş başlamış oldu.

Lübnan İç Savaşı'nın ilk bölümü, Lübnan Ulusal Hareketi (LUH) çerçevesindeki Müslüman ve solcu veya seküler grupların, Marunilerin başını çektiği Hristiyan ve sağ eğilimli grupların oluşturduğu Lübnan Cephesi'ne (LC) karşı mücadelesi şeklinde gerçekleşti (Lebanon: Civil, 2020). Ancak bu grupların arasında da güç mücadeleleri ve mezhepsel çatışmalar eksik olmamıştır. LUH, Lübnan'ın Arap kimliğini öne çıkaran ve FKÖ'ye destek veren gruplardan oluşmaktaydı. Nasırcı bir politika izleyen Murabitun, Dürzilerin desteklediği ve köklü Canbolat ailesinin liderliğini yaptığı İlerici Sosyalist Parti (İSP), Lübnan Komünist Partisi, Suriye Sosyal Milliyetçi Partisi, Baas Partisi-Lübnan ve diğer sosyalist veya Arap birliğini savunan partiler LUH içerisinde öne çıkmaktaydı (Lebanese National, t.y.). Yoğunlukla şehirlerde yaşayan Sünni Müslümanlar arasında silahlı hareketlere katılım diğer gruplara göre nispeten daha düşük olduğundan, LUH'nin içinde özellikle ordu ve güvenlikte geleneksel olarak büyük rol oynayan Dürziler ve FKÖ önemli bi yere sahipti. Yine FKÖ üzerinden bazı İslamcı veya muhafazakâr gruplar da LUH ile işbirliği içindeydi. LUH'a destek veren partilerde özellikle Filistin kökenli Hristiyanlar da bulunuyordu. LC'de Falanjist Parti, Şemun'un liderliğini yaptığı Ulusal Liberal Hareket ve Franjiye'nin Marada Hareketi öne çıkan siyasi gruplardı. Ermeniler ve Rum Ortodokslar gibi diğer Hristiyan gruplar çoğunlukla LC kontrolündeki bölgelerde yaşasalar ve bazı cemaat üyeleri LC saflarında savaşsalar da çoğunlukla tarafsız kalmayı tercih ettiler. Ancak Beyrut limanının yanındaki Burç Hamud'da LC güçleriyle Taşnak militanları kısa bir süre çatıştılar.

İç savaşın ilk sarstığı yer, bir zamanlar Doğu Akdeniz'in en önemli turizm ve ticaret merkezi olarak anılan Beyrut oldu. Ekim 1975 itibariyle şiddetlenen çatışmalar, şehrin kalbindeki eski çarşı ve oteller bölgesinde yoğunlaştı ve ciddi bir yıkıma yol açtı. Aralık'ta ise yüzlerce Müslüman ve Dürzi'nin öldürülmesiyle birlikte şehir fiilen Müslüman yoğunluklu Batı Beyrut ve Hristiyanlar ile mukim Doğu Beyrut olarak ikiye ayrıldı. FKÖ militanları da 1976 başından itibaren çatışmalara dahil oldu ve şiddet tırmandı. İki tarafın da savunmasız veya kuşatma altındaki sivil yerleşimlere saldırıları sonucunda binlerce kişi Karantina ve Damur gibi katliamlarda yaşamını yitirdi.

Franjiye, görev süresi biterken 1976 yılının Mayıs ayında Suriye birliklerini Lübnan'a davet ederek düzeni tekrardan sağlamak istedi. Bu kararıyla da ülkede neredeyse 30 sene sürecek olan Suriye varlığının önünü açmış oldu. Şam uzun süredir FKÖ'nü desteklemesine ve LUH ile benzer ideolojik nedenlere sahip olmasına rağmen, LUH/FKÖ işbirliğine şüphe ile yaklaşıyor, birlikte hareket ettikleri İslamcı gruplardan çekiniyor, ve bu ittifakın ilerlemesinin İsrail'in Lübnan'a müdahalesini kolaylaştıracağını ve nüfuz alanını genişleteceğini düşünüyordu. Daha zayıf olan LC ise kategorik olarak Lübnan'ın bağımsızlığını savunsa da Suriye müdahalesini olumlu görüyordu. Suriye birlikleri öncelikli olarak LUH/FKÖ'ye karşı operasyonlar düzenledi. Bu dönemde ise LC'in kuşatması altındaki Tel el Zahter mülteci kampının ele geçirilmesi ve yüzlerce Filistinlinin öldürülmesi ise Şam'ı uluslararası alanda zorda bıraktı. (Kingston ve Ochsenwald, 2020). Suriye'nin de desteklediği Sarkis, Mayıs ayında başkentte çatışmalar devam ederken gerçekleşen çekişmeli bir seçim sürecinin ardından cumhurbaşkanı seçildi. Ancak şiddeti durdurmakta başarılı olamadı. Aynı yılın Ekim ayında Arap Birliği, Suriye'nin başını çekeceği 30,000 kişilik bir caydırıcı kuvvetin Lübnan'a konuşlandırılmasını kararlaştırdı. Bu kuvvetin varlığı, önceki çabaların aksine kalıcı olarak ateşkes ilan edilerek çatışmaların azalmasını sağlasa da ülkedeki siyasi ayrışma devam etti ve Suriye belirleyici aktör haline geldi. Şam'ın hamlelerine karşı pozisyon alan ve LUH'nin en önemli figürü olan Dürzi lider Kemal Canbolat, Mart 1977'de öldürüldü. Oğlu Velid Canbolat İSP'nin yeni lideri oldu. Suriye kuvvetleri, 1978 yılının bahar aylarında bu sefer Doğu Beyrut'ta kontrolü sağlamak ve Falanjistlerin lideri Beşir Cemayel'in etkinliğini kırmak için LC militanları ile çatıştı, yoğun bombardıman ve sivil kayıplarının ardından Doğu Beyrut'taki Suriyeli askerlerin yerine Suudi ve Sudanlı askerler konuşlandırıldı.

Suriye'nin bu hamleleri, İsrail'in de savaşa daha fazla müdahil olmasına sebep oldu. FKÖ'nün sınır ötesine saldırılarını arttırdığı ve sivil can kayıplarının yaşandığı bu dönemde LC'ye önemli silah ve finansman yardımı yapan Tel Aviv, Mart 1978'de kuzey İsrail'e yapılan saldırıları önlemek ve FKÖ'ye darbe vurmak için ülkenin güneyinde Litani Nehri'ne kadar olan bölgeyi işgal etti. Birleşmiş Milletler ve uluslararası

kamuoyunun devreye girmesi üzerine geri çekilen İsrail, 12 mil derinliğinde bir "güvenli" bölge oluşturdu ve bu bölgenin kontrolünü "Güney Lübnan Ordusu" adı verilen Hristiyan milislere bıraktı. Bu bölgedeki işgal 22 sene boyunca devam etti.

Maruniler ve diğer Hristiyan cemaatlere hitap eden grupların arasında başta Suriye ve İsrail'e karşı sergilenecek tutum olmak üzere, alan kontrolü, gelirler, eleman toplama ve liderlik gibi pek çok konuda yaşanan anlaşmazlıklar da bu yıllarda ön plana çıktı. Beşir Cemayel'in liderliğindeki Falanjistler, rakip bir Maruni aşiretinden gelen ve Suriye yanlısı eski cumhurbaşkanı Franjiye'nin oğlu ve gelini de dahil olmak üzere pek çok adamını Haziran 1978'deki Ehden Katliamı'nda öldürerek ülkenin kuzeyindeki Maruni aşiretlerini kontrol eder duruma geldi (Randal, 1978). Temmuz 1980'de bu sefer Şemun ailesi ve partilerinin kontrolündeki "Kaplan" militanları Safra köyüne yapılan bir baskınla ortadan kaldırıldı, Cemayel ve Falanjistler de LC içindeki en önemli güç haline geldi. LC'nin giderek İsrail yanlısı bir tutum takınması ise Suriye'yi rahatsız etti, özellikle de LC'nin Bekaa Vadisi'nde stratejik bir konumda bulunan Hristiyan kasabası Zahle'yi kontrol etmesi, Şam açısından bir güvenlik riski oluşturuyordu. Aralık 1980-Haziran 1981 arasındaki çatışmalarda Suriye ve FKÖ güçleri kasabayı ele geçirmek istedilerse de başarılı olamadılar. Bu durum da Cemayel'in Hristiyan cemaatler arasındaki liderliğini pekiştirdi.

Lübnan İç Savaşı öncesinde ve sırasında özellikle FKÖ kontrolündeki bölgeler ile Batı Beyrut, sol eğilimli terörist grupların cirit attıkları yerler haline geldi. Feodal yapının kuvvetli olduğu Bekaa Vadisi, 1990'ların sonlarına kadar PKK dahil pek çok örgütün kamplarına ev sahipliği yapmaktaydı ve bölgedeki uyuşturucu üretiminin merkezi konumundaydı. Bu durum hem Lübnanlı sol grupların, hem de Filistinlilerin uluslararası alanda mücadelelerine zarar vermiş, hem de Lübnan'ı uluslararası müdahaleye açık konuma getirmiştir. Yine sol eğilimli ASALA ve aşırı sağcı Ermeni Soykırımı Adalet Komandoları (JCAG) gibi örgütler de iç savaşın getirdiği ortamda Lübnan'da kurulmuş ve faaliyet göstermişlerdir. Bu dönemde bir başka önemli gelişme, o zaman dek en örgütsüz ve en geri plandaki mezhep olan Şiilerin, FKÖ'den duydukları rahatsızlık, Arap

Alevileri tarafından kontrol edilen ve FKÖ'ye alternatif bir güç oluşturmak isteyen Suriye rejiminin verdiği destek ve 1979 İran İslam Devrimi sonrası Şii kimliğinin ön plana çıkması gibi gelişmeler sonucunda örgütlenmeleri ve savaşa dahil olmalarıdır. 1974'te kurulan Emel ve bu partinin radikal kanadından doğan Hizbullah, özellikle İsrail'in Şii çoğunluğa sahip Güney Lübnan'ı işgal etmesi üzerine meşruiyetlerini arttırmışlardır (Lübnan'da İstikrar, 2006).

FKÖ ve diğer Filistinli grupların saldırılarını sürdürmeleri üzerine İsrail, 1982 Haziran'ında Güney Lübnan'ı işgal ederek Beyrut'a kadar ilerledi. Falanjistlerin de desteğiyle İsrail birlikleri Beyrut'u kuşattı, Suriye birlikleri de bu dönemde geçici olarak Bekaa Vadisi'ne çekildi. Kuşatılan başkentte binlerce silahlı militanın varlığı ve çatışmaların sivil kayıplara neden olabileceği endişesi üzerine FKÖ, uluslararası toplumun ve Lübnanlı grupların da baskısıyla merkezini ve kadrolarını Tunus'a taşımayı kabul etti. Ağustos sonlarına doğru çoğunluğu ABD askerlerinden oluşan ve Fransız, İngiliz ve İtalyan birliklerinin de destek verdiği uluslararası bir kuvvet Beyrut'a konuşlanmaya başladı. Yine aynı dönemde Beşir Cemayel diğer mezheplerin itirazlarına ve boykotuna rağmen cumhurbaşkanı seçildi, ancak üç hafta sonra 14 Eylül'de bombalı bir saldırı sonucu öldürüldü. Bu saldırıya misilleme olarak Falanjistler, İsrail kuvvetlerinin gözetimi ve desteği altında Beyrut'un güneyinde bulunan ve FKÖ kontrolündeki Sabra ve Şatila mülteci kamplarına saldırırarak 3,000'in üzerinde sivili katletti (Lebanon: Civil, 2020). İç savaşın en kanlı eylemi olarak tarihe geçen ve sonradan İsrail başbakanı olan Ariel Şaron'un savunma bakanı olarak bizzat sorumlu olduğu bu katliam, İsrail'i uluslararası arenada zor durumda bırakırken, Lübnan içindeki İsrail karşıtı muhalefeti de körükledi. Daha ılımlı bir lider olarak kabul edilen Emin Cemayel, diğer mezheplerin de desteğini alarak cumhurbaşkanı seçildi.

Uluslararası kuvvetin ve iki komşu ülkenin işgallerine rağmen bu dönemde çatışmalar artış gösterdi. FKÖ'nün Lübnan'dan büyük ölçüde çıkarılmasından sonra sosyalist, Nasırcı, Dürzi ve Şii gruplar tarafından kurulan Lübnan Ulusal Direniş Cephesi (LUDC), Suriye'nin de desteğini alarak Beyrut ve Güney Lübnan'da LC, İsrail ve ABD

desteğiyle yeniden kurulmaya çalışılan ordu kuvvetlerine karşı direnişe başladı. ABD ve İsrail'in baskısı sonucu Cemayel, 17 Mayıs 1983'te İsrail ve Suriye birliklerinin koordineli şekilde ülkeden ayrılmasını öngören bir anlaşma imzaladı, ancak Tel Aviv'in dayatması olarak görülen bu anlaşma, yoğun muhalefet ile karşılaştı ve uygulanamadı. Ülkedeki ABD unsurları, İran ve Suriye destekli İslamcı grupların yaptığı kabul edilen intihar saldırılarının hedefi haline geldi: 18 Nisan'da Batı Beyrut'ta yer alan ABD elçiği bombalandı ve 60'tan fazla kişi hayatını kaybetti, 23 Ekim'de ise Amerikalı ve Fransız askerlerin kaldığı barakalara yapılan saldırıda 300 asker öldü (1983 Beirut, 2020). Doğu Beyrut'a taşınan ABD elçiliği 20 Eylül'de bir daha hedef alındı, bu saldırıda da 20'den fazla kişi hayatını kaybetti. İsrail birlikleri de benzer intihar saldırıları ve gerilla taktikleri sonucunda ciddi kayıplara uğradılar ve 1983 yazında güneye çekildiler. Beyrut'un güneydoğusundaki Aley ve Chouf ilçelerinde Dürzi gruplar, "Dağ Savaşı" adı verilen çatışmalarda LC ve ordu birliklerini yenilgiye uğrattı ve hakimiyetini pekiştirdi (Ochsenwald ve Kingston: 2020). İsrail işgalinden beri Lübnan ordusunun kontrolünde olan Batı Beyrut ise 6 Şubat 1984'te Emel, İSP ve diğer LUDC bileşenlerinin başlattığı operasyon sonucu hükümetin kontrolünden çıktı. Bu gelişmeler sonucunda uluslararası kuvvet Lübnan'dan çekilme kararı aldı ve son askerler Mart 1984'te ülkeden ayrıldı, Lübnan ordusu çöktü ve hükümet tamamen dağılma tehlikesi ile karşı karşıya kaldı. Cemayel, 17 Mayıs anlaşmasını iptal ederek Şam ile anlaşma yoluna gitmek zorunda kaldı ve Kerami liderliğinde bir ulusal birlik hükümeti kuruldu, ancak bu hükümet de istikrarı sağlayamadı.

Bu dönemden başlayarak iç savaşın sonuna kadar olan süreçte Lübnan, coğrafi ve mezhepsel ayrımlara göre biçimlenen yerel güçlerin kontrolüne girdi. 1985 yılından itibaren Müslüman ve Hristiyan toplumların kendi aralarındaki iç çatışmalar artış gösterdi. Nebih Berri liderliğindeki Emel, Suriye'nin ve Lübnan ordusunun da destekleri ile halen FKÖ kontrolünde olan Filistinli mülteci kamplarını kuşattı ve üç seneye yayılan çatışmalar ciddi sivil kayıplara yol açtı. Aynı dönemde Filistinli gruplar içinde de Arafat yanlıları ve Suriye yanlıları arasında çatışmalar çıktı. Emel, İSP ve diğer sol gruplar, FKÖ'nün ülkedeki en önemli destekçisi ve en büyük Sünni militan grup olan sol eğilimli

Murabitun'u 1985 Nisan'ında yenilgiye uğrattı. Ancak sonraki yıllarda Emel'in süregelen kuşatması ve Batı Beyrut'ta baskısını arttırması sebebiyle İSP ve diğer gruplar Filistinliler ile birlikte hareket ederek Emel ile çatışmaya girdiler. Kamplar Savaşı adı verilen bu çatışmalar, Arap Birliği ve Suriye'nin müdahalelerine rağmen 1988'e değin devam etti (Wallace, 1986) Aynı yıl Emel ve Hizbullah militanları arasında da Beyrut'ta çatışmalar yaşandı. Sol ve Müslüman gruplar arasında yaşanan bu ayrışmanın belki de en anlamlı göstergesi, bu grupları iç savaş öncesi ulusal bir muhalefet bloğu altında toplamış olan Başbakan Kerami'nin 1 Haziran 1987'de bombalı saldırı sonucu öldürülmesiydi. Aynı yıl, Lübnan poundu iç savaş boyunca en büyük değer kaybına uğradı ve enflasyon fırladı.

Suriye ile olan ilişkiler LC ve Maruniler arasında da bölünmeye yol açtı. Sabra ve Şatila katliamlarının baş sorumlularından olan LC lideri Elias Hobeyka, Berri ve Canbolat ile Aralık 1985'te Şam'da üçlü bir anlaşma imzaladı. Anlaşmayı Marunilerin aleyhinde gören ve Suriye'nin ülkedeki etkisinin arttığını savunan Cemayel ile Franjiye ve Kerami cinayetlerinin tertipleyicisi olan LC komutanı Semir Caca, Hobeyka'yı görevden uzaklaştırarak anlaşmayı geçersiz kıldı.

İç savaşın son perdesi Cemayel'in görev süresinin Eylül 1988'de dolmasıyla başladı. Meclis bir cumhurbaşkanı adayı üzerinde uzlaşamayınca, Cemayel görevi bırakmadan önce Maruni kökenli Lübnan Ordusu generali Mişel Avn'ı başbakan olarak atadı. Kerami'nin ölümünden sonra görevi devralan Sünni başbakan Selim Hus ise bu görevlendirmeyi kabul etmedi ve diğer topluluklar ile Suriye'nin desteğini aldı, böylece Batı ve Doğu Beyrut'ta rakip iki hükümet kuruldu. Lübnan Ordusu'ndan geriye kalan birliklerin desteğine sahip olan Avn, Mart 1989'da Suriye'ye karşı bir kurtuluş mücadelesi başlattığını ilan ederek meşruiyetini sağlamaya çalıştı. Aynı dönemde Emel ve Hizbullah arasında da Beyrut ve Güney Lübnan'da çatışmalar yaşandı. Hizbullah ve İsrail kontrolündeki Hristiyan milisler arasında yine ülkenin güneyinde çatışmalar devam etti (Kingston ve Ochsenwald: 2020).

Soğuk Savaş'ın sona erdiği döneme denk gelen bu süreçte Arap Birliği'nin iç savaşın sona erdirilmesi yönündeki çabaları yoğunlaştı, ABD ve Avrupa ülkelerinin de

desteğini aldı. Irak-İran Savaşı ve Kuveyt'in işgalinin doğurduğu güvensizlik ortamında Suriye, Batı ülkeleri ile Saddam Hüseyin'e karşı iş birliği karşılığında kendi çıkarlarının Lübnan'da gözetilmesini öngören bir anlayış içine girdi. Eylül 1989'da ateşkes ilan edildi ve Lübnan meclisinin kalan üyeleri Suudi Arabistan'ın Taif şehrinde toplanarak, Taif Anlaşması olarak da bilinen "Ulusal Uzlaşma Mutabakatı" belgesini 22 Ekim'de imzaladı (Lebanon: Civil, 2020). Buna göre, meclisteki Hristiyan-Müslüman vekil dağılımı eşit hale getirilecek, cumhurbaşkanının yetkileri kısıtlanacak, başbakan meclise karşı sorumlu hale gelecek, İsrail işgali altındaki Güney Lübnan haricindeki bütün milis grupları dağıtılacak, genel af çıkarılacak ve Suriye birlikleri, Bekaa Vadisi haricindeki bütün bölgelerden iki sene içinde çekilecekti (Lübnan'da İstikrar, 2006). 4 Ekim'de Lübnan'da anlaşmayı onaylayan milletvekilleri, Rene Muavad'ı cumhurbaşkanlığına seçti ancak Avn anlaşmayı ve seçimi tanımayı reddetti. Muavad, 17 gün sonra bombalı saldırı sonucu hayatını kaybetti, yerine Elias Hrawi seçildi. Avn bu seçimi de tanımadığını ve meclisi feshettiğini açıkladı ancak bu tutumu Doğu Beyrut'ta ve Maruni çoğunluğa sahip bölgelerde kendisini destekleyen ordu birlikleri ile Caca liderliğinde LC milisleri arasında şiddetli çatışmalara neden oldu. LC birlikleri Hrawi hükümetiyle iş birliği yaparak ellerindeki bölgeleri Lübnan Ordusu'na devrettiler. Suriye birlikleri, 13 Ekim 1990'da Avn'ın bulunduğu Baabda Başkanlık Sarayı'na saldırarak Avn'ı Fransız elçiliğine sığınmaya zorladı. Bu tarih, iç savaşın sonu kabul edilmektedir.

Bombalı araç ve intihar saldırıları gibi örnekleri dünyaya kazandıran siyasi şiddet iç savaş ile birlikte sona ermemiştir. Avn'ı destekleyen ve Ulusal Liberal Hareket'in yeni lideri olan Dany Şemun, 21 Ekim 1990'da eşi ve çocukları ile birlikte öldürülmüş, Caca suçlu bulunmuştur. Beyrut'un merkezinde Aralık 1991 sonunda eski başbakanlardan Şefik Vezzan'ın konvoyu geçerken bomba yüklü bir aracın infilak ettirilmesi sonucu 30 kişi hayatını kaybetmiş, 120'den fazla kişi ise yaralanmıştır. Hobeyka, 24 Ocak 2002 tarihinde evine düzenlenen bombalı araç saldırısında öldürülmüştür. Bu kanlı dönemde 140,000 üzerinde insan hayatını kaybetmiş, yaklaşık 200,000 kişi yaralanmış ve bunların 13,000'den fazlası sakat kalmıştır. Yaklaşık 18,000 kişi kayıp olarak kayda geçirilmiştir, bunların büyük çoğunluğunu ise fidye veya diğer gerekçeler ile kaçırılan ve öldüğü kabul

edilen kişiler oluşturmaktadır. Lübnan nüfusunun yaklaşık üçte birini oluşturan 800,000 kişi geçici veya kalıcı olarak yerinden edilmiştir, yine nüfusun üçte birinden fazlası savaş sırasında ülkeyi terketmiştir. Ülkenin altyapısının çöktüğü ve devletin fiziken ortadan kalktığı bu sürecin belki de en acıklı sonucu ise bu sonuca yol açan kişilerin affedilerek militan siyasetin kurumsallaştırılması ve hesap sorulamaması olmuştur.

Ağustos ve Ekim 1992 arasında gerçekleşen ve milletvekili sayısını 128'e çıkaran ilk seçimler, aynı zamanda yirmi yıldır yapılan ilk seçim olma özelliğini taşımaktadır. Şii, Dürzi ve Suriye yanlısı partilerin başarılı olduğu bu seçime katılım oranı %30 civarındaydı. Bu dönemin ilk başbakanı olan Sünni iş insanı Refik Hariri, ülkenin yeniden inşa edilmesinde büyük öneme sahiptir. Bir dönem dünyanın en zengin kişilerinden olan Hariri, yaklaşık 10 yıl süren başbakanlığı döneminde uluslararası sermayenin ülkeye dönüşünü ve finansman sağlanmasını kolaylaştırmıştır. Beyrut hızlı bir biçimde yeniden inşa edilmiş ve özellikle Orta Doğu ve Arap dünyası için önemli bir turizm, eğlence ve finans merkezi konumunu geri kazanmıştır.

Ülkedeki tüm siyasi kesimlerin karşıtlığı kazanmış olan İsrail, güneyde ülkenin yüzde onuna denk gelen bir bölgeyi Mayıs 2000'e kadar işgal altında bulundurmuştur. Bu işgalin sürmesinin ve genişlemesinin belki de en önemli karşıtı olan Hizbullah ise gerek Lübnan'da gerekse diğer Arap ve Müslüman ülkelerde meşruiyetini arttırmıştır. İran'ın desteklediği, ABD ve müttefiklerinin terörist kabul ettiği Hizbullah ile bu tarihten itibaren sınırda ve diğer bölgelerde çatışma halinde olan İsrail, 2006 yazında ülkenin güney bölgelerinde, Bekaa'da ve Beyrut'un güney mahallelerinde geniş hava saldırıları ve operasyonlar düzenledi, yüzlerce sivil yaşamını yitirdi, binlercesi de daha güvenli bölgelere kaçtı.

İsrail'in çekilmesinin ardından Lübnan'da 1990'dan beri hakim güç rolünü oynayan Suriye'nin de ülkeden çekilmesini isteyen sesler arttı, 11 Eylül 2001 sonrasındaki saldırılar neticesinde Şam'ın üzerindeki uluslararası baskılar da terörizme karşı savaş neticesinde yoğunlaştı. Esad rejiminin işgal bölgesinde ve ülkenin geri kalanında istihbarat ve milis grupları ile kurduğu baskı, 2005'e kadar olan süreçte Suriye karşıtı

siyasetçiler ve diğer önemli figürlere karşı düzenlenen bombalı saldırılar ve suikastlere dönüştü. Giderek artan siyasi cinayetlerin en çok ses getiren kurbanı ise aynı yılın Şubat ayında bombalı araç saldırısında 22 kişiyle birlikte yaşamını yitiren eski Başbakan Hariri oldu. Hariri'nin ölümü sonrası çoğunluğunu Hristiyan, Sünni ve Dürzilerin oluşturduğu göstericiler, ülkenin bayrağında da yer alan ünlü ağaca atfen "Sedir Devrimi" protestolarını başlattı. Suriye, 5 Mart'ta çekilme planını açıkladı, karşı protesto ve Şam'a destek için 8 Mart'ta Suriye yanlısı Hizbullah, Emel ve Marada yüzbinlerce kişinin katıldığı mitingler düzenledi. Oğul Saad Hariri'nin liderlik ettiği Sünni ağırlıklı Gelecek Hareketi, sürgünden dönen Avn'ın kurduğu Özgür Vatansever Hareket, İSP, LC ve Falanjistler gibi Suriye karşıtı partiler, 14 Mart'ta daha geniş katılımlı bir miting düzenledi. Böylece o tarihten bugüne süre gelen ve Lübnan siyasetini belirleyen iki seçim ittifakının isimleri konmuş oldu. Suriye birliklerinin Nisan'da çekilmesinin ardından Avn, 8 Mart ittifakı ile anlaşarak eski düşmanına daha yakın bir politika izlemeye başladı. Ülkede Fuad Sinyora hükümetini hedef alan protestolar 2006-2008 yıllarında alevlendi, görev süresi 2004'te üç sene uzatılan Cumhurbaşkanı Emil Lahu'nun yerine yeni cumhurbaşkanı altı ay boyunca seçilemedi (Timeline: Lebanon's, 2019). Bu göreve gelen Mişel Süleyman da selefi gibi ordu komutanlığı görevindeydi yine aynı kökenden gelen halefinin seçilmesi ise iki sene altı ay sürecekti. Mişel Avn'ın 31 Ekim 2016'dan beri süregelen cumhurbaşkanlığı sırasında ise Lübnan ekonomisi çökme noktasına geldi ve sermaye kısıtlamaları uygulanmaya başlandı, 2019'dan itibaren yoksulluk, yolsuzluk ve mezhep siyaseti karşıtı protestolar sürekli hale geldi. Ertesi yıl patlak veren COVID-19 pandemisinin yol açtığı ekonomik sıkıntılar ülkeyi ciddi biçimde sarsarken, 14 Ağustos 2020'de Beyrut Limanı'nda yaşanan devasa patlama 200'den fazla kişinin ölümüne, binlerce kişinin yaralanmasına ve ülkenin ekonomik merkezinin ciddi hasar görmesine yol açtı.

İsrail ile mücadelede FKÖ'nün yerini alan Hizbullah, bugün ülkenin en örgütlü politik aktörü ve iç savaş sonrası gücünü korumuş tek milis gücü olarak Lübnan'daki siyasetin en belirleyici aktörü haline gelmiştir. Hizbullah ve Emel üzerinden İran, Suriye'nin etkisindeki düşüşün yerini almıştır. Yine Lübnan üzerinden Tahran, Suriye

rejimini ayakta tutmayı başarmıştır. Bir zamanlar işgalci olan Suriyeliler, Ekim 2021 itibariyle 844,000 nüfusları ile toplam nüfusun sekizde birini oluşturmaktadırlar (Syria Regional, 2021). Çoğu Suriyeli vatandaşlık alamamış, başka ülkelere göçmüş ve sayıları 1.2 milyon seviyesinden düşmüş olsa da, kalanlar demografik hesaba katılırsa ülkede yaşayan toplam kişi bakımından Sünni Müslümanlar açık ara en kalabalık mezhepsel grup haline gelmiştir. Son zamanda İsrail ile daha yakın ilişkiler kuran Suudi Arabistan ve Körfez ülkeleri, Sünni siyasetinin belirleyici gücü haline gelmiştir. Bu durum Maruni ve Şii siyasetinin halkın nezdindeki meşruiyetini de arttırmakta, Avrupa ile Şii-ağırlıklı İran, Suriye, Yemen/Husiler gibi aktörler arasındaki bağlardan faydalanmasını sağlamaktadır. Ticari hayatta ise Körfez ülkelerinin sermayesi olmadan bu bölgede ekonomik refahın yakalanamayacağı son yıllarda yaşanan ekonomik çöküş ile birlikte de açığa çıkmaktadır (Chehayeb, 2021). Suriye iç savaşı, ülkenin en önemli ticaret ortağını kaybetmesine neden olmuş, Libya, Sudan, Mısır ve Irak'taki siyasi ve ekonomik bunalımlar, Halep ve Şam gibi ticaret merkezlerinin yıkıma uğraması ciddi ekonomik zararlara yol açmıştır. Yine Suriye iç savaşının taraflarının Lübnan'daki uzantıları üzerinden yürütülen çatışmalar, terör saldırıları ve militan faaliyetleri güvenlik ortamını zedelemiştir.

2.1.2. Lübnan'ın Ulusal Kimliği

Lübnan, "ortak bir Lübnan kimliğine" sahip olma fikrinin siyasi, tarihi ve dini düzeyde son derece tartışmalı olduğu bir ülkedir (Deeb: 2017). Çünkü ülkede ilk olarak Roma İmparatorluğu'nun hakimiyeti sayesinde Hristiyanlık daha sonrasında Yermük Savaşı ile de Müslümanlık yayılmış ve bu durum birçok etnik kimliğin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ülkedeki Hristiyan kesim Katolikler, Maruniler, Ermeni Ortodokslar, Grek Ortodokslar ve Süryanilerden oluşmaktadır. Müslüman nüfus ise Sünniler, Şiiler, Dürzüler ve Arap Alevileridir.

Kısaca Lübnan tarih boyunca farklı dinden ve mezhepten insanlara ev sahipliği yapmış ve bu yüzden de çok kültürlülüğün timsali olmuş bir Ortadoğu ülkesidir. Bu etnik çeşitlilik ülkeye zengin ve geniş bir kültürel birikim sağlamış olsa da Lübnanlıların, ulusal bir kimlik yaratmak için temel ögelerden biri olan ülke kökeni hakkında ortak bir

mutabakata varmalarını güçleştirmiştir. Ülkedeki farklı gruplar "Lübnanlılık" kavramına farklı anlamlar yüklemektedir. Lübnanlı tarihçi Kamal Salibi Lübnan'da sadece ülkenin kökeni hakkında değil aynı zamanda vatandaşların bağlılıkları ve temel bağları açısından da tartışmaların olduğunu söylemektedir (aktaran Khatib, 2008: 3).

Lübnan'da okul kitaplarında da öğretildiği üzere bir grup kesim ülkenin kökeninin Fenikelilere dayandığını düşünmektedir. Tarihte Lübnan, Fenikelilerin hakimiyetine girmiş olsa da ülkenin Fenike asıllı olması ülkede ulusal birlik yaratmak amacıyla kullanılan sosyopolitik bir mittir. Tarihçi Salibi'nin de içinde bulunduğu diğer bir kesim Lübnan'ın Fenike kökeni hakkındaki bu mitin ulusal bir köken yaratmak amacıyla kurgulanmış olduğunu kabul etmektedir. Ülke kökeninin Fenikelilere dayandığını tasdikleyen gruplar, Fenikelilerin ve dolayısıyla Lübnan'ın Arap kökenli olduğu fikrini tamamen reddetmişlerdir. Doğal olarak bu fikir, daha çok Lübnan ulusunu tanımlamak için ortak bir ecdada ihtiyaç duyan sağ görüşe sahip Hristiyanlar tarafından desteklenmiştir.

Sağ kesim Hristiyanlar haricinde Müslüman gruplar ise Lübnan'ın Pan-Arap bir ulusa ait olduğunu savunmaktadır ve ülkenin Arap kökenine vurgu yapmaktadır. Daha ılımlı gruplar da farklı fikirleri uzlaştırarak Fenikelilerin Arap kökenini vurgular.

Cumhuriyet ilan edildiği (1926) andan itibaren insanlar kendilerini dini kimlikleri üzerinden ifade etmek yerine, "Lübnan vatandaşı" olarak tanımlamaya başladı ve ülke üzerinden ortak bir kimlik sağlamaya çalışmıştır (Öztürk & Saydam, 2021: 249). Kısaca cumhuriyet ülkenin ortak bir kimlik kazanması için önemli bir element olmuştu. Lübnan cumhuriyet ile her ne kadar demokratik bir sistem ortaya koymaya çabalasa da sistemin işlerliği Misak-ı Vatan sözleşmesi ile sağlanmaya çalışılmıştır. Fakat bu sözleşmenin kurucuları da cumhuriyet ile gelen ulusal kimliğin devamı için bir girişimde bulunmamıştır. Huri ve Şihab dönemlerinde merkezi otoritenin güçlendirilmesi, güvenlik kurumlarının etkinliğinin arttırılması ve hükümet organlarının kuvvetlendirilmesi yönünde bazı çabalar sarf edilmiştir ancak uzun ömürlü ve tabana yayılan reformlar gerçekleştirilememiştir. Bu çabalar yolsuzluk, otoriter uygulamalar ve toplumun

geleneksel yapısı ve güç dağılımına ters düşmesi sebebiyle geniş kitlelerin tepkisini çekmiştir. Bu nedenle ülkedeki farklı din ve mezheplere rağmen Lübnan vatandaşı kimliği altında uyum içinde sürdürülen hayat tarzı 1970'li yıllarda bozulmaya başlamıştır. Farklı gruplar arasındaki iktisadi ve siyasi zıtlaşmalar, sağlam ulusal kimliğin var olmaması sebebiyle ülkeyi iç savaşa sürükleyen en önemli sebep olmuştur.

2.1.3. Lübnan'da Kadın

Lübnanlı kadınların toplumsal yaşamdaki yerleri Orta Doğu ve Arap dünyasındaki hemcinsleri ile karşılaştırıldığında, daha geniş haklara sahip olduklarını söylemek mümkündür. Ancak Lübnanlı kadınlar, toplumsal yapının getirdiği kısıtlamaların ve ekonomik sorunların etkilerini yoğun biçimde hissetmekte ve dünyanın pek çok bölgesine kıyasla daha zor koşullar altında yaşamaktadırlar. Dünya Ekonomik Forumu'nun yayınladığı 2020 Küresel Cinsiyet Eşitsizliği Raporu'na göre Lübnan, 153 ülke arasında 146. sırada yer almaktadır. Bu sıralama ile ise monarşi ile yönetilen veya şeriata dayalı hukuk sisteminin geçerli olduğu ülkelerin bile gerisindedir. Aynı rapora göre kadınların eğitim ve sağlık hizmetlerinden yararlanması artmış olsa da, siyasi ve ekonomik katılım ile fırsat eşitliği açısından ülke oldukça geride kalmış olarak değerlendirilmiştir (The Global Gender, 2020).

Lübnan kanunlarının mezhepsel cemaatlere göre tesis edilmiş olması, cinsiyet eşitsizliği ve kadınların haklarının ikinci plana atılmasındaki önemli unsurlardır. Ülkede bütün vatandaşlara eşit biçimde uygulanan ve temel konuları düzenleyen tek bir medeni kanun yerine, yasal olarak tanınmış mezheplere tabiiyet üzerinden uygulanan 15 farklı şer'i kanun geçerlidir ve bunlar dini mahkemeler tarafından tatbik edilmektedir (Fakih ve Braunschweiger, 2015). Lübnan, 1997 yılında Birleşmiş Milletler Kadınlara Yönelik Her Türlü Ayrımcılığın Önlenmesi Sözleşmesi'ni imzalamış ancak sözleşmenin vatandaşlık ve medeni hal hakkındaki maddelerine şerh düşmüştür. Bu durum farklı mezheplere mensup vatandaşlar arasında ayrımcılığa yol açarken, özellikle dini ve mezhepsel yorumların erkeklere tanıdıkları daha üstün ve geniş haklar ile kadınları aile kurumunda da ikinci plana itmektedir. Lübnan'da teoride mezhepler arası evliliklere bir yasak

getirilmemektedir. Ancak pratikte resmi nikah kıyan bir kurum olmaması, resmi nikah kıyılabilmesi için ancak kişinin din ve mezhep aidiyetini ortadan kaldırma şartı aranması gibi sebepler ve bu süreçlerin gerek toplumsal yapı gerek resmi makamlar tarafından ciddi baskıya maruz bırakılmasına neden olmuştur. Bu yüzden bu gibi evlilikler ancak yurt dışında gerçekleştirilebilmektedir (Levent, 2019). Bu gibi evliliklerde yaşanan ihtilafların nasıl çözüleceği ise bir muamma olarak gözükmektedir. Çok eşlilik toplumda artık yaygın olarak görülmemekte ve tasvip edilmemektedir ancak Müslüman erkekler için yine de yasal konumdadır.

Boşanma ise çok daha sorunlu bir konu olarak öne çıkmaktadır. Çoğu mezhepte erkekler boşanma konusunda çok özgür bir konumda iken kadınların boşanma hakkı son derece sınırlıdır hatta eşlerinden gördükleri şiddet bile yeterli boşanma sebebi kabul edilmemektedir. Çocukların velayetleri farklı mezheplerin kabul ettiği yaş sınırlarına göre düzenlenmekte ve bu sınırların bitimini takiben, çocuk yetişkinliğe erişmeden anneden alınıp babaya verilebilmektedir. Yine velayet konusunda anne için sosyal ve ekonomik yaşamı kısıtlar nitelikte kurallar uygulanabilmektedir. Evlilik kurumunun mezheplere ve bunların kurallarına göre düzenleniyor olması kadınların ekonomik bağımsızlığını da etkileyen bir faktördür. Evlilik öncesi sözleşme ve evlilik sırasında edinilen malların eşit paylaşımı gibi konular Lübnan hukukunda göz ardı edildiği için, kadınlar özellikle boşanma sonrasında ciddi ekonomik zorluklar çekmektedir.

Lübnan'da yabancılar ile evlenen kadınların eşlerine ve çocuklarına vatandaşlık hakkı verilmemekte, erkeklere ise bu konuda serbestiyet tanınmaktadır (Lebanon: Broken, 2020). Bu durum cinsiyet ayrımcılığının yasal anlamdaki en açık örneklerinden kabul edilmektedir.

Ülkede kadınların konumunu etkileyen bir diğer önemli konu ise yasaların ve kurumların aile içi şiddet, cinsel taciz, istismar ve tecavüz gibi durumlara karşı son derece yetersiz konumda olmasıdır. 2020 yılının sonunda kabul edilen bir yasa ile gerek toplumsal alanda, gerekse aile içinde bu tür suçlara karşı ciddi yaptırımlar içeren bir yasa

kabul edilmiştir ancak evlilik sırasında tecavüzün önlenmesi veya mağdurların tecavüzcülerle evlendirilmesi gibi konular çözümsüz bırakılmıştır (Azhari, 2020).

Lübnan'da yaşanan siyasi krizlerin de tetiklediği ekonomik buhran, ülkedeki kadınları da derinden etkilemektedir. Kadınların işgücüne katılım oranı yüzde 29 gibi düşük bir orandadır ve kadın istihdamının 2020 yılı itibariyle, COVID-19 pandemisinin de yarattığı etkiler sonucu yüzde 14 ila 19 arasında daralacağı tahmin edilmiştir (Lebanon, t.y.). Kadın istihdamının nispeten yoğun olduğu hizmet ve eğlence sektörleri Lübnan ekonomisine ciddi katkı sağlamaktadır ancak güvenlik sorunları, sermaye kısıtlamaları, pandemi ve Beyrut'ta yaşanan devasa patlama bu sektörleri ciddi biçimde etkilemiştir.

Lübnan'da kadınlara seçme ve seçilme hakkı, geç bir tarihte,1952 yılında tanınmış, bundan beş yıl sonra da oy vermek için ilköğretim mezunu olma şartı kaldırılmıştır. Ancak bu tarihten bugüne kadar olan süreçte kadınların ülke siyasetinde söz sahibi olduklarını söylemek mümkün değildir. Ülkedeki siyasi partiler ideoloji veya program yerine ataerkil yapılar olan aşiretler üzerine bina edilmiş durumdadır. Bazı hareketlerde liderlik, hatta mezhepsel kotaların getirdiği merkezi veya yerel yönetim pozisyonları, aşiret yapısını da temsilen baba-oğul veya ağabey-kardeş arasında el değiştirmektedir. Örneğin bugün aktif siyaset yapan Sami Cemayel, Süleyman Tony Franjiye ve Saad Hariri gibi isimler ise ailelerinin ikinci veya üçüncü kuşak siyasetçileridir. Bu yüzden kadınların siyasete katılımı da son derece sınırlı kalmaktadır. Oluşan parlamentodaki kadın milletvekillerinin oranı 2018 yılındaki seçimlerden sonra yalnızca yüzde 4.6 seviyesindedir, bu oran ise, örneğin yüzde 25 kadın milletvekili kotasının geçerli olduğu Irak'ın oldukça altındadır. Lübnan'da bugüne kadar kadın cumhurbaşkanı, başbakan veya meclis başkanı seçilmemiştir. İlk kadın başbakan yardımcısı ve Arap ülkelerindeki ilk kadın savunma bakanı olan Zeyna Akar bu anlamda öncü bir rol oynamıştır (Babacan, 2020). Akar'ın görev aldığı Hasan Diab hükümetinde ise yirmi bakanın altısı kadınlardan seçilerek önemli bir eşik aşılmıştır. Ancak liman patlaması sonrası istifa eden bu hükümetin yerine 13 ay süren pazarlıklar sonucu kurulan Necip Mikati liderliğindeki hükümette 24 bakanın yalnızca bir tanesi kadındır (Who is in

the new, 2021). 1998 yılında kadınların kamudaki rolünü arttırmak ve hükümetin sivil toplum kuruluşları ile koordinasyonunu sağlamlaştırmak için başbakanlığa bağlı Lübnanlı Kadınlar için Ulusal Komisyon kurulmuştur, ancak faaliyetleri sınırlıdır. Lübnanlı Demokratik Kadınlar Buluşması, Kafa (Yeter) ve Kalkınma-Eylem için Araştırma ve Eğitim Kolektifi (CTRD-A) önde gelen kadın STK'larını oluşturmaktadır.

Özellikle 2011 yılından itibaren Suriye İç Savaşı'nın patlak vermesi ile birlikte Lübnan, nüfusuna oranla en çok mülteciye ev sahipliği yapan ülke konumundadır. Nüfus tahminleri 6 ile 7 milyon civarında bulunan ülkedeki mültecilerin de yaklaşık olarak 900,000 ile 1.5 milyon olduğu kabul edilmektedir; bu da ülkede yaşayan her dört ila beş kişiden birinin mülteci olduğu anlamına gelmektedir (Lebanon, 2021). Altından kalkılması imkansız bu yükün üzerine Lübnan'ın ekonomik ve siyasi sorunları ile uluslararası alandaki korumacı politikalar ve artan yabancı düşmanlığı da eklendiğinde, ortaya mültecilerin yaşam koşulları açısından vahim bir tablo çıkmaktadır. Çoğunlukla ailelerinden ve eşlerinden ayrı düşerek mülteci olan kadınlar ise, ırkçılık, ayrımcılık ve şiddet ile karşılaşma ihtimali çok daha yüksektir. Ayrıca ekonomik ve sosyal koruma kalkanlarından mahrum olan mültecilerin en savunmasız grubunu oluşturmaktadır. Ülkede genç kız ve kadınların, Lübnanlı veya Körfez ülkelerindeki varlıklı erkeklere partner veya çalışan olarak adeta pazarlandığı görülmektedir. Lübnan ile birlikte Arap Körfez ülkelerinde de geçerli olan ve yabancı çalışanlara uygulanan kefalet sisteminin de özellikle hizmet sektöründe ve ev işlerinde çalışmak üzere istihdam edilen kadın yabancı çalışanlar için son derece istismara açık bir ortam yarattığı belirtilmektedir (Robinson, 2021).

2.1.4. Lübnan'da Feminizm

Lübnan'da feminist hareketler öncelikli olarak ülkenin bağımsızlığı ve kadının siyasi haklarını elde etmesine yoğunlaşmış, tarihsel gelişimi içinde mezheplere dayalı ataerkil sistemin sorgulanması, sosyalist düşüncenin etkileri, iç savaş sonrası sosyal destek sağlanması ve son olarak da savaş ile küreselleşme karşıtlığı gibi aşamalardan geçmiştir.

Arap dünyasında kadınların toplumsal hayattaki yeri ve peçe gibi örtünme biçimlerine yönelik sorgulamalar, Fransız lider Napolyon'un Mısır seferi ve sonrasında Kavalalı hanedanının yönetimi fiilen ele alarak ülkeyi modernleştirme süreci ile başlamıştır. İslam toplumlarında kadının yerini sorgulayan bu liberalleşme süreci yine erkeklerin öncülüğünde gerçekleşirken, Lübnan'da bunu kıran ilk kadın düşünür Nezire Zeyneddin olmuştur. Dürzi bir din aliminin kızı olarak İstanbul'da dünyaya gelen Zeyneddin, İslam'a olan hakimiyetinin yanında Fransız-Katolik okullarında öğrenim görerek iyi bir eğitim almıştır. Ayet ve hadislerin ulema tarafından kabul görmüş, kadınlara baskı getiren yorumlarını sorgulaması büyük ses getirmiştir.

Lübnan'da 1910'lu yılların sonuna doğru kadın hakları ile ilgili yayınlar ve kadın örgütlerinin sayısı artmaya başlamıştır. Arap milliyetçisi ve sol akımların kuvvetli olduğu Lübnanlı Kadın Birliği 1920'de kurulmuştur. Ülkedeki farklı Hristiyan örgütlerinden kadınları bir araya getiren Hristiyan Kadın Dayanışma Derneği ise bir diğer güçlü kadın örgütü olarak ön plana çıkmaktadır. Bu iki grup güçlerini birleştirerek 1952 yılında Lübnanlı Kadın Konseyi'ni kurmuş, başkanlığını Müslüman ve Hristiyan üyelerin dönüşümlü yaptıkları bu şemsiye örgüt ise 1953 yılında ülkede kadınlara seçme ve seçilme hakkının verilmesinde büyük rol oynamıştır (Daou, 2015). 1947 yılında kurulan ve kendisini seküler ve demokratik bir örgüt olarak tanımlayan Lübnanlı Kadınların Hakları Cemiyeti (LLWR) bugün de faaliyetlerini sürdürmektedir. Türkiye, Mısır ve Suriye gibi çevre ülkelerde kadın hakları konusunda yaşanan gelişmeler, Lübnan'da da etkisini göstermiştir. Bu dönemdeki feminist hareketler ise daha çok milliyetçi ve bağımsızlığa yönelik bir yönelim sergilemektedir.

1960'lardan itibaren mezhep siyasetinin yarattığı gerilimler ve Şihab döneminin reformları feminist hareketleri de etkilemiş, kadın hakları siyasi seçkinlere hitap eden bir hobiden ziyade sol ve sosyalist eğilimli taban hareketlerine dönüşmüştür. Bugün de aktif olarak faaliyetini sürdüren LDKB, LUH'un önemli bileşenlerinden Komünist Hareket Teşkilatı Partisi'nin bir kolu olarak bu dönemde ortaya çıkmıştır. İSP'nin kadın örgütlenmesi olan İlerici Kadınların Birliği, 1980 yılında kurulmuştur. Ancak, 1975'te iç

savaşın patlak vermesi ile birlikte feminist örgütlenmelerin temel fonksiyonu militan grupların desteklenmesi ve içinden geldikleri tabandaki sivillere yönelik sosyal yarım çabaları olmuştur.

Cinsiyet eşitliği kavramı 1970'lerin ortalarından itibaren uluslararası siyasetin de bir parçası haline gelmiş, 1975'te Mexico City'de ilk Dünya Kadın Konferansı düzenlenmiş, 1979'da CEDAW'ın imzalanması ile birlikte de kurumsallaşma yoluna girmiştir. Bütün bu hareketlerin Lübnan'daki yansıması iç savaşın bitiminden sonra gerçekleşebilmiştir. Pekin'de 1995 yılında düzenlenen 4. Dünya Kadın Konferansı ile birlikte Lübnan'da CEDAW'ı imzalayacağını duyurmuş ve Lübnanlı Kadınlar için Ulusal Komisyon'un kuruluş hazırlıklarına başlanmıştır (Stephan, 2014). İki kutuplu dünyanın yerine küreselleşme akımlarının öne çıkmaya başladığı bu süreçte ise, Lübnan'daki kadın hareketleri pozitif ayrımcılık, kadına karşı şiddet, vatandaşlık gibi konuları ön plana çıkararak sivil toplum örgütleri olarak kurumsallaşma ve belirli sorun alanları hakkında dünyadan maddi destek sağlayarak mevzuat değişikliği için kamuoyu ve baskı unsuru oluşturulması yoluna girmişlerdir. Bu durum, kadın hareketinde bir profesyonelleşme tartışması da başlatmıştır. İnsan hakları avukatı Laure Mughaizel, bu dönemde uluslararası hukukun, Lübnan hukukunun üzerinde sayılarak cinsiyet ayrımına ortadan kaldırmaya yönelik yasal adımların atılması ve CEDAW'ın imzalanması ile kadınların emeklilik gelirleri edinebilmeleri, hayat sigortası yaptırabilmeleri, eşlerinin iznine tabi olmadan ticaret yapabilmeleri gibi pek çok konuda mücadele vermiş ve başarılı olmuştur. Mughaizel, feminist hareketin önde gelen ismi olarak ön plana çıkmaktadır.

Lübnan'da 2005 yılında başlayan ve Suriye işgalinin bitmesini sağlayan "Sedir" protestoları ve 2011'den itibaren bütün Orta Doğu'yu etkisi altına alan Arap Baharı hareketleri, feminist hareket üzerinde de etkisini göstermiştir. Ülkedeki feminist hareketlerde Irak'ın işgalinden itibaren artan bir biçimde emperyalizm, savaş ve küreselleşme karşıtlığı teması görülmektedir. Bu dönemde Kafa, ABAAD, Nasawiya gibi kadın örgütleri ön plana çıkmaktadır, 2001'de kurulan Helem ise Arap dünyasındaki ilk

LGBTQIA+ hakları örgütü olmuştur. Kafa'nın mücadelesi 2014 yılındaki kadına karşı şiddet yasasının kabul edilmesinde ve sonrasında önemli bir rol oynamıştır.

2.2. Lübnan Sinema Tarihi

Lübnan sineması, Arap-Orta Doğu film endüstrisinde önemli bir yere sahiptir. Lübnanlı yönetmenler, bu önemli yeri 16 yıllık iç savaşa rağmen grafik hikâye anlatımındaki başarıları, Avrupalı referansları ve dünya sinemasına tam katılımlarıyla ispatlamıştır (Kennedy-Day, 2001: 452). Ülke sinemasının çalkantılı tarihi, mali istikrarsızlıklar, engellenmiş potansiyeller ve sömürgeci etmenler ile doludur.

Lübnan, 2 milyonu Suriyeli ve Filistinli göçmenlerden oluşan 6 milyonluk nüfusu ile film üretimi için güçlü bir pazar kuracak demografik yapıya sahip değildir (Mouawad, 2020: 71). Dolayısıyla Lübnanlı sinemacılar ve prodüktörler yabancı yapımların hakimiyetine karşı mücadele etmek zorunda kalmıştır. Öyle ki Lübnan'da ilk film, sinemanın icadından 34 yıl sonra İtalyan yönetmen Giordano Puditti tarafından çekilebilmiştir.

20. yüzyıl başlarında ülkede önemli bir seyirci kitlesi oluşmadığı için gerçek bir sinema endüstrisinin kurulması mümkün olmamıştır. "İzleyici çekmeye çalışan Lübnan sinemaları, Mısır, Hollywood ve Avrupa'dan sundukları geniş film seçkileriyle ünlüydü" (Altaner, t.y.).

Yüzyılın ortalarına doğru ise Mısırlı yönetmenler, Nasser hükümetinin etkisiyle Lübnan'da film çekmeye başladı. Bu durum, ülkede Mısır sinemasının etkisini arttıran en önemli unsurdu. Eleştirmen Ahmed Ra'fat Bahgat'a göre bu süreçte birçok sinemacı filmlerini çekmek için Lübnan'a kaçmıştı ve "bütün Mısır sinema endüstrisi Lübnan'a taşınmış gibi görünüyordu" (Al Jazeera, 2008). Mısır sineması etkisi altında kalan Lübnanlı yönetmenler ise gişede başarılı olabilmek için Mısır filmlerini model olarak kullandılar ve Mısır melodramlarına benzer filmler üretmeye başladılar.

Mısır sinemasının hegemonyasından kopmak için onlarca yıl mücadele eden Lübnan sineması, 1970'lerde olgunlaşırken popüler halk müziklerini içeren bir dizi ana

akım film üretimi ile sektörde zirveye ulaştı (Fahim, 2016). İç savaştan önceki bu dönemde Lübnan'ın Arap dünyasında Mısır'a rakip olabilecek tek sinema endüstrisi olarak ün kazandığı söylense de bu ayrıcalıklı durum savaşla sona erdi. (Trombetta, Pinto, Renino, t.y.)

Lübnan İç Savaşı siyasal ve toplumsal yönleri haricinde ülkenin edebiyat, resim ve müzik gibi sanat alanlarını da etkiledi. Ülke sineması da savaş dolayısıyla en çok zarara uğramış olan sektörlerdendir. Sektörü birçok açıdan etkileyen bu savaş ile Lübnan sineması, bağımsız yönetmenlerin çektiği filmlerden oluşan bir seçki haline dönüşmüştür. Savaş, Lübnan sinemasını yönetmenlerin sürgündeyken ya da büyük riskler alıp ülkelerine giderek çektikleri belgesel-kurgu filmlerinden oluşan bir diaspora sinemasına dönüştürmüştür (Hayward, 2001: 410).

Savaş, filmlerin yapım, fonlanma ve dağıtım olmak üzere tüm aşamalarına zarar verirken ülkede bu aşamalar için oluşturulmuş herhangi bir sistem ya da düzenin olmaması da sinema sektörünün devlet tarafından desteklenememesine yol açtı. Bu durum, sinema ile ilgilenen sanatçıların yabancı ülkelere gitmesine sebep oldu. Ünlü yönetmen Ziad Doueiri'nin de içinde bulunduğu bu sinemacılar, eğitimlerini bu yurtdışı ülkelerinde tamamladıktan yıllar sonra ülkelerine geri dönerek film çekebilmiş ve Lübnan sinemasına katkıda bulunmuştur. Bu filmler de genellikle uluslararası iş birlikleri ile çekilebilmiştir.

İç savaşın en büyük ironilerinden biri, Lübnan sinema sektörünü büyük bir yıkıma uğratırken aynı zamanda ülke sinemasına en önemli ana temasını kazandırmış olmasıdır. Lübnan sineması ayrıca ülkedeki çok kültürlülükten de oldukça etkilenmiştir. Bu yüzden sınırlı sayıdaki Lübnan filminde kimi zaman alabildiğine batılı duyarlılıklara rastlanırken kimi zaman da mitolojik doğu kültürlerinden ilham alındığı gözlenmektedir. (Oylum ve Sivaslıoğlu, 2011: 45) Fransa'nın ülke üzerindeki genel etkisi de Lübnan filmlerindeki önemli unsurlar arasındadır. Bu etki bazı filmlerin Fransızca çekilmesiyle bazılarını ise Fransız estetik anlayışıyla üretilmesiyle ortaya çıkmaktadır.

2.2.1. Erken Dönem Lübnan Sineması

Lübnan sinemasının ilk filmi İtalyan Giordano Pidutti tarafından 1929' da çekilen Moughamarat Elias Marbouk (Elias Mabrouk'un Maceraları)' tur. Elias Doummar'ın The Cinema in the Arab Countries (Arap Ülkelerindeki Sinema) kitabının yazarı George Sadoul'dan aktardığı üzere bu film, uzun bir aradan sonra ailesini ve akrabalarını bulmak için Amerika'dan dönen Lübnanlı bir göçmenin hikâyesini anlatmaktadır (Doummar, 2017: 60).

Lucienne Khoury, 1966 tarihli History of the Lebanese cinema (Lübnan Sineması'nın Tarihi) isimli denemesinde Pidutti'nin birkaç deneyimsiz arkadaşının yardımıyla çektiği bu filmin yapım sonrası sürecini kendi inşa ettiği bir fabrikada sürdürdüğünü anlatmıştır. (Arabi, 1996: 39). Film, 14 Mart 1932'de Başbakan Auguste Dib' in himayesinde gerçekleştirilen prömiyerinden sonra ilgi görmüş ve büyük bir başarı elde etmiştir (Soueid, 1999: 10).

Filmin başarısının ardından Rashid Ali Shaban, yönetmen Puditti' ye ikinci bir film çekmesi için finansal destek sağlamıştır. Böylece Pidutti, yine Lübnanlı bir göçmenin hikâyesini anlattığı ikinci filmi Moughamarat Abu Abed' i (Abu Abed'in Maceraları) çekmiştir (Kennedy-Day, 2001: 449). Bu film, Lübnan fonu ile çekilen ilk film olma özelliğini taşımaktadır.

Lübnan'ın bu ilk iki sessiz filminden sonra Herta Gargour, Lübnan sinemasının gelişiminde kritik bir rol oynamıştır (Sheibani, 2016: 378). Ülkenin ilk sesli filmi, Gargour'un kurduğu Lübnan'ın ilk üretim şirketi olan Luminar tarafından üretilmiştir (Arabi, 1996: 49). Karam Boustany ve Julio De Lucal'ın birlikte çektikleri, 1936'da yayınlanan Bayn Hayakel Baalbak (Baalbek Tapınağı Arasında), yabancı bir turist ve bir Arap prensi arasındaki trajik aşk hikâyesini anlatmaktadır (Ginsberg & Lippard, 2010: 250). Prodüksiyon, tamamıyla Arap ülkesinde üretilen ve Lübnan Arapçası ile çekilen ilk filmdir (Ginsberg & v.d., a.e.: 23).

İlk sesli filmin ardından patlak veren İkinci Dünya Savaşı nedeniyle Lübnan'da 1950'lere kadar önemli bir sinema üretimi meydana gelmemiştir. Bu tarihe kadar toplam 8 film çekilmiştir ve bu filmlerin en popüleri Ali al-Ariss'in çektiği Bayyal at al-Ward

(Gül Satıcısı) ve Kawkab Amirat as-Sahraa (Çöl Prensesi'nin Gezegeni)' dır. (Khatib, 2008: 22). 1943 yılında çekilen Bayyal at al-Ward, Lübnan'ın Fransız mandasından kurtularak bağımsızlığına kavuşmasının ardından çekilen ilk Lübnan filmidir. Film Mısır Arapçası' na ait diyaloglar da içermektedir.

1950'li yıllar ise Lübnan'da ilk tam donanımlı film stüdyolarının kurulmaya başladığı zamanlardır. Bu stüdyolardan biri olan Stüdyo Al-Araz'ın ilk filmi Georges Qai' nin çektiği Adhal al-Damir (Pişmanlık) idi (Arabi, 1996: 53). Klişeleşmiş, zorluklarla dolu bir aşk hikâyesini anlatan film, Lübnan Arapçası yerine klasik Arapça ile çekilmiştir. Bu durum filmin diğer Arap ülkelerinde ilgi ile karşılanırken Lübnan'da başarısız olmasına sebep olmuştur. Bu filmden sonra stüdyolar, Lübnan'da geçen hikâyeleri Lübnan Arapçası ile izleyicilere sunmaya başlamıştır. Bu filmlerin başarılı örneklerinden biri Stüdyo Harun'un sahibi Michael Harun'un çektiği Zouhour Hamra (Kırmızı Çiçekler)'dır. Bu film, Lübnan'ın bağımsızlığından sonra ülkeden ayrılan Fransız bir teğmene ait bir kamera ile çekilmişti (Pereira, 2019: 20).

Ancak Zouhour Hamra gibi Lübnan Arapçası ile çekilen filmler dağıtım konusundaki imkânsızlıklar nedeniyle yaygın olarak gösterilememiş ve dolayısıyla izleyicilerin ilgisini çekmeyi başaramamıştır. Bu durumun üzerine Cemal Abdülnasır'ın devlet kontrolündeki sinema anlayışından kaçan Mısırlı sinemacılar da Lübnan'a film çekmek için gelmeye başlamıştır. Böylece Lübnan sineması, Arap dünyasının en önemli devletlerinden ve sinemalarından olan Mısır'ın izlerini takip ederek onun özellikleri doğrultusunda kimlik kazanmaya başlamıştır. Sığ olay örgüleriyle inşa edilmiş komedi ve drama filmlerine tanıklık eden bu süreçte, ticari sinema anlayışı Lübnan film endüstrisine hâkim olmuştur. Bu dönemin ticari sinemasının tek iyi tarafı Lübnan toplumunu sinemaya alıştırmış olmasıdır.

Lübnan'da kötü yapılmış Mısır prodüksiyonların ve onların izinden giden filmlerin hâkim olduğu bu süreçte özgün olarak çekilmiş tek yapım ise Georges Nasr'ın Ila Ayn (Nereye) isimli filmidir. Nasr, bu film ile 1957'de Cannes Film Festivali'ne katılarak Lübnan'ı uluslararası film yapım haritasına dahil eden kişi olmuştur (Stewart,

2019). Avrupa'daki bir film organizasyonuna katılan ilk Lübnanlı sinemacı Nasr'dır. Sürgün ve göç konularını işleyen bu film, Lübnan dağlarında geçim sıkıntısı yaşayan çiftçi bir ailenin hikâyesini anlatmaktadır (Malinjod, 2017).

> "Ailenin babası Brezilya'ya gidince, anne hastalanıncaya dek iki oğlunun bakımını üstlenir. Çocukları büyüdüklerinde ise biri sahip olduğu imkânlar çerçevesinde hayat kurarken diğeri babası gibi Brezilya'ya göç ederek daha iyi bir hayata sahip olmayı planlar. Bu sırada da kendisinden 20 yıldır haber alınamayan baba köyüne geri döner." (Retrospective: Ila Ayn, t.y.)

Nasr bu filmi ile Lübnan kırsalındaki yaşamı betimlerken aynı zamanda köylülerin Amerika'ya göçlerinin başlıca sebebi olan hükümet ihmalini irdelemiştir (Arabi, 1996: 61). Ayrıca Ila Ayn, teknik ve artistik seviyesi ile beğeni kazanarak Cannes Film Festivali'nde gösterilmesine rağmen Lübnan'da ticari bir başarı elde edememiştir ve hiçbir Arap ülkesi tarafından gösterime sokulmamıştır.

2.2.1.1. Mısır Sinemasının Lübnan'a Taşınması

Mısır etkisinden oldukça zarar gören Lübnan sinemasında, 1950'li yıllarda filmlerin başarılı olabilmesi için Mısır modelini takip etmesi ve hatta Mısır diyaloglarına sahip olması gerekmekteydi. Lübnan Al-Amal gazetesinin Geçmiş ve Bugün Arasındaki Lübnan Sineması: Gizemli Gelecek isimli makalesine göre Arap piyasası, ağır sansür koşulları ve Mısır sinemasının hakimiyeti dolayısıyla Lübnan filmlerine açık değildi (aktaran Khatib, 2008: 23).

Mısır, Arap ülkeleri arasında en gelişmiş sinema endüstrisine sahip ülkedir. Bölgesinde tek başına ulusal film endüstrisi yaratmayı başaran ülke, yaptığı öncü atılımlarla da Ortadoğu'nun Hollywood'u konumuna yükselmiştir (Alıcı, 2017/1: 45).

Mısır'a sinematograf, Lumiére Kardeşler' in 29 Aralık 1895'te Paris'te yaptıkları ilk gösterimin bir yıl sonrasında gelmiştir. İskenderiye'de 15 Kasım 1896'da yapılan ilk gösterimi aynı yıl 28 Kasım'da Kahire'de yapılan gösterim takip etmiştir (Farid, 2011). 1900'de ilk sinema salonuna kavuşan ülkede salon *"sayısı 1908'de 10'a, 1917'de 917'ye yükselmiş ve 1920'lerin ortalarında açılan Mısır stüdyolarıyla sinema endüstriyel bir boyuta doğru evrilmiştir." (Alıcı, 2017/1: 45)* Mısır'da sinemanın bu kadar kısa süre

içinde büyümesini sağlayan etmenler arasında; İskenderiye ve Kahire'nin kozmopolit yapısıyla İskenderiye'deki etnik ve dinsel azınlıkların etkin varlığı, ayrıca burjuvazi ve politik aktörler sayılabilir (Öztürk, 2015: 40-43).

Doğu'da film çekimini destekleyen Lumiére Kardeşler, Mısır'da da film çekilmesini istemişlerdir. Kardeşler tarafından görevlendirilen M. Promio'nun çektiği Place des Consuls à Alexandrie Mısır'da çekilen ilk filmdir ve ülkeden çeşitli sahneler sunmaktadır (Alex Cinema, 2021). Ülkede yabancılar tarafından çekilen bu yapımların gösterimleri bir süre sonra Mısırlı izleyicilerin ilgisini çekmemeye başlayınca İskenderiye'de sinema salonu işleten Fransız De Lagarne, Fransa'dan bir fotoğrafçı ve kamera getirtmiştir (Elnaccash, 1968: 52). De Lagarne'nin amacı Lumiére tarzını yerel sahneler ile takip etmek ve izleyiciyi tekrardan salonlara çekebilmekti. Ancak aktüelite filmlerine dönüşen bu üretimler de Mısırlı izleyicileri çok tatmin etmemişti çünkü sinemaseverler artık kendi kültürlerine ait filmler görmek istiyordu. Mısır izleyicisinin bu ilgisizliği üzerine kurulan İtalyan-Mısır Sinematografik Şirketi 1917'de İskenderiye'de bir stüdyo açtı ve başarısız iki film çekti. Bu filmlerden sonra Mısırlı seyirciler aktüelite filmlerini özler olmuştu. 1920'lere kadar yerel filmlerin çekilemediği Mısır'da, yerel fon ile çekilen ilk uzun metraj film, Aziza Amir'in yapımcılığını üstlendiği ve yönetmenliğini Estephan Rosti'nin yaptığı Laila (Leyla) idi.

1923 yılında ise Mısırlı yönetmen ve kameraman Muhammed Bayyumi tarafından çekilen uzun metrajlı kurgusu Fi Bilad Tut 'Ankh Amun' un (Tutankamon'un Ülkesinde) gösterime girdi (Shafik, 2001: 45). Mısır sinemasının öncülerinden olan Bayyumi, bu yapımı ile aktüelite filmi çeken ilk Mısırlı oldu ve birçok kısa film yönetti.

Bu dönemde Mısır sinemasına yönelik ciddi girişimlerin, mali destek eksikliği nedeniyle fazla şansı yoktu. İngiliz mandası altındaki ülkede nüfusun çoğunluğu açlık, işsizlik ve hastalık gibi birçok zor durum ile mücadele etmekteydi. Dolayısıyla teknik açıdan yeterli imkânlara sahip olamayan sinemanın ana gövdesini, aktörler tarafından üretilen ün arayan filmler ya da finansal kazanç sağlamaya çalışan iş adamlarının fonladığı filmler oluşturuyordu. Bu filmler de Mısır'ın gerçekliğini yansıtmak yerine yerel starlar

ve sahneler ile harmanlanmış batılı konulara odaklanmaktaydı. Qussai Samak'ın tanımladığı üzere bu dönem "Afyon Sineması" geleneği ortaya çıktı ve böylece sinema, kentsel kitlelerin fantezilerini sözde-ahlaki değerleri teşvik eden dramatik olaylarla besledi (Samak, 1977:12).

Ülke sinemasının kendi ayakları üzerinde durup ulusallaşabilmesi için yatırımsal anlamda ilk adım, yerel girişimci Tal'at Harb tarafından atıldı. 1920'de Bank Misr'ı ve 1935'te Studio Misr'ı kuran Harb, ülkedeki yerel stüdyoların sayısını arttırmakla kalmadı genç sinemacıları da profesyonel eğitim almaları için yurtdışına gönderdi (Oylum ve Sivaslıoğlu, 2011: 54). Studio Misr ülkedeki ilk stüdyo olmamasına rağmen, İskenderiye odaklı film çekimlerinin Kahire'ye taşınmasını ve dolayısıyla Kahire'nin yeni kültür başkenti olmasını sağlamıştı (Shafik, 2001: 47). Ayrıca Kahire'de Avrupalı teknisyenleri danışman olarak işe alan Harb, devletin yapması gereken birçok yatırımı üstlenerek ülke sinemasının gelişimine önemli katkıda bulundu.

Bu dönemin ardında, Mısırlı yönetmenlerin sayısı artarken ilk müzikaller, bedevi melodramları ve komediler de ortaya çıkmaya başladı. Böylece sesli film döneminin başladığı ülkede ekipman yetersizliği yüzünden Fransa ve İtalya'daki stüdyolardan yardım alındı. İtalyan yönetmen Mario Volpi'nin çektiği Ounchoudat Al-Fouad (Kalbin Şarkısı) ülkenin ilk sesli filmlerinden biridir.

Sesli filmler döneminde Mısır filmlerinin ihracatı da başladı. Komşu ülkelere dağıtılan ilk filmlerden biri, sesli filmde Mısır sinemasının miladı sayılabilecek olan Muhammed Karim'in al-Warda al-Bayda (Beyaz Gül) isimli filmidir (Shafik, 2001: 65). Sesli filmler dönemi, şarkıcıların sektörü ele geçirişine de sahne olmuştur. Ümmü Gülsüm, Muhammed Abdülvahab ve Leyla Murad gibi ünlü sanatçıların başrollerinde oynadıkları filmler oldukça popüler hale gelmiştir. Artan ihracatıyla birlikte komşu ülkelerdeki etkisi de artan Mısır sineması, yurtdışında eğitim alıp dönen Mısırlı yönetmenlerin varlığıyla daha da ilerleme kaydetmiştir. Fritz Kramp'ın yönettiği Wedat, Venedik Film Festivali'ne davet edilen ilk Mısır filmi olmuştur ve ülkeyi yurtdışında temsil etti.

Mısır, 1936 yılında İngiliz kontrolünde bir krallığa dönüştü. Bu tarihten sonra Mısır sinemasında komedi ve melodramların yerini yeni akımlar almaya başladı. Örneğin toplumsal konuların sinema sektörüne girişini sağlayan İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin ilk yapımları bu zamanda üretildi. İkinci Dünya Savaşı ile ise ülkeye yabancı filmlerin girişi iyice azalmıştı ve bu durum yerli filmlerin sayısını arttırmıştı. Komşu ülkeler birkaç film üretemezken Mısır bu dönemde yılda 50 kadar prodüksiyon gerçekleştirmekteydi.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra İngiltere Mısır'ı tekrardan işgal etmeye kalkışınca ülke ordusu Hür Subaylar Hareketi adı altında yönetime el koydu. Bu hareketin iki önderi General Muhammed Necib ve Cemal Abdülnasır'ın iktidar savaşını ise Abdülnasır kazandı. Aldülnasır iktidarı eline alınca İngiltere ile olan bütün ilişkileri askıya alarak ülkesini bağımsızlaştırmak üzere adımlar attı. İlk yıllarında batı emperyalizmi ile ciddi boyutlu çatışmalara girmekten kaçınsa da Abdülnasır Süveyş Kanalı'nı millileştirme isteği üzerine İngiltere, Fransa ve İsrail ile savaşa girmek zorunda kaldı. Böylece ülke yönetiminde emperyalizme karşı Sovyetler Birliği'ne daha yakın sol bir tutum benimsedi. Süveyş Kanalı'nın millileştirilmesi ile Abdülnasır Arap dünyasının lideri konumuna gelirken Mısır'da bölgesinin lider ülkesi oldu (Çeçen, 2000: 189).

Abdülnasır rejiminin radikal değişikliklere yol açan devletleştirme politikaları birçok alanda devam etti. Bu politikaları uygulayarak tekrardan düzenlenen sektörlerin başında sinema gelmekteydi. Bu dönemde ilk olarak sinema destek kurumu açıldı ve akabinde Kahire Üniversite'sinde film çalışmaları başlatılarak Kahire Film Okulu kuruldu. "Hükümet, 1959'da İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana sektörü kontrolü altında tutan geleneksel, kâr odaklı yapının yerini alacak yeni yönetmenler ver teknisyenler yetiştirmek için Yüksek Sinema Enstitüsü'nü açtı" (Samak, 1977: 12). Bu enstitü eğitim almak isteyen Arap yurttaşlara kapılarını ücretsiz açarken ülkedeki yabancı sinemacıların çoğu ülkelerine geri yollandı.

Stüdyolar ve salonlar 1963 yılında endüstriyi millileştirmek adına kamulaştırıldı. Aynı yıl Genel Yapım ve Dağıtım Örgütü kuruldu. Kısaca Albülnasır iktidarında devlet destekli bir sinema yaratmak için tüm imkânlar kullanılmıştı. Bu da ülkedeki film

sayısında ciddi artış gözlemlenmesine sebep oldu. Ancak Nasır döneminde ülke, sinemanın da dahil olduğu birçok alanda Arap ülkeleri arasında sivrilmeyi başarmış olsa da yer yer baskıcı mekanizmalar da yaratılmıştı (Cengiz, 2018: 53).

"Ana akım sinemayı milliyetçi idealleri yaymanın bir aracı olarak kavrayan devlet, idealleri inşa etme, yapı bozumuna uğratma ve yayma aracı olarak potansiyelinden yararlanmak için bu endüstriyi kamulaştırdı" (Helal, 2014). Bu dönemde siyasi ve tarihi filmler teşvik edilmişti ancak sansür, yapımların eski dönemlere eleştiri getirerek yeni dönemin propagandasını yaptığından emin olmak için kullanılmaya devam etti. Böylelikle ana akım sinema, sömürge geleneklerini eleştirmeyi amaçlayan ulus inşası sürecinin bir parçası haline geldi.

Lübnanlı film eleştirmeni İbrahim Al-Ariss'in söylediği gibi Abdülnasır'ın Mısır sinemasını millileştirmesi ve beraberinde getirdiği bazı sınırlamalar, Mısırlı prodüktör ve yönetmenleri Lübnan'da film çekmeye yönlendirdi (Khatib, 2008: 23). 1950'li ve 60'lı yıllarda Lübnan sineması teknik imkânsızlıklarla boğuşurken, Mısırlı sinemacılar Lübnan piyasasına da girmiş oldu. Yerel yapımcılar da sinemadan kâr elde etmek istedikleri için izleyici çekmekte oldukça başarılı olan Mısır sineması tarzı üretimi destekledi. Böylece Lübnanlı sinemacılar da Mısır sinemasını model alarak üretim yapmaya başladı.

2.2.2. Lübnan Sinemasının Altın Çağı

1950'lerin sonlarından 1970'lerin ortalarına kadar olan dönem Lübnan sinemasının "Altın Çağı" olarak kabul edilir (Amaya-Akkermans, 2016). Bu süreçte (özellikle 60'lı yıllarda) Lübnan sinemasında hızlı bir büyüme gözlemlenmiştir. 60'ların Lübnan sinemasında 70'ten fazla film üretilmiştir (Oylum ve Sivaslıoğlu, 2011: 47). Niceliksel bir perspektiften bakıldığında, bu rakam Lübnan film endüstrisini, İsveç, Danimarka, Doğu Almanya ve Avusturya gibi diğer dünya endüstrileriyle eşitleyecek miktardır (Arabi, 1996: 92). Ancak niteliksel bağlamda, filmlerin çoğu, belirli bir Lübnan kimliği olmaksızın Mısır veya Batı ticari formüllerine dayanıyordu (Armes, 2010: 7). Bu büyümenin tek sebebi Abdülnasır yönetiminden dolayı Lübnan'daki Mısır filmlerinin

sayısının artması değildir. 1960'ların ortalarına gelindiğinde Lübnan'daki film endüstrisine büyük miktarda sermaye yatırılmıştır ve Ba'albeck, Near East Sound ve Modern gibi yüksek kaliteli ekipmanlara sahip yeni stüdyolar oluşturulmuştur. (Arab Cinema, t.y.)

Lübnan filmlerinin Mısır sinemasıyla harmanlanarak elde ettiği başarılar, yerli ve Arap yatırımcıların sektöre ilgisini arttırmıştır. Elde edilen bu yatırımlar sayesinde ise en yeni ekipmanlar ile açılan film stüdyoları, Lübnan sinema endüstrisinin modernleşme sürecine girmesini sağlamıştır.

Lübnan sinemasının gelişimindeki bir diğer sebep ise Lübnan hükümetinin endüstriyi denetlemek ve gelişiminde yer almak için çeşitli aksiyonlar almasıdır. Öncelikle denetim için örgütsel bir yapı kurmaya ihtiyaç duyan hükümet, 1964'te Ulusal Sinema ve Televizyon Merkezi'ni kurmuştur. Yönetmen ve oyunculardan film içeriklerine, filmlerin dağıtımından tanıtımlarına kadar endüstrinin bütün aşamalarının denetim ve organizasyonu üstlenen kurum aynı zamanda filmlere maddi ve kültürel destek sağlamak amacındaydı. Ulusal Sinema ve Televizyon Merkezi'ni prodüktörlerin, dağıtımcıların ya da aktörlerin ticari birliklerinin kurulması takip etti (Khatib, 2008: 24). Bu birlikler haricinde de 1957'de kurulan Beyrut Ciné Kulübü ve Unesco girişimleri sayesinde 1962'de kurulan Arap Film ve Televizyon Merkezi de hükümetin kültürel girişimleri arasındaydı (Armes, 2010: 7). Sinemaya yapılan yatırımlar ve devlet destekleri, Lübnan sinemasını düzensiz bir endüstri olmaktan çıkarıp geniş çaplı organize ticari bir girişime dönüştürmüştür. Modernleşme süreci Lübnan'ı film yapım ve dağıtımında ikinci en büyük Arap ülkesi yapmıştır (Arabi, 1996: 84).

Bu dönem aynı zamanda "Lübnan sinemasının karakteristik özelliği haline gelen belgeselci sinema anlayışının" yaygınlaştığı süreçtir. (Oylum ve Sivaslıoğlu, 2011: 47) Yönetmenlerin belgesel sinemaya yönelmesinin sebebi ise bu türün diğer uzun metrajlı film türlerinin çekimine göre daha ucuza mâl olması ve toplumsal konuların anlatılmasına imkân sağlamasıdır.

Lübnan sinemasındaki modernleşme sürecinin yol açtığı hareketlilik çok uzun süre devam etmemiştir. Mısır sinemasının Lübnan filmlerini ithal etmekten kaçınmasının haricinde 6 Gün Savaşı'nın da bu durumun üzerinde etkisi büyüktür. Çünkü Mısır'ın Ürdün ve Suriye ile İsrail'e karşı verdiği bu savaş nedeniyle Mısırlı yatırımcılar, Lübnan sinemasından çekilerek bütün yatırımlarını kendi ülkelerinin sinemalarına aktarmıştır. Sinema endüstrisinde rekabete katılan Suriye sineması da Lübnan filmlerine olan ilginin azalmasına neden olmuştur.

1970'lerde Lübnan sinemasında film çeken yönetmenler arasında Mohamed Salman, Rida Myassar ve Samir al-Ghoussayni gibi isimler yer almaktadır. Ayrıca bu dönem yurtdışına eğitime giden Maroun Baghdadi, Heiny Srour, Borhan Alawiya ve Jocelyn Saab gibi bazı Lübnanlı yönetmenlerin ülkelerine geri döndükleri zamanlardır. Bu yönetmenler, diğer çağdaşları ile beraber kaynağını Arap kültüründen alan, Arap duygu yapısına karşılık gelen bir sinema pratiği yaratmışlardır (Armes, 2018: 221). Belgesel ve kurmacayı birleştiren filmler çekmeyi sürdüren bu yönetmenler, iç savaş başladığında da bu yıkıcı hadiseyi konu alan filmler yapmıştır. Örneğin Baghdadi'nin 1975 tarihli filmi Beyrut ya Beyrut, iç savaşın temsili olmuş bir filmdir. 1968'de Lübnan topraklarına ilk İsrail saldırısı ile Mısır Devlet Başkanı Abdülnasır'ın 1970' deki ölümü arasındaki olayların zemininde geçen film, ülkedeki yaklaşan çatışmayı öngörmektedir (Beirut, Oh Beirut, 2020).

2.2.3. İç Savaş Dönemi Lübnan Sineması

6 Gün Savaşı ile bütün çabalarını kendi ülkelerine aktarmaya başlayan Mısırlı yönetmenler ve yatırımcılar, 1970 yılında Abdülnasır'ın ölmesi ile Lübnan'dan tamamen çekildi. Bu çekilme nedeniyle Lübnan sinemasına aktarılan sermaye tekrardan Mısır sinemasına yönlendirildi ve ülke sinemasında büyük bir gerileme gözlemlendi.

1975 yılında başlayan iç savaş zaten sıkıntıda olan Lübnan sinemasına daha da zarar vererek endüstrinin durma noktasına gelmesine neden oldu. Savaştan önce Arap sinema üretiminin prömiyer yeri olarak Mısır'a rakip olan Lübnan, bu konumunu 15 yıldan

fazla süren savaş nedeniyle kaybetmiştir (Westmoreland, 2002: 33). 60'lı yıllar Lübnan sinema endüstrisinin Arap film piyasasında yükselen bir yıldız olmasını sağladıysa 70'li yıllar da Mısır film işletmelerinin ülkeden ayrılması ve iç savaş dolayısıyla bu endüstrinin piyasadan silinmesine yol açmıştır (Arabi, 1996: 151).

İç savaş, stüdyoların ve sinemaların tahribatı sebebiyle Lübnan sinemasını mevcut teknik alt yapının yıkımıyla etkilemiştir (Armes, 2010: 9). Film gösterimlerinin devam etmesi için yıkılan sinemaların yerine bazı tiyatrolar sinemaya çevrilmiş ve içlerinde araç sinemalarının da bulunduğu yeni sinema salonları açılmıştır. Bu sinemalarda izleyici çekebilmek için Hollywood filmleri gösterilmiş ancak seyirci sayısında önlenemeyen bir azalma görülmüştür. Bunun sebebi ise savaş durumu nedeniyle çoğu kişinin sinema salonlarına ulaşımının olmaması ve izleyicilerin kısıtlı imkânlar dolayısıyla gerçeklikten uzaklaşabildikleri tek üretim olan filmleri televizyondan takip etmeye başlamasıdır.

Stüdyoların tahribatı ve savaş hali dolayısıyla bu dönemde film çekimi de oldukça sekteye uğramıştır ve birkaç cesur yönetmen hariç film çeken çok sinemacı kalmamıştır. Bu dönemde hem ticari filmler hem de Lübnan sinemasının karakteristik yapısını oluşturan belgesel filmler artış göstermiştir.

1978 ile 1982 arası 15 film yapılmıştır (Khatib, 2008: 26). Youssef Charaf ed-Din ve Samir al-Ghoussaini, ticari gelir kaygısıyla üretilen ve güzel kadınların, komedyenlerin, romantik hikâyelerin yer aldığı Amerikan filmlerinin kopyaları olan bu filmlerin en ünlü yönetmenleridir. Özellikle Youssef Charaf ed-Din'in filmleri, izleyiciler üzerinde rahatlatıcı bir etkiye sahipti. Çünkü yönetmenin filmleri, o dönemde Lübnan'da gerçekleşmesi hayal olan, kanunlar ile yönetilen güvenli toplumların hikâyelerini anlatmaktaydı (Kennedy-Day, 2001: 457). Bu hikâyeler de savaş halini yaşayan toplumda katharsisi tetiklemekteydi. Savaş sürecinde Lübnan'ın devlet kontrolü altında olmayan güney bölgesi İsrail tarafından işgal edildiği (Güdül, 2020: 784) için 80'li yıllarda bu ticari filmlerin çekimi de neredeyse durma noktasına gelmişti.

Belgeseller ise zayıf ışıklandırma gibi kötü üretim imkânlarında çekilmeye devam etti. Örneğin Lübnanlı yönetmen Mohamed Soueid'in söylediğine göre Lübnan stüdyoları

1983'e kadar eş zamanlı görüntü ve ses kaydı yapabilen kameraları tedarik edememişti (aktaran Khatib, 2008: 25). Genelde savaş ve savaşın insanlar üzerindeki etkisi hakkında çekilen bu belgesellerin spontane doğası ve düşük bütçeli maliyetleri, bu türün Lübnan sinemasındaki gelişimine önemli katkı sağladı (Westmoreland, 2002: 35).

Bu dönemin önde gelen filmleri Borhane Alaouié'nin 1981 yılında çektiği Beyroutou el lika (Beyrut Karşılaşma) ve Maroun Baghdadi'nin 1982'de çektiği Houroub Saghira (Küçük Savaşlar) dır. Alaouié'nin bir Katolik kadın ile bir Müslüman adamın hikâyesini anlatan filmi, bu iki karakterin birbirlerine neden Lübnan'da devam eden bir savaş olduğunu ve neden kendilerinin bu savaşa karşı olduklarını anlattıkları ses kayıtları yapmaları ile devam eder (Beirut: The Encounter, t.y.). Baghdadi'nin filmi ise iç savaşı üç karakter üzerinden anlatırken bölgede savaş beyi olmaya çalışan bir adam ile bir iş adamını kaçırarak ona yardımcı olmaya çalışan bir kadının aşk hikâyesini de izleyiciye sunmaktadır (Little Wars, 2018). Yapımın alışılmadık bir çalışma olduğu ve olay örgüsünün unsurlarının daha büyük bir planın yalnızca küçük parçaları olduğu ilerleyen sahnelerde daha açık bir şekilde görülmektedir (Maslin, 1982).

Alaouié ve Baghdadi haricinde, Jocelyn Saab da bu dönemde Lubnan Fi al-Asifa (Kasırgada Lübnan) dahil olmak üzere bir dizi belgesel çekmiştir. Saab, 1985'te ise şehrin bombardımanı sırasında ilk uzun metrajlı filmi Ghazal al-Banat (Muallak Hayat) filmini yapmıştır (Kennedy-Day, 2001: 457). Savaş koşullarında film üretim şartları oldukça kötü durumda olduğu için Saab'ın bu filmlerinde olduğu gibi elektriklerin gitmesi ve bombalama gibi olaylar filmlerin bir parçası olarak kullanılmıştır. Kısaca 80'ler Lübnan'ında iç savaş bütün çabalara rağmen devam ederken yönetmenlerin büyük bir kısmı da ülkenin bu dönemdeki sorunlarını filmleri aracılığıyla dünyaya aktarmaya çalışmıştır (Oylum ve Sivaslıoğlu, 2011: 49).

Ayrıca bu dönemde savaşın etkisiyle film prodüktörlerinin sayısında da bir azalma gözlemlenmiştir ve yönetmenler üretimleri için kendileri fon aramaya başlamıştır. Finansal kâr vaat eden bir eğlence filmi çekmesi için Lübnanlı bir yatırımcı bulmak, ciddi bir filmi finanse edecek bir yatırımcı bulmaktan çok daha kolaydı (Arabi, 1996: 189).

Böylece endüstriyi, filmin görsel olarak yapım aşamasıyla ilgili hiçbir fikri olmayan sadece kâr odaklı düşünen prodüktörler ele geçirmeye başladı. Bu prodüktörler deneysel sinemayı riskli bir yatırım olarak görmekteydi. Dolayısıyla deneysel sinema yönetmenleri filmlerinin aynı zamanda prodüktörleri olmak zorunda kalmıştı.

2.2.4. İç Savaş Sonrası Lübnan Sineması

Lübnan sineması için ulusal bir karakterin gelişimi iç savaşın patlak vermesiyle başlamıştır. Savaş, Mısır film endüstrisinin kısmen yeniden özelleştirilmesiyle birlikte, Lübnan yapımlarında hızlı bir azalmaya yol açmış ancak bu sayede Lübnan sineması Mısırlı hocalarının gölgesinden yavaş yavaş ayrılabilmiştir (Shafik, 2007: 29). Yine de Lübnan, Lübnan lehçesi ile çekilen filmlerden oluşan bir ulusal geçmişe sahip olmadığı için tamamıyla milli bir sinemaya sahip olamamıştır. Ulusal bir sinema için üretim ve gösterim kısımlarında devreye giren prodüktör ve hükümet desteklerini içeren değerlerin var olması gerekmektedir (Kim, 2013: 31). Lübnan sineması Mısır sinemasının etkisinden kurtulmuş olsa da milli sinemasını geliştirecek değerlerin hiçbirine sahip değildi.

İç savaş 1990 yılında bittiğinde Lübnan sineması ulusal bir sinema olmayı başaramamıştı ancak çatışmalar sona erdiği için ülke sinemasının altın çağına döneceği tahmin edilmişti. Bu tahminlerin aksine, savaş sonrası dönem, ironik bir şekilde ölü zamanlara dönüşmüştü ve sanki savaştan sağ kalanlar birer hayaletti (Westmoreland, 2002: 37). Savaş sonrasında harabeye dönen ülkede gündelik yaşamın sıkıcılığı insanlarda bir nostalji hissi uyandırmaktaydı. Böylece iç savaş, Lübnanlı sanatçıların üretimlerinin temel beslenme kaynağı haline geldi (Oylum ve Sivaslıoğlu, 2011: 49).

Beyrut'ta 1990'ların başında birçok stüdyo kapanmıştı. Bu durum, film çekmek isteyen yönetmenleri Avrupa ortak yapımlarına yöneltti. Böylece Jocelyne Saab'ın Kanya Ya Ma Kan, Beyrouth (Bir Zamanlar Beyrut, 1994) filmi gibi savaşı konu alan ve Avrupa ülkeleri tarafından fonlanan filmlerin sayısında artış gözlemlendi (Khatib, 2008: 28). Saab'ın yıkılmış Beyrut'un geçmişini araştırmak isteyen Yasemin ve Leyla isimli iki genç kızın macerasını anlatan filmi Bir Zamanlar Beyrut, münzevi bir film uzmanının hikâyeye

dahil olmasıyla ilginçleşen olayları anlatmaktadır (El-Yafi, 1999: 5). 1890 ile 1990 yılları arasında Lübnan'da çekilen 30'dan fazla filmi saklayarak Beyrut'un geçmişini koruma altına alan film uzmanı, kızlara bu filmleri izletir ve film, bir şehrin hafızasını korumak için sinemadan daha güçlü bir araç olmadığını gözler önüne serer (Rouxel, 2020: 238). Yasemin ve Leyla izledikleri filmlerde Beyrut'un farklı imgelerini görüp yorumlarken, şehrin çeşitli renkler, bakış açıları ve motiflerle süslenmiş geniş bir mozaiği de izleyici ile buluşmaktadır (Mostafa, 2015: 42). Yönetmen Saab filmin yapılış öyküsünü şöyle anlamaktadır:

> "Uzun süre, Beyrut Batı'nın Doğu'nun 'favorisiydi.' Yakın Doğu'da rakibi yoktu. Her kültürden insan için bir şehir, bir iş, zevk, drama yeri ve aynı zamanda bir mit yeriydi. Şehir uzun bir süre boyunca belirli gerçeklerden fazla rahatsız edilmeden bu görüntüsünün tadını çıkardı. Ancak, Beyrut ile ilgili efsaneler yıllar içinde zenginliğini ve şöhretini arttırmak için çok şey yapsa da şehrin çöküşünden de büyük ölçüde sorumluydu. Buradaki fikir, kırk yıldır Beyrut imajının şekillenmesine katkıda bulunan bu büyük mitleri gözden geçirmek, şehrin geçmişine bakmak ve yıldız olmasının nedenlerini bulmaktır. Ve sonda, gerçek hayattaki çatlakları, kalp kırıklığını ve düşüşü göstermektir (aktaran Hillauer, 2005: 180)."

Film hem Beyrut'un savaş sonrası dönemini hem de savaş öncesindeki güzelliğini ve sığlığını yansıtmaktadır. Yapımın mesajı açıktır: Savaş Beyrut'u yıktıktan sonra şehrin önceki dönemdeki canlılığı sadece filmler aracılığı ile takdir edilebilmektedir ve bu canlılık ancak takdir edilerek yenilenebilir (Prasch: 1996: 1139).

1990'lı yıllarda Saab gibi deneyimli yönetmenler haricinde daha genç Lübnanlı sinemacılar da ulusu sarsan savaş konusu üzerine filmler yapmıştır. Samir Habchi, Jean-Claude Codsi ve Layla Assaf, bu genç kuşak yönetmenler arasında önde gelen yönetmenlerdendir (Hayward, 2001: 410). Habchi 1992'de El-Aasar (Tornado) filmini çekerken, Codsi 1994'te Ana El Awan'ı (Vakit Geldi) yapmıştır. Aynı yıl Layla Assaf'da Al-Sheikha'yı (Özgürlük Çetesi) çekmiştir. Saab'ın Kanya Ya Ma Kan, Beyrouth filminden farklı olarak savaş döneminde geçen bu filmlerin hepsi iç savaşın rastlantısallığını, zalimliğini ve yıkımını resmetmektedir (Fawaz, 1997: 252).

Rusya'da eğitim aldıktan sonra Lübnan' a dönen Habchi, savaşın ülkede yarattığı yıkımdan oldukça etkilenmişti. Bir sanatçıdan beklenen şekilde hissettiklerini bir filme dönüştüren yönetmen, El-Aasar filminde ülke dışında eğitim gören Akram'ın ülkesi

Lübnan' a geliş hikâyesini ve savaşın dehşetiyle ilgili gördüğü kabusları anlatmaktadır (Herrera v.d., 2018). Film, Akram'ın gerçeküstü düşleri haricinde Lübnan halkının günlük yaşamını ve hayatta kalabilmek için tekrarlayan bombalamalara nasıl adapte olduklarını anlatmaktadır (Zakhour, 2019). Lübnan'da kargaşa gittikçe büyürken, Akram da gittikçe sıkışmış ve çaresiz hissetmeye başlar. Akram ıssız savaş alanında ilerlerken aslında üç ana temayla karşılaşmaktadır: Paranoya, şiddet ve güvensizlik (Herrera v.d., 2018). Habchi, iç savaşın genç bir adam üzerindeki etkisini gösterirken, karakterin yaşadığı süreçler yönetmenin kendi deneyimlerinin bir ifadesi olarak filme yansır (Potter, 2015). Projedeki en güçlü nokta, Habchi'nin savaşı ya da sonrasını yüceltmek için değil, onun korkunç yönlerini zekice yakalamak için çalışmış olmasıdır (Zakhour, 2019).

Codsi' nin ilk uzun metraj filmi Ana El Awan ise savaş başladığında Lübnan'ı terk eden kayıp neslin hikâyesini, bir aşk öyküsü ile harmanlayarak izleyiciye sunmaktadır (Brennan, t.y.). Beyrut'a giden bir gemide tanışan Kamil ve Raya, 1995'te ayrıldıkları ülkelerine farklı sebeplerden dönüş yaparken kısa süreli bir aşk yaşarlar. Müzisyen Kamil, Lübnan ile ilgili bir video hazırlama görevi ile yola çıkmıştır, Raya ise uzun zamandır kayıp olan oğlunu bulma amacındadır (Elley, 1994). Duygusal ve politik açıdan ağır konuları merceği altına alan film, bu iki karakterin Lübnan toplumuna yabancılaşmasını ve geçmişleri ile uzlaşma çabalarını anlatmaktadır (Ginsberg ve Lippard, 2010: 470). Savaş sonrası dönemin zorlu şartları nedeniyle, Codsi ikinci filmi A Man of Honor'ı neredeyse 18 yıl sonra çekebilmiştir.

Assaf'ın gerçek bir hikâyeden uyarlanan ilk filmi Al-Sheikha ise savaş sırasında babasının zulmünden kaçmak için erkeklerden oluşan bir çete kurup liderliğini yapan bir kız çocuğunun öyküsünü beyazperdeye taşımaktadır (Hillauer, 2005: 146). Yönetmen, savaşı göstermese de bu sert çatışma yüzünden ortaya çıkan bir problemi ele almıştır. Assaf bu sosyal probleme bir çözüm göstermemekle beraber filmin sonunda sosyal sınıfları eleştirir ve fakir kesim için gelecek umutlu sahneler sunmaz (Armes, 2018: 195).

Bu dönemde öne çıkan bir başka yapım ise Ziad Doueiri'nin 1998'de çektiği Beirut al-Gharbiya (Batı Beyrut) filmidir. Film, 2000 sonrasında önemli bir çıkış

yakalayacak olan Beyrut sinemasının ilk ipuçlarını vermiştir (Oylum ve Sivaslıoğlu, 2011: 50). Film, Müslüman bir ergenin ve arkadaşının yaşanan bir saldırı sonucu okul derslerinin iptal olması ile elde ettikleri özgür vakti değerlendirirken yaşadıkları maceraları anlatmaktadır (The Brussats, t.y.). Tarek ve Omar okullarının kapalı olmasından ve her ikisinin de hobisi olan film çekimi ile ilgilenebilecek boş vakte sahip olmalarından dolayı oldukça mutludurlar (Schwartz, 2001) Çocuklar, ergenliğin getirdiği fevrilikleri yüzünden ebeveynlerinin aksine ülkedeki savaş durumu ile ilgili hiç endişeli değildir. İkisinin siyasi saflıklarını ve fevriliklerini yavaş yavaş yitirdikleri hikâyenin çoğunda filmlerini geliştirmek için gösterdikleri tüm çabalar ise hüsran ile sonuçlanmaktadır (Hourani, 2008: 290).

Batı Beyrut, yönetmen Doueiri'nin ülkesi Lübnan'daki savaşın büyük ölçüde otobiyografik anlatımıdır. Doueiri, filmin öyküsü ile ilgili şöyle der: *"İç savaşın ilk yıllarında, ailemde hissedebildiğim endişeye rağmen, bunu kendim hissedemiyordum. Korku ile doğmadım, bu duyguyu sonradan edindim." (aktaran Maslin, 1999)*

> "Film, hem dünya çapında gösterime giren ilk Arapça film oldu hem de neredeyse tüm Lübnan halkı tarafından izlenmişti. Yapım bu başarısını Doueiri'nin Orta Doğu'ya ait bir konuyu batılı tarzda bir film yapım tekniği ile birleştirerek sunmasına borçludur. Yönetmenin batılı film çekim tekniği ise Kaliforniya'da eğitim gördükten sonra Quentin Tarantino ve Robert Rodriguez gibi yönetmenlerin kameramanı olarak çalışmasından kaynaklanmaktadır" (Viner, 1999).

Filmi başarılı kılan diğer bir özelliği ise savaş dönemini gerçekçi diyaloglar ile işleyerek izleyiciye sunmasıdır. Yönetmen, Lübnan İç Savaşı'nda büyüyen her çocuğun bir parçası haline gelen savaş sözcükleri de dahil olmak üzere Lübnan argosunu uluslararası bir kitleye ustaca tanıtmıştır (Saleh, 2011).

2000'ler sonrasında Lübnan sinema endüstrisi modernize edilerek çıkış yapmakla kalmamış adını sinema tarihe geçirmeyi başaran yönetmenleri ve filmleriyle hiç olmadığı kadar büyük bir başarı yakalamıştır. Lübnan halkının yeniden film izlemeye başladığı bu dönemde uluslararası festivallerde Lübnan yapımlarına ilgi artmıştır. Çekilen ve gösterime giren film sayısında ciddi bir yükselme olmuştur. 2004–2015 arasındaki dönemde, ortalama 2,4 milyon dolarlık bir bütçeyle 168 Lübnan filmi çekilmiş ve aynı filmler yerel gişeden toplam 1,5 milyon dolar getirmiştir (FLC study, t.y.).

Bu dönem filmlerinde Lübnanlı yönetmenler Lübnan lehçesini kullanmada ustalaştılar. Michel Kammoun'un 2006 yılında çektiği Falafel, lehçenin kullanıldığı örneklerden biridir. Falafel, hoşlandığı kız ile tanışabilmek için bir partiye giden ve burada başka bir adam tarafından aşağılandıktan sonra intikam arayışı içerisine giren bir Toufic isimli gencin öyküsünü anlatmaktadır. Film, iç savaştan sonra Lübnan'daki kırılgan dengeyi ortaya koymaktadır (Tappaz, 2008).

Sinema toplumsal hayatın bir yansıması olduğu için 2000'lerde de Lübnan filmlerinde iç savaşın etkisi hissedilmekteydi (Khatib, 2008: 31). Ancak bu yıllarda sosyal tabular, toplumsal baskı ve cinsiyet rolleri gibi birçok farklı konu da Lübnan sinemasında ele alınmıştır. Assad Fouladkar'ın 2001 tarihli Lamma hikyit Maryam (Meryem Konuştuğunda) ve Danielle Arbid'in 2004 yapımı Maarek Hob (Savaş Alanında) tabuların ele alındığı örneklerdir. Lamma hikyit Maryam, Lübnan'da kadınların üzerindeki toplumsal baskıyı ele alırken Maarek Hob ülkedeki sınıf farkına eleştirel bir gözle bakmaktadır.

2007 yılında Karamel (Sukkar Banat) filmini yapan ve 2011' de çektiği Peki Şimdi Nereye? (W Halla La Wein) ile Cannes Film Festival'inde göstermeyi başaran Nadine Labaki Lübnan sinemasının en çok konuşulan isimlerinden biri olmuştur.

Ancak tüm bu başarılara rağmen Lübnan sineması bugün hala tam anlamıyla sektörleşememiştir ve ayrı yönetmenlerin filmlerinin bir araya geldiği bir koleksiyon görünümündedir. Bunun sebebi ise ülke sinemasının hala en başında yaşadığı problemleri deneyimliyor oluşudur. Sansür ile birleşen devlet desteği ve fonlama eksikliği tüm gelişimlerin hızını keserek, Lübnan sinemasının ilerlemesine engel olmaktadır.

2.3. Lübnan Sinemasını Etkileyen Faktörler

Lübnan sinemasının uzun, çalkantılı tarihi, mali istikrarsızlık, engellenmiş potansiyeller ve sömürgeci engellerle doludur (Fahim, 2016). Karşılaşılan tüm bu zorluklara rağmen son yıllarda ülkedeki sanatsal, görsel çabalar, hükümet sansürünün gölgesinde şekillenmiş ve artış göstermiştir (Westmoreland, 2002: 34-35). Ülke sineması,

Mısır sineması ve iç savaş gibi faktörlerin etkisinden kurtularak son on yılda üretim sayısında ciddi bir artış göstermiş, endüstride görünür bir büyüme yaşanmıştır. Ancak bu büyüme ülkenin sistematik bir film devrimine hazır olduğu anlamına gelmemektedir (Fakhry, 2005). Lübnan'da sinema hala birçok farklı unsurdan olumsuz yönde etkilenmekte ve endüstrinin gelişimi ve evrimi yavaş olmaktadır.

Lübnan sinema sektörü, sinema profesyoneli (oyuncu, teknik kadro vb.) açısından sıkıntı çekmezken, altyapı ve devlet desteği eksikliği, fonlama sıkıntısı, sansür ve Arap piyasasına girişteki engeller sektörün gelişmesinin önündeki başlıca engellerdir (Melki, 2007: 524). Lübnan'ınki gibi yeni şekillenmeye başlayan bir sektörün gelişmesindeki en önemli faktör şüphesiz devlet desteğidir. Ancak hiçbir fon, vergi indirimi ve sergi imkânı sağlamayan Lübnan hükümeti, açıklanamayacak bir şekilde sinemadan desteğini çekmiş durumdadır (Fahim, 2016). Hükümetin kültür alanındaki sınırlı kaynakları ve gücü ilk zamanlar, finansmanı genellikle Lübnan'daki uluslararası festivallere harcamayı tercih eden Turizm Bakanlığı tarafından idare edilirken daha sonraki dönemlerde kurulan Kültür Bakanlığı'na devredilmiştir (Helly, 2014: 5). Kültür Bakanlığı bünyesindeki Ulusal Film Komisyonu, film yapımcılarına yıllık hibeler şeklinde mali destek sağlamaktan sorumlu kurumdur. Komisyonun sinemacılara ayırdığı yıllık toplam bütçe 100.000 dolar civarında olup, bu bütçe 10 ila 15 film arasında dağıtılmaktadır (Film Industry, t.y.). Ancak bu küçük hibeler genellikle jenerikte bakanlığın desteğinden bahsedilmesi amacıyla verilmektedir.

Kültür Bakanlığı, 90'ların sonu 2000'lerin başında Lübnan filmleri için bir kütüphane kurmayı ve ülke filmleriyle ilgili tüm belgeleri arşivlemeyi hedefleyen Cinematheque isimli bir bölüm kurmuştur. Ulusal Film Komisyonu'na bağlı olan, yeterince finanse edilememiş bu kurum, görevini yerine getirememiş ve işlevini kaybetmiştir (Mouawad, 2020:73). Bu başarısız girişimin üzerine Metropolis Association, Lübnan sinema mirasına sahip çıkmak amacıyla Cinematheque Beirut isimli yeni bir proje başlatmıştır. Ancak bu proje daha başlangıç aşamasındadır. Lübnan hükümeti ülke

sinemasını desteklemek amacıyla sözde birkaç girişimde bulunmuş olup sektöre gerçek anlamda bir destek vermemiştir.

Lübnan hükümeti yapımcılar ve yönetmenler için uygun bir film yapım ortamı oluşturmadığı için Lübnan filmleri, çoğunluğu Avrupalı yapım şirketleri tarafından finanse edilip üretilmiştir. Ancak bu finansal destek, Lübnan sinema sektörüne yaratıcılığı engelleyebilecek ağır kısıtlamalar ve koşullar ile gelmiştir. Örneğin yönetmenler ve film yapımcıları, bazı durumlarda fon sağlayıcıların istekleri ve kırmızı çizgileri doğrultusunda senaryo değişikliğine gitmeye mecbur bırakılmıştır.

Lübnanlı yönetmenler filmleri için devlet desteği olmadan bireysel ya da yabancı fonlama ile gerekli finansal kaynağı bulsalar da Arap dünyasında olduğu gibi sansür problemi ile karşılaşmaktadır. Ülkedeki gazete, dergi, kitap ve televizyon programları hazırlandıktan sonra kontrole tabi tutulurken filmler üretime başlanmadan önce Emniyet Genel Müdürlüğü'nün onayına sunulmaktadır. Uzun metrajlı filmlerin senaryo onayı genel müdürlüğe ait olsa da bu yapımların içeriklerine göre başka resmi ve resmi olmayan kurumlardan da onay almaları gerekmektedir. Örneğin Lübnan ordusunu beyazperdeye aktaracak bir film için yapımcı veya yönetmen, Ordu Komutanlığı Bilgi ve Yönlendirme Müdürlüğü'nden de izin almalıdır. Büyük kuruluşlar haricinde vali, kaymakam gibi yerel yöneticilerden de onay alınmasının gerektiği durumlar olabilmektedir. Lübnan kanunları, ülkenin ulusal güvenliğine zarar verebilecek herhangi siyasi ve dini içeriğin sansürüne izin vermektedir.

Lübnan filmleri, çekimler tamamlandıktan sonra da bir dizi onaya tabidir ve bu süreçte de sansüre maruz kalabilmektedir. Üretim sonrası film değerlendirmeleri, özellikle uzun metrajlı filmlerde çekim sırasında doğaçlama eklemeler yapılabileceği için gerekli görülmektedir. Çekilen filmler, önceleri senaryo kısmında olduğu gibi ilk olarak Emniyet Genel Müdürlüğü tarafından izlenmektedir. Emniyet Genel Müdürlüğü'nün onayını alan filmler, izleyici karşısına çıkarken onay almayan filmlerin değerlendirilmesi için dış işleri, eğitim, ekonomi vb. bakanlıklarının temsilcilerinden oluşan seçici bir kurul toplanmaktadır. Ancak 1961'de yenilenen yasa Enformasyon Bakanlığı'na da Emniyet

Genel Müdürlüğü'nün sansür konusunda sahip olduğu hakları tanımıştır. Böylece Enformasyon Bakanlığı da filmlerin ön izlemesini yapmaya başlamıştır. Bir süre sonra iki devlet kurumu arasında yaşanan çekişmeden dolayı yeni bir uygulama başlamış ve filmler gösterime girebilmek için hem Emniyet Genel Müdürlüğü'nün hem de Enformasyon Bakanlığı'nın onayını almaya tabii tutulmuştur. İki kurumdan onay alamayan filmler ise eski uygulamadaki gibi seçici kurul tarafından değerlendirmeye alınmaktadır.

Lübnanlı yönetmenlerin üretimleri için finansal sıkıntıları ve sansür engellerini aştıktan sonra karşılaştıkları bir diğer problem ise filmlerin dağıtımıdır. Mısır filmlerinin Lübnan'da yaygın olarak gösterildiği dönemin ülke sinemasına tek katkısı halkı sinemaya alıştırmak olmuştur. Ancak sonrasında yaşanan iç savaş dönemi Lübnan halkının bu alışkanlıktan tamamen kopmasına yol açmıştır. Bu nedenle Lübnanlılar sonraki dönemlerde sinemaya giderek yerel yapımcıların filmlerine destek vermemiştir. Benzer şekilde dağıtım şirketleri ve sinema salonlarında iç savaş sonrası uğradıkları maddi hasarı kapatabilmek için yerel yapımları tercih etmek yerine izleyicinin beğeneceğinden emin oldukları yabancı filmleri (Hollywood yapımları gibi) sergilemeyi tercih etmişti. Bu durum iç politikaların bugün bile sorunlu olduğu ülkede hala geçerliliğini sürdürmektedir.

2.4. Lübnan Sinemasında Kadın

Diğer Arap ülkeleriyle karşılaştırıldığında, Lübnan nispeten özgür bir ülke olarak değerlendirilebilmektedir. Lübnanlı kadınların çoğu, birçok Orta Doğu ülkesinde yaygın olarak kullanılan peçe ve burka tarzı örtüleri takmadıkları gibi ülkede dar pantolon ve mini etek giyen kadınları görmek alışılmadık bir durum değildir. Ancak bu özgürlüklere rağmen Lübnanlı kadınlar diğer Arap ülkelerine benzer bir şekilde toplumsal cinsiyet eşitsizliğine dayanan problemler yaşamaktadır.

Lübnan devletinin doğuşundan önce var olan sosyal eşitsizlikler, Lübnan hukuk sistemiyle de sürdürüldüğü için Lübnanlı kadınlar, ülkede ikinci sınıf vatandaş konumundadır. Lübnan'daki kadınlar birçok alanda eşitsizliğe maruz kalırken esas olarak vatandaşlık ve aile statüsü yasaları konularında sosyal ve politik olarak

ötekileştirilmektedir. Örneğin bir kadın vatandaş, yabancı eşine veya çocuklarına vatandaşlık hakkı sağlayamaz ve yabancı eş oturma vizesi alsa bile Lübnan'da çalışamaz. Boşanma, evlilik, çocuk velayeti veya miras gibi aile statüsü yasaları, bir kadının hangi dine mensup olduğuna göre yönetilir. Yani Lübnanlı kadınların toplumdaki yeri sadece diğer Arap kadınlarından değil birbirlerinden de farklıdır.

Toplumsal roller çerçevesinde Lübnanlı kadınların hala evlenmesi ve aile kurması beklenirken, çocuk yetiştirme ve ev işlerinin büyük kısmı, çalıştığı zaman bile kadınların yerine getirmesi gereken görevler olarak değerlendirilmektedir. Ülkede tek başına yaşayan bekar kadın sayısı oldukça azdır. Bekar bir kadın genellikle ailesiyle birlikte ya da ebeveynleri vefat etmişse bir erkek veya kız kardeşiyle birlikte yaşamaktadır.

Kadınların Lübnan'da siyasete katılmasına ve oy kullanmasına izin verilmektedir ancak siyasete katılımları ötekileştirilen bir durumdur. Lübnan'da siyaset ataerkil bir çerçeve içinde tasarlandığı için kadınların kamusal alanda güven geliştirmeleri oldukça zordur. Siyasi katılımın mezhepsel inanç ve uygulamalardan türetilen kodlarla yönetilmesi, bu alanda kadınlara yönelik ayrımcılığı daha da artırmaktadır. Ayrıca iç savaş, ülkede kadın hareketinin siyasi, mali ve sosyal açıdan ilerlemesini durdurmuştur.

Sinema, toplumsal düzen ve olaylardan etkilenen bir sanat ve sektör olduğu için Lübnan sineması genel olarak ataerkil bir yapıya sahiptir. Lübnan sinemasında ilk kadın varlığı prodüksiyon alanında Lübnan'ın ilk sesli filminin üretimini sağlayan Luminar şirketini kuran Herta Gargour ile olmuştur. Gargour Lübnan sineması için öncü bir rol oynamıştır. Gargour'un şirketinin ürettiği Bayn Hayakel Baalbak (Baalbek Tapınağı Arasında) filminden sonra Luminar kapanmış ve Gargour bir anda sinema sektöründen kaybolmuştur. Hakkında ölüm haberleri bile çıkan Gargour aslında asgari düzeydeki ihtiyaçlardan bile yoksun olan Lübnan'da sinema alanın zorluğunu ve imkansızlığını fark etmiştir.

Gargour'un sektörden kaybolmasından sonra, prodüksiyon ve film yapım alanlarında kadın varlığı da ortadan kalktmıştır. 1930'ların sonu ile 1970'lerin başı arasındaki dönem boyunca kadınlar, bu sektörde daha çok oyuncu, kostüm tasarımcısı ve

makyöz olarak yer almıştır. Sette geleneksel olarak kadınlar tarafından icra edildiği bilinen senaryo yazarlığı, yönetmen asistanlığı ve kurgu gibi çeşitli sanatsal görevlerden de kadınlar sorumluydu. Ayrıca film laboratuvarları, matbaa ve film geliştirme ile ilgili teknik sorumluluklar da kadınlar tarafından üstlenildi. Sinema sektöründeki bu tarz işler, kadınlar için 1950'lerde büyük stüdyoların kurulmasıyla daha da popüler hale geldi. Ancak bu görevlere rağmen kadınlar sinema sektöründe çok az bir yer kaplamaktaydı.

1980'lerde ise yeni nesil film yapımcılarının ve yönetmenlerinin ortaya çıkmasıyla birlikte Lübnan sineması gelişmeye başladı. Bu yeni nesil, isyan ruhu ve siyasi değişim özlemi duymakla beraber Avrupa enstitülerinde film eğitimi almış ve zengin bir akademik ve kültürel bilgi edinmişti. Bu dönem Jocelyne Saab, Randa Chahhal, Heiney Srour, Mai Masri vb. gibi birçok kadın yönetmenin ortaya çıktığı süreçti. Kadın sinemacı sayısının artışıyla birlikte Lübnan sinemasının son 30 yılında kadın sorunlarını ele alan filmlerde de yükseliş oldu.

Kadın film yönetmenleri ülkede yaygın olarak tercih edilen belgesel filmlere yeni görünümler kazandırıp uluslararası standartlarda kurgu ve uzun metrajlı filmlerde çalışmayı tercih etti. Srour'un Leila and the Wolves, Saab'ın Suspended Life ve Chahhal'ın The Infidels ve Civilized isimli filmleri bunlara örnektir. Film tekniğinin zaman içerisinde daha çok gelişmesiyle birlikte, medya sektöründe yüzlerce öğrenciyi mezun eden görsel-işitsel okullar yaygınlaşmış ve Lübnan film endüstrisi, kadın yönetmenlerin sayısında artışa tanık olmuştur. Ancak bu dönemki Lübnanlı kadın yönetmenler, yaratım sürecinde sağladığı özgürlük nedeniyle sinemadan daha çok video sanatına yönelmiştir.

Lübnanlı kadınlar sinema sektöründe istihdam açısından diğer Arap ülkelerindeki kadınların karşılaştığı engeller ile karşılaşmamıştır. Ancak yine de bu sektördeki varlıkları tüm diğer sektörlerde ve Arap dünyasında olduğu gibi erkeklere oranla daha çok çaba gerektirmiştir. Son dönemde kadın sinemacıların talepleri arasında, film endüstrisi için bir altyapı oluşturmak ve film yapımcılarının diğer film yapımcıları ve ülkelerle ortak yapım

koşullarını yerine getirmelerine yardımcı olmak için devlet fonu oluşturmak yer almaktadır.

Lübnan sinemasındaki kadın temsili ise Hollywood gibi tüm film endüstrilerinde gözlemlendiği üzere sorunlu betimlemeler çerçevesinde şekillenmiştir. Lübnan filmleri kadınları kurban rolünde ya da pasif ve zayıf karakterler olarak yansıtmaktadır. Khatib, Lübnan sinemasın kadınların iç savaştaki aktif rolünü bile görmezden geldiğini ve kadınların yalnızca anne, bakire ya da fahişe rolleriyle beyaz perdeye aktarıldığını söylemektedir (Khatib, 2008: 65).

West Beirut gibi son dönem yapımlarında kadın rolleri daha aktif hale gelse de ana akım Lübnan sinemasının çoğunluğuna ataerkil sinematografi hakimdir. Lübnan sinemasına bu alanda yeni bir soluk getiren yönetmenler arasında Nadine Labaki yer almaktadır. Labaki, Lübnan kadınlarının bir yandan geleneklerine ve dinlerine bağlı olup bir yandan da Batılı kültürden etkilendiğinin farkındadır ve Lübnan kadınlarının maruz kaldığı bu çelişkili durumu anlatmak için sinemasal teknikler kullanmaktadır.

2.5. Nadine Labaki Sineması

Lübnan sinemasının son dönemde en popüler isimlerinden biri olan Nadine Labaki, kariyerine televizyon reklamları ve müzik videoları çekerek başlamış bir yönetmendir. Hikâye anlatıcısı ve oyuncu olarak yeteneklerini sinema sayesinde ortaya çıkaran Labaki, üniversite dahil tüm eğitim hayatını Lübnan'da tamamlamış ve kariyerine ülkesinde devam etmiştir. Lübnanlı sinemacılar genelde eğitim almak üzere gidip sonrasında yerleştikleri Avrupa ülkelerinden kendi ülkelerine sadece birkaç film çekmek için gelmektedir. Labaki ise bu kalıbın dışına çıkarak ulusal Lübnan sinemasında öncü bir konuma sahiptir. Öyle ki, Labaki 2000'li yılların sadece ülkesinde çalışan Ortadoğulu tek kadın sinemacıdır (Armes, 2015: 13).

Labaki tam anlamıyla sektörleşmeyi başaramamış Lübnan sinemasına yeni bir soluk getirmeyi ve birçok ödüle layık görülen filmleriyle Lübnan sinemasına uluslararası alanda dikkate değer bir yer açmayı başarmıştır. Ayrıca Labaki'nin kadın varlığının hem

beyaz perdede hem de perde arkasındaki teknik kısımda az olduğu Lübnan sinema endüstrisinde bir kadın yönetmen olarak kariyerini sürdürmesi sektördeki kadın varlığına öncül ve ilham olmaktadır.

Labaki aynı zamanda Lübnan sinema sektörüne tematik bir yenilik getirerek katkıda bulunmuştur. İlk filmi Karamel'den itibaren Lübnan film endüstrisini yeniden canlandırma ve ana akım medyanın Orta Doğu sinemasını algılama biçimini dönüştürme arayışını sürdüren Labaki, on yıldan fazla süredir çocuk yoksulluğu ve kadınların güçlendirilmesi gibi evrensel, toplumsal sorunlar etrafında şekillenen, yaratıcı eserler üretmektedir. Yani yönetmen, filmlerinde savaşın harap ettiği Lübnan'ın geleneksel temsiline odaklanmak yerine ülkenin insanlarını ve günlük hayatı incelemektedir. Labaki'nin filmlerinde ağırlıklı olarak işlediği diğer bir konu ise Ortadoğu'daki kadınların hayatlarıdır. Filmleri aracılığıyla Arap dünyasından ve Batı dünyasından temaları birleştiren yönetmen filmlerinde kökleri uzun yıllardır süren siyasi kargaşaya dayanan karmaşık gerçekliklerden etkilenen sıradan kadınları öne çıkarmaktadır.

Filmlerinde seçtiği temalar ile Ortadoğu'nun farklı perspektiflerini izleyiciye sunan Labaki, üretimlerinde gerçeklik duygusunu yaratabilmek için kadrosunda genellikle profesyonel olmayan oyuncular kullanmaktadır. Oyuncu seçiminin zorluğu ile tanınan yönetmen filmlerinin renkli görsel dünyası sebebi ile de "Lübnanlı Pedro Almodovar" olarak anılmaktadır.

2.5.1. Nadine Labaki Biyografisi

Nadine Labaki, telekomünikasyon mühendisi bir baba ve ev hanımı bir annenin kızı olarak 18 Şubat 1974'de Lübnan'ın Baabdat kentinde dünyaya gelmiştir (Aşılıoğlu ve Işık, 2020: 920). Çocukluğu doğumundan bir yıl sonra çıkan iç savaşın ortasında geçen Labaki, ülkesi Lübnan'ın harap edilmesine şahit olmuştur. The Guardian gazetesine verdiği bir röportajda kız kardeşi ile çocukluklarının savaşta kullanılan kum torbalarının arkasında geçtiğini söyleyen yönetmen, yoksulluk, açlık ve ızdırapla çevrili olarak büyümüştür (Cooke, 2019).

Ailesi ile küçük bir video dükkânın üst katında yaşayan Labaki ve kız kardeşi, geleceğin uzak bir rüya gibi göründüğü ve hayatta kalabilmenin bile belirsiz olduğu savaş yıllarında evlerine elektrik geldiği sürelerde aynı televizyon şovlarını ve filmlerini tekrar tekrar izlemiştir (Berdikeeva, 2020). Labaki, film ve şovların hayatın gerçekliğinden kaçmalarına yardım ettiğini söylemektedir (Cooke, 2019).

Beyrut'taki Saint Joseph Üniversitesi'nde medya bölümünde eğitim gören Labaki, buradaki çalışmaları sırasında 11 Pasteur Street ve Shari 'Bastoor isimli iki kısa film çekmiştir (Armes, 2010: 99). Bitirme projesi 11 Pasteur Street, yönetmene 1998 yılında Arap Sineması Bienali'nde en iyi kısa film ödülünü getirmiştir. Bu ödülün akabinde Labaki, Paris'teki drama okulu Cours Florent' te oyunculuk atölyesine katılmıştır.

Yönetmen, Lübnan'da gelişmiş bir sinema endüstrisi bulunmadığından kariyerine reklamlar ve ünlü Orta Doğulu şarkıcıların kliplerini çekerek devam etmiştir (Hornaday, 2012). Bu prodüksiyonlar ile birçok ödül alan Labaki, özellikle 2003 yılında şarkıcı Nancy Ajram ile çektiği klipler ile Arap medyasında popüler olmaya başlamış ve Lübnan'ın ve Ortadoğu'nun önde gelen klip yönetmenlerinden biri haline gelmiştir (Ginsberg ve Lippard, 2010: 243). Aynı zamanda oyunculuk da yapan Labaki, Philippe Aractingi'nin The Bus (2005) ve Georges Hachem'in Stray Bullet (2011) filmleri de dahil olmak üzere birçok filmde rol almıştır (Armes, 2015: 232).

Yönetmen, 2004 yılında Cannes Film Festivali'nin her yıl Paris'te birinci veya ikinci kurgusal uzun metraj film projeleri üzerine çalışan bir düzine genç yabancı yönetmeni ağırlayan misafir sanatçı programı The Résidence du Festival'e (The Residence, t.y.) katılmıştır. Burada kaldığı altı ay boyunca, ilk uzun metraj filmi Karamel'i yazmıştır. 2006 yılında ise Beyrut'u çoğu insanın görmeye aşina olmadığı halleri ile yansıtan bu filmi yönetmiş ve aynı zamanda başrollerden birini canlandırmıştır. 2007'de Cannes Directors' Fortnight bölümünde gösterilen bu neşeli ve asi kadın yoldaşlığı filmi, dünya çapında dağıtılmış ve tüm zamanların en başarılı Lübnan film ihracatı olmuştur (Nadine Labaki Biography, t.y.). Variety gazetesi, Karamel filmi ile Labaki'yi Sundance Film Festivali'nde izlenecek 10 yönetmen arasında gösterirken,

yönetmen 2008 yılında Fransız Kültür ve İletişim Bakanlığı tarafından Sanat ve Edebiyat Nişanı ile ödüllendirilmiştir (Nadine Labaki, t.y.).

Labaki, 2010 yılında ikinci uzun metraj filmi Where Do We Go Now'ı çekmiştir. Kadınların erkekleri savaşmaktan vazgeçirmek için neler yapabileceğini anlatan film, prömiyerini Cannes Film Festivali'nin Belirli Bir Bakış kategorisinde 2011 yılında yapmıştır. Labaki'nin yine başrollerden birini canlandırdığı bu film, Toronto Uluslararası Film Festivali'nde Cadillac Halkın Seçimi Ödülü'nü kazandı ve Lübnan'ın bugüne kadarki en yüksek hasılat yapan Arapça filmi oldu (Where Do, 2011).

Nadine Labaki'nin bir sonraki projesi, farklı yönetmenlerin kısa filmlerinden oluşan ve belirli bir şehre saygı niteliğinde çekilen "Aşk Şehirleri" serisinin üçüncüsü Rio, I Love You (Seni Seviyorum Rio) isimli film (Media Have, t.y.) olmuştur. Bu serinin önceki filmleri 2007 tarihli Paris, Je T'aime (Seni Seviyorum Paris) ve 2009 tarihli New York, I Love You (Seni Seviyorum New York)'dur. Film, Labaki ile beraber Vicente Amorim, Guillermo Arriaga, Stephan Elliott, Sang-soo Im, Fernando Meirelles, Jose Padilha, Carlos Saldanha, Paolo Sorrentino, John Turturro, Andrucha Waddington ve Cesar Charlone tarafından çekilmiştir (Rio follows, 2016). Labaki'nin yapımdaki O Milagre (Mucize) başlıklı bölümü, İsa'nın onu Rio'da bir istasyonda ankesörlü telefondan arayacağını düşünen büyümüşte küçülmüş yetim bir çocuk hakkındadır (Lemire, 2016).

Labaki'nin kendine ait üçüncü uzun metraj filmi ise 2018 tarihli dram filmi Kefernahum (Kefernahum)'dur. Suriye'nin Dera kentinde doğan ve savaş nedeniyle Lübnan'a göçen bir ailenin çocuğu olan Zain'in zorlu hayat mücadelesini ve kendisini hayata getirdikleri için ailesine dava açışını anlatan film, Yabancı Dilde En İyi Film dalında Oscar'a aday olmuştur (Caphernaum: Lübnan'ın, 2019). Labaki Oscar'a aday olan ilk Arap kadın yönetmendi ve prömiyerini Cannes Film Festivali'nde yapan film uluslararası pek çok ödülün de sahibi olmuştu (Lübnanlı Sinemacı, 2019). Cannes Film Festivali galasında ise 15 dakika ayakta alkışlanan yapım, prestijli Jüri Ödülü'nü kazanmıştır (Sharma, 2020).

Nadine Labaki 2019 yılını Kefernahum ile birçok rekor kırarak geçirirken koronavirüs pandemisinin etkisi altında geçen 2020 yılını da Netflix'te yayınlanan Homemade isimli seçkide yer alarak değerlendirmiştir. Homemade dünyanın dört bir yanından 17 yönetmenin karantinayı anlatan kısa filmlerinden oluşan bir antolojidir (Bradshaw, 2020). Seçkinin 11. bölümünde Labaki, oyuncak tek boynuzlu atıyla bir odaya kapanan ve her dakika daha korkutucu hale gelen hayali bir dünya yaratan küçük kızı Mayroun'un hikayesini anlatmaktadır. Labaki ayrıca Lübnanlı müzik bestecisi, söz yazarı ve yapımcı Khaled Mouzanar ile evlidir ve bir kızı ve oğlu vardır.

2.5.2. Nadine Labaki Filmografisi

Nadine Labaki, 2003 yılında ilk filmi Karamel'in taslağı ile genç yönetmenlerin senaryolarını mümkün olan en iyi koşullarda Paris'te yazmalarına olanak sağlayan Cannes Festival Résidence'a başvurdu. Bu misafir sanatçı programına Beyrut Festivali'nde tanıştığı Belçika doğumlu film yapımcısı Anne-Dominique Toussaint'ın teşviki sayesinde başvuru yapan sanatçı, binden fazla aday arasından seçildi. Burada senaryosu üzerine altı ay çalışan Labaki, senaryo yazımında Jihad Hojeily ve Rodney Al Haddad tarafından desteklenmiştir.

Toussaint'in bütçe ayarlamalarının ardından, filmin çekimleri 20 Mayıs 2006' da başlamış ve 2 Haziran 2006'da tamamlanmıştır (Production Notes, 2008). Post prodüksiyonu Paris'te yapılan filmin müziklerini Labaki'nin eşi Kahled Mouzanar hazırlarken kostüm tasarımını ise kardeşi Caroline Labaki üstlenmiştir. Film 2007'de Cannes Film Festival'inin Directors' Fortnight bölümünde prömiyerini yaptıktan sonra dünya çapında da birçok film festivalinde gösterilmiştir.

Karamel, Beyrut'un popüler bir caddesinde yer alan bir güzellik salonunda bir araya gelen ve çeşitli toplumsal tabular ile mücadele eden beş kadının hikâyesini anlatan romantik komedi filmidir. Filmi diğer Lübnan yapımlarından ayıran en büyük özelliği, ülkeyi yıkıma uğratan ve günlük yaşamdan kültür sanata kadar her alanda etkisini gösteren iç savaşın harap ettiği Beyrut'u anlatmak yerine şehri insanların evrensel meseleler ile

uğraştığı samimi bir mekân olarak tanıtmasıdır. Labaki, David Frost'un sunduğu Frost Over the World isimli şöyleşi programına verdiği bir röportaj sırasında filminde bilerek savaş konusunu işlemediğini söylemiştir. Röportajında Beyrut'un farklı yönlerini göstermek istediğini vurgulayan Labaki, "Beirut hakkında konuşulduğunda, insanların akıllarında savaştan zarar görmüş bir ülke canlanıyor. Ancak Lübnan halkı günlük problemler ile de ilgileniyor," demiştir. Ayrıca savaşın Lübnan yapımlarında fazlasıyla analiz edildiğinden de bahseden yönetmen, kendisinin yeni bir şey ekleyemeyeceği bir konuda film çekmek istemediğini de söylemiştir (Forst over The World, 2007).

Labaki filmde ana karakterlerden biri olan ve güzellik salonunu işleten Layale isimli genç bir kadını canlandırmaktadır. Dindar bir Hristiyan olan Layale, 30'lu yaşlarına gelmesine ve kendi işinin patronu olmasına rağmen hala ailesi ile aynı evde yaşamaktadır. Ailesi Lübnan gelenekleri doğrultusunda Layale'in artık evlenmesini ve kendi evine taşınmasını istemektedir. Ancak Layale evli bir adama aşıktır ve ilişkilerini ailesinden gizlemektedir. Aşık olduğu adamın doğum gününü kutlamak için yaptığı hazırlıklarından sonra adamın tek bir mesaj ile buluşmalarını iptal etmesi üzerine Layale huzursuz bir şekilde devam ettiği bu ilişkiyi sonlandırmaya karar verir.

Filmdeki diğer bir karakter ise Nisrine isimli Müslüman bir genç kızdır. Yasmine Al Masri'nin canlandırdığı karakter nişanlısı ile evliliğe hazırlanmaktadır ancak bakire olmadığı için evlenmekten korkar. Birçok Ortadoğu ülkesinde olduğu gibi Lübnan'da da bakirelik hem Müslümanlar hem Hristiyanlar için hala önemli bir tabudur. Nisrine hayal ettiği evliliğin bozulmaması için bu durumda olan birçok Lübnanlı kızın yaptığı kızlık zarı dikimi ameliyatını yaptırmaya karar verir.

Filmde Gisèle Aouad ise kocası genç bir model ile kaçtıktan sonra kendi görüntüsü ile ilgili düşünceleri içerisinde hapsolmuş bir kadın karakteri canlandırmaktadır. Kimsenin gerçek yaşını bilmediği Jamale, yaşlanmaktan o kadar korkmaktadır ki sürekli menopoza girdiğini saklamaya çalışmaktadır. Yıllarını çocuklarına adayarak geçirdikten sonra Jamale ilerleyen yaşına rağmen hayattaki varlığını ispatlamak adına oyuncu olmaya çabalamaktadır. Lübnan'da kadınların cazibelerinin hayatlarında önemli bir yeri vardır ve

Jamale karakteri bu algının kadınların ilerleyen yaşlarda psikolojilerine nasıl yansıdığını göstermektedir.

Joanna Moukarzel'in oynadığı Rima ise eşcinselliği tamamen kabul etmeyen Lübnan toplumunda cinsel kimliğini keşfetmeye çalışan genç bir kadın karakterdir. Olayların gelişmesiyle seyirci yavaş yavaş, sessiz ve içine kapanık tavrı ile salonda çalışarak geçimini sağlamaya çalışan Rima'nın kadınlara olan ilgisini anlamaya başlar. Ancak Rima'da bu ilgiyi fark etmiş ya da tam anlamıyla kabullenmiş değildir.

Filmdeki diğer bir kadın karakter salonun yanındaki dükkânda terzilik yapan 65 yaşındaki Hristiyan Rose'dur. Siham Haddad'ın canlandırdığı Rose, akli dengesi bozuk olan kardeşi Lili'ye bakmak için fedakarlıkta bulunarak hiç evlenmemiştir. Ancak Charles isimli bir adamla tanıştıktan sonra ilerleyen yaşına rağmen âşık olmuştur. Lübnan gibi bir toplumda boşanmış ya da evlenmemiş kadınların âşık olması alay konusu olan bir durumdur ve insanların böyle bir durumdan utanıp kaçınması beklenir. Rose da tüm bu tabular dolayısıyla kendine sansür uygulayarak Charles ile olan ilişkisine devam etmeme kararı alır.

Kısaca film, Ortadoğu'daki kadınlar için kritik olan kadın kimliği, bakirelik, cinsellik gibi sosyal sorunları ele almaktadır. Filmde Lübnanlı kadınların sosyal sorunları anlatılmasına rağmen, kadınların tabulara verdiği tepkiler evrenseldir. Ayrıca film her yaştan ve toplumdan kadın izleyicinin ilişki kurabileceği bir detay barındırmaktadır. Labaki, çeşitli kadın hikâyeleri anlattığı filmini profesyonel olmayan oyuncular ile çekmeyi tercih etmiştir. Bu oyuncu kadrosunu tercih etmesinin sebebi ise her oyuncunun filmdeki karakterler için kurguladığı kişiliğe yakın olmasını istemesidir (Production Notes, 2008).

Nadine Labaki, filmin konusunda tanıdığı ve kendisine hikâyelerini anlatan insanlardan esinlenmiştir ve yapımın başlığında ise Arap kadınları tarafından geleneksel bir epilasyon yöntemi olarak kullanılan şeker, su ve limon karışımından ilham almıştır (Bayoumy, 2007). Bu karışımda şeker yanarak kadınların canını acıtan ama aynı zamanda vücutlarındaki istemedikleri şeylerden kurtulmalarını sağlayan bir maddeye dönüşür.

Labaki'nin filmi de bu maddenin yarattığı gibi acı tatlı hisleri bir kuaför salonunda buluşan farklı kadın hikâyeleriyle harmanlayarak beyaz sahneye taşımaktadır. Lübnan'da Lübnan Arapçası ile çekilen ilk film olmakla beraber Karamel, tüm zamanların en çok satan Lübnan filmi ve en çok satan ikinci Arap filmi olmuştur (Haidar, 2011: 4).

Nadine Labaki Karamel filmi ile elde ettiği başarısını ikinci filmi Peki Şimdi Nereye? ile de sürdürmüştür. Karamel'in ardından 2011 yılının mayıs ayında prömiyerini Cannes Film Festivali'nin Belirli Bir Bakış kategorisinde yapan film, eylül ayında Lübnan'da gösterime girdiğinde gişe rekoru kırmıştır (Fareed, 2011).

İlk filmini çevresindeki kişilerden duyduğu hikâyeleri harmanlayarak yazan Nadine Labaki ikinci filminin senaryosunda ise daha kişisel bir düşünceden ilham almıştır. Karamel gibi yine kadınlar hakkında bir hikâye sunan Peki Şimdi Nereye? bu sefer kadın karakterleri savaş sonrası döneminde Lübnan'ın günlük hayatı içerisinde yansıtmak yerine çatışmaların olduğu bir zamanda savaşı durdurmak için çabalarken beyaz perdeye aktarır.

Lübnan'da farklı din ve mezheplerden birçok insan iç savaşın ardından yaklaşık 20 yıl barış içerisinde yaşamayı başarmıştr. Ancak 7 Mayıs 2008'de hükümet ve muhalif parti arasındaki anlaşmazlıklardan dolayı, insanlar yine silahlanıp Beyrut sokaklarında çatışmalara başlamıştır. Bu çatışmalar ile aynı gün hamile olduğunu öğrenen Labaki, kendi oğlu 18'li yaşlarda olsaydı ve ailesini koruma amacıyla bu çatışmalara katılsaydı onu durdurmak için neler yapacağını düşünmüş ve böylece çocuğunu çatışmalara katılmaktan korumaya çalışan bir annenin hikâyesi üzerinden başladığı senaryosu, erkekler için cazip gelen savaşı durdurmaya çalışan kadınların öyküsüne evirilmiştir. Karamel'de olduğu gibi yine bir kadınlara odaklı bir yapım üreten Labaki, bu filminin senaryosunda da yine Jihad Hojeily ve Rodney Al Haddad ile beraber çalışmıştır. Filmin prodüktörlüğünü ise yine Anne-Dominique Toussaint üstlenmiştir.

Hikâyesi bir dağ köyünde geçen filmin çekimleri Taybeh, Douma ve Mechmech isimli üç farklı köyde tamamlanmıştır ve Labaki bu doğal setlerin filmdeki savaş geçirmiş köyü en iyi şekilde yansıtabilmesi için duvarları dahil olmak üzere bütün ince detayları ile ilgilenmiştir. Labaki çektiği filmlerde, olayların gerçek olduğu izlenimini yaratmaya

önem verdiği için bu filminde de yine profesyonel olmayan oyuncular ile çalışmayı tercih etmişti (Asfour, 2012). Labaki'nin ikinci filminin müziklerini yine eşi Kahled Mouzanar hazırlamıştır. Yapımın kostüm tasarımı ise filmin hangi dönemde geçtiğinin belirsiz kalmasına dikkat edilerek yine kardeşi Caroline Labaki tarafından yürütülmüştür.

Peki Şimdi Nereye? Müslüman ve Hristiyanların bir arada yaşadıkları uzak bir köyü ve köyde yaşayan kadınların direniş öyküsünü beyaz perdeye taşımaktadır. Yıkık dökük yapıları ile daha önceden çatışmalara sahne olduğu anlaşılan bu köyü, ülkenin geri kalan kısmına bağlayan tek faktör televizyondur. Filmin başlangıcında köy meydanına bir televizyon kurulur ve köydeki herkes bir araya gelip haberleri izlemeye başlar. Ancak haberlere göre ülkenin geri kalan kısımlarında yeniden çatışmalar başlamıştır. Bu haberin üzerine kadınlar, köyün erkeklerinin bu çatışmalardan etkilenip savaşmaya başlamaması için televizyon yayınını kesmeye karar verir. Ancak dini farklılarını umursamadan arkadaş olmayı ve güçlü bir bağ kurmayı başarmış olan bu kadınların çatışmaları engellemek ve çocuklarını korumak için yapacakları fedakarlıklar sadece bununla sınırlı kalmayacaktır. Sahte mucizeler yaratmak ve bir grup Avrupalı kadını köydeki erkeklerin dikkatini dağıtmak için misafir etmek gibi birçok yöntem üreten bu kadınlar filmin ana temasıdır. Yapım hem dini çatışmaların güçlü bir suçlamasıdır hem de kadın direnişinin bir kutlamasıdır (Asfour, 2012).

Hikâye Lübnan'da geçse de filmdeki köyün tam olarak nerede olduğu bilinmemektedir. Dinler arasındaki çatışmanın sadece Lübnan'da değil bütün dünyada evrensel bir problem olduğunu bilen Labaki, filmde bazı detayları (köyün ismi gibi) eksik bırakmıştır. Ayrıca filmin müzikal havası ve komedi unsurları, yapımın bu evrensel yönüne de katkı sağlamaktadır. Labaki, küçükken izlediği Grease gibi müzikaller ve Pamuk Prenses gibi animasyonların, yapımın bu masalsı yapısında etkili olduğunu ve bu yapı ile politik bir film yapmaktan kaçınarak daha evrensel bir atmosfer sunmak istediğini söylemiştir (Where Do We, t.y.).

Filmin ismi ise kaynağını kadınların son sahnedeki sorgulamasından almaktadır. Erkekleri savaşın absürtlüğüne inandırdıktan sonra kadınlar bundan sonra ne olacağını

“Peki Şimdi Nereye? /Peki şimdi nereye?” diyerek sorarlar. Yönetmenin kendisinin de bu soruya bir cevabı yoktur.

Nadine Labaki ikinci filminden sonra ise Cities of Love isimli film serisinin üçüncü yapımı olan Rio, I Love You’da yer almıştır. Bu seri, belirli bir şehrin çeşitli mahallelerinden alternatif kısa hikâyeler sunan ve seçilen şehre bir saygı ifadesi olarak hayata geçirilen bir projeydi. Cities of Love uluslararası bir sanatçı grubunun sinematik hikâyeler ile Paris’e olan aşklarını kutladıkları Paris, je t’aime filmi ile başladı ve bu film 2006 yılında Cannes Film Festivali’nin Belirli Bir Bakış bölümünün açılış filmi olarak seçildi (Cities of Love, t.y.). Seri, prömiyerini 2008 yılında Toronto Film Festivali’nde yapan New York, I Love You ile devam etti ve Brezilya’nın ikinci büyük şehri Rio’ya adanan üçüncü film de 2014 yılında izleyici ile buluştu.

On farklı yönetmenin kısa filmlerinden oluşan bir antoloji niteliği taşıyan film, Labaki’nin Lübnan ile ilgili olmayan ilk yapımıydı. Yönetmen, filme Rodney El Haddad ile beraber yazdıkları O Milagre (Mucize) başlıklı bölümü ile katıldı ve filmde Amerikan aktör Harvey Keitel ile beraber rol aldı (Hollwedel, 2016). Bölümün hikâyesinde Labaki ve Keitel Rio'da çekilen bir filmde rahip ve rahibe rollerini oynayan iki aktördür ve çekimler sırasında keyifli, profesyonel ve manevi ikilemleri keşfeden sahneler canlandırmaktadır (Carney, 2016).

Labaki ve Keitel’in Rio’da bir istasyonda ankesörlü telefon kullanmaları gerekir. Ancak telefonun önünde küçük bir çocuk kamp kurmuştur ve Portekizce İsa’dan bir arama beklediği için kimsenin bu telefonu kullanmasına izin veremeyeceğini söylemektedir. Keitel biraz Portekizce bildiği için çocuğun söylediklerini anlar ve oyuncu arkadaşına çevirir. Kısa bir süre çocuğun bahsettiği İsa’nın düşündükleri İsa olmadığını anlayan oyuncular, bu yetim çocuğun hayallerini yerine getirmenin bir yolunu bulur.

Nadine Labaki Rio, I Love You antolojisindeki kısa filminden sonra 2018 yılında sinema dünyasında adının duyulmasını sağlayan en önemli yapımı Kefernahum filmini çekti. 2018 Cannes Film Festivali’nde prömiyerini yapan film, festivalin büyük ödülü Palme d’Or için yarıştı ve Juri Ödülünü kazanmayı başardı. Buradaki ilk gösterimden

sonra 15 dakika boyunca ayakta alkışlanan yapım aynı zamanda 91. Akademi Ödüllerinde Yabancı Dilde En İyi Film Oscar'ı için de aday gösterilmiştir.

Kefernahum, adam yaralama suçundan beş yıl cezaya çarptırılan ve sonrasında anne babasına onu dünyaya getirdikleri için dava açan Zain isimli 12 yaşındaki bir çocuğun hikayesini anlatmaktadır. Zain ve ailesi Beyrut'un kenar mahallelerinden birinde yoksulluk içinde yaşamaktadır. Zain geçimini sağlamak için geçici işlerde çalıştığından okula gidememektedir. Küçük kardeşi Sahar'ın regl olduktan sonra çocuk yaşta evlendirilmesine tepki olarak evden kaçan Zain, lunaparkta gezinirken Etiyopyalı mülteci Rahil ve küçük bebeği Yonas ile tanışır. Rahil Zain'i yanına alır, Zain de Rahil çalışırken Yonas'a göz kulak olur. Ancak Rahil ülkede yasa dışı olarak kalmaktadır ve kısa süre sonra göz altına alınır. Yonas ile yalnız kalan Zain, Avrupa'ya gidecekleri umuduyla Yonas'ı insan kaçakçısı Aspro'ya verir ve bu sözde yolculuk için gereken belgelerini almak için eve geri döner. Bu sırada Sahar'in hamilelik sonrası kanama geçirerek öldüğünü öğrenen Zain, kardeşinin zorla evlendirildiği adamı yaralar. Bunun üzerine hapis cezasına çarptırılan Zain aynı zamanda Aspro hakkında bildiklerini de anlatır. Böylece Rahil ve Yonas yeniden bir araya gelir. Cezaevindeyken bir televizyon programına bağlanarak anne babasından kendisini dünyaya getirdikleri için şikayetçi olmak istediğini söyler. Programı gören bir avukatın yardımıyla şikayetini mahkemeye taşır. Film mahkeme sürecinin ardından Zain'in yıllardır sahip olmadığı kimlik kartının çıkarılması için fotoğraf çektirmesiyle sona erer.

Labaki büyük ilgi gören bu dördüncü filminden sonra son olarak ise sokağa çıkma ve seyahat gibi çeşitli yasakların olduğu pandemi sürecinde Netflix'te yayınlanan diğer bir antoloji filmde de yer aldı. Homemade isimli bu film Rio, I Love You' ya benzer şekilde dünyanın farklı ülkelerinden ünlü yönetmenlerden oluşan güçlü bir kadroya ait 17 kısa filmin yer aldığı bir yapımdır. Antolojide yer alan yapımların tamamı yönetmenler tarafından karantina sürecinde evde bulunun ekipmanlar kullanılarak çekilmiştir. Seçkiye Mayroun and the Unicorn (Mayroun ve Tek Boynuzlu At) isimli kısa film ile katılan Labaki, filmde babasının ofisine giren ve oyuncak tek boynuzlu atıyla çeşitli maceralar

doğaçlayan kızı Mayroun'u anlatır (Chhibber, 2020). Labaki kısa filmi hakkında çocuklarının karantinayı nasıl algıladıkları sorusunun ebeveynler olarak kendilerini bir süredir rahatsız ettiğini ve prodüktörlerinin Homemade projesinin bir parçası olmaları için eşi ve kendisiyle iletişime geçtiklerinde bu soruyu keşfetmek için harika bir fırsat elde ettiklerini söylemiştir (Nadine Labaki, 2020).

Film	**Rol**	**Yıl**
Bosta	Alia	2005
Karamel	Layale	2007
Stray Bullet	Noha	2010
The Father And The Foreigner	Zaira	2010
Peki Şimdi Nereye?	Amale	2011
Rock the Casbah	Miriam	2013
Benim Hatam	Alice	2014
The Price of Fame	Noor	2014
İdol	Shadia	2015
Kefernahum	Nadine	2018
1982	Yasmine	2019
Costa Brava, Lebanon	Souraya	2021
Bir Garip Akşam Yemeği	May	2022

Tablo 1: Nadine Labaki'nin Rol Aldığı Filmler

Film	**Yıl**
Karamel	2007
Peki Şimdi Nereye?	2011
Seni Seviyorum Rio!	2014
Kefernahum	2018
Homemade (Episode)	2020

Tablo 2: Nadine Labaki'nin Çektiği Filmler

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
NADİNE LABAKİ SİNEMASINA FEMİNİST BAKIŞ

3.1. Araştırmanın Amacı

Teorik olarak dünya sahnesine çıkmaya başladığı 17. yüzyıldan beri feminizm hayatın her alanında kadın ve erkek arasındaki cinsiyet eşitsizliğini açığa çıkararak bu duruma çözüm üretmeye çalışmıştır. Bu amaçla pek çok farklı alanı inceleme ve araştırma alanına dahil eden hareket, ikinci dalganın başladığı 1960'larda sinemayı da araştırma alanına ekler. Feminist teorisyenler ana akım sinemadaki sözde cinsiyet hiyerarşisine uygun temsilleri eleştirirken bu sorunlu temsilleri yıkan ve kadını ikincil konumda yansıtmayan feminist yönetmenleri/filmleri desteklemişlerdir. Kadınları geleneksel cinsiyet rollerinden özgürleştirerek gerçeklikleriyle beyazperdeye aktaran feminist filmlerin ve yönetmenlerin sayısında son yıllarda önemli artışlar gözlemlenmiştir.

Eserlerinde işlediği konular itibariyle Lübnanlı yönetmen Nadine Labaki de bazı eleştirmenler tarafından feminist yönetmen olarak kabul edilmektedir. Labaki, filmlerinde geleneksel olarak iç savaşı konu edinen Lübnan yapımlarının aksine genellikle kadın ve çocuk hikâyelerini anlatmaktadır. Bu çalışmanın amacı Lübnan sinemasına tematik bir yenilik getirerek katkıda bulunan yönetmenin feminist bir yönetmen olup olmadığını ve filmlerini feminist bir bakış açısıyla çekip çekmediğini araştırmaktır.

3.2. Araştırmanın Örneklemi

Çalışma, Labaki'nin eserlerini feminist bakış açısıyla üretip üretmediğini anlamaya yönelik bir araştırma sunduğu için daha objektif sonuçlar elde edebilmek amacıyla yönetmenin sadece kendine ait filmlerine odaklanılmıştır. Bu çerçevede yönetmenin üç uzun metrajlı filmi Karamel, Peki Şimdi Nereye ve Kefernahum, örneklem olarak seçilmiştir.

3.3. Araştırmanın Evreni ve Sınırlılıkları

Nadine Labaki kariyeri boyunca birçok filmde rol almış ve uzun-kısa metrajlı olmak üzere birçok film yönetmiştir. Çalışmanın evrenini Labaki'nin bütün görsel çalışmaları oluşturmakla birlikte çalışma, Labaki'nin yönetmenliğini üstlendiği uzun metrajlı filmleriyle sınırlandırılmıştır. Oyuncu olarak yer aldığı filmler, kısa filmleri veya antoloji formatında hazırlanan ve birçok yönetmen ile birlikte kısa filmlerinin yer aldığı projeler bu araştırmanın kapsamına dahil edilmemiştir.

3.4. Araştırma Hipotezi

Tez çalışması iki hipoteze dayanmaktadır:

H1: Nadine Labaki filmlerinde kadın hikayelerine odaklanan feminist bir yönetmendir.

H2: Nadine Labaki filmleri kadınları kalıplaşmış roller yerine gerçek hallerine yakın bir biçimde beyaz perdeye aktaran feminist filmlerdir.

3.5. Araştırmanın Önemi

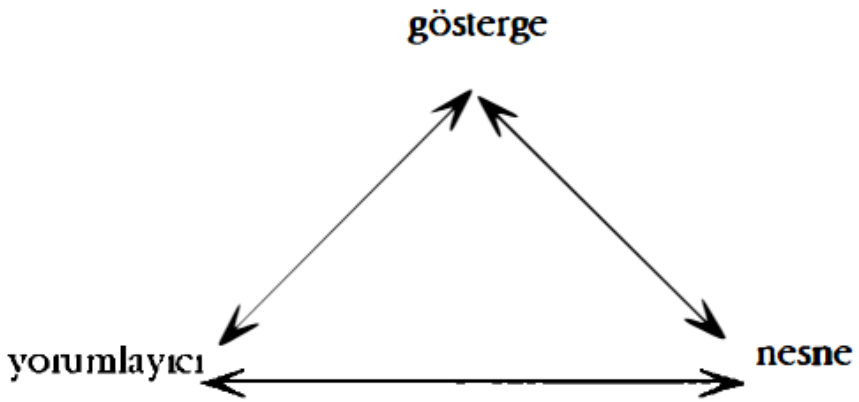
Nadine Labaki özellikle son filmi Kefernahum (2018) ile tanınmış, uluslararası alanda üne kavuşmuş bir yönetmendir. Yönetmen ve filmleri hakkında Türkiye'de akademik anlamda "Protagonist Olarak Kadın Karakterlerin Nadine Labaki Filmlerinde Temsili" isimli ve "Nadine Labaki Sinemasında Kadın Temsili" isimli bir makale dışında akademik çalışma yoktur. Çalışma, yönetmenin sinema hayatına ve anlayışına detaylı bir bakış açısı sunmaktadır. Bu yüzden Labaki üzerine çalışma yapacak araştırmacı ve akademisyenler için temel oluşturacak bir içeriğe sahiptir. Bununla birlikte Labaki'nin sinema anlayışını daha iyi kavrayabilmek adına, yönetmenin ülkesi Lübnan'ın da sinema tarihini incelediği için bu tez, sadece Labaki değil Lübnan sinema tarihi açısından da önem taşımaktadır. Ayrıca Orta Doğu sineması literatürüne de katkı sağlanmıştır.

3.6. Araştırmanın Yöntemi

Film kuramlarının amacı filmlerin anlaşılmasını sağlamaktır ve filmler, kuramların zeminini ve esin kaynağını oluşturur (Kuhn: 2004: 124). Feminist film kuramı da film anlatımındaki yüzeysel okumalarda görülmeyen ataerkil yapıyı gözler önüne sererek film yönetmenlerinin bakış açısını değiştirmeyi amaçlamaktadır. "Ana akım sinemada ataerkil örüntülerde kadına yönelik cinsiyetçi ayrımcılığın nasıl kurulduğunu teşhir eden" feminist film kuramı bu eşitsiz örüntülere çözüm olarak ise kadınların oluşturacağı "karşıt sinemayı" sunmaktadır (Büker, 2010: 206). Bu özgürleştirici karşıt sinema, Anneke Smelik'e göre "kadın yönetmenlerin beyazperdede gerçek kadınların gerçek hayatlarını göstererek kadınlığa dair her yerde karşımıza çıkan ve kültürel açıdan egemen konumdaki fantezi büyüsünü bozmaları" ile mümkün olmaktadır (Smelik, 2008: 3). Bu nedenle feminist filmlerin temel odakları kadın temsilini ataerkil mitlerden kurtararak gerçekliğe uygun bir şekilde izleyici sunmak olmuştur. Bu çerçevede feminist filmlerin en temel çıkış noktaları kadını özne olarak sunmak, öldürücü cazibe (femme fatale) ya da kurban olarak yansıtmak yerine güçlü, özgür ve kendi seçimlerini yaşayan film kişisi olarak işlemek, kadını özel alana hapsetmeyip kamusal alanlarda göstererek kadın anlatısı oluşturmaktır (Yanat Bağcı, 2021: 52).

Feminist film eleştirmenleri, filmlerdeki ataerkil kodları gün yüzüne çıkararak karşıt sinema yaratımını teşvik etmek için göstergebilimden yararlandılar. Göstergebilim sinemadaki görsel tekniklerin, cinsel eşitsizliğin beyazperdedeki temsiline katkısını açığa çıkarmada önemli rol oynamıştır. Tarihsel süreçte birçok farklı disiplin ve branşın odak noktası olan göstergebilim, göstergelerin anlaşılması üzerine kuruludur. Gösterge bilime adını veren kişi John Locke'dur. "An Essay Concerning Human Understanding" isimli denemesinde ilk kez "semeiotike" terimini kullanan filozof, "göstergeler öğretisi" (doctrine of signs) olarak nitelendirdiği semiyotiğin, bilimin üç temel branşından biri olması gerektiğini söylemektedir (Deely, 1990: 112-113).

Çağdaş anlamda göstergebilimin ilk temsilcileri ise Charles Sanders Peirce ve Ferdinand de Saussure'dür. Amerikalı Peirce ve İsviçreli Saussure aynı dönemlerde birbirinden habersiz bir şekilde göstergebilim üzerine çalışmalar yapmıştır. Peirce göstergebilimi sistematik olarak inceleyen ilk kişidir ve göstergebilimin dilbilim ve edebiyat dışında farklı alanlarda da geçerli hale gelmesini sağlayan onun çalışmaları olmuştur. Peirce, göstergelerin anlamı nasıl yarattığını irdelerken üç köşeli bir model oluşturmuştur (Öztürk, 2018: 18). Bu modele göre göstergeler bir unsura yani nesneye göndermede bulunur ve yorumlayıcı bu ikisi arasında bir ilişki oluşturur. Ancak buradaki yorumlayıcı zihinsel sürece referans göstermektedir.



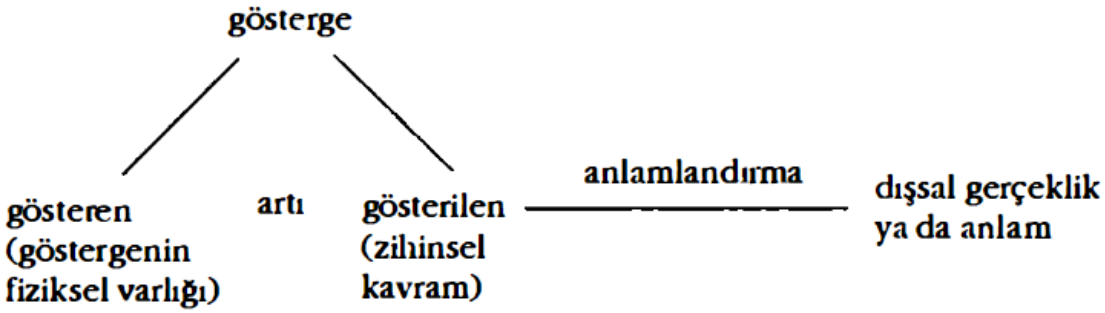
Şekil 1: Peirce'ın Anlam Ögeleri (Fiske, 2003: 64)

Peirce, göstergelerin sınıflandırılmasında ise üçlüklere dayalı dizilerle yapmıştır.

> "Göstergeler üç ayrı üçlüğe göre bölümlenebilir. Birinci bölümleme, göstergenin kendisinin yalın bir nitelik, gerçek bir varlık ya da genel bir kural olmasına göre yapılır. İkinci bölümleme, gösterge ile nesnesi arasındaki ilişki ya göstergenin kendi başına bir özellik taşımasına ya nesnesiyle varoluşsal bir ilişki kurmasına ya da yorumlayanı ile ilişki kurmasına göre yapılır. Üçüncü bölümleme, yorumlayanın göstergeyi ya bir olasılık göstergesi ya bir gerçek gösterge ya da bir mantık göstergesi biçiminde canlandırmasına göre yapılır" (aktaran Özgür, 2006: 11-12).

Dil bilimci Saussure ise dillerin dışındaki gösterge dizinlerini dilbilim harici bir bilimin incelemesi gerektiğini savunup bu bilimin adını "semiologie" kelimesi ile isimlendirmiştir. Göstergebilim üzerine yaptığı saptamalar doğrultusunda da dilbilimin, göstergebilimin bir parçası olduğu kanısına ulaşmıştır. Saussure, Peirce'in yaptığı üzere göstergelerin nesneler ile olan ilişkisine odaklanmak yerine göstergelerin diğer göstergeler ile olan ilişkisine yoğunlaşmıştır.

Saussure, göstergeyi anlam yaratma sürecinde gösteren ve gösterilen olmak üzere ikiye ayırmıştır. Ona göre gösteren ses, imge gibi fiziksel ya da duyusal bir unsurken gösterilen bir kavramdır. *"Saussure, gösterileni zihnimizdeki soyut kavram, göstereni ise somut dışavurum biçimi olarak ifade etmektedir." (Civelek & Türkay, 2020: 776)*



Şekil 2: Saussure'ün Anlam Ögeleri (Fiske, 2003: 67)

Saussure gösterge ve gösterilen arasında bir ilişki kurulmaktadır ve buna anlamlandırma denir. Bir başka deyişle anlamlandırma, göstergenin zihinde canlanma sürecidir.

Çağdaş göstergebilimin bir diğer öncü ismi ise Roland Barthes'dır. Peirce ve Saussure gibi öncüler göstergelerin kuramları ile göstergelerin nasıl işlediğini açıklamışlardı. Örneğin Saussure, öncelikle dilsel sistemle ilgilenip ikincil olarak bu sistemin göndermede bulunduğu gerçeklikle nasıl ilişkilendiği üzerinde durmuştu fakat bu sistemin okur ve onun sosyokültürel konumuyla nasıl ilişkilendirildiğine neredeyse hiç

dikkat etmemişti (Özgür, 2006: 35-36). Anlamın yazar, okur ve metin arasındaki dinamik bir süreç olduğunu göz ardı etmeden anlam için sistemli bir model geliştiren kişi ise Saussure'ün takipçisi Barthes olmuştur. Barthes, göstergebilime düz anlam ve yan anlam kuramlarını tanıtmıştır. Barthes'a göre düz anlam göstergenin neyi temsil ettiğini, yan anlam ise göstergenin nasıl temsil edildiğini vurgulamaktadır (Karaman, 2017: 31). Yani düz anlam bir göstergenin ortak duyusal anlamıdır ve yanlış anlaşılması mümkün değildir. Ancak yan anlam gösterge kullanıcılarının kültürel değerleri ile birleştiğinde ortaya çıkar ve anlamın öznelliğe meylettiği noktadır. Ayrıca Barthes göstergelerin kültür ile harmanlanıp oluşturdukları yan anlam dizgelerinin bir süre sonra mite dönüştüğünü söylemiştir. *"Barthes mitleri içerisinde kültürel anlamlar barındıran göstergeler ve yaygın ideolojinin hedeflerine hizmet eden biçimlenmiş bildirişim dizgeleri şeklinde inceler." (Bircan, 2015: 22)*

Göstergebilim bir iletişim dizgesine sahip olan her şeye uygulanabileceği için uygulama alanları her geçen gün artmış ve yazın haricinde müzik, resim ve sinema gibi alanlarda da kullanılan bir yöntem haline gelmiştir (Öztin Bağder, 1999: 144). Sinema göstergebilimi genel olarak filmde anlamın nasıl kurulduğuyla ilgilenir. Sinema göstergebilimine çalışmaları ile öncülük eden isimler ise Christian Metz, Peter Wollen ve Umberto Eco olmuştur. Metz çalışmalarını Saussure'den etkilenerek sürdürürken Wollen Peirce'den etkilenmiştir. Eco ise hem iki kuramcıyı eleştirmiş hem de onların çalışmalarının etkisi altında kalmıştır.

Metz, yaklaşımında Saussure etkisiyle ilk olarak yapısalcı dilbilimin ilkelerinden yararlanmış ve sinemanın her şeyden evvel bir dil olgusu olduğuna değinmiştir. Ancak ona göre sinema dili doğal dillerden ayrılır ve gerçek bir dil değildir. Buna rağmen Metz sinema dilini evrensel bir dil olarak nitelendirmiştir. Metz'e göre sinemanın anlamlandırma sistemini anlayabilmek için dilbilimsel araştırmalar yapılmalı ve dilbilim çerçevesindeki kod, mesaj vb. kavramlardan faydalanılmalıdır. Çünkü anlam mesajların izleyiciye taşındığı süreçtir ve sinemada mümkün olan her olası anlam bir kodla aktarılmaktadır (Andrew, 2010: 331-332). Kısaca sinema anlatımı kodlar ile

sağlamaktadır ve göstergebilimsel çözümleme, filmde üstleri örtülü olan bu kodları ortaya çıkarır, açıklar, nesneler gibi belirler (Büker, 1985: 42).

Wollen ise Metz'in Saussure'ü izleyerek geliştirdiği yaklaşımının sınırlı olduğunu düşünmüş ve Metz'i sinemanın dilsel örneklemine çok odaklanması açısından eleştirmiştir. Ona göre sinema göstergeleri iletişim amacıyla kullanmamaktadır, filmin anlamlandırmaları vardır. Wollen, Peirce'in gösterge için sunduğu üç ayaklı modeli sinemaya uyarlamaya çalışmıştır. Wollen'a göre sinema görüntü, belirti ve simgenin birleşimiyle bir göstergeye dönüşebilir.

Eco ise göstergebilim için kullandığı "yalan teorisini" sinema göstergebilimine de uyarlamıştır. Eco'ya göre göstergeler bir şeyi temsil ettiklerinde, bu şey gerçekten var olmak zorunda değildir bu da göstergebilimi bir yalan teorisi yapar. Aynı şekilde sinemada da ikonlar gerçekte var olmayan şeyleri beyazperdede yansıtabilir. Metz, Wollen ve Eco birbirlerinden farklı yaklaşımlar geliştirmiş olsalar da her üçünün de ortak hedefi görsel göstergenin öz niteliğine ulaşmak ve işleyiş biçimini incelemektir (Sivas, 2012: 536).

Sinema birçok kültürel kodun ve mitin üretildiği ve temsil edildiği bir söylemdir. Geleneksel sinema kadın karakterleri toplumsal roller çerçevesinde kodlayarak yansıtır ve kadını "erkek olmayan" olarak temsil eder. Sinemanın idealize ettiği erkek güçlü, cesur, mantıklı ve macera severdir. İdealize edilen kadın figürü ise iyi bir eş ve anne rolleriyle bütünleşir. Beyazperdedeki kadınlar güçsüz, erkeğin yardımına muhtaç, edilgen ve ikincil rollerdedir. Geleneksel sinema kadını eve hapseder, aileyi ve evliliği korur. *"Kadınlar, erkek arzularının nesnesi, fetişi ve erkek iktidarının edilgen doğrulayıcılarıdır" (Öztürk, 2000:74).* Sinema kadınları gerçek halleriyle yansıtmak yerine onları kalıplaşmış yargılar çerçevesinde temsil eder. Geleneksel sinemanın bu basmakalıp temsillerine karşı çıkan feminist sinema ise kadını ataerkil düzenin dışına çıkararak gerçek halleriyle yansıtmaya çalışır. Feminist sinema sıradan kadınların gerçek yaşantılarını olduğu haliyle işler. Feminist filmler, kadın karakterleri özne konumunda sunar, bu karakterleri erkekler ile olan ilişkilerinden bağımsız bir şekilde temsil eder. Feminist sinemanın kadın karakterleri,

ataerkil cinsiyet rollerinin empoze ettiği ikincil konumdaki iyi eş ve anne rollerinden ve eril bakışın kurguladığı kurban ya da cinselliği ile ön plana çıkan femme fatale rollerinden sıyrılmış özgür karakterlerdir.

Göstergebilim, geleneksel sinemada anlamı inşa eden örtülü kodların ve mitlerin açığa çıkarılmasında kullanılmaktadır. Nadine Labaki sinemasını feminist açıdan değerlendiren bu çalışmada da göstergebilim kullanılarak yönetmenin feminizm bağlamında filmlerinde örtülü kalan kodlar ve mitleri ortaya çıkarmak amaçlanmaktadır. Filmleri analiz etmek için feminist kuramcıların ve araştırmacıların tanım ve çalışmalarından yola çıkılarak feminist filmler için üç kod saptanmıştır.

1. Kadın hikâyesi anlatma
2. Ataerkil cinsiyet rollerini yıkma
3. Kadın karakter/karakterlerin gerçeğe uygun temsili

Bu üç kod kapsamında filmler göstergebilim yöntemiyle çözümlenmiştir. Filmlerde feminist açıdan önemli olan göstergeler tespit edilmiş ve göstergelerin anlam yaratma sürecindeki etkileri analiz edilmiştir.

Kadın hikâyesi anlatma başlığı altında toplanan göstergeler, filmlerin kadın karakterleri özne olarak konumlandırıp konumlandırmadıkları ve kadın karakterlerin kimliklerini erkekler ile olan ilişkileri üzerinden tanımlayıp tanımlamadıkları kapsamında irdelenmiştir.

Ataerkil cinsiyet rollerini yıkma başlığına dahil edilen göstergelerin analizi, filmlerin kadınları toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde temsil edip etmediklerini gözler önüne serer. Ana akım sinema kadınları toplumsal cinsiyet rolleri doğrultusunda cinsellikten arındırılmış iyi birer eş ve anne olarak sunmaktadır. Feminist sinema ise bu ikincil ve edilgen rolleri yıkarak bağımsız kadın karakterler yaratır. Labaki'nin filmlerindeki göstergeler, yapımların kadınları bu ataerkil rollere uygun olarak mı yoksa bu rollerin dışına çıkararak mı temsil ettiği kapsamında incelenmiştir.

Kadın karakter/karakterlerin gerçeğe uygun temsilindeki göstergeler ise kadınların, kadın olarak mı temsil edildiği yoksa eril bakışın birer nesnesi olarak kurban-femme fatale rollerinde mi temsil edildiği kapsamında analiz edilmiştir. Ana akım sinemanın kadın temsilinde, kadın karakterlere kendi fantezilerini yükleyen eril bakış hakimdir. Eril bakışa göre kadınlar, bedenleri metalaştırılarak erkek arzusunun cinsel nesnesi ya da kurbanı konumunda temsil edilirler. Kadınlar ya erkeği baştan çıkaran ve onu doğru yoldan saptıran femme fatale ya da erkeğin yardımına muhtaç mağrdur karakterlerdir. Cinsellikleri ve çıplaklıkları ile ön plana çıkarılan femme fatale kadınlar, bağımsız kadının ne kadar tehlikeli olduğunu gözler önüne serer ve hikayelerin sonunda cezalandırılırlar. Femme fatale karakterler *"göstermelik bir bağımsızlık altında bu bağımsızlığın cezalandırılması düşüncesini içerir" (Bakır ve Onat, 2015: 94).* Kurban rollerindeki karakterler ise erkeklerin yardımına ve kurtarmasına muhtaçtır. Bu kadınlar seçme hakları olmadan erkek karakterlere boyun eğer ve bağımsızlık ile özdeşleştirilen femme fatale kadınların aksine erkek himayesi ile ödüllendirilirler. Feminist sinema ise eril bakışın kadını ve cinselliğini manupile edişini engellemeye çalışır ve kadın karakterlerin cinselliklerini kadınlar için kullanır. Feminist filmlerdeki kadınlar, cinselliklerinin farkında olan ve bunu erkekler için değil kendileri için kullanan bağımsız kişilerdir.

3.7. Film Analizleri

3.7.1. Karamel

Yönetmen: Nadine Labaki

Görüntü Yönetmeni: Yves Sehnaoui

Senaryo: Nadine Labaki, Jihad Hojeily,

Rodney El Haddad

Müzik: Khaled Mouzanar

Oyuncular: Nadine Labaki, Yasmine Al Massri,

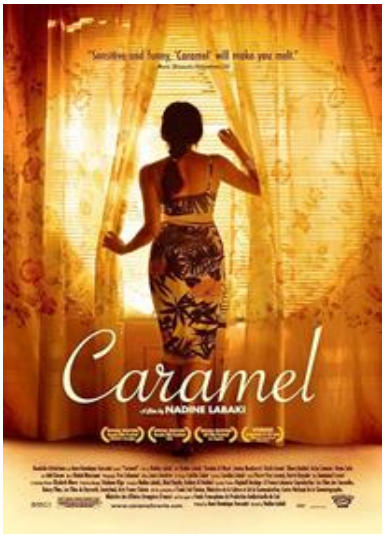
Joanna Moukarzel, Gisèle Aouad, Sihame Haddad,

Aziza Semaan, Fatmeh Safa, Adel Karam

Yapımcı Firma: Sunnyland Films

Yapımcı: Anne-Dominique Toussaint

Fotoğraf 1: Karamel Film Afişi



Dağıtımcı: Les Films des Tournelles & City Films Lebanon Roissy Films

Süre: 95 Dakika

Tür: Dram, Romantik

İlk Gösterim Tarihi: 20 Mayıs 2007 (Cannes)

Vizyon Tarihi: 9 Ağustos 2007

Nadine Labaki tarafından 2007 yılında Beyrut'ta çekilen Karamel, farklı yaştan ve dinden bir grup çağdaş Lübnanlı kadının günlük hayatta karşılaştıkları çeşitli sıkıntıları ve problemleri anlatmaktadır. Layale, Rima ve Nisrine Beyrut'ta bir güzellik salonunda çalışan genç kadınlardır. Güzellik salonuna gelen orta yaşlı Jamale ise eşinden boşanmış bir annedir ve yarı zamanlı modellik, oyunculuk yapmaya çalışmaktadır. Kızların

arkadaşlık ettiği, komşu terzi Rose ise demans hastası kardeşi Lili ile birlikte yaşamaktadır. Kadınların güzellik salonunda sıradan bir çalışma gününden kareler ile başlayan film, sırasıyla bu beş kadının hayatındaki sorunları konu edinir. Layale kaçamak yaptığı telefon görüşmesinin ardından, evli olduğu anlaşılan sevgilisi ile buluşmaya gider. Erkeksi kıyafetleri ve tavırları ile dikkat çeken Rima, lezbiyenliğini belli eden bir şekilde otobüste gördüğü bir kadından gözlerini alamaz. İş çıkışı nişanlısının ailesinin evine ziyarete giden Nisrine ise yolda kıyafetlerinin açık olan yerlerini kapatır. Film daha sonra Rose'un dükkanına gelen bir adamla flört ederken yaşadığı tereddütü ve Jamale'ın gençliğini koruyup model olabilmek için yaptığı spor, botoks vb. eylemleri gösterir.

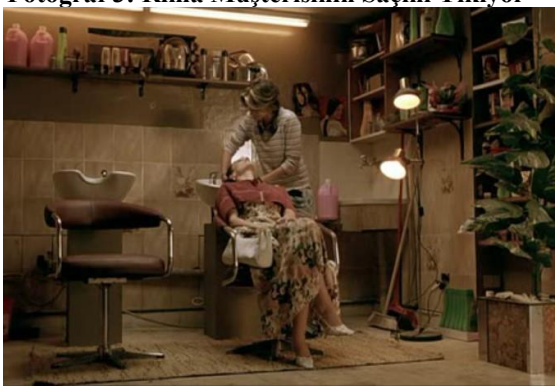
3.7.1.1. Kadın Hikayesi Anlatma

Karamel beş farklı kadının günlük hayatlarını, ilişkilerini ve cinselliklerini anlatan bir filmdir. Layale, Rima, Nisrine, Rose ve Jamale isimli bu beş kadın, filmin ana karakterleri ve özneleri konumundadır. Filmin Fotoğraf 1'de gösterilen afişi, Labaki'nin kendisinin canlandırdığı Layale karakterinin güzellik salonunun penceresinden dışarı bakarken çekilmiş bir görseline yer vermektedir. Afişteki kadın görseli, filmde kadın hikayesi anlatılacağının ilk işaretidir.

Fotoğraf 2: Layale Jamale'nin Saçını Yapıyor



Fotoğraf 3: Rima Müşterisinin Saçını Yıkıyor



Fotoğraf 4: Nisrine Müşterisinin Saçını Boyuyor



Fotoğraf 5: Rose Terzi Dükkanında Çalışıyor



Fotoğraf 6: Jamale Model Seçmelerinde



Fotoğraf	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Fotoğraf 1	İnsan	Güzellik salonunun penceresinden dışarıyı izleyen Layale	Kadının özne konumunda temsili
Fotoğraf 2	Eylem	Layale'nin saç yapması	Kadının özne konumunda temsili
Fotoğraf 3	Eylem	Rima'nın saç yıkaması	Kadının özne konumunda temsili
Fotoğraf 4	Eylem	Nisrine'nin saç boyaması	Kadının özne konumunda temsili
Fotoğraf 5	Eylem	Rose'un elbise dikmesi	Kadının özne konumunda temsili
Fotoğraf 6	Eylem	Jamale'nin modellik seçmelerine katılması	Kadının özne konumunda temsili

Tablo 3: Karamel Filmi Kadın Hikayesi Anlatma Göstergeleri

Karamel, başlangıcından sonuna kadar Layale, Rima, Nisrine, Rose ve Jamale isimli karakterlerin hikayeleri etrafında dönmektedir. Film, özne olarak konumlandırdığı ve hayat hikayelerini anlattığı bu kadın karakterlerin temsilinde ise bireysel betimlemelere yer vermektedir. Diğer bir deyişle kadın karakterleri, erkekler ile olan ilişkileri üzerinden temsil etmek yerine kendi özgün kimlikleri olan bireyler olarak yansıtmaktadır.

Fotoğraf 3, 4 ve 5'teki sahnelerde sırasıyla görüldüğü üzere, Layale, Rima ve Nisrine, Layale' in sahibi olduğu güzellik salonunda çalışmaktadır. Fotoğraf 5 ve 6 ise Rose'u kendi dükkanında terzilik yaparken ve Jamale'i model-oyuncu olabilmek için seçmelere katılırken göstermektedir. Filmde kadın karakterler ilk sahnelerden itibaren erkeklerin eşleri, anneleri ya da sevgilileri gibi roller üzerinden tanıtılmak yerine kendi meslekleri olan özneler olarak aktarılırlar. Aktif karakterler olarak sunulan kadınların hepsi ayrı birer bireydir ve izleyiciye anlatılacak farklı bir hikâyeye sahiptir.

Film, ilerleyen sahnelerde beş ana kadın karakterin yaşadığı sorunlar üzerine kurulu hikayelerini daha detaylı şekilde anlatmaktadır. Bu kısımda kadınların erkekler ile olan ilişkilerinde yaşadıkları bazı problemlere de yer verilmektedir. Örneğin Layale'in evli bir erkek ile ilişkisinin olduğu ve Nisrine'nin nişanlısından, evlilik öncesi cinsel ilişki yaşadığını sakladığı öğrenilmektedir. Ancak kadınların erkekler ile olan ilişkileri onlara herhangi bir kimlik kazandırmak yerine seyirciye aktardıkları hikayelerine yardımcı olarak kadınların filmin özneleri olarak konumlandırılmalarına katkı sağlamaktadır.

3.7.1.2. Ataerkil Cinsiyet Rollerini Yıkma

Ana akım sinema, ataerkil cinsiyet rolleri çerçevesinde kadınları cinsellikten arındırılmış eş ve anne rollerinde, ikincil ve edilgen karakterler olarak yansıtırken feminist sinema kadın temsillerini bu rollerden bağımsızlaştırır.

Fotoğraf 7: Rose Lily İle Yemek Yiyor



Fotoğraf 8: Jamale Spor Yapıyor



Fotoğraf 9: Rima Flört Ettiği Kadını Karşılıyor



Fotoğraf 10: Rima Flört Ettiği Kadının Saçını Yıkıyor



Fotoğraf 11: Kadın Müşteri Saçını Kestiriyor



Fotoğraf 12: Kadın Müşterinin Saçları Kesiliyor



Fotoğraf 13: Kadın Müşteri Mutlu Bir Şekilde Yeni Saç Kesimine Bakıyor



Fotoğraf 14: Kadın Müşteri Yeni Saç Kesimini Beğeniyor



Fotoğraf 15: Layale Sevgilisi İle Köprü Altında Buluşuyor



Fotoğraf 16: Layale'in Sevgilisinin Eşi Güzellik Salonuna Geliyor



Fotoğraf 17: Layale Ve Youssef Düğünde Oynuyor



Fotoğraf 18: Nisrine Gömleğini İlikliyor



Fotoğraf 19: Nisrine Kızlık Zarı Ameliyatına Giriyor



Fotoğraf 20: Rose Elbise Dikiyor



Fotoğraf	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Fotoğraf 7	Eylem	Rose'un evlenmeyip Lily ile yaşaması	Ataerkil cinsiyet rollerinin yıkımı
Fotoğraf 8	Eylem	Jamale'ın spor yapması	Ataerkil cinsiyet rollerinin yıkımı
Fotoğraf 9	Eylem	Rima'nın kadın müşterisi ile flört etmesi	Ataerkil cinsiyet rollerinin yıkımı
Fotoğraf 10	Eylem	Rima'nın kadın müşterisine davetkar bakış atması	Ataerkil cinsiyet rollerinin yıkımı
Fotoğraf 11	Eylem	Kadın müşterinin saçını kestirmesi	Ataerkil cinsiyet rollerinin yıkımı
Fotoğraf 12	Nesne	Kadın müşterinin kesik saçları	Ataerkil cinsiyet rollerinin yıkımı
Fotoğraf 13	Eylem	Kadın müşterinin saçlarını incelemesi	Ataerkil cinsiyet rollerinin yıkımı
Fotoğraf 14	Eylem	Kadın müşterinin yeni saçından memnun olması	Ataerkil cinsiyet rollerinin yıkımı
Fotoğraf 15	Eylem	Layale'nin evli sevgilisi ile köprü altında buluşması	Ataerkil cinsiyet rollerinin yıkımı
Fotoğraf 16	Eylem	Layale'in sevgilisinin eşinin Layale ile temasa geçmesi	Ataerkil cinsiyet rollerine uygun temsil
Fotoğraf 17	Eylem	Layale ve Youssef'in dans etmesi	Ataerkil cinsiyet rollerinin kabullenilişi
Fotoğraf 18	Eylem	Nisrine'nin kıyafetlerini kapatması	Ataerkil cinsiyet rollerinin kabullenilişi
Fotoğraf 19	Eylem	Nisrine'nin kızlık dikimi ameliyatı olması	Ataerkil cinsiyet rollerinin kabullenilişi
Fotoğraf 20	Eylem	Rose'un kızlık dikimi ameliyatını temsil eden kıyafet dikimi	Ataerkil cinsiyet rollerinin kabullenilişi

Tablo 4: Karamel Filmi Ataerkil Cinsiyet Rollerini Yıkma Göstergeleri

Karamel filminin kadın karakterleri filmin ilk sahnelerinden itibaren kendi mesleklerinin sahibi olan aktif karakterler olarak tanıtılmaktadır. İkincil, edilgin roller yerine ana ve aktif karakterler olarak temsil edilen kadınların geleneksel "iyi eş-anne" rollerinin de dışına çıktıkları gözlemlenmektedir. Fotoğraf 7'de terzi Rose'un demans hastası kardeşi Lily ile yemek yediği sahne görülmektedir. 60'lı yaşlarında olan Rose'un ataerkil cinsiyet rolleri kapsamında iyi bir anne olması beklenirken kendisi evlenmemeyi ve kardeşinin bakımını üstlenmeyi tercih etmektedir.

Başka bir kadın ile ihaneti üzerine eşinden ayrılan Jamale karakteri ise evlendiği zaman yarıda bıraktığı işi modellik-oyunculuğa geri dönmeye çalışmaktadır. Boşanarak ataerkil rollerin yüklediği "iyi eş" görevini yıkıma uğratan Jamale, kendi hayallerinin peşinden giderek "iyi anne" rolünü de alt üst etmektedir. Fotoğraf 8'deki sahnede Jamale evinde çocukları ile birlikte görülmektedir. İyi ve fedakâr bir anne olarak çocukları ile ilgilenip, ödevlerini yaptırmak yerine modellik-oyunculuk kariyerine devam edebilmek amacıyla evine aldığı spor aletinde spor yapmaktadır. Karamel, Jamale karakterini yarıda bıraktığı kariyerini devam ettirmeye çalışan ve bu amaçla ataerkil cinsiyet rollerini yıkıma uğratan, özgür bir kadın olarak betimlemektedir. Jamale, hayaline ulaşmak için toplumun kadınlardan beklediği davranış kalıplarını yok sayar ve çocukları da dahil olmak üzere karşısına çıkan bütün engelleri ikinci plana atıp kendi isteklerini önceler.

Filmin ataerkil toplumun dayattığı cinsiyet rollerini yıkıma uğratan diğer bir karakteri Rima'dır. Rima, hikâyenin eşcinsel bireyidir ve yapım Rima'nın lezbiyen kimliğini, kadınlara attığı cinsel/davetkar bakışlar, giydiği erkeksi kıyafetler ve takındığı maskülen tavırlar ile yansıtmaktadır. Toplumsal düzen ve normlar, bireyleri adil olarak dağıtılmayan "kadınlık" ve "erkeklik" rolleri çerçevesinde şekillendirdiği için lezbiyenlik toplumsal cinsiyet rolleri içerisinde kabul görmemektedir. Filmin başlangıcında lezbiyenliğini gizli tutmaya çalışan Rima, güzellik salonuna gelen bir kadın müşteri ile bakışları aracılığı ile flört etmeye başlar. Kadın arkadaşları Nisrine ve Layale kendi problemlerinden bahsederken bile içine dönük tavrını devam ettirip lezbiyen kimliğini kimseyle paylaşmayan Rima, fotoğraf 9 ve 10'daki sahnelerde görüldüğü üzere bu kadın

müşteri ile paylaştıkları davetkar bakışları ve aralarındaki etkileşimi etrafındaki kişilerden saklamaya çalışmaz. Öyle ki Nisrine ve Layale, Rima ve müşteri arasındaki cinsel çekimin farkına varır ve birbilerine bakarak gülüşürler. Rima'nın önceleri gizli tuttuğu lezbiyen kimliğini zaman içerisinde benimsemesi, cinselliğini kabul ettiğini ve ataerkil toplumun kadınlar için heteroseksüellik sınırlar içerisinde kurguladığı rolleri reddettiğini gösterir.

Güzellik salonuna gelip Rima ile flört eden kadın müşteri de ataerkil cinsiyet rollerinin heteroseksüel kalıplar içerisinde dayattığı rolleri yıkıma uğratan bir karakterdir. İlk tanıştıklarında Rima, kadına saçını kesmesini önerir ancak kadın ailesinin bunu hoş karşılamayacağını söyleyerek bu öneriyi reddeder. Kadın müşterinin salona düzenli aralıklar ile gelmeye başlamasından sonra film, Rima ve kadın arasındaki cinsel çekimi iki kadının da davetkar bakışlarına ayrı ayrı odaklamalar yaparak sunar. Bu sık görüşmeler Rima ile kadın arasında bir bağ oluşturur ve kadın müşteri klişeleşmiş, sınırlandırılmış cinsiyete dayalı alanın kısıtlamalarını aşarak kendi kararlarını alabilecek özgüvene sahip olmaya başlar. Fotoğraf 11 ve 12'deki sahnelerde ailesinin yani toplumun isteklerini temsil eden uzun saçını kestirdiği görülmektedir. Bu eylemi ile toplumun dayattığı cinsellik ve cinsiyet rollerine karşı durarak kendi kararını alan kadın, ayrıca toplumun kadınlar için uygun gördüğü edilgen rolleri de yıkıma uğratarak aktif, kendi hayatının öznesi olan bir karaktere dönüşmektedir. Saç kesiminden sonra ise fotoğraf 13 ve 14'teki sahnelerde görüldüğü üzere toplumun dayattığı cinsiyet normlarını reddedip bireyselleşmiş ve özgürleşmiş olmanın verdiği mutluluk ile sürekli yeni saç kesimini inceleyip gülmeye başlar.

Güzellik salonunun sahibi Layale de evli bir erkek ile yaşadığı ilişki dolayısıyla ataerkil cinsiyet rollerinin dışına çıkmaktadır. İçinde yaşadıkları Lübnan toplumunun bir parçası olan Layale'in ailesi, Layale'den toplumsal cinsiyet rollerini yerine getirmesini yani evlenip yuva kurmasını beklemektedir. Ancak Layale, toplumun dayattığı "iyi eş-anne" rollerinin hiçbirine sahip olmamakla birlikte toplumun onaylamadığı ve ötekileştirdiği "yuva yıkan kadın" konumunda yer aldığı bir ilişki sürdürmektedir. Toplum ve geleneksel sinema aileyi koruyan bir yapıya sahiptir. Geleneksel evliliğe ve aileye karşı

olan ya da bu kurumlara çeşitli alternatifler arayan karakterler hem toplumda hem de geleneksel sinemada cezalandırılırlar. Layale de evli olan bir erkekle ilişki yaşayarak aile kurumunu yıkıma uğratır. Layale ve sevgilisi, film boyunca toplumun bu ilişkiyi onaylamadığını ve Layale'in ataerkil cinsiyet rollerini yıkıma uğratarak bu ilişkiye devam ettiğini belli eden bir şekilde fotoğraf 15'teki örnekte görüldüğü üzere köprü altı gibi mekanlarda gizlice buluşurlar.

Layale, toplumun kendisinden beklediği davranışları yerine getirmeyen ve evli sevgilisi ile olan ilişkisini devam ettiren bir rolde tasvir edilmesine rağmen filmin, bu karakteri topluma ve geleneksel sinemaya uygun bir şekilde belirli durumlar ile cezalandırdığı da görülmektedir. İlk olarak sevgilisinin arabasında unuttuğu cüzdanında sevgilisinin eşinin resmini bulan Layale, daha sonra fotoğraf 16'daki sahnede sevgilisinin eşinin kendi güzellik salonuna gelmesiyle cezalandırılır. Layale, sevgilisinin eşine ağda ve manikür yaparken kadın, ona eşine yaptığı yıl dönümü sürprizi vb. gibi konular anlatır. Sevgilisinin eşinin fotoğrafını gördüğünde üzülen Layale, kadının eşi ile ilgili anlattığı bu detaylar üzerine daha çok incinir ve yaşadığı bu yasak ilişki için cezalandırılmış olur. Bu ceza ile filmin sonunda evli sevgilisi ile olan ilişkisini bitiren Layale, fotoğraf 17'deki örnekte görüldüğü üzere kendisi gibi bekar olan polis memuru Youssef ile bir ilişki yaşamaya hazırlanır. Dolayısıyla film, Layale'i ilk olarak yasak ilişkisi ile ataerkil cinsiyet rollerini yıkan sonrasında ise cezalandırılmış ve bu rollere uyum sağlamaya başlayan bir karakter olarak tasvir etmektedir.

Karamel filminde ataerkil cinsiyet rollerine uyum sağlayan diğer bir karakter Nisrine'dir. Salondaki tek Müslüman olan Nisrine, kendisi gibi Müslüman olan bir erkek ile nişanlıdır. Güzellik salonundan çıkıp Müslüman nişanlısının ailesinin evine giderken fotoğraf 18'te görüldüğü gibi yolda saçlarını toplar ve gömleğinin kollarını uzatıp önünü ilikler. Müslüman toplum Nisrine'den kapanmasını beklemektedir. Nisrine her ne kadar tamamen örtünmeyip bu duruma bir nevi başkaldırıyor olsa da beklentileri elinden geldiği kadar karşılayabilmek amacıyla olabildiğince kapalı giyinmeye çalışır. Kapanmasına benzer şekilde, Nisrine'den evlenene kadar bekaretini koruması da beklenmektedir.

Lübnan'da özellikle Müslüman ailelerde kadınların evlenmeden önce cinsel ilişki yaşaması hoş karşılanmamaktadır ve Nisrine bekaretini nişanlısıyla evlenmeden evvel kaybetmiştir. Bu durumu ağlayarak kadın arkadaşlarına itiraf eden Nisrine, kadın dayanışması sayesinde feminizm tarafından öngörülen kız kardeşlik söylemi ekseninde bulunduğu bu zor durumdan çıkmayı başarır. Ancak bu zor durum için bulduğu çözüm ataerkil cinsiyet rollerine boyun eğer niteliktedir. Nisrine, fotoğraf 19'daki sahnede nişanlısının ve ailesinin haberi olmadan kızlık zarı dikimi ameliyatı olur. Karakter ameliyata girerken izleyici sahne geçişlerinde fotoğraf 20'deki örnekte olduğu gibi Rose'un kıyafet diktiği görüntüleri izler. Bu dikiş makinesi Nisrine'in kızlık zarı dikimi ameliyatını temsil eder ve bu ameliyat sayesinde Nisrine hatasını düzeltmiş olur. Nisrine'in olabildiğince kapalı giyinmesi ve kızlık zarı dikimi ameliyatı ile bedenini bir eşya gibi yenilemesi onun ataerkil toplumun kadınlardan beklediği davranış kalıplarını ve edilgen rolleri kabul ettiğini göstermektedir. Bu eylemleri ile Nisrine, ataerkil normların kendisine dayattığı "iyi eş" olma görevini yerine getirebileceğini ispatlamaya çalışmaktadır.

3.7.1.3. Kadın Karakterlerin Gerçeğe Uygun Temsili

Geleneksel sinema kadınları eril bakışın fantezileri doğrultusunda femme fatale ya da mağdur karakterler olarak sunmaktadır. Ana akım filmler kadınları cinsel arzunun nesnesi olarak sunduklarında onları seyirlik bir nesne haline dönüştürürler. Kadınların eril fantaziyi tatmin eden seyirlik objeler olabilmeleri için güzel olmaları ve bu güzellik için makyaj yapıp, giyinip süslenmeleri ya da soyunmaları gerekir. Kadınlar mağdur rollerde temsil edildiklerinde ise erkeklerin yardımına muhtaç karakterler olarak tasvir edilmektedirler. Kadınların, cinsellikleri ile ön plana çıkan femme fatale ya da cinsellikten arındırılmış mağdur rollerinde eril bakışın arzu nesnesine dönüştürülmeden doğal halleri ile temsili feminist sinema için oldukça önemlidir.

Fotoğraf 21: Layale Karamel Yiyor



Fotoğraf 22: Layale Müşterisine Ağda Yapıyor



Fotoğraf 23: Rima Ağda Yaptırıyor



Fotoğraf 24: Rima Elbise Giyiyor



Fotoğraf 25: Jamale Seçmelere Katılan Genç Rakibini Süzüyor



Fotoğraf 26: Jamale Peçeteye Kan Döküp Regl Olmuş İzlenimi Veriyor



Fotoğraf 27: Layale Sevgilisi İle Evde Yorganın Altında Konuşuyor



Fotoğraf 28: Layale Sevgilisi İle Konuşurken Kaçamak Bakış Atıyor



Fotoğraf 29: Layale Bakım Yaptırırken Sevgilisiyle Konuşuyor



Fotoğraf 30: Layale Sevgilisiyle Buluşması İçin Süsleniyor



Fotoğraf 31: Layale Ve Sevgilisi Arabada Buluşuyor



Fotoğraf 32: Layale Sevgilisinin Cüzdanında Meryem Fotoğrafı Buluyor



Fotoğraf 33: Layale Sevgilisinin Cüzdanında Karısının Ve Kızının Resmini Buluyor



Fotoğraf 34: Layale Sevgilisini Ağlayarak Arkadaşlarına Anlatıyor



Fotoğraf 35: Layale Polis Memuruna Ağda Yapıyor



Fotoğraf 36: Rose Makyajını Siliyor



Fotoğraf 37: Güzellik Salonunun Tabelası



Karamel, filme adını da veren ve kadınların ağda yapmak için kullandıkları "karamel" denen yapışkan ve şekerli maddenin uygulanışını gösteren çekimlerle başlar. Filmde, fotoğraf 22'deki örnekte olduğu gibi kadınların Layale'nin güzellik salonuna gelip ağda yaptırdıkları görülmektedir. Ayrıca fotoğraf 21'de Layale'in yaptığı gibi kadınların ağda sırasında karameli yedikleri sahneler de vardır. Kadınların bu maddeyi kullanarak acı çekmek pahasına istenmeyen tüylerinden kurtulmaya çalışmaları onların eril bakışın fantezisi doğrultusunda arzu nesnelerine dönüşmesini gösterirken bu maddeyi bir tatlı olarak tüketmeleri ve bu tüketim sahnelerinde keyif aldıklarını belli eden jest ve mimikleri aynı zamanda kendi cinsel kimliklerini kabul edişlerini temsil etmektedir.

Karamel'de salonun müşterilerinin yanı sıra filmin ana karakterlerinin de eril bakışın kadını seyirlik bir objeye çevirmek amacıyla empoze ettiği "güzel olma" kalıbına uymaya çalıştıkları gözlemlenir. Lezbiyen kimliği ile ön plana çıkan Rima karakteri, içe dönük bir mizaca sahiptir ve gergin anlarda müzik dinleyerek farklı olduğunu hissettiği kendi dünyasına çekilmektedir. Böylece eril bakışın arzu nesnesi olarak sunduğu "güzel" kadın kimliği ile kendi kimliği arasına da bir duvar çekmektedir. Ancak fotoğraf 23 ve 24'te görüldüğü üzere filmde Nisrine ve Layale, Rima'yı ağda yaptırmaya ve Nisrine'in düğününde elbise giymeye zorlarlar. Gönülsüz de olsa Rima kadın arkadaşlarının söylediklerini yaparak kadınların cinselliğini manipüle edip, onları güzel olması gereken nesneler olarak konumlandıran eril bakışın temsiline uygun hareket eder.

Eril bakışın dayattığı güzellik algısının kurbanı olan bir diğer karakter de Jamale'dir. Her ne kadar eşinden ayrılmış ve çocuklarıyla beraber ayaklarının üzerinde duran güçlü bir kadın karakter de olsa Jamale, fotoğraf 25'teki gibi genç kadınları gördükçe kendini onlarla kıyaslamakta ve kendine olan güveni sarsılmaktadır. Ayrıca yaşlandıkça güzelliğini kaybedeceğini düşündüğü için fotoğraf 26'daki sahnede olduğu gibi peçetelerin (bazen kıyafet ya da pedlerin) üzerine kırmızı renkli bir sıvı dökerek menopoza girdiğini saklamaya çalışır. Jamale, yaşlanma psikolojisiyle mücadele eden ve eril bakışın arzu nesnesi olabilmeleri için gerekli olan gençlik, güzellik ve çekicilik gibi meziyetleri kaybetmeye başlayan Lübnanlı kadınları temsil etmektedir.

Layale ise evli sevgilisi ile olan ilişkisi üzerinden eril bakış çerçevesinde hikâyenin femme fatal karakteri olarak sunulmaktadır. Layale, alımlı, güzel ve kendi işinin patronu olan bir kadındır ve bu çekiciliği ve bağımsızlığı ile evli bir erkeği baştan çıkarmaktadır. Fotoğraf 27 ve 28'deki sahnelerde görüldüğü üzere Layale, ara sıra evli sevgilisi ile telefonda kaçamak sohbetler yapar. Ayrıca sevgilisiyle buluşmaları için fotoğraf 29 ve 30'daki sahnelerdeki gibi özenle hazırlanıp süslenmekte ve evli sevgilisinin arzu nesnesi olmaya çalışmaktadır. Layale'in sevgili ile olan ilişkisini sürdürmek için detaylıca anlatılan tüm bu çabaları karşısında film, evli sevgilinin yüzünü hiçbir sahnede göstermemektedir. Ücra köşelerde buluşan çift sadece fotoğraf 31'deki sahnede arabanın içinde arka taraftan çekilir ve evli erkeğin yüzü yine izleyiciye gösterilmemiş olur. Bu durum yasak ilişkiyi sürdürenin ve evli erkeği yoldan çıkaranın, hikâyenin tehlikeli femme fatale'i Layale olduğu algısına vurgu yapmaktadır.

Layale aynı zamanda filmin sonlarına doğru ana akım sinemadaki femme fatal karakterler gibi bir nevi cezalandırılmaktadır. Bir gün sevgilisi cüzdanını Layale'in arabasında unutur. Bunun üzerine dayanamayıp cüzdanı karıştıran Layale, fotoğraf 32 ve 33'teki sahnelerde cüzdanın içinde sırasıyla Meryem Ana ve sevgilisinin eşi ve kızına ait fotoğraflar bulur. İlk fotoğraftaki Meryem Ana resmi, evli sevgilisinin toplumsal cinsiyet rollerine uyan iyi bir eş-anne olarak masum ve mağdur konumda temsil edilen eşine gönderme yapmaktadır. Bu iki fotoğraf, Layale'e evlilik ve aile kurumunu yıkan, öteki kadın olduğunu hatırlatır ve onu üzerek cezalandırır.

Layale daha sonra 34. fotoğrafta görüldüğü üzere evli sevgilisi ile olan ilişkisini arkadaşları Rima, Jamale ve Nisrine'ye ağlayarak anlatır. Kadın dayanışması sayesinde öteki kadın kimliği ile yüzleşen Layale, daha sonra evli sevgilisinden ayrılır ve onun arzu nesnesi olmayı durdurur. Sevgilisinden ayrıldıktan sonra ise polis memuru Youssef ile aralarında flörtöz etkileşimler başlar. Nisrine ve nişanlısının başı bir gün Lübnanlı bir polis ile belaya girince Youssef, çifte olaydan ceza almadan kurtulmaları için yardım eder. Nisrine bunun üzerine Youssef'e teşekkür etmek için onu salona çağırır ve ona ücretsiz bakım yapacaklarını söyler. Daveti kabul eden Youssef'in kaşı alınır ve bıyıkları kesilir.

Lübnan ve diğer Orta doğu ülkelerinde erkeklerin bıyıkları ve kaşları onların erilliklerini sembolize eden önemli ögelerdir. Youssef güzellik bakımını kabul edip erilliği temsil eden bıyıkları ve kaşlarından vazgeçerek hem ataerkil cinsiyet rollerini hem de eril bakışı yıkıma uğratmış olur. Eril bakış kadınları arzu nesnesi haline dönüştürdüğü için kadınların güzel olmasını ve dolayısıyla kadınların bakım ve makyaj yaptırıp süslenmesini ister. Youssef'un bir erkek olarak bakım yaptırması ile kadınlara yüklenen güzellik algısı bir erkek üzerinde yaratılmış olur. Ancak Layale'in Youssef'a ağda yaptığı sahnelerde ayrıca Layale'in polis memurunun arzu nesnesine dönüştüğü de gözlemlenir. Fotoğraf 35'te örnek sahnede görüldüğü üzere Youssef ağda sırasında karelere dahil edilen Layale'in vücudunun güzelliğini şaşkınlık ve hayranlıkla izler.

Kızların ahbaplık ettiği terzi Rose ise dükkanına müşteri olarak gelen bir beyefendi ile flört etmeye başlar. Yaşlı adam için diktiği ceketleri adamın evine götürdüğü sırada sohbetleri iyice ilerler ve dışarıda buluşmak üzere randevulaşırlar. Rose, bu randevu için saçını boyatır ve makyaj yapar. Ancak geç yaşından dolayı en başından beri flört etmekten ve âşık olmaktan çekinmektedir. Tüm bu düşüncelerle randevu için hazırlanırken birden makyajını temizler ve böylece izleyici Rose'un randevuya gitmeyeceğini anlar. Rose'un makyajını silmesi eril bakışın arzu nesnesi olmayı kabul etmediğini göstermektedir. Rose hem evlenmeyerek ataerkil cinsiyet rollerini yıkıma uğratır hem de makyaj yapıp güzelleşerek eril bakışın seyirlik nesnesi olmayı reddeder. Görüşmesini iptal edip ömrünün sonuna kadar kardeşi Lili'ye bakma kararı almaktadır.

Karamel'in hikayesinin büyük kısmının Lübnan'da bir güzellik salonunda geçmesi de filmin kadın karakterlerinin temsili açısından önemlidir. Güzellik salonları kadınların eril fantaziyi tatmin eden seyirlik objelere dönüştükleri yerdir. Kadınlar bu salonlarda ağda, makyaj, manikür ve pedikür gibi bakımlar ile eril nazarın kendilerine dayattığı güzellik algısı kalıplarına girmeye çalışırlar. Karamel filminin kadın karakterleri de Layale'in salonunda, eril bakışın kadınlar üzerinde yoğunlaşan algısı doğrultusunda güzelleşmeye çalışmaktadırlar. Ancak salonda çalışan kadınlar hikâye boyunca cinsiyet rollerinin sınırlarını aşarak belirli noktalarda özgürlüklerini kazanmaktadır. Bu kontrast,

fotoğraf 37’ de filmin daha ilk sahnelerinde mekânın yazılı olduğu tabela ile izleyiciye anlatılmaktadır. Salonun tabelasının bir harfinin düşmüş olması bu mekânda toplumsal normlara ve cinsiyet rollerine tam anlamıyla uyulmadığı ve bir başkaldırı söz konusu olduğunu sembolize etmektedir.

3.7.2. Peki Şimdi Nereye?

Yönetmen: Nadine Labaki

Görüntü Yönetmeni: Christophe Offenstein

Senaryo: Nadine Labaki, Jihad Hojeily,

Rodney El Haddad, Sam Nessim

Müzik: Khaled Mouzanar / lyrics by Tania Saleh

Oyuncular: Nadine Labaki, Layla Hakim,

Claude Baz Moussawbaa, Antoinette El-Noufaily

Yapımcı: Anne-Dominique Toussaint
Süre: 110 Dakika

Tür: Dram, Komedi

İlk Gösterim Tarihi: 16 Mayıs 2011 (Cannes)

Vizyon Tarihi: 22 Eylül 2011

Fotoğraf 38: Peki Şimdi Nereye? Film Afişi



Nadine Labaki’nin ikinci uzun metraj filmi Peki Şimdi Nereye? Müslüman ve Hristiyan halkın birlikte yaşadığı isimsiz bir Arap köyünün hikayesini anlatmaktadır. Filmde iki dini grup arasındaki artan gerilimden ve çatışmalardan bıkan köy kadınları, saldırgan erkekleri yatıştırmak için güçlerini birleştirir.

Film kortej benzeri bir kadın alayının taşlı bir yolda yaptığı dans benzeri bir ritüel ile başlar. Kadınlar ellerinde çiçekler ve izleyicinin sonraki süreçte savaşta kaybettikleri erkeklerine ait olduğunu anlayacakları fotoğraf vb. eşyaları tutarak ilerlemektedir. Öğle

vaktinin kavurucu sıcağına rağmen yollarında emin adımlarla ilerleyen kadınlardan bazıları baş örtüsü giyerken bazıları haç işareti taşımaktadır. Ancak hepsi siyah giyinmiştir ve yas tuttukları aşikardır. Kadınlar mezarlığa vardıklarında Müslüman ve Hristiyan olmak üzere iki cemaate ayrılırlar ve kaybettikleri aile fertlerini ziyaret ederler.

Kadınların yaşadığı köyün savaş geçmişi hakkında bir miktar fikir veren bu giriş sahnesinin ardından film, yavaş yavaş köy ve köy sakinlerinin hayatlarını tanıtmaya başlar. Ülkenin geri kalanı ile tek bağlantısı yıkık dökük bir köprüden ibaret olan köyün dış dünyadan bilgi aldığı kısıtlı kaynaklar köyde bakkal tarzı küçük bir yer işleten Takla'nın dükkanına gelen gazeteler, Amale'in kahvehanesindeki radyo ve köy meydanına kurulan televizyondur. Bir gün köyün kadınları Amale'in kahvehanesinde bir araya gelmiş çalışırken radyodan ülkenin geri kalanında Müslümanlar ve Hristiyanlar arasında çatışmaların yeniden başladığını öğrenirler. Önceki zamanlarda dini farklılıklar nedeniyle savaş yaşandığı anlaşılan köyde, köyün Müslüman ve Hristiyan halkları uzun süredir barış içinde yaşamaktadır. Ancak radyoda duydukları haber ile erkekler arasındaki çatışmaların yeniden başlamasından tedirginlik duyan köyün kadınları elele vererek olası bir savaşı önlemek için bir sürü plan yaparlar. İşe köydeki radyo ve televizyonu bozup, köye gelen gazeteleri yakarak başlayan kadınlar, köyün erkeklerinin dikkatini dağıtarak savaşmalarını önlemek için köye pavyonda çalışan bir grup kadını davet etmek de dahil olmak üzere bir sürü eylem gerçekleştirir. Filmin sonunda ortak bir amaç altında birleşen köy kadınlarının sarsılmaz dostluğu, çabaları ve yaratıcılıkları bir dizi kaotik hadisenin arkasından erkekler arasındaki çatışmalara engel olur.

3.7.2.1. Kadın Hikayesi Anlatma

Peki Şimdi Nereye? farklı dinden ve yaştan bir grup kadının savaşı durdurmak adına verdiği toplu mücadeleyi anlatan bir filmdir. Kadın karakterleri özne konumuna koyan film, bu karakterlerin erkekler arasındaki çatışmayı durdurmak amacıyla yaptıkları eylemleri konu edinir. Fotoğraf 38'de verilen filmin afişi, Labaki'nin filmde kendisinin canlandırdığı Amale karakterinin köy kadınlarının vefat eden erkeklerin mezarına giderken yaptıkları dans benzeri ritüelleri esnasında çekilmiş bir görseline yer

vermektedir. Afişteki kadın görseli, filmde kadın hikayesi anlatılacağının ilk göstergesidir.

Fotoğraf 39: Köy Kadınları Mezarlığa Yürüyor



Fotoğraf 40: Köy Kadınları Mezarlığa Yürürken Dans Ediyor



Fotoğraf 41: Köy Kadınları Erkekler İçin Kurabiye Yapıyor



Fotoğraf 42: Afaf Pavyonda Çalışan Bir Grup Kadının Köylerinde Kalacağını Duyuruyor



Fotoğraf	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Fotoğraf 38	İnsan	Köy kadınlarının dans ritüeline katılan Amale'ın görseli	Kadın hikayesi anlatma
Fotoğraf 39	Eylem	Kadınların mezarlığa yürüyüşü	Kadın hikayesi anlatma
Fotoğraf 40	Eylem	Kadınların mezarlığa giderken yaptıkları dans ritüeli	Kadın hikayesi anlatma
Fotoğraf 41	Eylem	Kadınların erkekler için uyku ilaçlı kurabiye pişirmesi	Kadınların özne konumunda temsili
Fotoğraf 42	Eylem	Kadınların erkekleri oyalamak için pavyonda çalışan kadınları köyde ağırlamaları	Kadınların özne konumunda temsili

Tablo 6: Peki Şimdi Nereye? Filmi Kadın Hikayesi Anlatma Göstergeleri

Yapım, kadın karakterlerin dans koreografisine benzeyen birtakım hareketleri tekrar ederek ve göğüslerine vurarak icra ettikleri bir çeşit ritüel ile başlar. Üzgün olan kadınlar, yıllar önce gerçekleşen savaşta yitirdikleri aile üyeleri için yas tutmaktadır. Kadın karakterlerin toplu halde görüldüğü fotoğraf 39 ve 40'taki bu giriş sahneleri filmin başlangıcından itibaren kadınlar ile ilgili bir hikâye sunulacağını işaret etmektedir. Film daha sonraki sahnelerde izleyiciye kadınların köylerindeki muhtemel bir savaşı önlemek amacıyla yaptıkları eylemleri anlatmaktadır. Bu eylemler arasında fotoğraf 41'deki kadınların erkekler için uyku ilaçlı kurabiye pişirerek köydeki silahları sakladıkları sahne ve fotoğraf 42'deki köydeki erkeklerin dikkatini dağıtmak amacıyla pavyonda çalışan bir grup kadını köylerinde ağarladıkları sahne gösterilebilir. Muhtemel bir savaşı önlemek amacıyla yaptıkları tüm faaliyetler ile köy kadınları, erkekleri savaşıp birbirlerini öldürmekten alıkoymak amacıyla cesur eylemler yapan bağımsız bireyler olarak temsil edilmektedir. Kadınlar köydeki erkeklerin eşleri, kardeşleri ya da anneleri olmalarına rağmen film bu karakterleri erkekler ile olan ilişkileri üzerinden kimliklendirmez ve köyde barışın sağlanması için mücadele eden özneler olarak betimler.

3.7.2.2. Ataerkil Cinsiyet Rollerini Yıkma

Kadınların köylerinde barışı sağlamak adına verdikleri mücadeleyi anlatan Peki Şimdi Nereye?, kadın karakterleri hikâyenin öznesi olarak sunar ve bu karakterlerin köy yaşamındaki etkin rollerini anlatır.

Fotoğraf 43: Kadınlar Takla'nın Bakkalından Alışveriş Yapıyor



Fotoğraf 44: Amale Sahibi Olduğu Kahvehanede Bulaşık Yıkıyor



Fotoğraf 45: Kadınlar Amale'ın Kahvehanesinde Çalışırken Erkekler Oyun Oynuyor



Fotoğraf 46: Erkekler Kavga Ediyor



Fotoğraf 47: Kadınlar Erkeklerin Çatışmasını Engellemek İçin Plan Yapıyor



Fotoğraf 48: Amale Erkeklerin Kavgasını Ayırıyor



Fotoğraf 49: Amale Radyoyu Söküyor



Fotoğraf 50: Kadınlar Kavga Çıkarıyorlar



Fotoğraf 51: Kadınlar Gazeteleri Yakıyor



Fotoğraf 52: Yvonne, Meryem İle Konuşuyormuş Gibi Yapıyor



Fotoğraf 53: Kadınlar Pavyonda Çalışan Kadınların Posterine Bakıyor



Fotoğraf 54: Pavyonda Çalışan Kadınlar Köye Geliyor



Fotoğraf 55: Yvonne Namaz Kılıyor



Fotoğraf 56: Fatmeh Başını Açıyor



Fotoğraf 57: Köy Halkı Nassim'in Cenazesini Taşıyor



Fotoğraf 58: Pavyonda Çalışan Kadınlar Köy Kadınları İle Güneşleniyor



Fotoğraf 59: Amale Ve Rabih Bakışıyor



Fotoğraf 60: Takla Oğlu Nassim'in Cenazesini Kuyuya Saklıyor



Fotoğraf 43'teki sahnede görüldüğü üzere köyün bakkalını işleten kişi köy kadınlarından Takla'dır. Takla'nın oğlu Nassim ve kuzeni sahip oldukları eski bir motor ile köyün dışına gidip hem köylülerin ürettikleri eşyaları satar hem de dışarıdan köyün ihtiyacı olan tedariği sağlarlar. Oğlundan aldığı bu tedariği köylülere ulaştırma görevini ise Takla ve kızı üstlenmektedir. Fotoğraf 44 Amale'ı sahibi olduğu kahvehanede bulaşık yıkarken gösterirken fotoğraf 45'teki sahnede köy kadınlarının Amale'ın kahvehanesinde yuvarlak bir masada toplanıp Takla'nın oğlu Nassim'in köy dışında satması için birşeyler ürettiği görülmektedir. Kadınların arkasındaki masada ise erkekler sigara içip oyun oynar. Çalışıp ailenin geçimini sağlamak ve finansal gücün getirisi olarak ailenin karar mekanizması olmak ataerkil cinsiyet rollerinin erkeklere atfettiği görevlerdir. Kadınların en büyük görevleri ise iyi birer eş ve anne olmaktır. Filmdeki kadınların edilgen rolleri benimsemek yerine aktif bir şekilde çalışıp gelir elde etmeleri geleneksel cinsiyet rollerinin yıkımını temsil etmektedir.

Ataerkil roller ve bu roller çerçevesinde inşa edilmiş olan geleneksel sinema kavga, çatışma ve savaş gibi kavramları cesaret, kahramanlık ve güç gibi eril değerler ile ilişkilendirerek sunmaktadır. Yani savaşa katılım ve çatışma kadın ve erkeğin arasındaki cinsiyet hiyerarşisini görünür kılan ve sürdüren bir eylemdir. Erkekler savaş ile bağdaştırılırken kadınlar duygusal mizaçları dolayısıyla barış ile özdeşleştirilir. Peki Şimdi Nereye?'nin kadın-erkek iktidar ilişkilerini savaş bağlamında ataerkil normlara uygun temsil ettiği görülmektedir. Fotoğraf 46'da görüldüğü üzere köyde kavga eden ve savaş çıkarma ihtimali olan kişiler erkeklerdir. Kadınlar ise fotoğraf 47'de görüldüğü gibi birlik ve beraberlik içerisindedir ve barışı sağlayabilmek adına neler yapabilecekleri üzerine kafa yormaktadırlar.

Savaş konusundaki ataerkil temsiliyete rağmen film, savaşı ve savaşın arkasındaki nedenlerin mantıksızlığını eleştirmektedir. Örneğin fotoğraf 48'deki sahnede Amale'ın kahvehanesinde kavga eden erkekleri bağırarak ayırdığı görülmektedir. Amale bu sahnede erkekleri kavga ettikleri için azarlayarak, bu çatışmaların ne kadar mantıksız olduğunu ve köydeki kadınları nasıl üzdüğünü anlatır. Amale'ın isyanı ile kendilerine gelen erkekler yaptıklarından utandıklarını belli eden bir şekilde susup önlerine bakar ve Amale'ı

dinlerler. Bu sahne geleneksel sinemada erkeğe yüklenin bilgelik, cesaret, mantıklılık ve akıllılık gibi meziyetlerin bu filmde kadınlara atfedildiğini göstermektedir. Erkekler mantıksız davranıp, duygularıyla özellikle de öfkeleriyle hareket ederler. Bu durum filmin ataerkil cinsiyet rolllerini alt üst ederek bu rolleri tam zıt şekilde kurguladığını gösterir. Ayrıca Amale'ın bu cesur hareketi kadınların bu toplumda ikincil ve edilgen rollerde olmadığını ve aktif bireyler olarak yer aldıklarını da göstermektedir.

Köy kadınlarının çeşitli işlerde çalışmaları ve toplumsal rollerde erkeklere atfedilen cesurluk, bilgelik gibi faziletlere sahip olmaları hariç filmin diğer birçok sahnesi kadınların sadece edilgen eş ve anne rollerinde değil bağımsız ve mücadeleci karakterler olarak sunulduğunu göstermektedir. Bu sahneler, kadınların erkekler arasındaki çatışmaları durdurarak barışı sağlamaya çalıştıkları sırada yaptıkları eylemlerdir. Kadınlar Amale'ın kahvehanesindeki radyodan ülkenin diğer kesimlerinde Müslümanlar ve Hristiyanlar arasında çatışmaların başladığını öğrendiklerinde ilk olarak fotoğraf 49'da görüldüğü üzere radyoyu sökerler. Sonrasında fotoğraf 50'deki sahnede, erkekler çatışma haberlerlerini televizyondan da öğrenemesinler diye yalandan kavga çıkarırlar ve erkeklerin dikkatini dağıtırlar. Fotoğraf 51'deki sahnede aynı amaçla köye gelen gazeteleri yakarlar. Ancak tüm bunlara rağmen köydeki erkekler arasındaki çatışmalar devam eder ve bunun üzerine kadınlar aralarından Yvonne'nin Meryem Ana ile konuştuğu yalanını uydururlar. Fotoğraf 52'de görülen sahnede Yvonne Meryem Ana ile iletişime geçmiş gibi yapar ve Meryem Ana'nın erkeklerin çatışmalarından dolayı çok kızgın olduğunu söyler. Tüm çabalarına rağmen çatışmaların tamamen kesilmemesi üzerine kadınlar fotoğraf 53'te görülen broşürü bulurlar. Bu broşür pavyonda çalışan bir grup yabancı kadının resmini göstermektedir. Köyün kadınları erkeklerin dikkatini dağıtmak için bu yabancı kadın grubunu köylerine davet ederler. Fotoğraf 54'te görülen grup köye gelince kadınlar erkeklere bu kadınların yolda kaldığı yalanını uydurur ve birkaç gün köylerinde misafir olacaklarını söylerler. Yabancı kadın grubu erkeklerin dikkatini dağıtmada başarılı olsa da Takla'nın oğlu Nassim'in bir kaza sonucu vurulması köydeki gerilimi yeniden arttırır. Nassim, kuzeni ile köy dışına gittikleri bir gün yolda Müslüman ve Hristiyan grupların çatışmaları arasında kalır ve vurulur. Ancak Nassim'in ağabeyi

kardeşinin ölümüne köydeki Müslüman halkın sebep olduğunu düşünecektir. Bu durumun köydeki çatışmaları tetikleyeceğini bilen kadınlar bunun üzerine dinlerini değiştirir. Hristiyan kadınlar Fotoğraf 55'te Yvonne'nin yaptığı gibi örtünür ve namaz kılar ve Müslüman kadınlar fotoğraf 56'de Fatmeh'in yaptığı gibi baş örtülerini çıkarırlar. Erkeklere vermek istedikleri mesaj ise eğer diğer dinden olan komşularıyla savaşmayı göze alıyorlarsa ilk öldürmeleri gereken kişinin kendi eşleri, anneleri ve kardeşleri olduğudur. Bu eylemleri ile kadınlar ataerkil cinsiyet rollerinin kendileri için uygun gördükleri pasif rollerden sıyrılmış ve cesur, aktif roller ile ataerkil topluma kafa tutmuş olurlar. Ancak kadınların bu son isyanı aynı zamanda kendileri ve bedenleri üzerindeki kararları kendilerinin vermesi açısından da önemlidir. Kadınlar hangi dine mensup olacaklarını ve bedenlerini örtme ya da kapama kararını kendileri vermektedir ve eşlerine, çocuklarına ya da kardeşlerine kendilerini bu halde kabul etmeleri gerektiğini söylemektedir. Hatta içlerinden bazıları bu halleriyle kabul edilmedikleri takdirde evi terk edeceklerini söyleyerek erkekleri tehdit eder. Filmin sonuna doğru erkeklerin bu değişimleri kabullendiği ve itiraz etmedikleri görülür. Bu da bir kez daha Peki Şimdi Nereye? Filminin kadın karakterlerinin mutlak cinsiyet rollerinin kalıplarını kırarak özgürleştiğinin kanıtıdır.

Hikâyenin bitişinde köyün erkekleri sadece kadınların yeni dinlerini kabullenmekle kalmaz aynı zamanda Nassim'in cenazesini hep birlikte kaldırırlar. Böylece kadınlar, eril iktidarı yenilgiye uğratır. Ataerkil cinsiyet rollerinde ve ana akım sinemada, erkek imgesi cesaret ve kahramanlık gibi faziletler ile ilişkilendirilir. Kadınlar ise itaatkârlık, duygusallık ve zayıflık gibi özellikler ile bağdaştırılır. Film boyunca erkekler öfkelerini yani duygularını kontrol edemezken kadınlar rasyonel ve akıllı davranarak cesur eylemler ile olası bir savaşı önlemişlerdir. Fotoğraf 57'de gösterilen Nassim'in cenazesi, hikâyenin kahramanı ve kurtarıcısının bu defa erkekler değil, erkeğe atfedilen tüm özellikleri ellerinde toplayan kadınlar olduğunu gösterir.

Bununla beraber filmin bazı kısımlarında kadın temsilleri ataerkil roller ile uyumlu bir şekilde yansıtılmaktadır. Örneğin filmde köy kadınlarının cinsellikleri hiç temsil edilmemektedir. Cinsel yakınlaşmanın tek hissedildiği sahne fotoğraf 59'daki Amale ile

Rabih'in birbirine olan hislerinin aktarıldığı dans sahnesidir ve bu kare, karşılıklı ilgiyi yansıttığı için Amale'in cinselliğini ön plana çıkarmamaktadır. Köy kadınlarının pavyonda çalışan kadınlar ile birlikte güneşlendikleri fotoğraf 58'deki sahne de bu durumun örneği niteliğindedir. Köy kadınları giydikleri bol kıyafetleri ile dikkat çekerken yabancı kadın grubu giydikleri bikinileri ile cinsel objeler olarak sunulmaktadır. Kadınların ataerkil rollere uygun temsilinin bir diğer örneği ise fotoğraf 60'ta görülen Takla'nın oğlu Nassim'in ölü bedenenini kuyuya sakladığı sahnedir. Nassim köyün dışındaki çatışmalar sırasında vurulur ve hayatını kaybeder. Ancak köydekilerin ve özellikle Nassim'in abisinin bu olayı yanlış yorumlayıp kan davasına çevireceğini bilen Takla, iyi ve fadakar bir anne olarak oğlunun ölümünü herkesten gizler. Bunun için oğlunun cesedini kuyuya saklayan Takla, ataerkil cinsiyet normlarının dayattığı anne rolünü ve bu rolün getirisi olan geleneksel özellikleri yerine getirmiş olur.

3.7.2.3. Kadın Karakterlerin Gerçeğe Uygun Temsili

Feminist sinema için kadın karakterlerin gerçeğe uygun temsilleri en önemli elementlerden biridir. Kadınların eril bakışın nesneleri olarak cinsel objelere dönüştürülerek ya da mağdur roller atfedilerek yapılan temsilleri onların sinemada hakiki halleri ile tasvir edilmesinin önündeki en büyük engeldir.

Fotoğraf 61: Erkekler Yabancı Kadınlar Güneşlenirken Onları İzliyor



Fotoğraf 62: Yabancı Kadınlar Dansöz Kıyafetiyle Erkekleri Eğlendiriyor



Fotoğraf	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Fotoğraf 61	Eylem	Erkeklerin bikinili kadınları seyretmesi	Eril fantezi ile kadın vücudunun nesnelleştirilmesi
Fotoğraf 62	Eylem	Kadınların erkekleri oyalamak için oryantal dans yapması	Eril fantezi ile kadın vücudunun nesnelleştirilmesi

Tablo 8: Peki Şimdi Nereye? Filmi Kadınların Gerçeğe Uygun Temsili Göstergeleri

Peki Ya Şimdi Nereye?' de savaşı durdurmak adına verdikleri cesur eylemlerin hiçbiri başarılı olmayınca köy kadınları çareyi kadın cinselliğini kullanmakta bulur. Pavyonda çalışan bir grup yabancı genç kadını yolda kaldıkları bahanesi ile köylerinde ağırlarlar. Film boyunca köyün kadınlarının cinsellikleri hiçbir şekilde ön plana çıkarılmamaktadır ve kadınlar cinsellikten arındırılmış eşler ve anneler olarak sunulmaktadır. Ancak erkeklerin dikkatini dağıtmak ve çatışmayı önlemek amacıyla köye gelen yabancı kadınların temsili tamamen cinsellikleri etrafında şekillenmektedir. Fotoğraf 61'deki bikinileri ile güneşlendikleri sahneden fotoğraf 62'deki oryantal danslarıyla köyün erkeklerini meşgul ederek kadınların köydeki silahları toplamalarına yardım ettikleri sahneye kadar kameranın ve erkeklerin odak noktası bu kadınların vücududur.

Eril bakış kadınlara güzellik rollerini dayatarak onları beyazperdenin seyirlik nesnesine çevirir ve kadınların gerçek hallerinden uzak temsiller sunar. Güzellikleri ve cinsellikleri ile ön plana çıkan bu kadınlar filmlerin erkekleri doğru yoldan saptıran, baştan çıkarıcı femme fatale karakterleridir. Peki Ya Şimdi Nereye? filmindeki kadınların köylerine davet ettiği yabancı kadınlar da bu hikâyenin cinsel objesi ve femme fatale karakterleridir. Köyün erkeklerinin kadınlara karşı zaafını ve kendi cinselliklerini kullanarak erkekler arasındaki çatışmalara son vermeleri hedeflenmektedir. Eril fantezi doğrultusunda cinsel arzunun nesnesine dönüşen kadınlar, erkeklerin çatışmasının durdurulabilmesi için son çaredir. Yani erkek çatışmasını önlemek için kadınların dişiliğinden ve cinselliğinden faydalanılmaktadır. Bu durum ayrıca kadınların bazı hedeflere ulaşmak için hala bedenlerini cinsel olarak nesneleştirmeye ihtiyaç duyduğu algısını da yaratmaktadır.

3.7.3. Kefernahum

Yönetmen: Nadine Labaki

Görüntü Yönetmeni: Christopher Aoun

Senaryo: Nadine Labaki, Jihad Hojaily,

Michelle Keserwany

Müzik: Khaled Mouzanar

Oyuncular: Zain Al Rafeea, Yordanos Shiferaw,

Boluwatife Bankole, Kawthar Al Haddad,

Fadi Kamel Youssef, Nour el Husseini,

Alaa Chouchnieh, Cedra Izam, Nadine Labaki,

Joseph Jimbazian, Farah Hasno

Yapımcı Firma: Mooz Films

Fotoğraf 63: Kefernahum Film Afişi



Yapımcı: Khaled Mouzanar, Michel Merkt

Dağıtımcı: Sony Pictures Classics

Süre: 126 Dakika

Tür: Dram

İlk Gösterim Tarihi: 17 Mayıs 2018 (Cannes)

Vizyon Tarihi: 20 Eylül 2018

Labaki'nin üçüncü uzun metraj filmi Kefernahum, Beyrut'un kenar mahallelerindeki kaos, gaddarlık ve şiddetin ortasında hayatta kalmayı başaran 12 yaşındaki bir çocuğun hikayesini anlatmaktadır. Zain, sorumsuz ebeveynlerinin kız kardeşini çocuk yaşta evliliğe zorlamasından sonra yoksullukla boğuşan ailesini ve evini terk eder. Sokaklarda tek başına yaşamını sürdürmeye çalışan Zain'in yolu Etiyopyalı mülteci Rahil ve bebeği Yonas ile kesişir. Rahil, Yonas'a bakmak için sabahtan akşama kadar çalışıp didinen bir annedir ve Zain ile tanıştıktan sonra onu da kanatları altına alıp evine götürür.

Rahil çalışıp iki çocuğa bakarken Zain de onun işte olduğu zamanlarda Yonas'ın bakımını üstlenir. Ancak birbirlerine destek olarak kurdukları bu düzen Rahil'in ülkede yasa dışı kalıp çalıştığı gerekçesiyle tutuklanması ile alt üst olur. Tutuklanmasının ardından Rahil'den bir süre haber alamayan Zain, Yonas'a ve kendine bakmak için elinden geleni yapar. Daha sonra başka bir ülkeye gitme umudu ile Yonas'ı insan kaçakçılığı yapan Aspro'ya teslim eder ve kendi nüfus belgelerini aldıktan sonra bu yurtdışı yolculuğunda Yonas'a eşlik etmeyi planlar. Belgelerini alma umuduyla ailesinin evine döndüğünde çocuk yaşta zorla evlendirilen kız kardeşi Sahar'ın öldüğünü öğrenir. Bunun üzerine kızın evlendirildiği adamı bıçaklar ve 5 yıl hapis cezası alır.

Cezaevinde cezasını çektiği bir gün telefon ile bir televizyon programına bağlanır ve yaşadığı berbat şeylerden onu dünyaya getiren anne ve babasının sorumlu olduğunu

söyler. Bu yüzden ebeveynlerinden şikayetçi olmak isteyen Zain, şikayetini programdan haberdar olan bir kadın avukat aracılığı ile mahkemeye taşır.

Film bir çocuğun hikayesine odaklanarak kentsel yoksulluk, yasadışı göç ve özellikle bu yoksulluğa maruz kalan çocukların durumunu anlatmaktadır. Ancak film, Orta Doğu'daki çocukların hayatlarını beyazperdeye aktarırken aynı zamanda kadınların toplumdaki yerine de ışık tutmaktadır. Film, izleyicilere Zain'in hikayesine eşlik eden dört kadın karakter sunar.

3.7.3.1. Kadın Hikayesi Anlatma

Kefernahum, Beyrut sokaklarında yoksulluk ve açlık içinde hayata tutunmaya çalışan 12 yaşındaki Zain'in hikayesini beyaz perdeye taşımaktadır. Hikâyenin ana karakteri ve öznesi Zain'dir. Fotoğraf 63'te gösterilen filmin afişi de izleyicilere bu çocuğun hayatını anlatacağını belirten bir şekilde Zain'in görseline yer vermektedir.

Fotoğraf 64: Zain Yonas İle Birlikte



Fotoğraf 65: Sahar Reglisini Gizlemesini Söyleyen Zain'i Dinliyor



Fotoğraf 66: Rahil İşyerinde



Fotoğraf 67: Zain Annesine Sahar'ı Soruyor



Fotoğraf 68: Zain Avukat Nadine İle Mahkemede



Fotoğraf	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Fotoğraf 63	İnsan	Yonas'ı el arabasıyla taşımaya çalışan Zain	Erkek ana karakter
Fotoğraf 64	İnsan	Zain Yonas ile birlikte	Erkek ana karakter
Fotoğraf 65	İnsan	Sahar	Hikâyeye katkı sağlayan yan rol
Fotoğraf 66	İnsan	Rahil	Hikâyeye katkı sağlayan yan rol
Fotoğraf 67	İnsan	Souad	Hikâyeye katkı sağlayan yan rol
Fotoğraf 68	İnsan	Avukat Nadine	Hikâyeye katkı sağlayan yan rol

Tablo 9: Kefernahum Filmi Kadın Hikayesi Anlatma Göstergeleri

Filmde tanıtılan dört kadın karakter, filmin öznesi olan erkek karakter Zain'in hikayesine yan karakterler olarak dahil olmakta ve izleyicilere Lübnan toplumunun farklı bir yüzünü tanıtmaktadır. Bu karakterlerden ilki Zain'in kardeşi Sahar'dır. Sahar filmin sadece giriş sahnelerinde yer almasına rağmen kadının Lübnan toplumundaki yerini gösteren kilit bir karakterdir. Sahar henüz 11 yaşındayken regl olmaya başlar ve bunu ilk fark eden kişi kardeşi Zain olur. Zain daha önceden mahalleden bir kız çocuğunun adet olduktan sonra kendinden yaşça büyük biriyle evlendirildiğini görmüştür. Aynı şeyin kendi kız kardeşinin de başına gelmesinden korkan Zain, fotoğraf 65'teki sahnede Sahar'a regl olduğunu saklamasını öğütlemektedir. Ancak ebeveynleri Sahar'ın regl olduğunu kısa süre sonra öğrenir ve kızı evlendirme kararı alır. Filmdeki diğer kadın Etiyopyalı mülteci Rahil'dir. Fotoğraf 66'da görüldüğü üzere Lübnan'da kaçak olarak çalışıp yaşayan Rahil ülkedeki yasadışı göçü temsil ederek hikâyeye katkı sağlamaktadır. Zain ve Sahar'ın annesi Souad ise filmde Lübnan'da kentsel yoksulluk çeken bölgelerdeki kadınların hayatını yansıtmaktadır. Filmin sonunda Zain'in avukatlığını yapan Nadine karakteri ise Souad'ın temsil ettiği edilgen, mağdur kadın rolünün tersine ataerkil cinsiyet rollerini delerek aktif roller benimseyen Lübnan kadınlarının varlığını temsil eder.

3.7.3.2. Ataerkil Cinsiyet Rollerini Yıkma

12 yaşındaki Zain'in hikayesine odaklanan Kefernahum, bu karakterin kız kardeşi için verdiği mücadele ile başlamaktadır. Zain küçük yaştaki bir erkek çocuğu olmasına rağmen kız kardeşi Sahar'ın regl olduğunu gizleyerek ebeveynlerinin onu erken yaşta evlendirmesine engel olmaya çalışmaktadır.

Fotoğraf 69: Zain Sahar'ın Kanlı İç Çamaşırını Yıkıyor



Fotoğraf 70: Sahar Süslenip Görücü Bekliyor



Fotoğraf 71: Rahil Yonas'ı Emziriyor



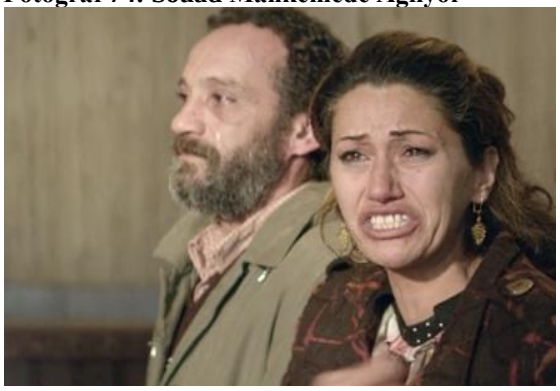
Fotoğraf 72: Rahil Yonas Ve Zain'i Yıkıyor



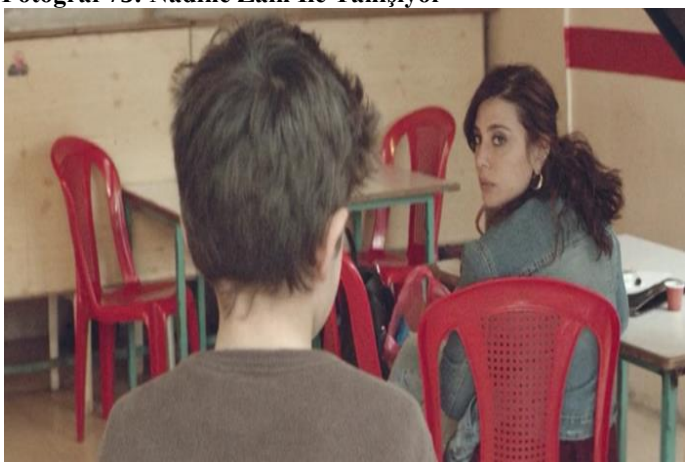
Fotoğraf 73: Rahil Yonas'a Kavuşuyor



Fotoğraf 74: Souad Mahkemede Ağlıyor



Fotoğraf 75: Nadine Zain İle Tanışıyor



Fotoğraf	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Fotoğraf 69	Eylem	Zain'in Sahar'ın kanlı iç çamaşırını yıkaması	Ataerkil cinsiyet rollerini yıkma
Fotoğraf 70	Eylem	Sahar'ın süslenip görücü beklemesi	Ataerkil cinsiyet rollerini kabulleniş
Fotoğraf 71	Eylem	Rahil'in iş yerinde gizlice bebeğini emzirmesi	Fedakar annelik
Fotoğraf 72	Eylem	Rahil'in Yonas'ı ve Zain'i yıkaması	Fedakar annelik
Fotoğraf 73	Eylem	Rahil'in yonas ile yeniden buluşması	Fedakar anneliğin ödüllendirilmesi
Fotoğraf 74	Eylem	Souad'un yaşadıklarını anlatırken mahkemede ağlaması	Annelik rolünün yerine getirilmemesi ve ardından gelen ceza
Fotoğraf 75	İnsan	Avukat Nadine'in temsili	Ataerkil cinsiyet rollerini yıkma

Tablo 10: Kefernahum Filmi Ataerkil Cinsiyet Rollerini Yıkma Göstergeleri

Sahar'ın regl olması artık ergenliğe girdiğini göstermektedir ve ataerkil cinsiyet rollerine göre Sahar artık çocukluktan çıkıp ergin yaşa adım atmaktadır. Dolayısıyla ataerkil roller Sahar'dan tüm kadınlardan bekledikleri eylemleri beklemektedir. Yani

Sahar sırasıyla evlenerek eş olma sorumluluğunu yerine getirirken daha sonrasında çocuk doğurarak anne olmalıdır. Zain'in bu duruma tepki göstererek, kardeşinin reglisini gizlemeye çalışması ve fotoğraf 69'uncu sahnede Sahar'ın kanlı iç çamaşırını yıkaması ataerkil cinsiyet rollerine baş kaldırdığını göstermektedir. Zain erkek olmasına rağmen erkek egemen sistem tarafından biçimlendirilen davranış kalıplarının kız kardeşine dayattığı rollere karşı gelip bu rolleri yıkıma uğratmaya çabalamaktadır.

Lübnan toplumunun özellikle fakir semtlerinde kızların erken yaşta evlendirilmesi oldukça yaygındır. Bunun en büyük sebebi ailelerin yaşadığı yoksulluktur. Finansal sıkıntılar, kadınların çok erken yaşlardan itibaren cinsiyet rollerine maruz kalarak özgürlüklerini kaybetmelerine sebep olmaktadır. Sahar bu kaderi yaşayan kadınlardan sadece biridir. Sahar'ın ataerkil rolleri yerine getirmek için yaşının çok küçük olduğunu düşünen Zain, bu rollere karşı gelerek kardeşini korumaya çalışsa da çok geçmeden ebeveynleri Sahar'ın regl olduğunu anlar. Sahar'ın fotoğraf 70'deki sahnede kendisine görücü geldiğinde süslenip hazırlanması, onun babasına ve erkek egemen topluma boyun eğişini temsil etmektedir. Zain'in ve Sahar'ın tüm çabalarına rağmen, babaları Sahar'ı görücü karşısına çıkarır ve sonrasında yaka paça sürükleyerek müstakbel kocasının evine götürür. Babasının emriyle evlenmek zorunda olan Sahar, sonrasında da kocasının emri altına girer.

Filmdeki diğer iki kadın karakter Rahil ve Souad ise birbirlerine zıt örnekler olarak sunulmaktadır. Rahil bebeği Yonas'a bakabilmek için tüm fedakarlıkları yaparak çalışıp didinmektedir. Hayatlarında bir baba figürü olmadığı için Rahil eş konumunda temsil edilememekte ve edilgen bir rolden ziyade çalışan aktif bir figür olarak yansıtılmaktadır. Örneğin bakacak kimsesi olmadığı için fotoğraf 71'deki sahnede Yonas'ı da iş yerine getirir ve orada emzirir. Zain ile tanıştıktan sonra onu da yanına alarak ona da annelik yapar. Fotoğraf 72'de görüldüğü üzere Zain'i Yonas ile birlikte yıkar ve besler. Rahil, film boyunca ataerkil cinsiyet rollerine uygun olarak fedakâr bir anne olarak ancak bu rollerin beklediği edilgen kadın figüründen farklı olarak çalışan bir karakter olarak betimlenmektedir.

Zain'in gerçek annesi Souad ise Rahil'in tam tersine çocuklarını koruyamayan bir annedir. Çocukları için fedakârlık yapmak yerine yaşadığı yoksul hayatı bir miktar düzeltebilmek için çocuklarını feda eder. Sahar'ın iki tavuk karşılığında evlendirilmesine göz yumar ve Zain evi terk ederken ona engel olmaz. Ataerkil cinsiyet rollerinin fedakâr anne rolüne uyan Rahil hikâyenin sonunda ödüllendirilirken bu rolü yıkıma uğratan Souad'ın cezalandırıldığı görülmektedir. Rahil tutuklandığı zaman Zain, Yonas'ı insan kaçakçılığı yapan Aspro'ya emanet eder. Bebeğinin izini kaybeden Rahil, filmin sonlarına doğru fotoğraf 73'teki sahnede bebeği ile yeniden buluşur Ancak Souad, annelik görevini yeterince yerine getiremediği için Sahar'ın ölümü ve Zain'in adam bıçaklamasıyla cezalandırılır. İki çocuğundan da olan anne tüm bunların üzerine fotoğraf 74'teki sahnede Zain'in kendilerini şikâyet etmesi üzerine gözyaşları içerisinde mahkemeye çıkar.

Filmin son kadın karakteri ise Nadine Labaki'nin kendisinin canlandırdığı Avukat Nadine'dir. Zain'in telefonla katıldığı televizyon programından haberdar olan avukat, fotoğraf 75'teki sahnede Zain'le tanışır ve şikayetini mahkemeye taşımasına yardımcı olur. Avukat Nadine, çok küçük yaşta erkek egemen toplumun kurbanı olan Sahar'ın aksine ataerkil cinsiyet rollerini yıkan bir karakter olarak tasvir edilmektedir. Toplumda anne ya da eş olarak yer bulabilen pasif kadınların aksine, Nadine eğitimli, güçlü ve modern bir kadındır. Tüm bu özellikleriyle hem Zain'in sesini duyurmasında aktif bir rol oynar hem de Lübnan toplumunda ataerkil rolleri yıkan aktif kadınların da varlığını gösterir.

3.7.3.3. Kadın Karakterlerin Gerçeğe Uygun Temsili

Feminist sinema, filmlerde sürdürülen eril bakış açısından kadına yüklenen cinsel anlamlardan ve kurban rollerinden sıyrılmayı hedefler. Labaki'nin Kefernahum filminde kadın karakterlerin eril bakışın arzu nesnesi olarak herhangi bir temsiline rastlanmamaktadır. Kadınlar, bazı durumlarda ataerkil cinsiyet rollerine uyum sağlamak zorunda bırakılmış olsalar da beyazperdeye yansımaları cinsel obje ya da kurban rollerinde gerçekleştirilmemiştir.

Film, Sahar'ın zorla evlendirildiği sahneler ile Lübnan toplumundaki "çocuk evliliğine" ayna tutmaktadır. Yapım bu sahnelerde Sahar'ı kamerada cinsel bir obje olarak betimlemek yerine kızın sokakta kardeşleri ile oynadığı oyunlar vb. ile küçük yaşına vurgu yapmaktadır. Rahil ise ataerkil cinsiyet rolleri çerçevesinde fedakâr bir anne olarak temsil edildiği için cinsellikle ilgili tüm özelliklerden sıyrılarak yansıtılmaktadır. Cinsiyet rollerinin kadınlar için uygun gördüğü en önemli rol olan anneliği benimsemesine rağmen Rahil, edilgen bir kadın değildir. Kaçak bir göçmen olarak zorlu şartlar altında çalışıp oğlu Yonas'a bakmaktadır. Hayatında eş veya baba gibi bir erkek figürü bulunmayan Rahil, eril bakış doğrultusunda erkek bakımına ve yardımına muhtaç olan kadın figürü olarak da temsil edilmemektedir.

Zain ve Sahar'ın annesi Souad ise yaşadığı yoksulluktan dolayı mağdur olan bir kadın olarak temsil edilmektedir. Ancak Souad bu mağduriyetten hayatındaki tek erkek figür olan kocası sayesinde kurtulmamaktadır. Aksine kocası da yaşadıkları yoksul hayattan mağdur durumdadır. Souad'un cinsellik ile ilgili tek temsili ise Zain tutuklandıktan sonra onu ziyarete geldiğinde hamile olduğunu söylediği sahnede verilmektedir. Bu sahne, hamilelik ve çocuk doğurmanın Lübnan'da Souad gibi kenar mahallelerde yaşayıp fakir bir hayat sürdüren kadınlar için sıradan bir durum olduğunu göstermektedir.

Filmdeki son kadın karakter olan Avukat Nadine'in temsili ile Souad'ın aksine eğitim gören, güçlü ve etken bir kadın olarak gerçekleştirilmektedir. Nadine karakteri, eril bakışın sebep olduğu herhangi bir cinsel ya da mağdur betimleme ile aktarılmamaktadır.

SONUÇ

Tarih boyunca kadınların erkek cinsel arzusunun edilgen nesneleri olarak temsili sanatın her alanında kendisini göstermiştir. Sinema da cinsiyet mitleri üzerinden çeşitli anlamların üretildiği bir sanat ve kitle iletişim aracıdır. Kadının beyazperdedeki temsili sinema tarihi boyunca toplumsal cinsiyet rollerini pekiştirir nitelikte olmuştur. Bu rollere uygun olarak beyazperdenin kadınları pasif, zayıf, erkeğe ihtiyaç duyan ve erkek fantezilerinin objesi olan karakterlerle temsil edilmiştir.

Kadının bu ikincil konumdaki temsilinden rahatsız olan feminist eleştirmenler sinemadaki eril söylemi yok etmeye çalışmış ve kadının kadın olarak temsilini savunmuştur. Eril söylemin hakimiyeti altındaki sinemaya karşı ise karşıt yani feminist filmleri çözüm olarak önermiştirler. Feminist filmler eril söyleme karşı kadın hikayelerini kadın bakış açısıyla sunan yenilikçi yapımlardır. Kadını toplumsal cinsiyet rollerinin dışına çıkararak gerçekçi kimlikleriyle yansıtan feminist yönetmenler ve filmler dünya sinemasında gün geçtikçe artış göstermiş ve izleyicilerini etkilemeyi başarmıştır. Lübnan sinemasının yakın dönemde en dikkat çeken sinemacıları arasında olan Nadine Labaki de kadın hikayelerini anlatan filmleriyle feminist tartışmalara ve eleştirilere yön veren bir yönetmendir.

Bu çalışma, Lübnan sinemasına tematik yenilik getiren Labaki'nin feminist bir yönetmen olduğu ve filmlerinin kadınları gerçek halleriyle beyazperdeye aktarmaya çalışan feminist yapımlar olduğu hipotezleri ile yola çıkmıştır. Bu tezlerin doğruluğunu irdelemek amacıyla Labaki'nin üç uzun metraj filmi göstergebilim yöntemi kullanılarak feminist film teori kapsamında incelenmiştir. İncelemeler sonucu yönetmenin filmlerinde hem feminist hem de geleneksel sinema özelliklerine uygun temsiller kullandığı sonucuna ulaşılmıştır.

Labaki'nin ilk incelenen filmi, beş farklı kadının Beyrut'taki gündelik hayatlarına odaklanan Karamel'dir. Karamel Layale, Rima, Nisrine, Jamale ve Rose isimli kadın karakterleri özne konumunda temsil ederek bu kadınların problemlerini konu

edinmektedir. Layale evli bir adam ile ilişki yaşamaktadır, Rima lezbiyendir, Nisrine evlenmeden evvel cinsel bir birliktelik yaşamış ve bekaretini kaybetmiştir, Jamale yaşlanmaktan korkmaktadır ve Rose yaşından dolayı flört etmekten çekinmektedir.

Filmdeki kadın karakterler çeşitli açılardan ataerkil cinsiyet rollerini yıkıma uğratan, aktif karakterler olarak sunulurlar. Örneğin, Rima ataerkil rolleri reddederek lezbiyenliğini kabullenir, eşinden ayrılarak "iyi eş" rolünü yıkıma uğratan Jamale ise hayallerindeki mesleğin peşinden koşarak "fedakâr anne" rolünü de tahribata uğratır. Ancak kadın karakterlerin erkek egemen toplumun dayattığı eşitsiz rollere uygun olarak da temsil edildiği gözlemlenmektedir. Örneğin, Nisrine ataerkil rollere boğun eğerek kızlık zarı dikimi ameliyatı olur. Bu ameliyat ile bedenini bir eşya gibi yenileyerek ataerkil rollerin dayattığı "iyi eş" görevine uyum sağlamaya çalışır ve filmin sonunda nişanlısı ile evlenerek bu görevi yerine getirmiş olur.

Karamel ayrıca kadın karakterleri bazı sahnelerde eril bakış doğrultusunda yansıtırken bazı sahnelerde bu bakışı yıkıma uğratır. Eril bakış, sinemada kadını erkek arzusunun nesnesi olarak ya femme fatale ya da mağdur rollerinde yansıtmaktadır. Karamel'de Labaki'nin kendisinin canlandırdığı Layale karakteri eril bakış doğrultusunda hikâyenin femme fatale'i olarak yansıtılmaktadır. Ataerkil cinsiyet rolleri kendisinden iyi bir eş ve anne olmasını beklerken Layale evli bir adam ile ilişki yaşayan "öteki kadındır". Film boyunca Layale'in bu ilişkisi yüzünden cezalandırıldığı da gözlenlenmektedir. Filmde eril bakışın yıkıma uğratıldığı sahnelere ise polis Youssef'in güzellik salonunda bakım yaptırması örnek olmaktadır. Eril bakış kadını seyir nesnesi haline çevirdiği için kadından güzel olmasını, makyaj yapmasını, giyinmesini ya da soyunamsını beklemektedir. Ancak bir erkek olarak Youssef'in bakım yaptırması kadına atfedilen güzellik ve bakımlılık algısını yıkmaktadır.

Karamel'deki iki yönlü kadın temsilleri Labaki'nin ikinci filmi Peki Şimdi Nereye?'da da devam etmektedir. Film Hristiyan ve Müslüman halkın bir arada yaşadığı isimsiz bir köydeki kadınların, erkeklerin arasında muhtemel bir çatışmayı engelleme çabalarını beyazperdeye aktarmaktadır. Film boyunca köyün kadınları ataerkil cinsiyet

rollerinde ve ana akım sinemada erkeklere atfedilen özellikler ile özdeşleştirilerek temsil edilmektedir. Köyün mantıklı davranan, cesur ve aktif karakterleri kadınlardır ve erkekler öfkelerine yani duygularına kapılarak mantıksız hareketler yapmaktadır. Cinsiyet rollerini bu temsiller ile alt üst eden Labaki, kadınları filmin öznesi ve kahramanı olarak yansıtmaktadır. Tüm bu feminist açılara rağmen film aynı zamanda bazı sahnelerde kadın bedenini eril bakışın cinsel objesi haline de getirmektedir. Örneğin köyün kadınlarının erkekler arasındaki tartışmaları dindirmek için köye davet ettikleri bir grup güzel kadın tamamen cinsellik odaklı temsil edilmektedir. Köyün kadınları ataerkil roller çerçevesinde cinsellikten arındırılmış anneler ve eşler olarak temsil edilirken yabancı kadın grubunun bedenleri erkeklerin arzu nesnesine dönüştürülerek sunulur. Kadınların cinsel bir nesneye dönüştürülmüş bedenleri sayesinde erkekler aralarındaki çatışmayı unuturlar. Bu durum kadınların istedikleri amaca ulaşmada hala cinselliklerini kullanmaya ihtiyaç duydukları fikrine sebep olmaktadır ve kadını erkek fantezinin cinsel objesi olarak sunmaktadır.

Son incelenen film Kefernahum, Labaki'nin ilk iki filmi gibi kadın karakterleri özne olarak konumlandırmamaktadır. Ancak filmin kadınları ana karakter Zain'in hikayesinde önemli rollere sahip yan karakterler olarak temsil edilmektedirler. Filmde çocuk gelin olma hikayesi anlatılan Sahar ataerkil cinsiyet rollerini ve bu rollerin kadınların üzerindeki olumsuz etkisini gözler önüne sererken Zain ve Sahar'ın annesi Souad ve Rahil arasındaki kıyaslama bu rolleri tasdikler niteliktedir. Souad, yaşadığı zor hayat şartları dolayısıyla çocuklarına tam anlamıyla bakamamış ve onları koruyamamış yani ataerkil toplumun kendisinden beklediği fedakâr annelik görevini yerine getirememiş bir kadındır. Rahil ise kaçak göçmen bir işçi olarak zor şartlar altında yaşayıp çalışmasına rağmen bebeği Yonas'ın bakımını ihmal etmemektedir. Ayrıca yolları Zain ile kesiştikten sonra sadece Yonas'a değil Zain'e de annelik yapmaktadır. Bu temsillerde Souad ataerkil cinsiyet rollerinin gerekliliğini yapmayan bir anne profili yaratırken Rahil ise tam tersine toplumun beklentilerini karşılayan fedakâr anne olarak betimlenmektedir. Filmin sonuna doğru Rahil kaybettiği bebeği Yonas ile yeniden buluşarak ödüllendirilirken, Souad ise kızının ölümü ve oğlunun adam yaralama suçuyla hapse düşmesiyle cezalandırılır. Bu

temsil kadınların iyi birer eş ve anne olmaları gerektiğini öngören ataerkil cinsiyet rollerini tasdiklemektedir.

Üç filminde incelemesi ile Labaki'nin filmlerinde kadınların aktif, cesur, rasyonel ve mücadele veren başroller olduğu görülmüştür. Kadınlar ayrıca dayanışma içerisinde olan güçlü karakterler olarak tasvir edilmektedir ve bu tasvirler Labaki sinemasını ana akım sinemanın takip ettiği klasik anlatıdan uzaklaştırmaktadır. Filmlerin kadın hikayelerine odaklanması ve kadınları ikincil rollere atmak yerine olayın gidişatını değiştiren ana karakterler olarak vermesi yönetmenin filmlerini feminist sinema özelliklerine yakınlaştırır. Ancak filmlerde kadın karakterlerin zaman zaman ataerkil cinsiyet rollerini sorunsallaştırmadan kabul ettikleri zaman zaman ise bu rollere karşı çıktıkları gözlemlenmektedir. Yine benzer şekilde kadın karakterlerin bazen eril bakış çerçevesinde bazense kadın söylemi ile sunulması filmlerin feminist sinema özelliklerine sürekli olarak sadık kalmadıklarını ve ikili temsillere yer verdiklerini göstermektedir.

Labaki kadınların ataerkil rollere uyan ve bu rolleri yıkan zıt temsilleri ile Lübnan çağdaş toplumundaki kadın öznelliğini gözler önüne sermeye çalışmaktadır. Yönetmen filmleri ile feminist bir perspektif yaratmayı ya da kadın temsilini kalıplaşmış rollerin dışına çıkarmayı amaçlamak yerine Lübnan kadınlarının ve çocuklarının günlük hayatlarındaki sorunları olduğu gibi beyazperdeye aktarmayı hedeflemektedir. Labaki'nin kendisinin de içine doğduğu coğrafyanın hikayesini anlatmaya çalışırken hem klasik anlatı hem de feminist sinema yapısına zaman zaman yakınlaşıp uzaklaştığı tespit edilmiştir. Dolayısıyla Labaki ve filmleri tam olarak karşıt sinemanın feminist üretimleri olarak nitelendirilememektedir.

KAYNAKÇA

AKGÜN, E.: 2020 "Türkiye'de Sosyalist Feminizm: Sosyalist Feminist Kolektif Örneği", Karabük Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Kamu Yönetimi Anabilim Dalı, Karabük.

AL JARO, H.: 2019 Arapça Kaynaklarda Filistin Kurtuluş Örgütü ve Lübnan İç Savaşı (1975-1989), Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Ana Bilim Dalı.

Alıcı, B.: 2017 "Ortadoğu'nun Hollywood'u: Mısır Sineması," Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı: 26, s.45-68.

ALTANER, J.: 2020 "Traces of Germany in Lebanon," Goethe Institut, (Çevrimiçi), https://www.goethe.de/ins/lb/en/kul/sup/spu/20933107.html, Erişim tarihi: 25. 12. 2020.

AMAYA-AKKERMANS, A.: 2016 "Sound From The Golden Age: A Musical Exploration of Beirut's Cinematic Peak," Culture Trip, (Çevrimiçi), https://theculturetrip.com/middle-east/lebanon/articles/sounds-from-the-golden-age-a-musical-exploration-of-beirut-s-cinematic-peak/, Erişim tarihi: 12. 02. 2021.

"AN INTRODUCTION TO SIMONE DE BEAUVOIR'S THE SECOND Macat Multimedia Series, 03. 08. 2015. (Çevrimiçi) https://www.youtube.com/watch?v=Dgc0-Cn4AAs, Erişim tarihi: 15. 9. 2019.

SEX- A MACAT LITERATURE ANALYSIS": 2015

ANAND, T.: 2018 "A Brief Summary of the Third Wave of Feminism," Feminism In India.

ANDERSEN, N.: 2019 Shadow Philosophy: Plato's Cave and Cinema, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

ANDREW, J. D.: 2010 Büyük Sinema Kuramları, çev. Zahit Atam, İstanbul, Doruk.

ANNAS, J.: 1977 "Mill and the Subjection of Women." Philosophy, vol. 52, no. 200, Cambridge University Press, pp. 179 - 194.

"ARAB CINEMA": 2021 Encyclopedia.com, (Çevrimiçi) https://www.encyclopedia.com/arts/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/arab-cinema, Erişim tarihi: , 24 Şubat 2021.

AL JAZEERA: 2008 "Arab Unity on the Silver Screen",(Çevrimiçi), https://www.aljazeera.com/features/2008/4/4/arab-unity-on-the-silver-screen, Erişim tarihi: 05. 01. 2021.

ARABI, A. J: 1996 "The History of Lebanese Cinema 1929-1979 An Analytical Study of the Evolution and the Development of Lebanese Cinema," The Ohio State University.

ARMES, R.: 2018 Roots of the New Arab Film, Bloomington, Indiana, USA, Indiana University Press.

ARMES, R.: 2010 Arab Filmmakers of the Middle East: A Dictionary, Bloomington, Indiana, USA, Indiana University Press.

ARMES, R.: 2015 New Voice in Arab Cinema, Bloomington, Indiana, USA, Indiana University Press.

ARSLANTEPE, M.: 2010 Sinemada Feminist Teori, 3. Uluslararası Bir Bilim Kategorisi Olarak Kadın: Edebiyat, Dil, Kültür ve Sanat Çalışmalarında Kadın Sempozyumu, Selçuk Üniversitesi, Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı, Konya.

ASFOUR, N.: 2012 ""Peki Şimdi Nereye?" Asks Nadine Labaki," The New Yorker (Çevrimiçi), https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/where-do-we-go-now-asks-nadine-labaki, Erişim tarihi: 24.03. 2021.

ASLAN, M.: 2019 "Sinemada Kadın: Başka Dilde Aşk Filmi Üzerine Bir İnceleme," Selçuk İletişim, 12 (1): 199-215.

ASLAN, Y.: 2016 "Türkiye'de Feminizm Düşüncesinin İmkanı," Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Kırıkkale.

AŞILIOĞLU, E., M. IŞIK: 2020 "Nadine Labaki Sinemasında Kadın Temsili, Erciyes İletişim Dergisi, Cilt 7, Sayı 2, s. 917-938.

ATAN, M.: 2015 "Radikal Feminizm: 'Kişisel Olan Politiktir' Söyleminde Aile," The Journal of Europe: Middle East Social Science Studies, Volume 1, Issue 2, s.1-21.

ATEŞ, C.: 1992 "Lübnan Sorunu I", Gazi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, Cilt: 8, Sayı: 2, s. 421.

AUSTEN, J.: 2006 Aşk ve Gurur, Çev. Ali Ateşoğlu, İstanbul, Bordo Siyah Klasik Yayınlar, s. 25.26.

AY, H.U.: 2018 "Arap Birliğini Kuran Temel İdeoloji Üzerine Bir Değerlendirme: Arap Milliyetçiliği", Ekonomi, Politika & Finans Araştırmaları Dergisi, 2018, 3(1): 32-49.

AYDEMİR, D., M. NAZLI: 2019 "Wonder Woman Filminin Feminist Film Teorisi Perspektifinden Çözümlenmesi," Yeni Medya Halkla İlişkiler ve İletişim, Editör Dr. Öğr. Üyesi Hasan Çiftçi, İksad Yayın Evi, s. 177-215.

AYDEMİR, D.: 2019 "Automata Filminin Nietzsche'nin Üstinsan Öğretisi ve Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Çözümlenişi," Isophos Uluslararası Bilişim, Teknoloji ve Felsefe Dergisi, Sayı 2, 1-17.

AYDIN, M.K.: 22019 "Arap Birliği ve Türkiye'nin Yaklaşimlari (1945-1991)," Ubak Uluslararası Bilimler Akademisi Sosyal Bilimler Kongresi Kitab.

AZHARI, T.: 2020 "Lebanon passes landmark sexual harassment law," AlJazeera, (Çevrimiçi)

https://www.aljazeera.com/news/2020/12/21/lebanons-parliament-approves-landmark-sexual-harassment-law, Erişim tarihi: 10. 08. 2021.

BABACAN, N.: 2020 "Hulusi Akar'ın mevkidaşı Zeyna Akar," Hürriyet gazetesi (Çevrimiçi) https://www.hurriyet.com.tr/gundem/hulusi-akarin-mevkidasi-zeyna-akar-41427872, Erişim tarihi: 17. 09. 2021.

BAĞLIOĞLU, A.: 2008 "Lübnan'ın Tarihsel Dokusu ve Yönetim Anlayışındaki Mezhebi Etkiler," İlahiyat Fakültesi Dergisi 13:1, 2008, s.13-36.

BAYOUMY, Y.: 2007 "Film "Karamel" talks women, not war," Reuters (Çevrimiçi), https://www.reuters.com/article/us-lebanon-film-Karamel-idUSL3156024620070831, Erişim tarihi:24. 03. 2021.

"BEIRUT: THE ENCOUNTER" Letterboxd, (Çevrimiçi), https://letterboxd.com/film/beirut-the-encounter/, Erişim tarihi: 24. 02. 2021.

"BEIRUT, OH BEIRUT", 2020 Nadi Lekol el Nas, (Çevrimiçi) https://nadilekolnas.org/nkn/beirut-oh-beirut/, Erişim tarihi: 24 Şubat 2021.

BERDIKEEVA, S.: 2020 "Nadine Labaki: Fearless Lebanese Filmmaker with a Mission," Inside Arabia.

BERKTAY, F.: 2013 "Feminist Teoride Açılımlar," Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları, 2. bs., Eskişehir, Anadolu Üniversitesi yayını, s. 2-23.

BEŞİR, F.: 2019 "Kadın Kurtuluş Hareketi'nin 68'i," İstanbul: Toplumsal Tarih, Sayı: 293, s. 34-39.

BHASIN, K., N.S. KHAN: 1990 "Some Questions on Feminism and its Relevance in South Asia," Feminism, National Commission on the Role of Filipino Women, s. 2-22.

"BLUESTOCKING", 2019 Encyclopædia Britannica, (Çevrimiçi), https://www.britannica.com/, Erişim tarihi: 09. 11. 2019.

BİLGE, M. L.: 2003 "Lübnan Tarihi," TDV İslâm Ansiklopedisi (Çevrimiçi), https://islamansiklopedisi.org.tr/lubnan#2-tarih, Erişim tarihi: 24. 04. 2021.

BİRCAN, U.: 2015 "Roland Barthes ve Göstergebilim", SBARD (26), Güz, s. 17-41.

BİRYILDIZ, E.: 1994 "Feminist Film Eleştirileri," Mannara İletişim Dergisi, Sayı:8, s. 63-66.

BOZKURT, A.: 2010 "Lübnan'ın Sosyal Yapısı, Siyasi Tarihi ve Hizbullah," Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Uluslararası İlişkiler Programı.

BRADSHAW, P.: 2020 "Homemade review- Kristen Stewart leads Netflix's lockdown short series," The Guardian.

BRENNAN, S.: 2021 “Time Has Come,” All Movie, (Çevrimiçi), https://www.allmovie.com/movie/time-has-come-v133898, Erişim tarihi: 01. 03. 2021

BROAD, J.: 2019 Mary Astell, The Internet Encyclopedia of Philosophy, (Çevrimiçi), https://iep.utm.edu/astell/#H6, 10.12.2019.

BRUSSAT F., M. A. BRUSSAT: 2021 “West Beirut,” Spirituality & Practice, t.y., (Çevrimiçi), https://www.spiritualityandpractice.com/films/reviews/view/1789, Erişim tarihi: 02. 03. 2021.

BRYSON, V.: 2019 Feminist Politika Teorisi, 1. Basım, Phoenix Yayınevi, çev. Aylin Gülaşık.

BÜKER, S.: 2010 “Feminist ve Psikanalitik Eleştiriye Giriş”, Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri, Ed by Seçil Büker, Y. Gürhan Topçu, Istanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, s. 205-211.

BÜKER, S.: 1985 Sinema Dili Üzerine Yazılar, Ankara, Dost.

“KEFERNAHUM: LÜBNAN'IN KENAR MAHALLELERINDEN FiLM YILDIZLIĞINA”: 2019 BBC News, (Çevrimiçi), https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-47332864, çev. 23. 03. 2021.

CARNEY, B. T.: 2016 "Romance in 'Rio'," Washington Blade (Çevrimiçi), https://www.washingtonblade.com/2016/04/21/romance-in-rio/?__cf_chl_jschl_tk__=7f5d46dace8e7f9fed854465239ad702b9d7e794-1617222588-0-ASupZemXkPmUpNMGysRP7Ex-J8Z1_9QIXvWLQyFKs7xuFXXyG1KsaPnyqp3xT2yV8WXsc4dB0PPtLPB8k2NCSBmcrmR_f8SLtTx0cUTnuZNUzVpq3UhSJmFwejZpj6utYp8tmsNL3paU8xIH50pdxSXJR9JpwrrlVFU__y1q2oVApsKYFHhl5Hquwx2HKItws-taArVnsGbsAn6MatHqJRPh0tU6OzXXzrKkOL4ykRTvX5QNrrRWFpGk0oKUNIbhB6oxm5nY_e7yUgw50JOHjKR-u-mSgjxQxQCBbXr5iq2y5kBmVNlmv_8c5trpJIdBaXpyr29B4VigSFChZNeMBuRvJ_dzlyP-Ph7ivxIWIufH9NLHn-U0ugKEbu1obOQvlH-amMlhIwaHuisR3DqEPNRJ_iHWBaIF--FhfIHfmhQBHp1zBX_iNrhzGv8Aklps6rOPjhy4VOhZHY0MroLpG3MmdK7MeYnB4LLCDw-WNy75, 25. 03. 2021.

CENGIZ, G.: 2018 "1952'den 2000' Mısır Sineması," Egemia: Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli E-Dergisi, Sayı 3, s. 50-64.

CHEHAYEB, K.: 2021 "No longer a 'cash cow', Saudi squeezes Lebanon's ruined economy," AlJazeera (Çevrimiçi) https://www.aljazeera.com/economy/2021/11/10/no-longer-a-cash-cow-saudi-squeezes-lebanons-ruined-economy, Erişim tarihi: 25. 11. 2021.

CHIBBER, M. A.: 2020 "'Homemade' movie review: Kristen Stewart, Gurinder Chadha headline captivating anthology of lockdown fillms," The Hindu.

CITIES OF LOVE FILM FRANCHISE — Cities Of Love, t.y. (Çevrimiçi), https://www.citiesoflove.com/, Erişim tarihi: 25. 03. 2021.

CIVELEK, M., O. TÜRKAY: 2020 — "Göstergebilimin Kuramsal Açıdan İncelenmesine Yönelik Bir Araştırma", Alanya Akademik Bakış, 4(3), s. 771-787.

CONNLEY, C.: — "Why the gender pay gap still exists 55 years after the Equal Pay Act was signed," CNBC, (Çevrimiçi), https://www.cnbc.com/2018/06/08/why-the-gender-pay-gap-still-exists-55-years-after-the-equal-pay-act.html, Erişim tarihi: 15.10.2019.

COOKE, R.: 2019 — "Nadine Labaki: 'I really belive cinema can effect social change'," The Guardian

ÇAĞRICI, A.: 2014 — "Feminist Film Teorisi Bağlamında 1980'ler Atıf Yılmaz Filmlerinde Ataerkilliğin Eleştirisi," Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı.

ÇAKIR, S. — "Kapitalizm ve Patriyarkaya Karşı: Sosyalist Feminizm", Toplum ve Demokrasi, 2 (4), Eylül-Aralık, s. 185-196.

ÇAKIR, S., N. AKGÖKÇE: 1995 — Farklı Feminizmler Açısından Kadın Araştırmalarında Yöntem. Sel Yayıncılık, Istanbul.

ÇEÇEN, A.: 2000 "Arap Dünyasında Nasır Önderliği," Avrasya Dosyası: Üç Aylık Uluslararası İlişkiler ve Stratejik Araştırmalar Dergisi, C. 6, Sayı 1, s. 186-200.

ÇELIK, Ü.: 2012 "İç Çatışmalar ve Dış Müdahaleler Arasında Lübnan," History Studies, Volume 4/1.

ÇIYAN, H. Y.: 2007 "Manda İdaresinden Sonra Lübnan ve Türkiye-Lübnan İlişkileri," Doktora Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ÇÜÇEN, A.K.: 2006 "Batı Aydınlanmasının Düşünsel Kökenleri Ve Eleştirisi," Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (İLKE) Atatürk'ün Doğumunun 125. Yılı ve Cumhuriyetimizin 83. Yılı Özel Sayısı, s. 25-34.

DAOU, B.: 2015 "Feminisms in Lebanon: after proving loyalty to the "Nation", will the "Body" rise within the "Arab Spring"?" Civil Society Knowledge Centre.

DE BEAUVOIR, S.: 2011 The Second Sex, Vintage Books, Paris.

DEEB, R.: 2017 "Understanding the Narrative of the Lebanese Civil War in Short Films," Medium, (Çevrimiçi) https://medium.com/@ramideeb/understanding-the-narrative-of-the-lebanese-civil-war-in-short-films-aea70b3efb19, Erişim tarihi: 28. 02. 2021.

DEELY, J.: 1990 Basics of Semiotics, Indiana University Press, Bloomington.

"DID THE SUFFRAGETTES WIN WOMEN THE VOTE?": 2019 BB Teach, (Çevrimiçi), https://www.bbc.co.uk/teach/did-the-suffragettes-win-women-the-vote/z7736v4, Erişim tarihi: 06.11.2020.

DOUMMAR, E.: 2017 "Cannes 1957 The Debut of Lebanese Cinema," HOME MAGAZINE (Lebanon), No. 6, pp. 60.

DURMAZ, N.: 2015 "Descartes' ta Yöntemin Kendisi ve Etkileri," Route Educational and Social Science Journal, Volume 2(3), s. 118-129.

2021 Düşünürleri ve Aktivistleri ile Feminist Hareket: İsyankar Ruhların Aydınlık Yarınları İnşası yay. haz. TMMOB Makine Mühendisleri Odası İzmir Şubesi.

ELNACCASH, A.: 1968 "Egyptian Cinema: A Historical Outline," African Arts, C. II, No. 1, pp. 52.

EL-YAFI, C.A.N.: 1999 "Destiny of her own," Al-Raida, Volume XVI, No 86-87, Summer/Fall, pp. 4-8.

"EMMELINE PANKHURST (1858 - 1928)": 2020 BBC, (Çevrimiçi), https://www.bbc.co.uk/history/historic_figures/pankhurst_emmeline.shtml, Erişim tarihi: 06.11.2020.

ERDOĞAN, D.: 2014 “Feminist Kuramlar-Marksist Feminizm ve Sosyalist Feminizm; Radikal Feminizm ve Marksist Feminizmin Orta Yolu Olarak Sosyalist Feminizm,” Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları, Ankara.

EVANS, A.M., C. BOBEL: 2007 "I am a Contradiction: Feminism and Feminist Identity in the Third Wave," New England Journal of Public Policy: Vol. 22: Iss. 1, Article 17. Available at: http://scholarworks.umb.edu/nejpp/vol22/iss1/17.

FAHIM, J.: 2016 “The Revival of Lebanese Cinema,” Middle East Institute (Çevrimiçi), https://www.mei.edu/publications/revival-lebanese-cinema, Erişim tarihi: 24. 01. 2021.

FAKHRY, C.: 2015 “Cinema Production in Lebanon: Is Culture Melting Away in Consumerism?,” ArabAd (Çevrimiçi), https://www.arabadonline.com/en/details/industry-talk/cinema-production-in-lebanon-is-culture-melting-away-in-consumerism, Erişim tarihi: 05. 03. 2021.

FAKIH, L., A. BRAUNSCHWEIGER: 2015 “Interview: Women Unequal Under Lebanon’s Law”, Human Rights Watch (Çevrimiçi) https://www.hrw.org/news/2015/01/19/interview-women-unequal-under-lebanons-law, Erişim tarihi: 24. 08. 2021.

FAREED, S.: 2011 “Nadine Labaki continues to shine in ‘Where Do We Go Now?,” Egypt Independent (Çevrimiçi),

https://egyptindependent.com/nadine-labaki-continues-shine-where-do-we-go-now/, Erişim tarihi: 24. 03. 2021.

FARID, S.: 2011 "Introduction to Egyptian Cinema," Festival De Cannes (Çevrimiçi), https://www.festival-cannes.com/en/infos-communiques/info/articles/introduction-to-egyptian-cinema#, Erişim tarihi: 04. 01. 2021.

FAWAZ, L.: 1997 The American Historical Review, vol. 102, No. 1, pp. 252–253. https://doi.org/10.1086/ahr/102.1.252.

"FILM INDUSTRY FACT BOOK": 2015 Investment Development Authority of Lebanon.

FISHER, J.A.: 2013 "Today's Feminism: A Brief Look at Third-Wave Feminism," Being Feminist Blog (Çevrimiçi), https://beingfeministblog.wordpress.com/2013/05/16/todays-feminism-a-brief-look-at-third-wave-feminism/, Erişim tarihi: 15.11.2020.

FISKE, J.: 2003 İletişim Çalışmalarına Giriş, Çev. Süleyman İrvan, Bilim ve Sanat, Ankara.

FOUNDATION LEBAN CINEMA: 2015 FLC study of the Film Industry, (Çevrimiçi), http://www.fondationlibancinema.org/facts-figures/, Erişim tarihi: 02. 03. 2021.

AL-JAZEERA ENGLISH: 2007 — Frost Over The World - Nadine Labaki, (Çevrimiçi), https://www.youtube.com/watch?v=z5Wo-xRVJ-s, Erişim tarihi: 23.01.2021.

GINSBERG, T., C. LIPPARD: 2010 — Historical Dictionary of Middle Eastern Cinema, Ed. By. Jon Woronoff, Lanham, Toronto, Plymouth, UK, The Scarecrow Press, Inc.

GRAY, E.: 2015 — "How British Suffragettes Radicalized American Women," Time (Çevrimiçi), https://time.com/4084759/how-british-suffragettes-radicalized-american-women/, Erişim tarihi: 06.11.2020.

GÜDÜL, S.: 2011 — "Bir Başarısız Devlet Örneği Olarak Lübnan," 38. ICANAS (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi) Bildirileri, Ed. Zeki Dilek, Mustafa Akbulut, Zeki Cemil Arda, Zeynep Bağlan Özer, Reşide Gürses, Banu Karababa Taşkın, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Ankara, s. 777-787.

GÜRKAN, H., R. OZAN: 2014 — "Butterfly Effect Filmi Örneğinde Karşı Sinemanın Hollywood'da Dönüşümü, Global Media Journal: TR Edition 4 (8).

GÜRKAN, H., R. OZAN: 2015 — "Feminist Cinema as Counter Cinema: Is Feminist Cinema Counter Cinema?" Online Journal of Communication and Media Technologies, Volume: 5, Issue: 3.

HAIDAR, C.: 2011 "An Investigation into the Meaning of Locally Produced Entertainment Media to Lebanese Women: A Concentration on the Film Sukkar Banat (Karamel)," Media@LSE, London School of Economics and Political Science, London.

HANISCH, C.: 1969 "The Personal is Political" (Çevrimiçi), http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html, Erişim tarihi: 17.10.2019.

HAYWARD, S.: 2001 Cinema Studies: The Key Concepts, 2nd edition, London, USA, Canada, Routledge.

HELAL, N.: 2014 "Egypt's Panoptic Cinema: From Colonialism to Sokby," Journal of Georgetown University-Qatar Middle Eastern Studies Student Association, Issue 1.

HELLY, D.: 2014 "Preparatory Action Culture in EU External Relations: Lebanon Country Report", Ed. By: Yudhishthir Raj Isar.

HERRERA, J., D. JACQUES, E. JONES, J. OROURKE, and S. WILLITS: 2018 "The Impact of Living in a Warzone," Through an Arabic Lens: the Intersection of Film and Culture (Çevrimiçi), https://arabcinemas.wordpress.com/2018/03/25/the-impact-of-living-in-a-warzone/, Erişim tarihi: 1 Mart 2021.

HIGGINS, A.: 2019 "American Women Fought for Suffrage for 70 years: It Took WWI to Finally Achieve It" (Çevrimiçi) https://www.history.com/news/wwi-women-suffrage-connection, 12.11.2020.

HILLAUER, R.: 2005 Encyclopedia of Arab Women Filmmakers, Trans. by. Allison Brown, Deborah Cohen and Nancy Joyce, Cairo, New York, The American University in Cairo Press.

"HISTORY OF LEBANON": 2021 The Lebanese Global Information Center (Çevrimiçi), http://www.lgic.org/en/history_600.php, Erişim tarihi: 25. 04. 2021.

HOLLINGER, K.: 2012 Feminist Film Studies, Routledge, USA and Canada.

HOLLWEDEL, Z.: 2016 "Rio, I Love You," Under the Radar Magazine (Çevrimiçi), http://undertheradarmag.com/reviews/rio_i_love_you/, 25. 03. 2021.

HOLTON, S.: 2003 Feminism and Democracy: Women's Suffrage and Reform Politics in Britain 1900-1918, Cambridge University Press.

HOOKS, B.: 2000 Feminism is for Everybody: Passionate Politics, South End Press Cambridge, MA, United States.

HOURANI, A.: 1997 Arap Halkları Tarihi, I. Baskı İletişim Yayınları.

HOURANI, Najib: 2008 "The Militiaman Icon: Cinema, Memory, and the Lebanese Civil Wars," The New Centennial Review, Michigan State University Press, Vol. 8, No. 2, pp. 287-307.

HUGHES, K.: 2020 “Gender in 19th Century Britain” (video), The British Library (Çevrimiçi), https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/videos/gender-in-19th-century-britain, Erişim tarihi: 5. 10. 2020.

HUGHES, K.: 2014 “Gender Roles in the 19th Century”, The British Library.

IANNELLO, K. P.: 2010 "Women's Leadership and Third-Wave Feminism." Gender and Women's Leadership: A Reference Handbook. Ed. by Karen O'Connor, Sage Publishing, 70-77.

ANOTHER GAZE JOURNAL: 2017 “In Conversation with Laura Mulvey,” (video interview(, (Çevrimiçi), https://www.youtube.com/watch?v=vw-ps5mFQzA, Erişim tarihi: 19.11.2020.

JOHNSTON, C. "Women’s Cinema as Counter-Cinema”, University of California Berkeley Art Museum & Pacific Film Archive.

KADIOĞLU, S.: 2001 Bitmeyen Savaşım: Kadın Hareketleri Tarihi I, Sel Yayınları, İstanbul.

KARABAĞ, M.: 2019 “Zeki Demirkubuz Filmlerindeki Kadın Temsillerinin Feminist Film Eleştirisi Çerçevesinde İncelenmesi: C Blok, Masumiyet, Üçüncü Sayfa,” Erciyes İletişim Dergisi, Cilt 6, Sayı 2, 1427-1444. DOI: 10.17680/erciyesiletisim.538328.

KARAMAN, E.: 2017 “Roland Barthes ve Charles Sanders Peirce’in Göstergebilimsel Yaklaşımlarının Karşılaştırılması”, İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi 34, s. 25-36.

KENNEDY-DAY, K.: 2001 "Cinema in Lebanon, Syria, Iraq and Kuwait," Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film, Ed. by. Oliver Leaman, London-New York, Routledge, pp. 453-461.

KENT, D.: 2017 The Senaca Falls Convention: Working to Expand Women's Rights, Enslow Publishing, New York.

KHATIB, L.: 2008 Lebanese Cinema Imagining the Civil War and Beyond, Ed. by. Julian Ross, Lucia Nagib, London-New York, I.B. Tauris, s. 4-50.

KILIÇ, A.: 2007 "Yaratan Kadın, Toplumsal Değerler ve Başkaldırı: Claudel, Jale, Muhittin, de Beavoır, Woolf vd. Anısına, Rh+ Sanat Dergisi, Sayı 38.

KIM, S.: 2013 "On Witnessing: Postwar Cinema in Iran and Lebanon," Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy, The University of Texas, Austin.

KINGSTON, P., W.L. OCHSENWALD: 2020 "Lebanese Civil War. Encyclopedia Britannica". (Çevrimiçi) https://www.britannica.com/event/Lebanese-Civil-War, Erişim tarihi: 25. 12. 2020.

KOLAY, H.: 2015 "Kadın Hareketinin Süreçleri, Talepleri ve Kazanımları," Emo Kadın Bülteni, Sayı: 3.

KOR, Z.T.: 2009 "Ortadoğu'nun Aynası Lübnan," İHH Araştırma ve Yayınlar, İstanbul.

KÖPRÜLÜ, N., İ. S. EBREM: 2013 "Lübnan'da Çoklu Güç Paylaşımı ve Ortalıkçı Demokrasi Zemininin Arap Ayaklanmaları Sonrası Geleceği," Akademik ORTA DOĞU, Cilt 8, Sayı 1.

KROLØKKE, C., A.S. SORENSEN: 2006 Gender Communication Theories and Analyses: From Silence to Performance, SAGE Publications, United States of America.

KURAN, Ö.Z.: 2020 "Modern Lübnan Hikayesinde Tema," Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doğu Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı Arap Dili ve Edebiyatı Bölümü, Doktora Tezi, Ankara.

KUNH, A.: 2010 "Filmde ve Medyada Feminizmin Durumu," Çev. Eylem Atakav, Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi, 1(1) Bahar, Ed. Nilgün Abisel, Dipnot Yayınları Ankara, s. 123-130.

KÜRESEL AKTÖRLERİN KISKACINDA LÜBNAN: 2013 Uluslararası Hak İhlalleri İzleme Merkezi, İstanbul/2013 Rapor No: 10

LANGE, A.: 2015 "National Women's Party and Militant Methods," National Women's History Museum (Çevrimiçi) http://www.crusadeforthevote.org/nwp-militant, Erişim tarihi. 06.11.2020.

“LEBANESE NATIONAL MOVEMENT (LNM)”: 2021	Encyclopedia.com, (Çevrimiçi), https://www.encyclopedia.com/politics/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/lebanese-national-movement-lnm, Erişim tarihi: 23 Ekim 2021.
“LEBANON”: 2021	UN Women Arab States, (Çevrimiçi) https://arabstates.unwomen.org/en/countries/lebanon, 25 Kasım 2021.
“LEBANON: BROKEN PROMISES ON WOMEN’S RIGHTS”: 2020	Human Rights Watch,, (Çevrimiçi) https://www.hrw.org/news/2020/11/04/lebanon-broken-promises-womens-rights, Erişim tarihi: 25. 12. 2021.
“LEBANON: CIVIL WAR”: 2020	Brittanica (Çevrimiçi), https://www.britannica.com/place/Lebanon, 17 Ekim 2021.
“LEBANON”: 2021	UNHCR Fact Sheet (Çevrimiçi) https://reliefweb.int/report/lebanon/unhcr-lebanon-fact-sheet-september-2021, 25.12. 2021.
LEMIRE, C.: 2016	“Rio, I Love You,” RogerEbert.com, (Çevrimiçi), https://www.rogerebert.com/reviews/rio-i-love-you-2016, Erişim tarihi: 23. 03. 2021.
LERNER, Gerda: 1993	The Creation of Feminist Consciousness: From the Middle Ages to Eighteen-seventy, Oxford University Press, New York.

LEVENT, H.: "Lübnan Resmi Nikahı Tartışıyor", Voice of America, 30 Mart 2019, (Çevrimiçi) https://www.amerikaninsesi.com/a/lubnan-resmi-nikahi-tartisiyor/4852140.html, 24 Ağustos 2021.

LEWIS, J. J.: 2019 "What Is Radical Feminism?," ThoughtCo. (Çevrimiçi) https://www.thoughtco.com/what-is-radical-feminism-3528997, Erişim tarihi: 17.11.2020.

"LITTLE WARS": 2018 Dar El-Nimer for Arts and Culture, (Çevrimiçi), https://www.darelnimer.org/en/events/little-wars/, Erişim tarihi: 24. 02. 2021.

LÜBNAN' DA İSTİKRAR ARAYIŞLARI: 2006 SETA LÜBNAN RAPORU, Ed. by. Talha Köse

"LÜBNANLI SINEMACI NADINE LABAKI, OSCAR'A ADAY OLAN ILK ARAP KADIN YÖNETMEN OLDU": 2019 Independent Türkçe (Çevrimiçi), https://www.indyturk.com/node/11016/ya%C5%9Fam/l%C3%BCbnanl%C4%B1-sinemac%C4%B1-nadine-labaki-oscara-aday-olan-ilk-arap-kad%C4%B1n-y%C3%B6netmen-oldu, Erişim tarihi: 23. 03. 2021.

MADADI, A.O.: 2019 “Lübnan Siyasi Modernleşmesi”.

MALINJOD, E.: 2017 Georges Nasser, the grandfather of Lebansese cinema and director of Ila Ayn?, Festival De Cannes (Çevrimiçi), https://www.festival-cannes.com/en/72-editions/retrospective/2017/actualites/articles/georges-nasser-the-grandfather-of-lebanese-cinema-and-director-of-ila-ayn, Erişim tarihi: 10. 02. 2021.

MASDAR, F.: 2011 “Atıf Yılmaz Sinemasında Özneleşen Kadın,” İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Özel Sayı, Vol.1, s. 62-70.

MASLIN, J.: 1982 Little Wars,' Lebanese Mood Piece, The New York Times, October 2, Section 1, Page 18.

MASLIN, J.: 1999 “ ‘West Beirut’: Coming of Age in a War Zone,’ New York Times.

MCCABE, Janet: 2004 Feminist Film Studies: Writing the Woman Into Cinema, Wallflower, Great Britain.

“MEDIA HAVE A DUTY TO RECONNECT PEOPLE, SERVE DEVELOPMENT, Cities of Love.com, t.y., (Çevrimiçi), https://www.citiesoflove.com/, 23 Mart 2021.

DIVERSITY AND PEACE": 2021

MELKI, Robert: "The Economic Contribution of Copyright-Based Industries in Lebanon," National Studies on Assessing the Economic Contribution of the Copyright-Based Industries: Creative Industries Series No.2, July 2007, World Intellectual Property Organization.

MICHEL, A.: 1993 Feminizm, Çev. Şirin Tekeli, İletişim Yayınları, İstanbul.

MILL, J.S.: 2017 "The Subjection of Women," written 1869, ed. by Jonathan Bennett.

MITCHEL, J.:1985 Kadınlık Durumu, Kadın Çevresi Yayınları, İstanbul, Çev. Gülseli İnal, Gülnur Savran.

MOORE S.E.: 1975 "Feminist politics and film criticism in Women and film" (1975). Retrospective Theses and Dissertations. 14367. https://lib.dr.iastate.edu/rtd/14367.

MOSTAFA, D.S., J. SAAB: 2015 "A Lifetime Journey in Search of Freedom and Beauty (Lebanon)," Ten Arab Filmmakers: Political Dissent & Social Critique, Ed. by. Josef Gugler, Bloomington, Indiana, USA, Indiana University Press, pp.34-52.

MOUAWAD, W.: 2020 "Lebanese Cinema and the French Co-production System: The Postcard Strategy," Cinema of the Arab World: Contemporary

Directions in Theory and Practice, Ed. by. Terri Ginsberg, Chris Lippard, Switzerland, Palgrave Macmillan, March 4, pp. 71-87.

NADINE LABAKI BIOGRAPHY — Festival De Cannes, (Çevrimiçi), https://www.festival-cannes.com/en/artist/nadine-labaki, Erişim tarihi. 22 Mart 2021.

"NADINE LABAKI HAS A NEW SHORT FILM ON NETFLIX AS PART OF A STAR-STUDDED QUARANTINE ANTHOLOGY": 2020 — Scene Arabia, (Çevrimiçi), https://scenearabia.com/Culture/Nadine-Labaki-Khaled-Mouzanar-Netflix-Anthology-Short-Film-Series-Homemade#:~:text=The%20anthology%20film%20features%2017,production%20by%20the%20streaming%20giant.&text=After%20shattering%20multiple%20records%20all,collaborator%20Khaled%20Mouzanar%2C%20are%20back, Erişim tarihi: 24. 03. 2021.

"NADINE LABAKI": 2021 — American University of Beirut, t.y., (Çevrimiçi), https://www.aub.edu.lb/doctorates/recipients/Pages/labaki.aspx, Erişiim tarihi: 22 Mart 2021.

NELMES, J.: 2020 — "Sinemada Cinsiyet ve Cinselliğin Sunumu," Originally published in Sinemasal, Çeviren E. Yılmaz, 1998, (Çevrimiçi), https://kaosgl.org/haber/sinemada-cinsiyet-ve-cinselligin-sunumu.

NETFLIX SERIES HISTORY 101: 2020 — https://www.netflix.com/tr/title/81116168, 15.11.2020.

OKIN, S.M. : 1979 “Rousseau's Natural Woman,” The Journal of Politics, 393-416, (Çevrimiçi), www.jstor.org/stable/2129771,Erişim tarihi: 11 May 2020

OKIN, S.M.: 2013 "9. John Stuart Mill, Liberal Feminist,” Women in Western Political Thought, Princeton: Princeton University Press, pp. 197-230.

OYLUM, R., K. SIVASLIOĞLU: 2011 Ortadoğu Sineması, Ayhan Şahin, Barış Oylum, 1. Baskı, İstanbul, Başka Yerler Yayınları, s. 45-53.

ÖĞÜT, H.: 2009 “Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema,” Cogito Feminizm, Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 58, s. 202-128.

ÖZ, G.G, D. SEÇEN: 2019 “Türk Sinemasında Kadının Temsil Sorununa Alternatif Bir Yöntemle Bakmak: Bechdel Test,” Erciyes İletişim Dergisi, Cilt 6, Sayı 1, 467-486, ISSN: 1308-3198.

ÖZDEN, H. Ö., ELMALI, O.: 2012 Yeniçağ Felsefesi Tarihi, Arı Sanat Yayınları, 4. Baskı, İstanbul.

ÖZDEN, Z.: 2004 Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi, İmge Kitabevi Yayınlatı.

ÖZGÜR, A. : 2006 Göstergebilim.

ÖZKOÇ, Ö.: 2006 “Kronik, Lübnan Savaşı Üzerine”, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi, 61-3, 309–316.

ÖZTİN , B.D.: 1999 “Sinema Göstergebilimi,” Dil Bilim Araştırmaları, s. 143-152.

ÖZTÜRK, B.. 2019 “Gölge Felsefe Platon’un Mağarası ve Sinema Kitap İncelemesi,” Vol/Cilt: 4, No/Sayı: 8.

ÖZTÜRK, M.: 2015 Modern Zamanın Akışında Sinema Sanatı, 1. Baskı, İstanbul, Doğu Kitabevi.

PARSA, A.F, A. AKÇORA AS: 2017 “Popüler Feminizm ve Film: Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Feminist İdeolojinin İmgesel Sunumu,” İletişimde “Serbest” Yazılar, Ed. Prof. Dr. Aylin Göztaş, Literatürk Academia, s. 15-45.

PELIZZON, S.M.: 2009 Kadının Konumu Nasıl Değişti? Feodalizmden Kapitalizme, çev. Cem Somel ve İhsan Ercan Sadi, İmge Kitabevi Yayınları.

PEREIRA, N.: 2019 “Bringing Back the Past,” Digital Studio Middle East, pp. 20.

PERRY, R.: 2005 “Mary Astell and Enlightenment,” Women, Gender and Enlightenment, ed by Sarah Knott, Barbara Taylor, Palgrave Macmillan, a division of Macmillan Publishers Limited, 357-358.

PRASCH, T.: 1996 "The American Historical Review," Vol. 101, No. 4, Oxford University Press, pp. 1139-1141. https://doi.org/10.2307/2169638.

2008 "Production Notes Karamel: Discover the sweetness of life", Hopscotch.

PUGH, M.: 2008 The Pankhursts: The History of One Radical Family, Published by Vintage, UK.

RAMAZANOĞLU, C. 1998 Feminizm ve Ezilmenin Çelişkileri, Pencere Yayınları, İstanbul, Çev. Mefkure Bayatlı.

RAMPTON, M.: 2015 "Four Waves of Feminism," Pacific University Oregon, (Çevrimiçi), https://www.pacificu.edu/magazine/four-waves-feminism, Erişim tarihi: 10. 12. 2019.

RANDAL, J.C..: 1978 "Lebanese Christians Fight 'War' of Vengeance", The Washington Post, (Çevrimiçi) https://www.washingtonpost.com/archive/politics/1978/06/23/lebanese-christians-fight-war-of-vengeance/f541a6c5-c01d-4e06-878e-042c0b69c025/, Erişim tarihi: 23 Ekim 2021.

"RETROSPECTIVE: ILA AYN BY GEORGES NASSER Lebanese Film Festival, t.y., (Çevrimiçi), https://lff.org.au/film/retrospective-ila-ayn-by-georges-nasser/, Erişim tarihi: 10. 02. 2021.

RİFAT, M.: 2005 XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1, Istanbul, YKY Yayınları.

"RIO FOLLOWS PARIS AND NYC AS THE THIRD "I LOVE YOU"-FILM DESTINATION": 2016 The Hollywood Reporter, https://www.hollywoodreporter.com/review/rio-i-love-you-film-883702, Erişim tarihi: 23 Mart 2021.

ROBINSON, K.: 2021 "What Is the Kafala System?", Council on Foreign Relations, (Çevrimiçi) https://www.cfr.org/backgrounder/what-kafala-system, Erişim tarihi. 25. 11. 2021.

ROUXEL, M.: 2020 "Jocelyne Saab, Film Pioneer and Witness of a Time." Electra, pp.230-238.

SAKARYA, H.: 2021 "10 Ekim 1903: Kadınların Sosyal ve Politik Birliği (Women's Social and Political Union-WSPU) kuruldu," Çatlak Zemin, (Çevrimiçi), https://catlakzemin.com/10-ekim-1903-kadinlarin-sosyal-politik-birligi-womens-social-and-political-union-wspu-kuruldu/, Erişim tarihi: 10 Ekim 2021.

SALEH, A. S., W. S. MAHMOUD: 2010 "The Theory of Feminism: Definition and Development," Adab AL Rafidayn, Volume 40, Issue 56, Pages 19-55.

SALEH, R.: 2011: "DFI Film Review: West Beyrouth (1998)," Doha Film Institute Blog.

SAMAK, Q.: 1977 "The Politics of Egyptian Cinema," MERIP Reports, No.56, pp. 12-15.

SCHWARTZ, D. : 2001 "West Beirut (West Beyrouth)," Dennis Schwartz Movie Reviews, (Çevrimiçi), https://dennisschwartzreviews.com/westbeirut/, Erişim tarihi: 02.03. 2021.

"SENECA FALLS CONVENTION": 2017 History.com, (Çevrimiçi), https://www.history.com/topics/womens-rights/seneca-falls-convention, Erişim tarihi. 7.11. 2020.

SHAFIK, V.: 2001 "Egyptian Cinema," Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film, Ed. by. Oliver Leaman, London-New York, Routledge, pp. 44-71.

SHAFIK, V.: 2007 Arab Cinema History and Cultural Identity, Cairo, New York, American University in Cairo Press.

SHARMA, K.: 2020 "Why You Must Watch These 4 Nadine Labaki Films," Vogue Arabia.

SHEIBANİ, K.: 2016 "Film and Media," Encyclopedia of Islam and The Muslim World, 2nd edition, Volume 1, Ed. by. Richard C. Martin, New York, Macmillan Reference USA, p. 376-380.

SHISHMANIAN, H.P.: 2014 "Religious Affiliation and Indirect Third-Party Conflict Intervention: A Hypothesis From the Lebanese Civil War," Master Thesis, Department of International Relations İhsan Doğramacı Bilkent University.

SIVAS, A.: 2012 Göstergebilim ve Sinema İlişkisi Üzerine Bir Deneme", İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 11/21, / 1, s.527-538.

SOUEID, M.: 1999 "Women's Role in and Contribution to Lebanese Cinema," Al-Raida, Trans. by Myriam Sfeir, Vol. XVI, No. 86-87, pp.10-11.

STEPHAN, R.: 2014 "Four Waves of Lebanese Feminism", E-International Relations, (Çevrimiçi) https://www.e-ir.info/2014/11/07/four-waves-of-lebanese-feminism/, Erişim tarihi. 17 Ekim 2021.

STEWART, A.: 2019 "Pioneering Lebanese Filmmaker Georges Nasser Dies at 91," The National Arts & Culture, Jan 23, 2019, (Çevrimiçi), https://www.thenationalnews.com/arts-culture/film/pioneering-lebanese-filmmaker-georges-nasser-dies-at-91-1.817070, 10 Şubat 2021.

SÜMER, S. Z.: 2009 "Tarih İçinde Görünürlükten, Kadınların Tarihine: Amerikan Kadın Romanında Feminist Bilinç ve Politika," (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

“SYRIA REGIONAL REFUGEE RESPONSE”: 2021	The Operational Data Portal, (Çevrimiçi) https://data2.unhcr.org/en/situations/syria, Erişim taarihi. 25 Haziran 2021.
ŞEVİK, A.: 2008	“Orta Doğu’da Lübnan Sorunu,” Yüksek Lisans Tezi, Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Uluslararası İlişkiler ve Küreselleşme Programı.
TAPPAZ, G.: 2008	“Michel Kammoun's "Falafel" A Summer Night in Lebanon,” Qantara.de, Trans. by Phyllis Anderson.
TAŞ, G.: 2016	“Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri,” Akademik Hassasiyetler, Volume 3, Issue 5, s.163-175.
TAŞKESENLIOĞLU, N.: 2006	“Arap Milliyetçilik Hareketleri ve Lübnan Örneği,” Yüksek Lisans Tezi, MÜ Ortadoğu Araştırmaları Enstitüsü.
“THE EARLY YEARS OF DOCUMENTARIES AND SHORT FILMS IN EGYPT”: 2021	Alex Cinema, (Çevrimiçi), https://www.bibalex.org/alexcinema/films/Early_Films.html, Erişim tarihi: 4 Ocak 2021.
“THE GLOBAL GENDER GAP	World Economic Forum, (Çevrimiçi) http://reports.weforum.org/global-gender-gap-report-2020/, Erişim tarihi. 27 Haziran 2021.

REPORT 2020”: 2020

“THE RESIDENCE PRESENTATION”: 2020 — Cinéfondation Festival de Cannes, (Çevrimiçi), http://www.cinefondation.com/en/residence/presentation?year=2020, Erişim tarihi. 22 Mart 2021.

“THE SECOND WAVE OF FEMINISM”: 2019 — Encyclopaedia Britannica, (Çevrimiçi), https://www.britannica.com/topic/feminism/The-fourth-wave-of-feminism, Erişim tarihi: 7.10.2019.

“TIMELINE: LEBANON'S ORDEAL - ECONOMIC AND POLITICAL CRISES SINCE CIVIL WAR”: 2019 — Reuters, (Çevrimiçi) https://www.reuters.com/article/us-lebanon-protests-crises-timeline-idUSKBN1XS0MM, Erişim tarihi: 23 Ekim 2021.

TİMİSİ, N.: 2011 — “Sinemaya Feminist Müdahale: Laure Mulvey’de Psikanalitik Seyirciden Teknolojik Seyirciye”, Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar, Der. Murat İri, 2. bs., Derin Yayınları, İstanbul, s. 157-183.

TOPRAK, S.V.: 2017 — “Cemal Paşa’nın Emriyle Aliye Sıkıyönetim Mahkemesince İdam Edilen Arap İleri Gelenlerinin Arap Ayrılıkçı

Hareketlerine Etkisi", Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 27, Sayı: 2, Sayfa: 297-310.

TROMBETTA, L., C. PINTO, R. RENINO "Lebanon: Traditional Forms of Communication," Media Landscapes, (Çevrimiçi), https://medialandscapes.org/country/lebanon/traditional-communication/overview, Erişim tarihi: 22 Aralık, 2020.

TURAN, N.S.: 2011 "Lübnan'da Ulusun İnşası ve Ortak Tınının Üretimi - Rahbani Kardeşler ve Feyruz," Ortadoğu Etütleri, Cilt 3, Sayı 1, s. 193-228.

TÜRK DİL KURUMU SÖZLÜĞÜ: https://sozluk.gov.tr/, (Çevrimiçi), 19 Kasım 2019.

ÜSTEL, F.: 2013 "Vatandaşlık," Siyaset Bilimi: Kavramlar, İdeolojiler, Disiplinler Arası İlişkiler, Hazırlayanlar: Gökhan Atılgan, E. Attila Aytekin, Yordam Kitap, İstanbul, s. 123-137.

VINER, K.: 1999 "Welcome to Beirut," The Guardian.

POTTER, HARRISON: 2015 "Violence Through Expression: The Tornado", https://arabcinemas.wordpress.com/2015/10/19/violence-through-expression-the-tornado/

WALLACE C. P.: 1986 "Lebanon's War of Camps Called 'Mess' for Syria", Los Angeles Times, (Çevrimiçi)

https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1986-12-02-mn-846-story.html, Erişim tarihi: 25. 12. 2020.

WALKER, R. "We are using this power to resist," The fire this time: Young activists and the new feminism, edited by V. Labaton & D. L. Martin, Anchor Books, New York, s- 11-25.

WALTERS, M.: 2005 Feminism: A Very Short Introduction, Oxford University Press.

WESTMORELAND, M.: 2002 "Cinematic Dreaming: On Phantom Poetics and the Longing for a Lebanese National Cinema," Text, Practice, Performance, No. IV, pp. 33-50.

"WHERE DO WE GO NOW": 2011 Doha Film Institute, (Çevrimiçi), https://www.dohafilminstitute.com/financing/projects/grants/where-do-we-go-now-2, Erişim tarihi: 23 Mart 2021.

WHERE DO WE GO NOW? FESTIVAL DE CANNES UN CERTAIN REGARD PRESS RELEASE International Press: Premier PR, (Çevrimiçi), https://www.festival-cannes.com/en/films/et-maintenant-on-va-ou, Erişim tarihi: 23.01.2021.

"WHO IS IN THE NEW LEBANESE CABINET?": 2021 The National MENA, (Çevrimiçi) https://www.thenationalnews.com/mena/lebanon/2021/09/10/w

ho-is-in-the-new-lebanese-cabinet/, Erişim tarihi: 25 Kasım 2021.

WOLLSTONECRAFT, M.: 1972 2019“A Vindication of the Rights of Woman with Strictures on Political and Moral Subjects,” 1972, edited by Jonathan Bennett, Early Modern Texts, published in 2017, (Çevrimiçi), https://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/wollstonecraft1792.pdf, Erişme tarihi: 9. 11. 2019.

“WOMEN’S SUFFRAGE IN THE UNITED STATES”: 2019 Legends of America, compiled and edited by Kathy Weiser, (Çevrimiçi), https://www.legendsofamerica.com/ah-womenssuffrage/, 06.11.2020.

“WOMEN’S SUFFRAGE TIMELINE”: 2018 British Library Learning, (Çevrimiçi), https://www.bl.uk/votes-for-women/articles/womens-suffrage-timeline, 06.11.2020.

“WOMEN’S SUFFRAGE TIMELINE”: 2018 British Library Learning, (Çevrimiçi), https://www.bl.uk/votes-for-women/articles/womens-suffrage-timeline, Erişim tarihi. 06. 10. 2019.

YALAMAÇ, E.: 2011 “2000 Sonrası Türk Sinemasında Kadın Temsilleri,” Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı, İzmir.

YANAT BAĞCI, Y.: 2021 “Netflix Filmlerinde Kadın Anlatısı: Marriage Story Filminin Feminist Kuram Bağlamında İncelenmesi,” MEDIAJ, 4(1), s. 52-68.

YAŞAR, V.: 2017 “Orta Doğu Çatışmaları (1955 – 1959).”

YAYLA, A.: 2017 “Sosyalizm ve Sosyalistler Üzerine Düşünceler,” Liberal Düşünce Dergisi, Sayı: 88, s. 69-85.

YÖRÜK, A., 2009 “Feminizm/ler,” Sosyoloji Notları Dergisi, Sayı 7, Ankara, s. 63-86.

YURTSAL, K.: 2006 “Büyük Ortadoğu’da Küçük Ortadoğu: Lübnan,’ Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ZAKHOUR, M.: 2019 “The Tornado: A Lebanese Masterpiece Film That Went Underrated,” The 961.

ZERAN, B.: 2021 “Feminizm,” İktibas, (Çevrimiçi), https://iktibasdergisi.com/2021/05/02/feminizm/, 18. 06. 2021.

“1791 KADININ VE KADIN YURTTAŞIN HAKLARI BILDIRGESI”: 2017 Politik Yol, (Çevrimiçi), https://www.politikyol.com/1791-kadinin-ve-kadin-yurttasin-haklar-bildirgesi/, Erişim tarihi. 9. 11. 2019.

“1968: THE YEAR THAT CHANGED HISTORY”: 2008 The Guardian, 17 Jan 2008, (Çevrimiçi), https://www.theguardian.com/observer/gallery/2008/jan/17/1, Erişim tarihi:15.9.2019.

“1983 BEIRUT BARRACKS BOMBINGS”: 2020	Brittanica (Çevrimiçi), https://www.britannica.com/event/1983-Beirut-barracks-bombings, Erişim tarihi: 17 . 09. 2021.
“68 KUŞAĞI, İKINCI DALGA FEMINIZM VE CINSEL DEVRIM ÜZERINE MUKAYESELI BIR DEĞERLENDIRME”: 2018	Tarih Ekonomi Ve Siyaset Araştırmaları Derneği (Çevrimiçi), https://www.tesadernegi.org/68-kusagi-ikinci-dalga-feminizm-ve-cinsel-devrim-uzerine-mukayeseli-bir-degerlendirme.html#_ftn6, Erişim tarihi: 17.10.2019.

EKLER

Fotoğraf	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Fotoğraf 21	Eylem	Ağda yemek	Kadın cinselliğini kabulleniş
Fotoğraf 22	Eylem	Ağda yapmak	Eril bakışa uygun kadın temsili
Fotoğraf 23	Eylem	Rima'nın ağdası	Eril bakışa uygun kadın temsili
Fotoğraf 24	Eylem	Rima'nın elbisesi	Eril bakışa uygun kadın temsili
Fotoğraf 25	Eylem	Jamale'in genç kadını süzmesi	Eril bakışa uygun kadın temsili
Fotoğraf 26	Eylem	Jamale'nin regl taklidi	Eril bakışa uygun kadın temsili
Fotoğraf 27	Eylem	Layale'nin sevgili ile gizli konuşması	Eril bakışa uygun kadın temsili
Fotoğraf 28	Eylem	Layale'in kaçamak bakışları	Eril bakışa uygun kadın temsili
Fotoğraf 29	Eylem	Layale'nin bakım yaptırması	Eril bakışa uygun kadın temsili
Fotoğraf 30	Eylem	Layale'in sevgilisi için süslenmesi	Eril bakışa uygun kadın temsili
Fotoğraf 31	Eylem	Evli sevgilinin yüzünün kamerada hiç gösterilmemesi	Eril bakışa uygun kadın temsili
Fotoğraf 32	Eylem	Layale'in sevgilisinin cüzdanında Meryam Ana resmi	Eril bakışa uygun kadın temsili çerçevesinde cezalandırılma
Fotoğraf 33	Eylem	Layale'in sevgilisinin cüzdanında eşinin ve kızının resmi	Eril bakışa uygun kadın temsili çerçevesinde cezalandırılma
Fotoğraf 34	Eylem	Layale'in kız arkadaşlarına sevgilisini anlatması	Kadın dayanışması ile eril bakışın reddedilişi
Fotoğraf 35	Eylem	Polis memuruna bakım yapılması	Eril bakışın reddedilişi
Fotoğraf 35	Eylem	Bakım sırasında Layale'in	Eril bakışa uygun kadın temsili

		vücudunun çekimlere dahil edilmesi	
Fotoğraf 36	Eylem	Rose'un makyajını silmesi	Eril bakışa uygun kadın temsilinin reddedilişi
Fotoğraf 37	Nesne	Harfi düşük tabela	Eril bakışa uygun kadın temsilinin reddedilişi

Tablo 5: Karamel Filmi Kadın Karakterlerin Gerçeğe Uygun Temsili Göstergeleri

Fotoğraf	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Fotoğraf 43	Eylem	Takla'nın bakkal işletmesi	Ataerkil cinsiyet rollerinin yıkımı
Fotoğraf 44	Eylem	Amale'ın kahvehane işletmesi	Ataerkil cinsiyet rollerinin yıkımı
Fotoğraf 45	Eylem	Kadınların üretmesi erkeklerin oyun oynaması	Ataerkil cinsiyet rollerinin yıkımı
Fotoğraf 46	Eylem	Erkeklerin kavga etmesi	Ataerkil cinsiyet rollerine uygun temsil
Fotoğraf 47	Eylem	Kadınların barış sağlamak için plan yapması	Ataerkil cinsiyet rollerine uygun temsil
Fotoğraf 48	Eylem	Amale'ın erkeklerin kavgasını ayırması	Ataerkil cinsiyet rollerinin yıkımı
Fotoğraf 49	Eylem	Radyonun bozulması	Ataerkil cinsiyet rollerinin yıkımı
Fotoğraf 50	Eylem	Erkeklerin TV haberlerini izlemesini engellemek için kavga çıkarmak	Ataerkil cinsiyet rollerinin yıkımı
Fotoğraf 51	Eylem	Erkeklerin haberleri okumasını engellemek için gazeteleri yakmak	Ataerkil cinsiyet rollerinin yıkımı

Fotoğraf 52	Eylem	Yvonne'nin çatışmaları engellemek için Meryem Ana ile konuştuğunu söylemesi	Ataerkil cinsiyet rollerinin yıkımı
Fotoğraf 53	Eylem	Köy kadınlarının pavyonda çalışan yabancı kadınların broşürünü incelemesi	Ataerkil cinsiyet rollerinin yıkımı
Fotoğraf 54	Eylem	Köy kadınlarının pavyonda çalışan yabancı kadınları köye getirmesi	Ataerkil cinsiyet rollerinin yıkımı
Fotoğraf 55	Eylem	Önceden Hristyan olan Yvonne'nin namaz kılması	Ataerkil cinsiyet rollerinin yıkımı
Fotoğraf 56	Eylem	Önceden Müslüman olan Fatmeh'in açılması	Ataerkil cinsiyet rollerinin yıkımı
Fotoğraf 57	Eylem	Köyün erkeklerinin Nassim'in cenazesini taşıması	Ataerkil cinsiyet rollerinin yıkımı
Fotoğraf 58	Eylem	Yabancı grup kadınların bikini ile köy kadınlarının ise bol kıyafetler ile güneşlenmesi	Ataerkil cinsiyet rollerine uygun temsil
Fotoğraf 59	Eylem	Amele ve Rabih'in dansı	Ataerkil cinsiyet rollerine uygun temsil
Fotoğraf 60	Eylem	Takla'nın oğlu Nassim'in ölü bedenini kuyuya saklaması	Ataerkil cinsiyet rollerine uygun temsil

Tablo 7: Peki Şimdi Nereye? Filmi Ataerkil Cinsiyet Rollerini Yıkma Göstergeleri