

Bir Roman Uyarlaması Olarak Tersine Dünya Filmindeki Toplumsal Cinsiyet Güldürüsü Üzerine Bir İnceleme

A Review On Gender Comedy In World Upside Down As a Novel Adaptation

Özge GÜVEN AKDOĞAN, Arş. Gör. Dr., Gazi Üniversitesi, İletişim Fakültesi, E-posta: ozgeguven@gazi.edu.tr

Anahtar Kelimeler:

Güldürü, Eleştirelilik,
Karnaval Pratiği,
Totaliter Gülüş,
Toplumsal Cinsiyet,
Türk Sineması.

Öz

Bu çalışmada Orhan Kemal'in *Tersine Dünya* (2014) romanından uyarlanan *Tersine Dünya* (Ersin Pertan, 1993) filmi, toplumsal cinsiyet alanındaki sorunların güldürü ile dile getirilmesi bağlamında analiz edilmektedir. Mihail Bahtin gibi karnaval pratikleri ile güldürünün eleştirel politik gücüne ve Slavoj Zizek gibi çağdaş toplumlarda gülmenin eleştirel gücüne rağmen totaliter olabileceğine odaklanan kuramcıların görüşlerinden yararlanan bu çalışmada, toplumsal cinsiyetle ilgili ataerkil sınırlar, bu sınırları yıkan bir güldürü dili ile ortaya konduğunda neler olur sorusu *Tersine Dünya* filmi çerçevesinde sorgulanmaktadır. Çalışmanın amacı toplumsal cinsiyet üzerine mizahi bir romandan uyarlanan filmin anlatsal ve tematik tercihleriyle bu alandaki eşitsizlikler üzerine ne tür bir söylem ortaya koyduğunu metin analizi tekniği ile araştırmaktır. Çalışma, filmin toplumsal cinsiyet ve cinsellikle ilişkili olarak gündelik yaşamda kadınların iç içe olduğu önyargılar, tacizler ve aşağılamalar üzerine eleştirel bir vurgu barındırmasına rağmen, izleyiciye bunlarla uzlaşma yolunu önerdiğini söylemektedir.

Keywords:

Comedy, Criticism,
Carnival Practice,
Totalitarian
Laughter, Gender,
Turkish Cinema.

Abstract

This study analyses the film *Tersine Dünya* (Ersin Pertan, 1993) that is adapted from the *Tersine Dünya* (2014) novel of Orhan Kemal, with a focus on the treatment of the gender issues using comedy. The study utilizes the views of the theoreticians, such as Mihail Bahtin, which focuses on the carnival practices as well as the critical and political power of comedy; and Slavoj Zizek which argues that laughter could be totalitarian as well. The question of what happens if the patriarchal borders are displayed with the language of comedy that reverses these borders is examined within the framework of *Tersine Dünya* film. The aim of the study is to investigate what kind of discourse the film, which is an adaptation of a satiric novel on gender, has produced through its narrative and thematic preferences, employing technique of textual analysis. It is argued that even though the film has a critical view on the prejudices, harassment and humiliation that are faced by the women in their daily lives; it also suggest the viewer are conciliation with all these problems.

Giriş

Eserlerinde kırsal değişimi, göç süreçlerini ve sınıf mücadelesini anlatan toplumcu bir yazar olan Orhan Kemal'in 1968'de kaleme aldığı *Tersine Dünya* romanı, 1993'te sinemaya uyarlanmıştır.¹ Batıda kadınların sorunlarını politik mücadele eksenine oturtan kadın hareketinin etkili olduğu bir dönemde yazılan bu eser, erkeklik ve kadınlığın kültürel olarak yüklenen ve eşitsizliğe neden olan işlevlerinin olduğunu; dolayısıyla erkeklik aracılığıyla işletilen iktidar mekanizmalarının doğal ve verili şeyler olmadığını güldürü yoluyla anlatmaktadır.

Tersine Dünya'nın filme uyarlanması fikri hem 1960'ların ortalarından başlayıp 1980'lerde artan kadın sorunlarına odaklanan bir toplumsal evrilmenin hem de sorunların güldürü ile daha iyi anlaşılabilceği inancının sonucudur.² Orhan Kemal'in ölümünden on altı yıl sonra yayımlanan romanından uyarlanan film, cinsiyetçi egemen kültürün yarattığı sorunları Türk sinemasında başka hiçbir filme benzemeyen bir biçimde tanımlamaya çalışmaktadır.³ Filmin farklılığı, kadınların sorunlarını ifade etmek için, toplumsal cinsiyet rollerini tersine çevirerek mizahi bir eleştirelilik barındırmasından kaynaklanmaktadır. Ancak mizahın sorunları dile getirmek için eleştirdiği dilin içerisine yerleşmesi gerekliliği, görünür kılmaya çalıştığı sorunları yeniden üretebilmesine neden olabilmektedir. Bu noktada mizahın sorunları katlanılabilir kılması onların çözümüne yönelik eleştirel gücünü zayıflatabilmektedir. Bu çalışma *Tersine Dünya* filminin toplumsal cinsiyet alanındaki baskıları, şiddeti ve çıkarları gündelik yaşamın güldürü dili ile teşhir ederken sorunları eleştirdiği söylemin içinden aktardığı anlayışını gündeme getirmektedir.⁴

1 Orhan Kemal'in 1968'de *Pardon* mizah dergisinde tefrika ettiği *Tersine Dünya* romanı ilk kez 1986 yılında Yön Yayıncılık tarafından basılmıştır (Narlı, 2002: 479). Orhan Kemal eserlerinde Türkiye tarihinin kritik değişim dönemlerini, Türk toplumunun 1940'lı ve 1950'li yıllarda yaşadığı kırsal değişim ve göç süreçlerini ve bunların kentteki uzantılarını da kapsayan oluşumları aktarmaktadır (Makal, 2008: 23-24). Zeynep Uysal, Orhan Kemal'i sahili bir toplumcu gerçekçi olarak tanımlamasını, Kemal'in yapıntı olanın karşısında doğanın, makinenin karşısında bedeninin, modernin karşısında modern öncesinin yenilgisini destan yapısı içinde anlatmasına, bunu yaparken modern öncesi bir anlatı biçimi olarak destan öğelerini dönüştürmesine; böylelikle içinde biçimlendiği koşulların, tarihsel güçlerin, toplumsal çatışmaları ürünü olan bir kurmaca yaratabilmesine bağlamaktadır (2014: 19). Tomris Uyar'a göre Orhan Kemal romanlarının kahramanları, ABD'li oyuncu Lana Turner olmaya özenen işçi kızlar, kenar mahalle kapatmaları, külhanbeyler, son kuruşlarını içkiye harcayan işsiz aile babaları, ellerine para geçer geçmez takım takım elbiseler yaptırmayı düşleyen işsiz eşleri, aç çocuklar, geçim sıkıntısından ötürü birbirlerini yiyen karı kocalardır (1976). Kemal, özellikle *Bereketli Topraklar Üzerinde* romanındaki üslubu nedeniyle toplumcu gerçekçi bir yazar olarak tanımlanmaktadır. Fethi Naci'ye göre *Bereketli Topraklar Üzerinde*, sabırla derlenmiş gözlemler içermesi, toplumsal gerçekliği insan gerçekliğiyle birlikte uyumlu bir biçimde vermesi, insanları içinde yaşadıkları şartlarla bağlantılı olarak ele alması ve ayrıntıları ustalıkla değerlendirmesi nedeniyle güçlü bir romandır (2002: 5). Berna Moran'a göre ise bu roman Çukurova gerçekliğini sadakatle yansıtmaktadır. Romanda gerçekliğin mitoslardan gelen geleneksel bir yapı içinde, ama canlılığı ayakta tutan modern bir 'gösterme' yöntemiyle sunulduğu ifade edilmektedir (1991: 56).

2 Romanların sinemaya uyarlanması konusunda yazar Cassetti'ye göre uyarlama, romanın tekrarı ya da yeniden okuması olarak görülemez. Cassetti, uyarlamalarda karşımıza çıkan metnin, daha ziyade, bir yeniden görünüm (*reappearance*) olduğunu söyler. Ona göre uyarlama bir toplumda belli bir zaman ve uzamda yer alan yeni bir söylemsel olaydır (2006: 82). Benzer biçimde Stam ve Raengo (2005: 9) uyarlamamın sadakatinden ziyade yaratıcı söylemler gerçekleştirip gerçekleştirmediğine odaklanmanın daha doğru olacağını vurgularlar.

3 Eleonore Pourriat'ın toplumsal cinsiyet rollerini tersine çeviren bir anlatı ortaya koyan *Majorite Opprimee* (2010) adlı çalışması *Tersine Dünya* ile benzerlikler gösteren bir kısa filmidir. Film, YouTube'da gösterilmesinden kısa bir süre sonra 8.5 milyon tıklanma sayısına ulaşmıştır (Rubin, 2014).

4 Kadınların medyadaki temsil biçimlerini sorunsallaştıran bir kuramsal dönüşümle birlikte feminist çalışmalar, medyadaki kadın temsillerinin ataerkil anlamlandırma biçimlerini nasıl ürettiğini araştırmaya başlamıştır. Bu alanda, Johnston'ın (1973) ve Mulvey'in (1975) sinemada kadınların edilgen konumlanışını sorgulayan, Kaplan (1983) ve Walker'ın (1984) sinemada kadın temsillerine odaklanan çalışmaları öncü niteliktedir. Bu çalışmalarla birlikte sinema filmlerindeki ataerkil bakış açısı sorgulanır hale gelmiştir.

Nitekim Bahtin (2001) ve Eco (2011) gibi yazarların düşüncelerinde yer bulan güldürü türünün toplumsal yaşamdaki sorunları görünür kılarak insanların zihinlerini aydınlattığı inancının kültürel ürünlerin incelenmesine sınırlılıklar getirdiği vurgulanmaktadır (Zizek, 2004: 43). Güldürü ve eleştirelilik ilişkisinde gülmenin, çağdaş toplumlarda baskıcı bir toplumsal sistemin parçası olabileceğini dikkate alan bu eleştirel bakış, gülmenin sorunları görünür kılarak da “oyun”un bir parçası olmaktan kurtulamayacağına odaklanmaktadır. Bu noktada Zizek’in totaliter sistemlerin nasıl işlediğini kavramak açısından işlevsel olan “totaliter gülüş” (2004: 42) kavramı, güldürünün ideolojik alandaki yıkıcılığını vurgulayan bakış açısından farklılaşmaktadır. Buna göre güldürü, öznelerin bezgin bir kayıtsızlık takınmalarını sağladığı için aslında baskıcı toplumsal gerçekliğin egemenliğini yıkacak potansiyel bir güç içermemektedir. Aksine, sorunları eleştirdiği bir ideolojik düzeye oturtarak dile getirdiği için onlara karşı kayıtsızlığın sürmesini kolaylaştırabilmektedir. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet alanındaki pratik ve değerlerin baskıcı uygulamalarının gülünçleştirilmesiyle eleştirel tarihsel bir bilinç biçimi yaratılacağı düşüncesi, kültürel ürünlerin ayrıntılı incelenmesini gerektirmektedir. Tersine çevrilmiş bir toplumsal cinsiyet düzenini sergilemek, insanın bilincini yükselten, yaşama dair yeni bir bakış açısı kazandıran eleştirel bir güç doğurabileceği gibi, aynı anda bu eşitsizliklerle uzlaşma yoluna giden çelişki ve tutarsızlıklar da barındırabilir. Bu noktadan hareketle, Orhan Kemal’in *Tersine Dünya* romanından Ersin Pertan’ın uyarladığı *Tersine Dünya* filmi Bahtin’in karnaval pratiği gibi korku kaynağının gülünçleştirilmesi üzerinde duran ve gülmeye özgürleştirici bir işlev yükleyen kuramcılardan yola çıkarak değerlendirecek olan çalışma, filmin toplumsal cinsiyet alanındaki iktidar mekanizmaları, güldürü yoluyla sanatsal farkındalık yaratılması ve eşitsizliklerin yıkılması ilişkisi bakımından ne anlam ifade ettiğini roman ve sinema filmi arasındaki farklılara da odaklanarak değerlendirmektedir. Çalışmada metin analizi tekniği kullanılmaktadır. Analizin temel birimleri, güldürünün eleştirel politik gücüne ilişkin üretilen kavramlardan karnaval pratiği ve kahkahanın totaliterliğidir. Sonuç olarak, filmin romandaki güldürü dilinden edindiği ifade biçimi ile çarpıcı bir eleştirelilik ortaya koymasına rağmen kadınlara yönelik ayrımcılık biçimlerini sorgularken herhangi bir çıkış sunmadığı söylenmektedir.

“Erkek misin de kaçacaksın?” : Tersine Dünya Romanında Toplumsal Cinsiyet Güldürüsü

Tersine Dünya romanında kadınların erkeklerle ilişkileri tersine çevrilmiş bir toplumsal cinsiyet düzeninde içinden çıkılması zor biçimde art arda kıskançlık, sarkıntılık ve şiddet dolu olaylarla birbirine bağlanmaktadır. Diyaloglar yoluyla ilerletilen roman, mekân ve zaman belirtilmeden Sarı Leman (Lale Mansur) ve Bitirim Leyla (Demet Akbağ) olarak tanınan iki kadının yaşamı üzerinden kurgulanmaktadır. Romanda kocasını sürekli döven, çevresindeki erkeklere sarkıntılık eden Bitirim Leyla mahalle bekçisine tokat attığı için cezaevine girdiğinde ev erkeği olan kocasının ve delikanlı oğlunun zampara kadınların saldırısından kendilerini koruyamayacaklarını düşünüp dertlenir. Cezaevine Bitirim’i görmeye gelen kocasına gardiyan ve başgardiyan sarkıntılık eder. Başgardiyan Süleyman’ın adresini öğrenip evine gider, Süleyman evde olmadığı için oğluna sarkıntılık eder. Evin geçimini sağlamak için iş arayan Süleyman’a komşusu

Hasan yardımcı olur. Böylelikle Süleyman, Hasan'ın eşi Muhasebeci Hayriye'nin çalıştığı fabrikada işe girmek için başvurur. Hayriye de Süleyman ile ilişki kurmayı ister ancak fabrikanın patronu Naime Süleyman'ı çok beğenir ve fabrikada değil köşkte işe başlatır. Sarı Leman ise cezaevindeyken, annesinin kıskançlık nedeniyle vurulduğunu öğrenir. Annesinin sevgilisi Zekeriya'yı cinayetin sebebi olarak görür ve cezaevinden çıkınca uygulayacağı bir intikam planı yapar. Ancak Zekeriya'yı evde bulamayınca kıskançlık nedeniyle bir başka kadınla kavga eder ve tekrar cezaevine gönderilir. Süleyman'ın oğlu babasını patron Naime'nin elinden kurtarmak için Naime'yi tavlama ve mülklerini ele geçirmeye karar verir. Tahliye olan Bitirim Leyla, kocası Süleyman'ı ve çocuklarını evde bulamayınca mahalleden uzaklaşıp geneleve gider burada Abdullah ile tanışır onu dost tutar. Muhasebeci Hayriye'ye kocasının yerini öğrenmek için başvurur. Bu sırada patron Naime ile tanışır. Leyla ve Naime kendi sevgililerinin güzelliğinden söz etmeye başlar; sevgililerini birbirlerine göstermek için İnci Pavyon'da buluşurlar. Naime evine telefon eder ve Süleyman ile oğlunun pavyona gelmesini ister. Böylelikle Bitirim Leyla kocası Süleyman'ın ve oğlunun Naime ile birlikte yaşadığını öğrenir.

Orhan Kemal, Akçam'ın belirttiği şekilde romanlarında kahramanlarını birbirlerine karşı bir kışkırtmaya sürüklemek ister gibi hitabet biçimini kullanmaktadır. Bu yöntem, okuyucunun imge dünyasında sinematografik bir görünümün oluşmasını ve vurgu ve anlam çoğulluğunu sağlamaktadır. Akçam'a göre, Bahtin'in karnavalcı romanın kaynağı olarak gördüğü Sokratik diyalogun iki elemanı, söylem ve olguları yan yana görünür kılan sinkrizes ile karşıdakini kışkırtarak tüm içselliği ile diyaloga katılmaya zorlayan anakrizes, Kemal'in romanlarında yer almaktadır (Akçam, 2014: 5-7). Sinkrizes, özgül bir konuya ilişkin farklı bakış açılarının yan yana getirilmesidir; anakrizes ise, kişinin karşıdaki kişinin düşüncelerini öğrenmek için onu sözle kışkırtmasıdır (Bahtin, 2014: 209).⁵ Kemal sinkrizes ve anakrizesi, hitabet sanatını metne yerleştirerek gerçekleştirmektedir. *Tersine Dünya*'nın genelinde var olan anakrizes, toplumsal cinsiyet alanında kadınlarla ilgili önyargılar, sloganlar ve küfürleri erkeklerle yer değiştirerek kuran aşağıdaki diyaloglarda olduğu gibi sürekli bir akış içindedir.

Leyla: “ (...) Kabadayılıkta kaçmak var mı? Kadınlığa sığar mı?”

Naime Halanın eski günleri canlanmıştı gözünde:

“Yooook,” dedi, “Kaçılmaz. Erkek misin de kaçacaksın? Kadınlık öldü mü? Bir kadın bu dünyada ne için yaşar?”

Gene kendi cevapladı:

“Erkeğinin namusu, arkadaş hatırı ve...”

Naime Hala tamamladı:

“Kabadayılığın raconunu yerine getirmek için!”

Belalı Leman, “Yaşa,” dedi (Kemal, 2014: 54).

Diyaloglarda olduğu gibi romanın anlatıcısının sözlerinde ve kahramanların iç seslerinde kadınlarla ilgili önyargıların ve baskıcı ifadelerin tersine çevrilmiş anlatımlarına sinkrizes ve anakrizes yoluyla devinim sağlanmaktadır. Yazar, kadınların ikincil konumda

5 Bahtin'e göre, Sokrates büyük bir anakrizes ustasıdır. Çünkü “budalaca ama direngen önyargılı kanılarını söylem biçimine sokmaya, bu kanıları sözle aydınlatıp bu şekilde yanlışlıklarını veya eksikliklerini ortaya çıkarmayan asıl zorlayacağı” bilmektedir (2014: 209). Bahtin, Dostoyevski romanlarındaki diyalog yapısını da inceler ve şöyle yazar: “Dostoyevski'nin anladığı şekliyle iç insanın resmedilmesi ancak onun bir başkasıyla olan söyleşisinin (*communion*) resmedilmesiyle olanaklıdır. “İnsandaki insan” ötekiler için olduğu kadar kişinin kendisi için de yalnızca söyleşide, bir kişinin bir diğer kişiyle etkileşiminde açığa çıkarılabilir (2004: 336). Böylelikle Dostoyevski romanlarında diyaloglar, kahramanların kendilerini ortaya koymalarını ve anlatıların devinimini sağlar.

olduğu bir dünyayı karakterlerin düşünceleri ve gözlemleri yoluyla aktarmaktadır. Anlatıcının “El kapıları... Hiç kimse el kapılarında çalışan babalara namuslu gözüyle bakmazdı. Böyle erkekler “o biçim”di. İşyerlerindeki usta, ustabaşı ya da kâtip karılar, namusuyla çalışmak, evinin nafakasını kazanmaktan başkasını düşünmeyen erkekleri kötü yola sürükler, ortalara düşürür, sonra da zavallılar ya genelevlerde soluğu alırlardı ya da eli yüzü düzgünse barda, pavyonda konsamatr⁶ olurdu” (Kemal, 2014: 9) sözleri ile kocasını sürekli döven üç çocuklu belalı bir üç kağıtçı olan Bitirim Leyla mahalle bekçisi ile kavga ettiğinde karısının cezaevine girmesini istemeyen Süleyman’ın bekçilere “Bekçi ablalar, yalvarırım, ona değil bize acıyım. İki kadeh atmış, ne dediğini bilmiyor. Ben namuslu bir erkeğim. Karım hapse girerse ortalarda kalırım. İrzim, namusum perişan olur. Yalvarırım acıyın bize!” sözleri kadınlarla ilgili önyargıları hitabet yoluyla belirtmektedir.

Gerek anlatıcı gerekse karakterler erkekleri ihanet eden ve kendini koruyamayan bireyler olarak resmetmektedirler. Leyla cezaevindeyken ev erkeği olan kocasının ve delikanlı oğlunun “namussuz” kadınların eline düşmesini dert edindiğinde içinden şunları geçirir: “Gerçekten de, ağzı süt kokan kocası şimdi ne yapacaktı? Çocuklarının karnını nasıl doyuracak? Evin kirasını nasıl verecek? Çalışsa bile, karısız bir erkek işyerindeki zampara karıların saldırısından kendini nasıl koruyacaktı?” (Kemal, 2014: 51). Romanda cezaevi başgardiyani kadın, Süleyman’ı görüp içinden şu sözleri geçirir: “Herhalde içerideki kadının kocası bu yakışıklı adam olacaktı. Şayet buysa, gerçekten bir içim suydı. O ne kocaman, ne heybetli bıyıktı öyle. Ya ayakları ayakları? Vardı bir kırk beş, belki de kırk altı numara. Gövdesi dimdik, ağır mı ağır?”. Romanda kadınlarla erkekler arasında varolan toplumsal eşitsizliklerin sadece yer değiştirmeye uğratılmasıyla yaratılan mizahi yön, toplumsal cinsiyet alanında muhafazakâr ve baskıcı yapılarda doğrudan doğruya yer alan eşitsizliklere işaret eden göstergeleri içermesi bakımından gerçekçi öğeler taşısa da yukarıdaki sözlerde olduğu gibi güldürünün konuyu kurban etmesi olarak tanımlayabileceğimiz bir dile yerleşmektedir. Mehmet Narlı’ya göre *Tersine Dünya*’nın yer değiştirmeye dayanan mizahi yönü Kemal’in *Murtaza*, *Müfettişler Müfettişi* ve *Üç Kağıtçı* romanlarında olduğu gibi insani ve sosyal değildir; hayali ve amaçsızdır. Ona göre Kemal’in mizahı kullanışı diğer romanlarında sosyal baskıların açığa çıkarılması ve eleştirilmesini içerirken, *Tersine Dünya*’da gerçekçilikten uzaktır. Bu romandaki mizahın asıl kaynağı alışılmadık ve alışılması mümkün görünmeyen bir anlatının tasarlanmasıdır (Narlı, 2002: 499). Roman, sosyal baskılara ve eşitsizliklere işaret eden göstergeler içerse de, bu eşitsizlikleri aktarırken kadınları aşağılayan, küçük düşüren ve suçlayan eğilimi nedeniyle, ataerkil otoritenin dışında bir toplumsal cinsiyet düzeninin varlığına olan inancı zayıflatmaktadır. Kadınlarla erkeklerin konumlarının değiştirilmesi, anlatımı etkileyici hale getirmekte ancak kadınlar yerine erkeklerle ilgili olarak “Namuslu da canım, hakçası. Namuslu olmasa, hangi erkek he demez?” “Hiç canım. Erkeğin he demeyeni yoktur. Yeter ki istemesini bilmeli!” (2014: 11), “Garson Hasibe, akıl hastanesine düşen anasından kalanları sattı, savdı, Ali’nin boğazına geçirdi. Geçirdi ama yarandı mı? Ne gezer! (2014: 30) gibi sözlerin sarf edilmesi ile suçlanan yine kadınlar olmaktadır. Romanda öne çıkan tersine dünya düzeninde erkeklerin- aslında kadınların- zenginleşme ve sınıf atlama ideali, Orhan Kemal’in toplumcu gerçekçi bir üslupla

6 Kelimenin asıl yazılışı konsamatris olmalıdır (y.n.)

kaleme aldığı romanlarının ve hikâyelerinin çarpıcı temaları arasında yer almaktadır.⁷ Yoksulluktan kurtularak sınıf atlamayı arzulayan bir erkek evlat ile etrafındaki kadınlar tarafından sürekli taciz edilmesiyle, karısına bağımlı ve edilgen bir kişilik sahibiyken servet düşkününe dönüştürülen bir babaya odaklanan roman, kadınlarla ilgili cinsiyetçi klişeleri ve kodlamaları pekiştirmektedir.

***Tersine Dünya* Filminde Güldürü Yoluyla Farkındalık Yaratılması ve Güldürünün Eleştirel Politik Gücü**

Romanın sinemaya uyarlandığı 1990'lar, Türkiye'deki kadın hareketinin 1980'lerde ortaya koyduğu düşüncelerin kurumsallaştığı bir dönemdir. 1980'ler ve 1990'ların sosyopolitiği, kadınların çevrelendiği ahlaki yapıların, eşitsizliklerin ve şiddetin sorgulandığı bir noktaya gelmesini sağlamıştır. 12 Eylül 1980 askeri darbesinin baskıcı uygulamalarının olduğu yıllar, Türkiye'de feminist hareketin gelişmesinde paradoksal biçimde etkili olmuştur (Sirman, 1989: 1; Tekeli, 1992: 140). Ankara ve İstanbul'da kendisini feminist olarak tanımlayan kentli, orta sınıftan, eğitilmiş kadınlar, kadınların sorunlarını tartışmak ve anlamak için küçük gruplar halinde bir araya geldiklerinde, analizlerinde ataerkil üstünlük, cinsiyetçilik, toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve cinsel ayrımcılık gibi kavramları kullanmışlardır. Bu gruplar, Birleşmiş Milletler Kadına Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Ortadan Kaldırılması Sözleşmesi'nin yaşama geçirilmesi, kamuoyunun kadınların özel alanda maruz kaldığı şiddetle ilgili bilgilendirilmesi, işte ve sokakta yaşanan cinsel ayrımcılıklar gibi konularda kampanyalar başlatmışlardır (Tekeli, 1992: 140). Kadınlara karşı şiddetin erkek egemen düşünce biçimiyle ilişkisini ve bunun devlet tarafından desteklendiğini vurgulayarak kadınların aile içinde eşlerinin malı gibi görülmesini eleştirmişlerdir (Sirman, 1989). Erkek otoritesinin ve geleneklerin neden olduğu baskı ve şiddet, kadın cinselliğinin sınırlandırılmasındaki temel aygıtlar olarak görülmüş, kadınların bireyler olarak değil anne ya da kız kardeşler olarak algılanmasının eşitsizliğin kökenlerinden birisi olduğu vurgulanmıştır (Arat, 1994: 244). Böylelikle 1960'larda Batılı kadınların kullandığı "özel olan politiktir" sloganı 1980'ler Türkiye'sinde gündemde yer bulmuştur. 1980'lerdeki kadın hareketlerinin ortaya koyduğu meseleler, 1990'larda toplumun her kesimde tartışılır hale gelmiştir. Demokratik kitle örgütleri, sendikalar ve meslek kurumları için bünyelerinde bir kadın birimi oluşturmak, 1990'larda bir tür çağdaşlık ölçütü olmuştur (Kara, 2006: 16).

1980'lerde toplumsal olarak kadın hareketi güçlenirken, Türk sinemasında kadın filmleri yapılmaktadır. Bu filmler Suner'in belirttiği gibi, kadın kahramana odaklanan öyküler etrafında kurulmakta ve farklı kesimlerden kadınların kadın oldukları için karşılaştıkları ayrımcılığa, güçlülere ve şiddete dikkat çekmektedir (2006: 294). Yeşilçam yönetmeni olan Atıf Yılmaz'ın yönettiği *Mine* (1982), *Bir Yudum Sevgi* (1984), *Dağınık Yatak* (1984), *Dul Bir Kadın* (1985), *Adı Vasfiye* (1985), *Aahh Belinda* (1986), *Asiye Nasıl Kurtulur?* (1986), *Kadının Adı Yok* (1987) gibi filmlerle birlikte, Türk sinemasının kadını konumlandırma konusundaki kalıplarının dışına çıkıldığında artık Yeşilçam sinemasının utanç, düşkünlük ve günahla özdeşleştirilen kadınlarının yerini cinselliği ön planda olan

⁷ *Hanımın Çifiliği* ve *Tersine Dünya*, kadınların zenginleşme ve sınıf atlama idealinin temsili bakımından benzerlikler göstermektedir.

farklı toplumsal kesimlerden sıradan kadınlar almıştır (Suner, 2006: 294-295). *Tersine Dünya* romanının uyarlanmasında 1980'lerden başlayarak gelişen kadın sorunlarına odaklanan bir toplumsal dönüşüm ve sorunların güldürü ile anlatılmasının etkin gücü belirgindir.⁸

Tersine Dünya, kadınların toplumsal, siyasal ve kültürel alandaki ataerkil zihniyete bağımlılığını erkeklerle kadınları yer değiştirerek hicveden ve böylelikle toplumsal cinsiyetin iktidar mekanizmalarını sorunsallaştıran ikonik bir filmidir. Romanın, Ersin Pertan'ın yönetmenliğinde sinemaya uyarlandığı yıl, Türkiye tarihinde ilk kez bir kadın, başbakan olur. Özel televizyonların fiilen denetim organlarından muaf biçimde yayın yapmaya başlaması ile cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinsellik televizyon programlarında yaygın biçimde ele alınan konular haline gelir. Filmin jeneriğindeki “ırz düşmanı kadınlar” “İşte erkek fahişeler” “Türkiye Cumhuriyeti tarihinin ilk kadın başbakanı” “Dişi rambolar, “kadınlar erkekleri taciz ederse ne olur?” “cezaevinde kadınların seks isyanı” gibi bu dönemin haber konularını yansıtan gazete kupürleri aynı zamanda filmin romandan farklılaştığı noktalardan biridir. Stam ve Raengo (2005: 9) uyarlamaya ilişkin sinema eleştirisinin filmin temel metne sadık kalıp kalmadığına göre değil, yaratıcı söylemler ve becerileri bir araya getiren hibrit bir inşa kurup kurmadığına göre yapılması gerektiğini belirtmektedir.⁹ *Tersine Dünya*, olay örgüsü, karakterler ve diyaloglar bakımından romana oldukça sadık kalınarak yapılandırılmıştır. Filmde 1990'ların toplumsal ve siyasal evrenine sadece söz edilen gazete kupürü görüntüleri ile göndermede bulunulmakta bunun dışında romandaki olay örgüsü, kahramanların kişilik özellikleri ve diyalogları doğrudan alınmaktadır.

Film, toplumsal cinsiyet sorunu bağlamında Bahtin'in karnaval ruhunda dile getirdiği tersine çevirmenin belirgin bir örneğini sunmaktadır. Erkek hegemonyasında ve ataerkil cinsiyet düzeninde biçimlenen eril iktidar ilişkilerinin karnaval pratiği ile dönüştürülmesine geçmeden önce, mizahın eleştirel politik gücü üzerine yazan kuramcılara değinmek daha doğru olacaktır. Bir konunun gülünçleştirilmesinin eleştirel

8 Güldürü ile anlatmanın rahatlatma duygusu yarattığı için izleyicinin sorunlara odaklanmasını engellediği ve güldürünün eleştirel ve politik bir konumlanışa eklenmesini sağladığı gibi konuların incelenebileceği bir film de *Amerika*'lıdır (Şerif Gören, 1993). 1980'lerden 1990'lara uzanan dönemde toplumsal yaşamdaki değişimler Türk sinemasında *Tersine Dünya*'nın yanı sıra, bu çalışmanın odaklandığı toplumsal yaşamdaki sorunların güldürü ile anlatılmasının eleştirel bir bilinç biçimi doğurup doğurmayacağı konusunun incelenebileceği *Amerikalı* gibi bir filmin yapılmasında etkili olmuştur. Nitekim yönetmen Gören, filmdeki Amerikanlaşmanın eleştiri boyutunun bir güldürü filmi olması nedeniyle yeterince anlaşılamadığını belirtmiştir: “Her tarafımızda biraz Amerikanlaşma var. Şener Şen'in komedi tarafı olunca filmin o tarafı biraz es geçilip gülmeye takılıp kalındı zannediyorum. Komedi anlatımda bu oluyor komedi olmasaydı da farklı çekseydik seyirci anlardı onu” (Scognamillo, 1998: 452). *Tersine Dünya* ile aynı yıl gösterime giren *Amerikalı*'da “Şeref” (Şener Şen) adlı zengin bir Türk'ün yıllar sonra Amerika'dan Türkiye'ye dönmesi ve karşılaştığı olaylar anlatılır. Ünal, doksanlı yılların yaşayış tarzındaki hızlı değişimi abartarak ele alıp dönemin özelliklerini sorgulamaktadır. 1980'lerin neoliberal politikaları Türkiye ekonomisinin küresel kapitalizme eklenme sürecini hızlandırma amacındadır (Keyder, 2000: 21). 1990'lar boyunca ise bu politikalar, hızlı bir ekonomik, sosyal ve kültürel dönüşümün yaşanmasında etkili olur. 1980'lerden 1990'lara gündelik hayatın seyrinde tüketmek, olabildiğince tüketmek, tüketim düzeyi ve tüketim biçimi üzerinden kimlik-statü edinmeye çalışmak, belirgin dinamiklerden biridir. Aynı süreçte, baskın bir kültürün etrafında birbirine benzer yönelimler ortaya çıkar. İletişim alanında tekelin kırılarak özel radyo ve televizyonların yayın yapmaya başlaması ile kültürel benzeşme alanında Amerikanlaşma rüzgârları esmeye başlar (Kozanoğlu, 1995, 596). *Amerikalı*'nın yönetmeni Şerif Gören, “bir anlamda küçük Amerika oluşumuzu vurgulamak için *Amerikalı*'yı çekmişim” diyerek bu konuyu seçme nedenini açıklar (Scognamillo, 1998: 452).

9 Sinema ve edebiyat ilişkisini bu iki farklı ifade aracı arasındaki benzerlik ve farklılıklara odaklanarak ele alan bir tartışma için bkz (Yüksel, 2017).

politik bir güçle birleşerek insanı özgürleştireceğine ve aydınlatacağına ilişkin bakış açısını Aristoteles milattan önce dördüncü yüzyılda tartışır. Esprileri incelik ve kabalık kavramları bağlamında ayıran Aristoteles'e göre, bireyleri özgürleştiren ve onların eşit yaşamalarına katkıda bulunanlar ince, insanı alçaltanlar kaba esprilerdir (1989: 91). Bergson gülmenin insanları diriltten bir tepki olduğunu vurgulamaktadır (2011: 39). Syper'in belirttiği gibi Bergson'un düşüncelerinde gülme insanlığın mekanik yapısını dönüştüren, insanların ruhunu canlı tutan bir ilaç gibidir (1956: 9). Toplumsal sorunları gündeme getirmek için güldürüyü bir anlatım aracı olarak kullanmak böyle bir inançtan kaynaklanmaktadır.

Freud'a göre karikatür, parodi ve taklit nesnelere gülünç kılmanın yollarıdır. Onun düşüncesinde, bunlar yoluyla otoriteye sahip çıkan yüceltilmiş insanların gülünçleştirilmesi bu insanları alçaltmayı başarabilir.¹⁰ Parodi ve taklitte bu başarı, insanların bilinen özellikleri ile konuşma ve eylemleri arasındaki birliğin bozulması ya da sözlerinin daha aşağı olanlarla değiştirilmesi ile sağlanmaktadır. Freud'un düşüncesindeki bu dil oyunları yoluyla gülünçleştirme, iktidara yöneltildiğinde, iktidarın baskıcı yönünü ortaya koyarak bu baskıyı yaratan insanları alçaltabilecek bir güce sahiptir. Freud, aynı zamanda, gülmenin insanlara baskılardan kaçarak kendilerine bir özgürlük alanı yaratabilecekleri düşüncesini taşır; esprilerde bir insanın olgunluğa doğru gelişmesinin temsili aşamalarını görür. Freud'a göre esprinin ilk aşaması, zaten bildik olanı tanımaktan haz duyan çocuğun oyununda görülür. Sonra, çocuk bir benlik duygusunu içselleştirdiğinde, giderek daha az oynamaya başlar. Çocuğun sürekli olarak bir dizi hayır ile karşılaştığı bu yeni duruma tepkisi, geçici bir komik durum yaratmaktadır: Yasakların çevresinde dolaşan, onlardan kaçan bir biçimdir bu ve Freud buna jest adını verir. Jest, açıkça kuralları ihlal etmeden, amacına ulaşmaktır. Jest, eleştirel, rasyonel yargıç niteliğindeki üst benliğe, anlamlı bir oyunun meydana gelmesine yetecek bir süre boyunca kapanma olanağı tanır. Bu nedenle, esprilerin içeriğinin pek önemi yoktur. Önemli olan, esprinin kavramsal gücü, uygarlığın huzursuzluklarını giderme yetisidir; uygar yaşamın baskılarını geçici olarak kaldırabilmesidir (1993: 124). Böylelikle Freud, gülünçleştirmenin kavramsal gücüne, farkındalık yaratma ve baskılardan uzaklaşma anlamında önemli bir eleştirel ve psikolojik işlev yükler. Freud bu işlevi, esprilerin dramatik yapısına bağlar. Ona göre esprilerle gülünçleştirme hem sorunlar yaratmakta, hem de tanınma edimiyle bu sorunları çözüme kavuşturmaktadır. Burada kavrayış, esprinin anlatılmasıyla oluşturulan engelin nükteli çözümünün getirdiği farkındalıktır. Bu kavramsallaştırmaya göre, gülünçleştirme işlemi aracılığıyla aldatıldığımızın, özel ya da kamusal alandaki yanlışın/çarpıklığın/ideolojik aldanmanın ve yanlış yargılamanın farkına varmak olasıdır. Eleştirel politik bir güç kavrayışı olarak gülünçleştirme, espriler aracılığıyla baskılar, adaletsizlikler ve aldanmaların farkına varılacağını iddia eder.

10 Freud, başkalarını eğlendirmek için kişinin kendisine ilişkin ürettiği şakalardan da bahsetmektedir. Örneğin kendi sakarlıklarını anlatan bir kişi bu durumu hem gülünç kılmakta hem de kendisini aşağılanabilir kılmaktan uzaklaştırmaktadır. Başka insanların gülünç kılınması ise, taklit ya da fiziksel müdahale ile olmaktadır. Freud'a göre, bir insanı diğer insanlar içinde gülünç düşürmeye yönelten bu tür davranışların altında saldırganlık duygusu bulunmaktadır (1993: 229).

Ortaçağ karnaval pratiğini inceleyen Bahtin, karnavallara özgü gülmenin otoriter olmadığını tersine, korkuyu değil, bir güçlülük ve dayanıklılık hissini ifade ettiğini düşünmektedir. Ona göre gülme, yaratıcılıkla, doğum, yenilenme, doğurganlık ve bollukla bağlantılıdır (Bahtin, 2001: 115). Bu bağlamda Bahtin insanların korktukları nesnelere gülünleştirerek eleştirel bir tarihsel bilinç biçimi yarattıklarını düşünmektedir. Ona göre, bu çağda insanlar, “korku kaynağı ile oynayarak ona gülmeye, korkunçluğu komikleştirerek dönüştürmeye” (2001:111) çalışmışlardır. Karnavallar, bayramlar ve törenler bu bilincin oluştuğu, toplumsal düzenin yeniden inşa edilebileceğine ilişkin bir yenilenme duygusunun yaşandığı, toplumsal sınıf hiyerarşisinin geçici de olsa askıya alındığı yerlerdir. Bu yerlerde dönemin korku kaynakları gülünleştirilmiştir. Bahtin, gülmenin dilini, “kutsanan ve yasaklanan (‘mana’ ve ‘tabu’) her şeyle bağlantılı baskı ve suçluluk karşısında kazanılan bir zafer” (2001: 110) olarak tanımlamaktadır. Bu zaferle birlikte bilinci yükselen insanlar kendi yaşamlarına dair yeni bir bakış açısı kazanmaktadırlar. Ortaçağ’da pazar yerleri ve karnavallarda farklı toplumsal sınıflardan insanların bir araya gelerek oluşturdukları şenlik havası “ (...) dünyevi kralların, dünyevi üst sınıfın, ezen ve kısıtlayan herkesin, her şeyin mağlubiyeti”dir (2001: 112). Kralların ve ezen üst sınıfların gülünleştirilmesi ezilenlerin zaferidir. Ortaçağ’ın feodal ve teokratik yapısı Rönesans döneminde çözülmüş ve sözlü anlatım ve gösterilerde yer bulan halkın mizah kültürü, edebiyatta ve resmi ideolojinin alanında görülmüştür. Böylelikle Rönesans döneminin etkisiyle, Ortaçağ’da doğal bir güç olarak algılanan gülme, daha geniş bir anlam kazanarak sanatsal farkındalık ve kararlılığın, özgür ve eleştirel tarihsel bilincin ifadesi olmuştur (Bahtin, 2001: 112).¹¹ Aristoteles, Bergson, Freud ve Bahtin’in çalışmalarında yer bulan, gülme ile ilgili eylemlerin insanlığa ruhsal bir özgürleşme alanı açacağı düşüncesi, bu çalışmada sorunların güldürü ile ifade edilmesinin eleştirel gücü bağlamında ele alınmaktadır.

Tersine Dünya, yukarıda dile getirilen karnavala özgü ters yüz etme pratiğinin statükoyu yıkmak için kullandığı siyasal hedefe yaslanmaktadır. Anlatıda kadınların erkek egemen toplum içindeki ikincil konumlarının aslında gülünecek bir şey olmadığı, tersine trajik bir şey olduğu karnaval pratiği kullanılarak ortaya konmaya çalışılmaktadır.¹² Kadınlar arasında erkeklerin bedenleri, hareketleri, cinsiyeti ve cinselliği ile ilgili müstehcen şakalar, toplumsal cinsiyet ile biyoloji arasındaki doğal gibi algılanan ilişkinin kolaylıkla ters yüz edilebileceğini anlatmaktadır. Böylelikle film, egemen cinsiyet düzeninde kadınların eril toplumsal iktidarı yeniden inşa eden davranış kodlarına maruz kalmalarını gösterirken kadınlara yaşatılan zorlukları erkeklerin fark etmesini talep etmektedir. Kurbanların yer değiştirmesi, erkeklerin kendi kendilerine çektiydikleri sıkıntıları gözler önüne sermek için de işlevseldir. Türkiye’de toplumsal cinsiyet alanında ezen, taciz eden, şiddeti uygulayan erkekler anlatıda ezilen, taciz ve şiddete maruz kalanlardır. Tersine çevirme uygulaması, toplumsal ahlak bakımından kadınlardan beklenenlerin anlamsızlığına ve ikiyüzlülüğüne; bu beklentilerin neden olduğu sınırlamaların kadınların hayatını çekilmez bir hale getirdiğine vurgu yapar. Erkeklerin kadınlar tarafından namuslu/namussuz

11 Jekels (1981), Horton (1991), Paul (1991; 1994), Perlmutter (1991), Russo (1994) ve Rowe (1995) çalışmalarında karnaval pratiğinde olduğu gibi güldürünün, sorunların baskıcı yönünü, şiddetini ve çıkarları teşhir eden bir geliştirmeyi sağladığını savunmuşlar, güldürünün bir tür olarak insanların zihnine dolaylı bir ışık düşürüp onları aydınlatacağına inanmışlardır.

12 Mellencamp (1998) ve Akins (2011) inceledikleri temsillerdeki kadınların konumlarını kısaca komik değil trajik olarak nitelendirmektedir.

biçiminde sınıflandırılması temelinde ahlak meselesi ve ikiyüzlü ahlaka dayanan bir gündelik yaşantı gözler önüne serilmektedir.

Anlatı, erkekliğin baskıcı mekanizmalarını karnaval pratiğiyle ve alay yoluyla teşhir etmesiyle aynı zamanda kinik bir işlem ortaya koymaktadır. Kadınların çaresiz bırakılması, küçük düşürülmesi ve tacize uğramasının neden olduğu acılar, kültürel ve ideolojik baskılara erkeklerin maruz bırakılmasıyla anlatılırken kinik bir işlem uygulandığı görülmektedir. Sloterdijk'in (1988) bir yer altı hareketi olarak tanımladığı kinizm, toplumsal gerçekliği yapılaştıran baskıcı olguların gülünçleştirilerek anlatılması, halkın ve özellikle alt tabakaların resmi kültürü gülünçleştirerek reddetmesi olarak değerlendirilmektedir. İktidarın baskıcı işleyiş mekanizmalarının görünür kılınmasını gerçekleştirmek için, tabi olanlar, görüşlerini, kinik bir üslupla kendi kültürel yaşamları aracılığıyla ifade etmektedirler. Böylelikle aşağılayıcı hâkim hiyerarşiye karşılık vermektedirler. Filmde erkeklerin kadınların tacizine ve şiddetine maruz kalmasıyla, erkeklerin her türlü alanda her an tehlikede olduklarının gösterilmesi ve kadınlar arası konuşmalarda erkekliğin bir aşağılama nesnesi olarak yer alması bu anlamdaki girişimlerdir. Örneğin hapishanedeki Bitirim Leyla, kendisini görmeye gelen kocası Süleyman'ı "Sen benim namusumsun. Namusuma leke sürersen doğrarım seni" diyerek tehdit ederken Süleyman kendisine bakılınca yüzü kızaran bir erkek olduğu için gardiyanlar tarafından övülür. Leman kız arkadaşı Leyla'yı kavgada yalnız bıraktığı için Leyla tarafından suçlandığında erkekliği aşağılayan bir dile başvurur. "Erkek misin de kaçacaksın?" "Bir kadın bu dünyada ne için yaşar? Erkeğinin namusu, arkadaş hatırı".

Gülmenin kısa bir süre için bile olsa yaşamın yükünü insanların omuzlarından kaldırdığı ve gülmenin özgürlük tadı içerdiği Sanders tarafından belirtilmektedir (2001: 197,198). Ancak hem roman hem de film, sergilediği kinik üsluba rağmen, tacizin gülünçleşmesine varan bir dil geliştirmesi, erkeklerle ilgili sorunları ataerkil korkuları pekiştiren ikici/özcü bir yapıda sunması nedeniyle kadınlarla ilgili eril korku ve kaygıları yeniden üreten bir dile yerleşmektedir. Bu bağlamda Zizek'in gülmeye ilişkin tutumunda belirttiği gibi, gülme ideolojik fantezi düzeyine yerleştirilerek, çağdaş toplumlarda geleneksel ve baskıcı bir toplumsal sistemin parçası olabilmektedir (2004: 43). Toplumsal yaşamdaki sorunlar ve bunlara ilişkin sinik mesafe üzerine metin ortaya koyan kişiler, "oyun"un simgelerini paylaşmadan onu gülünç hale getiremedikleri için sorunları görünür kılarak aynı zamanda onları katlanılabilir hale getirmektedirler. Dolayısıyla gülmenin ve sorunları güldürerek anlatmanın ideolojik maske ile gizlenmiş toplumsal gerçekliği görünür kılacağına ilişkin inancın aksine, görünür kılarak da "oyun"un bir parçası olmaktan kurtulamadığı görülmektedir. Bu bağlamda filmde, toplumdaki eşitsizliklerin ve kadına yönelik cinsiyetçi ayrımların ve bastırmaların kaynağı olan ataerkil yapıların eleştirisi yer değiştirilmiş bir temsil mekanizmasında verilmektedir. Ancak temsilin yer değiştirilerek kurgulanması, sorunlu uygulamaları bir yandan görünür hale getirmekte bir yandan da onlara katlanmayı sağlamaktadır. Bitirim Leyla cezaevine girdiğinde arkadaşı Leman'a "Süleyman ağzı süt kokan bir erkek. Az buçuk yüzüne de bakılır. Başında çocuklar, elinde metelik yok" diyerek kocası ile ilgili kaygılarını iletir. Mahalledeki diğer erkekler, Süleyman'ı sokakta gördüklerinde aralarında "karısı hapishaneye girdikten sonra bakalım kime kısmet olacak" derler. Süleyman kendisine aslında sarkıntılık etme niyetinde olan kadınlar yardımı ile bir fabrikada işe başlar. Film, erkeklerin hem eşleri olmadığında hem

de ev içi yaşamdan ayrılıp iş yaşamına karıştıklarında sarkıntılığa ve söylentilere maruz kalacaklarını vurgular. Yer değiştirmiş bir temsil mekanizmasında Leman'ın "Bir erkek namusunu karısını için taşımaz, eğer sütü bozursa kilit vursan nafile, yok sütü temizse kadınlar ordusunun içine sal, korkma" ya da Filiz'in "Erkeksiniz oğlum, sizlerden her türlü kancıklık beklenir", "Erkek milletine itimat olur mu be" ifadesi, işe giden ve yanında karısı dışında bir kadın olan erkeğin kahvehanede oturan kadınlar tarafından suçlanması filmin eleştirdiği eril iktidar dilinin içine yerleşmesine neden olmaktadır.

Hapishane sahnesinde Leyla'nın kocası ile ilgili korkuları "Süleyman son günlerde beni aramak istemiyor, içeri girdiğim ilk günlerde buradan ayrılmak istemezdi. Şimdi birdenbire arazi. İnsan bıyığına endamına kapılıyor, sonra bir kancıklık bir kalleslik, mutlaka kötü yola düşmüştür" sözlerinde açığa çıkmaktadır. Erkeklerde cisimleşen kadınların, baştan çıkartan, iş yaşamına girdikten sonra varlıklı bir erkekle çekip gidebilecek bireyler olarak resmedilmesi, kadınlara ilişkin ataerkil korkuları ön plana alarak, bu korkulara ilişkin sorgulamanın geri planda tutulmasına neden olmaktadır. Anlatıda tersine çevrilmiş de olsa, kadınların çaresizliğiyle oluşan utanç anları gülünçleştirilmektedir. Bu bağlamda Süleyman'ın maruz kaldığı tacizlerin ardından varlıklı bir yaşamın içinde kişisel değerlerinden uzaklaşmış biçimde gösterilmesi kadınları ikincilleştiren hegemonik yapıyı yeniden üretmektedir.

Tersine Dünya'da Mizah ve Yüzleşme

Tersine Dünya'da, toplumsal cinsiyet alanındaki ayrımlar ve bastırmalar gülmenin koşulları daha iyi olan ve kısıtlamalardan arınmış bir dünya doğuracağı inancıyla vurgulanmaktadır. Mizahın, yüzleştirici ve sorgulayıcı yönüne güvenilerek gerçekleştirilen bu durum, Umberto Eco'nun *Gülün Adı* romanını hatırlatmaktadır. Gülmenin insan zihnini eleştirel düşünceye yönlendireceği inancını temel alan Eco (2011), gülmenin insanlarda, "bilmiyordum, demek ki böyleymiş" biçiminde açıklanabilecek bir aydınlanma sağlayacağını düşünür.¹³ Eco'nun kurgusu, gerçeğin ardındaki sırların, zannedilen gerçekliğin hatalı, eksik ve kusurlu yanlarının gülme ile açığa çıkarılabileceği iddiasına dayanır. Romandaki başrahip, köylünün eğlencesi olan gülmenin insanları korkularından arındırabileceğini ve insanlara bilgelik kazandırabileceğini iddia eder. Gülme yoluyla korku kaynağını denetim altına almak, insanlara sınıfsal hiyerarşiyi tersine çevirmek için zekice yollar gösterebilir.

Filmde karısı hapishanede olan Süleyman'a gardiyan, başgardiyan ve bakkalın sarkıntılık ettiği sahneler sarkıntılıkla ilgili insanları aydınlatan değil, durumun kadınlar için iğrendirici bir boyutta yaşandığını vurgulayan bir anlayışa eklemlenir. Çünkü baskıların tahammül edilemez sınırlara ulaştığı zamanlarda, baskılar nedeniyle oluşan sorunları anlatmanın bir yolu onu iğrençleştirmekten geçmektedir. Böylelikle egemen toplumsal cinsiyet pratiklerini üretenler tersine çevrilmiş bir düzende iğrençleştirilerek gülünç hale getirilir. Bu uygulama sorunlarla ilgili empatinin gelişmesini sağlamak için ya da baskıya maruz kalanları rahatlatmak için de gerçekleştirilebilir. Burada söz konusu

¹³ Romanda rahip William ve Adso, bir manastırda işlenen cinayetin ipuçlarını araştırır. Okuyucu ancak kitabın son sayfalarında katilin kimliğini ve cinayeti neden işlediğini öğrenebilir. Katil, cinayeti manastır kütüphanesinde saklanan Aristoteles'in *Komedi Üzerine* adlı eserinin ortaya çıkması için işlemiştir.

olan, yaşananların trajikliğini göstermek için temsil düzleminde kadınlara yaşatılan olayların kimliklerin ve durumların tersine çevrilerek sunulmasıdır. Ancak filmin asıl sorunu kadınlarla yer değiştirmiş erkeklerin çaresizliklerinden doğan utanç anlarına gülünmesidir. Bu bağlamda hem roman hem de film kadınların sorunlarını, eleştirel politik bir yıkıcılık ve aydınlanmayla anlatmak ve o sorunu yaratan dile yerleşmek arasında gidip gelen bir gerilim barındırmaktadır. Filmde kadınlara önerilenler, tersine çevrilmiş bir dünyada bile olsa, ev içi alan, duygusallık, nesneleşme ve zenginleşme ideali doğrultusunda değerlerinden vazgeçme olduğu için film, ataerkil toplumsal cinsiyet kimliklerine ait özellikleri yeniden inşa etmektedir. Filmin, popüler anlatılarda doğalmış gibi yer bulan kadınlara eril öfkenin yöneltmesi ve kadınların sorunların kaynağı olarak gösterilmesi gibi yaklaşımları eleştirme gayesi, “kadın erkek kavgası bitmez, dünya tersine de olsa...” yazısıyla son bulmasıyla daha da zayıflamaktadır.

Sonuç

Toplumsal cinsiyet alanındaki baskıcı kuralların ve değerlerin tersine çevrilmiş bir iktidar yapısında gülünleştirilerek anlatılmasının bu değer ve kurallar hakkında insanları aydınlatabileceğine ilişkin eleştirel bakış açısı kültürel ürünlerin ayrıntılı biçimde değerlendirilmesini gerektirmektedir. Bu doğrultuda, öyküsünde döneminin politik ve toplumsal olaylarına gönderme yapmadan sinema dilinin olanakları değerlendirilmeden *Tersine Dünya* romanından uyarlanan *Tersine Dünya* filmi, güldürü dili nedeniyle çarpıcı bir eleştirelilik ortaya koymakta, kadınların maruz kaldığı tacizlerin iğrençleştirilmesiyle eleştirel iç görüler sunmakta, erkeklerin kurbanlaştırılması yoluyla erkek izleyicileri kadınlarla empati kurmaya yöneltmektedir. Bununla birlikte, tersine çevrilmiş bir dünyada da olsa, kadınlar ve erkeklerle ilgili egemen kodların içine yerleşen bir dil geliştirerek, kadınlara yönelik ayrımcılık biçimlerini sorgularken herhangi bir çıkışın olanaklı olmadığını vurgulayarak, erkeklerin kurban oldukları anları gülünleştirerek kadınlara uygulanan şiddetin sorgulanmasını zayıflatmaktadır. Film, kadın ve erkek arasındaki keskin karşıtlık ilkesine dayalı olarak üretilen cinsiyet eşitsizliği alanındaki tasarımlar üretmektedir. Filmde gündelik yaşamda kadınların iç içe olduğu önyargılar, tacizler ve aşağılamalar üzerine tasarlanan eleştirel vurgu, bunları yeniden üreten bir güldürü dili içinde sunulduğu için zayıflamaktadır. Kadınlar ve erkekler birbirleriyle yer değiştirse dahi, erkeklerde cisimleşen kadınların, baştan çıkartan, iş yaşamına girdikten sonra varlıklı bir erkekle çekip gidebilecek bireyler olarak resmedilmesi, kadınların maruz kaldıkları baskıları pekiştirerek bu baskıların sorgulamanı zorlaştırmaktadır. Film toplumsal cinsiyet ve cinsellikle ilişkili olarak gündelik yaşamda kadınların iç içe olduğu önyargılar, tacizler ve aşağılamalar üzerine eleştirel bir vurgu barındırmasına rağmen, izleyiciye “yapacak bir şey yok” mesajını vererek bunlarla uzlaşma yolunu önermektedir.

Kaynaklar

- Akçam, A. (2014). “Orhan Kemal’de Diyalojik Perspektif”, *Varlık Dergisi*, 1287, s. 5-8.
- Akins, A. V. (2011). “‘We weren’t laughing at them... We’re grieving with you’: Empathy and Comic Vision in Welty’s *The Optimist’s Daughter*”, *The Southern Literary Journal*, 43, (2), s. 87-104.
- Aristoteles (1989). *Nikomakhos’a Etik*, S. Baburi (çev.), Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.(Özgün eser Milattan Önce 349 tarihlidir).
- Bahtin, M. M. (2001). *Karnaval dan Romana*, C. Soydemir (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bahtin, M. M. (2004). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*. C. Soydemir (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Bergson, H. (2011). *Gülme. Komiğin Anlamı Üstüne Deneme*, Y. Avunç (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Casetti, F. (2004). “Adaptation and Mis-adaptations. Film, Literature, and Social Discourses”, R. Stam, A. Raengo (ed.), *A Companion to Literature and Film*, 81-91. Londra: Blackwell.
- Eco, U. (2011). *Gülün Adı*, Ş. Karadeniz (çev.), İstanbul: Can Yayınları.
- Freud, S. (1993). *Espri ve Bilinçdışı ile İlişkisi*, E. Kapkın (çev.). İstanbul: Payel Yayınları.
- Gören Ş. (1993). *Amerikalı* (Film). İstanbul: Anadolu Filmcilik ve Filma Cass.
- Horton, A. (1991). “Introduction”, A. Horton (ed.), *Comedy/Cinema/Theory*, California: University of California Press, s. 1-21.
- Jekels, L. (1981). “On the Psychology of Comedy”, R. Corrigan (ed.), *Comedy: Meaning and Form*, New York: Harper&Row., s. 174-179.
- Johnston, C. (1973). “Women’s Cinema as Counter-Cinema”. C. Johnston (ed.), *Notes on Women’s Cinema*. London: Society for Education in Film and Television. S. 22-33.
- Kaplan, A. E. (1983). *Women and Film: Both Sides of the Camera*. New York: Methuen.
- Kara, N. (2006). “80 ve 90’larda Türkiye’de Feminist Hareketler”. *Kadın Çalışmaları Dergisi*, 1, (3), s. 16-39.
- Kemal, O. (1986). *Tersine Dünya*, İstanbul: Yön Yayıncılık.
- Kemal, O. (2014). *Tersine Dünya*, İstanbul: Everest Yayınları.

Keyder, Ç. (2000). “Arka Plan”, *İstanbul: Yerel ve Küresel Arasında*, Ç. Keyder (haz.), İstanbul: Metis. s. 9-40.

Kozanoğlu, C. (1995). “80’lerde Gündelik Hayat”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Yüzyıl Biterken*, İstanbul: İletişim,13, s. 596-600.

Mellencamp, P. (1998). “Durum Komedi, Feminizm ve Freud. Gracie ve Lucy’nin Söylemleri”, N. Gürbilek (çev.), T. Modleski (haz.), *Eğlence İncelemeleri*, İstanbul: Metis.

Moran, B. (1991). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış II: Sabahattin Ali’den Yusuf Atılgan’a*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Mulvey, L. (1975). “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen*, 16(3), s. 6-18.

Naci, F. (2002). “Bereketli Topraklar Üzerinde”, *Cumhuriyet Kitap*, 6 Haziran.

Narlı, M. (2002). *Orhan Kemal’in Romanları Üzerine Bir İnceleme*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Paul, W. (1991). “Charles Chaplin and the Annals of Anality”, A. Horton (ed.), *Comedy/Cinema/Theory*, California: University of California Press, s. 109-130.

Paul, W. (1994). *Laughing Screaming: Modern Hollywood Horror and Comedy*, New York: Columbia University Press.

Perlmutter, R. (1991), “Woody Allen’s Zelig: An American Jewish Parody”, *Comedy/Cinema/Theory*, A. Horton (ed.), California: University of California Press, s. 206-221.

Pertan, E. (Yönetmen). (1993). *Tersine Dünya* (Film). İstanbul: Özer Film.

Pourriat, E. (Yönetmen). (2010) . *Majorite Opprimee* (Kısa Film). Fransa.

Rowe, K.K. (1995). *The Unruly Woman. Gender and the Genres of Laughter*. Austin: University of Texas Press.

Rubin, A. J. (2004). “French Film Goes Viral, but not in France, ‘Oppressed Majority’ Provokes Debate on Internet”, *New York Times*, 6 Nisan.

Russo, M.(1994). *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*. London: Routledge.

Sanders, B. (2001). *Kahkahanın Zaferi*, K. Atakay (çev.),İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Scognamillo, G. (1998). *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Sloterdjick, P. (1988). *Critique of Cynical Reason*, M. Eldred (çev.), Minneapolis: University of Minnesota Press.

Sirman, N. (1989). Turkish Feminism: A Short History. *New Perspectives on Turkey*, 3(1), s. 1-34.

Suner, A. (2006). *Hayalet Ev. Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.

Stam R. ve Raengo, A. (2005). “Introduction: The Theory and Practice of Adaptation”. R. Stam& A. Raengo” (Ed.), *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation* s. 1-52. Londra & New York: Blackwell.

Tekeli, Ş. (1992). Europe, European Feminism, and Women in Turkey. In: *Women's Studies International Forum*. Pergamon, s. 139-143.

Uyar, T. (1976). “Orhan Kemal Hikâyesi”, *Cumhuriyet*, 12 Haziran.

<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/29300/001516110006.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Erişim Tarihi: 29.05.2017.

Uysal, Z. (2014). “Sahih Bir Toplumcu Gerçekçilik: Bereketli Toprakların Destanı”, *Varlık Dergisi*, 1287, s.16-19.

Walker, J. (1984). “Psychoanalysis and Feminist Film Theory: The Problem of Sexual Difference and Identity.” *Wide Angle- A Quarterly Journal of Film History Theory Criticism&Practice* 6 (3): 16-23.

Yüksel, E. (2017). “Bir Uyarlama Örneği Olarak Yeraltı Filmi”. *Sinecine*, 8 (1), s. 39-59.

Zizek, S. (2004). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, T. Birkan (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.