



T.C.
MUĞLA SITKI KOÇMAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

ERTEM EĞİLMEZ FİMLERİNDE HALK KÜLTÜRÜ AÇISINDAN KADIN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Yağmur BALTÜRK

DANIŞMAN
Dr. Öğr. Üyesi Baki Bora HANÇA

2024-Muğla

T.C.
MUĞLA SITKI KOÇMAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

ERTEM EĞİLMEZ FİMLERİNDE HALK KÜLTÜRÜ AÇISINDAN KADIN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Yağmur BALTÜRK

DANIŞMAN
Dr. Öğr. Üyesi Baki Bora HANÇA

2024-Muğla

T.C.
MUĞLA SITKI KOÇMAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

ERTEM EĞİLMEZ FİLMLERİNDE HALK KÜLTÜRÜ AÇISINDAN KADIN

Hazırlayan
Yağmur BALTÜRK
1941010030

Sosyal Bilimler Enstitüsünce
Tezli Yüksek Lisans
Diploması Verilmesi İçin Kabul Edilen Tez.

Tezin Sözlü Savunma Tarihi :26.03.2024
Tezin Enstitüye Verildiği Tarih :26.04.2024

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Baki Bora HANÇA
Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi İsmail KALLIMCI
Jüri Üyesi: Prof. Dr. Halil İbrahim ŞAHİN

Enstitü Müdürü: Prof. Dr. Muzaffer DEMİR

2024-Muğla

TUTANAK

Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 13/03/2024 tarih ve 1141/8 sayılı Yönetim Kurulu kararı ile tez jürisi olarak atandığımız, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı **Tezli Yüksek Lisans Programı** öğrencisi Yağmur Baltürk'ün "Ertem Eğilmez Filmlerinde Halk Kültürü Açısından Kadın" adlı tezi incelemiş ve aday 26/03/2024 tarihinde saat 14:30'da tez savunma sınavına alınmıştır.

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 24. maddesi doğrultusunda yapılan tez savunma sınavı sonucunda tezin **kabul** edilmesine oybirliği ile karar verilmiştir.

Tez Danışmanı

Dr. Öğr. Üyesi Baki Bora HANÇA

Üye

Dr. Öğr. Üyesi İsmail KALLIMCI

Üye

Prof. Dr. Halil İbrahim ŞAHİN

YEMİN

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “**Ertem Eğilmez Filmlerinde Halk Kültürü Açısından Kadın**” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

26/04/2024

Yağmur BALTÜRK

Ertem Eğilmez Filmlerinde Halk Kültürü Açısından Kadın

ÖZET

Ertem Eğilmez, yönetmen olduğu zamanda da Arzu Film bünyesinde yapımcı olarak ortaya koyduğu filmlerde de, döneme damgasını vurmuştur. Türk sinemasının aydınlık çağı olarak nitelendirilen 1960'lı yıllarda sinemaya başlayan Ertem Eğilmez, yapımcı ve yönetmen olarak üstlendiği filmlerle kadın üzerinden Türk toplumunun sosyo kültürel ve ekonomik değişimine ışık tutmuştur. Eğilmez'in ortaya koyduğu eserler dönemin komedi filmleri olarak gişe rekorları kırsada filmlerin içeriği geleneksel halk kültürü ve Türk sinemasının o yıllarda sahip olduğu film yapma şartlarından etkilenir. Eğilmez, Türk toplumunun sinemadan almak istedikleri hazzın ne yönde olduğunu farkındadır. Ertem Eğilmez (1960-1990) sinema kariyeri boyunca bu hazzı, beklentiyi karşılamaya çalışmış ve bu doğrultuda eserler vermiştir.

Bu çalışmamızdaki temel inceleme konusu Ertem Eğilmez'in dişi karakterleri eserlerinde nasıl işlediğidir. Eğilmez, sadece güldürü filmleri sahneleyen bir yönetmen değil, Türk sinemasında ürettiği filmlerde halk kültürünü kadın ve erkek üzerinden çok yansıtmıştır. Eğilmez beraberinde birçok yönetmen, senarist ve oyuncu yetiştirmiştir. Böylece kendi ekolünü oluşturmuştur.

Anahtar Kelimeler: Ertem Eğilmez, Kadın, Türk Sineması, Halk Kültürü

Women in Ertem Eğılmez's Movies in Terms Of Folk Culture

ABSTRACT

Ertem Eğılmez left his mark on the period, both when he was a director and in the films he produced as a producer within Arzu Film. Ertem Eğılmez, who started cinema in the 1960s, which is described as the bright age of Turkish cinema, shed light on the socio-cultural and economic change of Turkish society through women with the films he took on as producer and director. Although Eğılmez's works broke box office records as comedy films of the period, the content of the films was influenced by traditional folk culture and the filmmaking conditions of Turkish cinema in those years. Eğılmez is aware of the pleasure that Turkish society wants to get from cinema. Ertem Eğılmez (1960-1990) tried to meet this pleasure and expectation throughout his cinema career and produced works in this direction.

The main subject of analysis in this study is how Ertem Eğılmez handles female characters in his works. Eğılmez is not only a director who stages comedy films, but also reflects the folk culture through women and men in the films he produces in Turkish cinema. Eğılmez has trained many directors, screenwriters and actors. Thus, he created his own school.

Keywords: Ertem Eğılmez, Woman, Turkish Cinema, Folk Culture

ÖN SÖZ

Belli bir kültürel ve toplumsal yapıdan beslenen sinema, yaşanan değişim ve gelişmelere ayna tutması ve kitleleri etkileyebilmesi özellikleriyle hem bir sanat dalı hem de bir kitle iletişim aracı olması bakımından çok önemlidir. Toplumdaki tüm kurumlara ve bunlara bağlı olan değer yargılarına yansıyan değişim ve gelişmeleri o toplumun sinemasındaki dönemsel karakter temsillerinde görebilmemiz mümkündür. Genellikle toplumda hâkim ataerkil yapı, gelenek-görenek ve törelerin baskısı altında erkeğe bağımlı bir hayat süren Türk kadınları, çoğu zaman kendini ifade etmekten yoksun, sosyal hayatta ikinci planda ve huzuru erkeğine itaat etmekte bulan bir konumdadır. Türk kadının günlük hayatında karşılaştığı bazı sıkıntıların da ele alındığı bu çalışmada, yaşanan sorunlarının Türk sinemasındaki kadın karakterlerle nasıl işlendiği anlatılmaya çalışılmıştır. Kadının erkek karşısında konumunu temel alan araştırmalar arasında yer alabilecek nitelikteki bu çalışmada, sosyal hayatta kadının konum itibarıyla nerede yer aldığı ve bu konumun kimler tarafından hangi kriterlere göre belirlendiği konuları üzerine durulmuştur.

Türk sinemasında kadının hangi dönem ve şartlarda nasıl temsil edildiğine dair genel bir ele alımın ardından temsili bir sınırlamaya gidilen çalışmada, değindiği konular itibarıyla kadın sorunlarını işleyen film sayısı bakımından dikkat çeken usta yönetmen ve senarist olan Ertem Eğilmez'in yakın siyasi tarihimizin en önemli dönemlerinde çektiği kadın temasında işlendiği 10 film izlenerek konuyla alakalı analizleri yapılmıştır.

Bu çalışmanın hazırlanmasında bilgi, birikim, vakit ve desteklerini benden esirgemeyen değerli danışman hocam Dr.Öğr. Üyesi Baki Bora Hança'ya,Yağmur Söğüt hocama ve aileme yardım, anlayış ve sabırlarından dolayı teşekkür ediyorum.

Yağmur BALTÜRK

Nisan, 2024

MUĞLA

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ	I
İÇİNDEKİLER	II
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	VI
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

HALK KÜLTÜRÜ BAĞLAMINDA TEMEL KAVRAMLARIN AÇIKLANMASI

1.1. KÜLTÜR KAVRAMI	2
1.2. HALK KAVRAMI	6
1.3. HALK KÜLTÜRÜ	18
1.4. TÜRK HALK KÜLTÜRÜ ANLATILARINDA KADIN	20

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASI VE ERTEM EĞİLMEZ

2.1. TÜRK SİNEMASININ OLUŞUMU	41
2.2. TÜRK SİNEMASINDA DÖNEMLER	44
2.2.1. Tiyatrocular Dönemi	44
2.2.2. Geçiş Dönemi.....	46
2.2.3. Sinemacılar Dönemi.....	48
2.2.4. 1970 ve Sonrası Yeni Türk Sineması.....	50
2.3. ERTEM EĞİLMEZ'İN HAYAT HİKÂYESİ VE SİNEMA YOLCULUĞU....	52

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK SINEMASINDA KADIN

3.1. TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA KADIN	57
3.1.1. Kadın Konusu	58
3.1.2. Toplumsal Cinsiyet	60
3.1.3. Toplumsal Cinsiyet Rollerini	61
3.1.4. Toplumsal Değerler ve Kadın	63
3.2. TÜRK SINEMASINDA KADIN	66
3.2.1. Kırsal Kesim Filmlerinde Kadın	67
3.2.2. Göç ve Kasaba Filmlerinde Kadın	70
3.2.3. Arabesk Filmlerde Kadın	72
3.2.4. Kent Yaşamını Konu Alan Filmlerde Kadın	73
3.2.5. İş ve Eğitim Hayatında Kadın	74
3.2.6. Şiddet Mağduru Olarak Kadın	76
3.2.7. Suskun ve Susturulmuş Kadın	78
3.2.8. Kurban ve Mağdur Olarak Kadın.....	79
3.2.9. Anne Olarak Kadın	79
3.2.10. Emekçi Olarak Kadın.....	80
3.2.11. Güçlü Olarak Kadın	81

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ERTEM EĞİLMEZ'İN SENARYOLARINDA HALK KÜLTÜRÜ BAĞLAMINDA KADIN

4.1. TATLI DİLLİM FİLMİ	83
4.1.1. Tatlı Dillim Film Künyesi.....	83
4.1.2. Tatlı Dilli Filminin Özeti	84

4.1.3. Tatlı Dilli Filminin Çözümlemesi	84
4.2. MAVİ BONCUK FİLMİ	85
4.2.1. Mavi Boncuk Film Künyesi	85
4.2.2. Mavi Boncuk Filminin Özeti	86
4.2.3. Mavi Boncuk Filminin Çözümlemesi	87
4.3. SALAKO FİLMİ.....	88
4.3.1. Salako Film Künyesi	88
4.3.2. Salako Filminin Özeti	89
4.3.3. Salako Filminin Çözümlemesi	90
4.4. MİLYARDER FİLMİ	91
4.4.1. Milyarder Film Künyesi	91
4.4.2. Milyarder Filminin Özeti	92
4.4.3. Milyarder Filminin Çözümlemesi	93
4.5. BOŞ ÇERÇEVE FİLMİ.....	93
4.5.1. Boş Çerçeve Film Künyesi	93
4.5.2. Boş Çerçeve Filminin Özeti	94
5.5.3. Boş Çerçeve Filminin Çözümlemesi	95
4.6. SEV KARDEŞİM FİLMİ	95
4.6.1. Sev Kardeşim Film Künyesi	95
4.6.2. Sev Kardeşim Filminin Özeti.....	96
4.6.2. Sev Kardeşim Filminin Çözümlemesi	97
4.7. SALAK MİLYONER FİLMİ	98
4.7.1. Salak Milyoner Film Künyesi	98
4.7.2. Salak Milyoner Filminin Özeti	99
4.7.3. Salak Milyoner Filminin Çözümlemesi	100

4.8. ERKEK GÜZELİ SEFİL BİLO FİLMİ	100
4.8.1. Erkek Güzeli Sefil Bilo Film Künyesi	100
4.8.2. Erkek Güzeli Sefil Bilo Filminin Özeti.....	101
4.8.3. Erkek Güzeli Sefil Bilo Filminin Çözümü.....	102
4.9. KÖYDEN İNDİM ŞEHRE FİLMİ	103
4.9.1. Köyden İndim Şehre Film Künyesi	103
4.9.2. Köyden İndim Şehre Filminin Özeti.....	104
4.9.3. Köyden İndim Şehre Filminin Çözümlemesi	105
4.10. GÜLEN GÖZLER FİLMİ.....	106
4.10.1. Gülen Gözler Film Künyesi	106
4.10.2. Gülen Gözler Filminin Özeti	107
4.10.3. Gülen Gözler Filminin Çözümlemesi	108
SONUÇ	111
KAYNAKÇA	113

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 4.1. Tatlı Dillim Film Afişi	83
Şekil 4.2. Mavi Boncuk Film Afişi	86
Şekil 4.3. Salako Film Afişi	89
Şekil 4.4. Milyarder Film Afişi	92
Şekil 4.5. Boş Çerçeve Film Afişi	94
Şekil 4.6. Sev Kardeşim Film Afişi	96
Şekil 4.7. Salak Milyoner Film Afişi	99
Şekil 4.8. Erkek Güzeli Sefil Bilo Film Afişi	101
Şekil 4.9. Köyden İndim Şehire Film Afişi	103
Şekil 4.10. Gülen Gözler Film Afişi	106

GİRİŞ

Üretildiği toplumun gerçeklerine bağlı olarak şekillenen sinema, var olduğu kültürün sahip olduğu değerlerden beslenmektedir. Bir toplumun genel yapısını oluşturan temel değerler o toplumun sinemasını da etkilemektedir. Bunun içindir ki bir ülkenin sinemasını anlayabilmek için öncelikle o coğrafyadaki toplumsal yapının temeline bakılması gerekmektedir. İnsanların bir arada yaşamaya başladığı ilk zamanlardan itibaren her topluluk farklı koşullarda yapılanmıştır. Bazı toplum ve zamanlarda kadınların baskın cinsiyet olduğu anaerkil yapı söz konusu olurken bazı toplum ve zamanlarda ise erkeklerin baskın cinsiyet olduğu ataerkil yapı söz konusu olmuştur. Toplamların sahip oldukları özelliklere göre kadın ve erkeğin görev ve sorumlulukları belirlenerek görev dağılımı yapılmıştır.

Yerleşik hayata geçilmesiyle genel manada kadınların toplumsal hayattaki etkinlikleri zayıflamış daha çok erkeklerin baskın olduğu bir toplumsal yapı oluşmuştur. Bu yeni toplumsal yapıda kadınlar genellikle sınırları evin dışarısına çıkamayan, başlıca görevleri ev işleri, çocuk bakımı ve erkeğin isteklerini yerine getirmek olan özel alanda, erkekler ise daha çok evin dışındaki iş, sanat ve siyaset gibi sorumlulukları olan sosyal alanda yer almaktadır. Sosyal hayatın tamamen erkek egemenliğine verildiği bu yapıda, kadınlar kendilerine verilen özel alan içinde yine erkek kontrolünde yaşamak zorunda bırakılmışlardır. Zamanla değişen toplumsal yapılarla birlikte cinsiyet rollerinde de esnemeler olmuş, kadınlar da sosyal düzen içerisinde kendilerine yer bulabilmenin mücadelesini vermişlerdir. Çok uzun yıllar süren bu mücadele sürecinde yaşanan bazı sosyo-ekonomik değişim ve gelişmeler kadının sosyal alanda çalışmasına fırsat vermiştir. İş dünyasına girerek sosyal hayata adım atan kadın, zamanla sanat ve siyaset gibi birçok değişik alanda erkelerle beraber faaliyet göstermeye de başlamıştır.

Bir senaryoyu izleyiciye aktarırken, onu canlandıracak karaktere ihtiyaç duyan sinemada, karakterlerin oluşturulmasını etkileyen en önemli etken söz konusu toplumun değerleri olmuştur. Genellikle iyi ya da kötü olarak sunulan karakterlerin iyilik ve kötülük kriterleri kadınlık ve erkeliğe göre farklılık göstermektedir. Türk sinemasında mevcut toplumsal yapıda hâkim ataerkil sistemin etkisiyle genellikle

erkeğin arka planında yer alan kadın karakterler iyi ya da kötü olsun her durumda erkeğin üstünlüğünü kabul etmek zorundadır.

Yine toplumsal yapıda yaşanan değişimlere paralel olarak Türk sinemasında kadın karakterlere verilen rollerde de bir takım değişimler yaşanmıştır. Cumhuriyetle birlikte yaşanan çağdaşlaşma sürecinde kadınlara verilen haklar, özellikle 1950’li yıllarda tarımda makineleşmeyle başlayan ve uzun yıllar devam eden köylerden kentlere göç olayları, kadının eğitim seviyesinin yükselmesi ve iş hayatına atılması gibi birçok önemli faktör kadının sosyal hayattaki ve dolayısıyla Türk sinemasındaki rolünü etkilemiştir. Kadının bu değişimlerden etkilenme oranı yaşanan coğrafyaya göre değişiklik arz etmiş, yaşanan gelişmelerden daha çok kentli kadınlar etkilenirken köy ve kasaba kadınları bu değişimlerden tam olarak istifade edememiştir. Ülkede yaşanan bütün bu gelişmeler Türk sinemasında da yer bulmuş mevcut zamanın koşullarına göre kadın ya da erkek karakter rolleri şekillenmiştir. Toplumda yaşanan kadın sorununu görmezden gelmeyen Türk sineması bu konuya sıklıkla değinmiştir. Türk sinemasında kadın konusunu işleyen en önemli yönetmenler, kuşkusuz Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan, Halit Refiğ, Atıf Yılmaz ve Ertem Eğilmez’dir. Filmlerinde genellikle toplumsal konuları ele alan bu yönetmenler, çektikleri filmlerin birçoğunun merkezine kadınları yerleştirmişlerdir.

Türk sinemasında çektiği filmlerde kadının toplumdaki konumuna yer vermesiyle Ertem Eğilmez kendisini sinemada göstermiştir. Eğilmez’in bazı film örnekleriyle kadının toplumdaki yerinin anlatılmak istendiği bu çalışmanın birinci bölümünde sinemanın ne olduğuna dair genel bir giriş yapılmıştır ve Ertem Eğilmez’in hayatı ve sinema yolculuğu anlatılmıştır.

Türk toplumunda kadının konumunun sinemaya nasıl yansıdığının anlatılmaya çalışıldığı ikinci bölümde ise, Türk sinemasında kadın tarihi, kırsal kesim, göç ve kasaba, arabesk, kent, eğitim ve iş yaşamında olmak üzere yaşanan coğrafya ve koşullara göre değişik şart ve durumlarda kadın karakterlerin hangi rollere büründüğü araştırılmıştır.

Üçüncü bölümde ise kültür, halk ve halk kültürü kavramları genel bir bakışla ele alınmıştır. Türk sinemasında kadın konusunun çok geniş bir alan olması, bütün dönem ve filmlerin incelenmesinin zaman, maliyet ve ulaşılabilirlik bakımından

güçlüğü nedeniyle çalışmanın dördüncü bölümünde sınırlamaya gidilmiş, Ertem Eğilmez'in kaleme aldığı 10 film incelenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

HALK KÜLTÜRÜ BAĞLAMINDA TEMEL KAVRAMLARIN AÇIKLANMASI

1.1. KÜLTÜR KAVRAMI

Kültür kelimesi, Fransızca “culturae” kelimesinden türemiştir. “Culturae” kelimesi ise Latince’de toprağı işlemek, zirai mahsul elde etmek anlamında ifade edilen “cultura”dan gelmiştir. Zamanla bu kavram, insan vücudunu ve ruhunu terbiye etme, sanatsal ve fikirsel eserleri geliştirme anlamlarını kazanarak dağarcığını genişletmiştir. Çağdaş dilbilimciler tarafından, sözcükbilimsel olarak tanımlanan kültür kavramına yönelik modern fikirler, yeni yüzyıla girilirken antropologlar ile göreceliğe yönelmiştir. Bu göreceliğin adını ise Alman filozof J.G. Herder atmıştır. Herder kültürü, bir ulusun bir halk ya da topluluğun yaşam tarzı olarak tanımlar. Bu kavrayış, kültüre tarihsel bir boyut kazandırırken, günümüz kültür görüşünü oluşturan yolda en önemli kilometre taşı meydana getirmiştir (Kaplan, 1987: 62).

Toplumsal hayatın niteliklerine vurguyu içeren kültür kavramının ülkeden ülkeye, yazardan yazara, dönemden döneme farklılaşan ve değişen bir içeriğı vardır. Bu da göstermektedir ki kültürün tanımı, coğrafi mekâna, tarihsel zamana, bilim alanına ve araştırmacı/yazara göre değişmektedir. Söz gelimi on dokuzuncu yüzyılın antropologlarından olan E.B. Taylor, 1871 yılında kültürü; “bilgileri, inançları, sanatı, ahlakı, yasaları, gelenekleri ve bir toplumun üyesi olarak insanın edindiğı bütün öteki eğilim ve alışkanlıkları içeren kompleks bir bütün” olarak görür (Kaplan, 1987: 62).

Durkheim kültürü, “bir toplumun en yetkin ve en gelişmiş entelektüel ve sanatsal inançları, pratik ve değerleri” olarak tanımlar (Cevizci, 2010). Globe kültürün, “toplulukların ortak tecrübelerinden ortaya çıkan ve nesiller boyunca taşınan, paylaşılan güdüler, değerler, inanışlar, kimlikler ve önemli olayların yorumlamaları veya anlamları” olduğunu ileri sürer (Global, 2022).

Malinowski’ye göre “kültür, insana özgü düşünce ve becerilerin inanç ve törelerin toplamıdır.” (Malinowski, 1990: 91). Son olarak Banks “kültürü, tamamen

insan tarafından oluşturulmuş çevre, değer ve inanç, sembol, yorum ve belirli bir sosyal grubun bakış açısı” olarak ifade eder (Banks, 2008: 63).

On dokuzuncu yüzyıldan günümüze kadar süren zaman diliminde kültürün tanımı farklılaşsa ve bazı değişimler gösterse de özünde taşıdığı insan eylemi var olmaya devam etmiştir. Nitekim kültür kavramına yönelik yapılan uluslararası tanımlamaların ortak noktalarına bakıldığında, temelinde insan faaliyetleri ve toplum eserleri olduğu görülmektedir. Ulusal literatür incelemelerinde kültür tanımı Türk Dil Kurumu tarafından, bir topluma veya halk topluluğuna özgü düşünce ve sanat eserlerinin bütünü olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2020: 160).

Nermin Uygur’un ifadesiyle, “insanın var olduğu tüm gerçeklik” kültürdür. Dolayısıyla kültür denildiğinde, insan yaşamına dair her şey anlaşılabilir: “Kültür, doğanın insanlaştırılma biçimi, bu insanlaştırmaya özgü süreç ve verimdir. Kültür, insanın kendini kendi evinde duymasını sağlayacak bir dünya ortaya koymasıdır. Buna göre kültür, böylesi bir dünyanın anlam varlığına ilişkin tüm düşünüle bilirlilikleri içerir: insan varoluşunun nasıl ve ne olduğudur (Uygur, 1984: 17).

İnsanın nasıl düşündüğü, duyduğu, yaptığı, istediği; insanın kendisine nasıl baktığı, özünü nasıl gördü; değerlerini, ülkelerini, isteklerini nasıl düzenlediği, bütün bunlar hep kültürün öğeleridir. İnsanın ne tür bir yaşamı üslubu, ne tür bir var olma programı, ne tür bir eylem kalıbı benimsediği kültürdür hep. Teknik, ekonomi, hukuk, estetik, bilim, devlet, yöntem insanın meydana getirdiği her şey kültüre girer. Örgütler, dernekler, kurumlar, okullar, tüm kendilerine ilişkin şeylerle birlikte kültürden sayılırlar. İnsanlar arasındaki her çeşit karşılıklı etkileşmelere, her türlü yapıp yaratma alışkanlıklarına, bütün ve yapıt ve ürünlere kültür denir.” (Uygur, 1984:17).

Cevizci’ye göre “kültür, insan toplumunun sosyal olarak kuşaktan kuşağa aktardığı maddi ve maddi olmayan ürünler bütünü, sembolik ve öğrenilmiş ürünler ya da özelliklerin toplamıdır. ” (Cevizci, 2010: 76). Güvenç’e göre “kültür, belirli bir toplumun üyeleri tarafından paylaşılan ve birbirine aktarılan bilgi, tavır ve davranış kalıplarıdır.” (Güvenç, 1999: 125).

Ergun (2000) kültürü, “medeniyet koşullarına göre öğrenilmiş, toplumsal yaşayış tarzı” olarak tanımlarken son olarak Çulha ve Özbaş (2015) kültürü, “toplumların kendi inançları, değerleri, gelenekleri” olarak tanımlamaktadır.

Tanımı bu denli karmaşık ve çok boyutlu olan kültürün özelliklerinin ortaya konulması, anlaşılabilirliğini kolaylaştırması bakımından gerekli görülmektedir. Kültürün özelliklerini şu şekilde sıralamak mümkündür:

Kültürün en önemli özelliği öğrenilebilir, yenilenebilir ve kuşaktan kuşağa aktarılabilir olmasıdır (Peters ve Waterman, 1987). Kültürün öğrenilebilir özelliğe sahip olması gerçeği, insanoğlunun en eski tarihsel dönemlerine dayanmaktadır. Nitekim insanlar, var oldukları günden itibaren birçok deneyimi farklı yollardan öğrenirler. Herhangi bir insanı, içinde bulunduğu toplumun bir parçası yapan dil, giyim, rol ve statü paylaşımı, ayıp ve günah inancı gibi birçok toplumsal husus öğrenilerek kazanılır. Belirli bir insan, halk veya grubun gelenekleri ve uygarlığı ancak öğrenilmiş davranışların sonucu ile ortaya çıkmaktadır (Bakan, Büyükbeşe, Bedestenci, 2004). Bu nedenle de insanlar ve halklar arasındaki farklılaşmalar, çatışmalar, yakınlaşmalar veya dışlamalar genelde bu kültürel özelliklere göre gelişmektedir.

Kültür, toplumun geçmiş tarihsel dönemlerde kazandığı, geliştirdiği, ürettiği, günün şartları ile uyumlu, tutum ve davranışların, ahlaki değerlerin ve alışkanlıkların tamamını içermektedir. Toplum üyeleri coğrafi mekâna uyum sağlayarak, bilim ve teknolojiye evrimleşerek kendilerine kadar ulaşan ve paylaşılan bu özellikleri, günlük yaşamlarında, okullarda, iş yerlerinde, aile hayatında, dini yaşantıda ve sosyalleşme sürecinin her evresinde öğrenmektedir (Tanrıkulu, 2018).

Kültür, zamana göre değişebilen, kişiye göre göreceli özelliklere sahip toplumsal bir yapıdır. Kültürel sistemlerin toplumsal olgu göstergeleri arasında toplum üyelerince paylaşılan alışkanlıklar, davranışlar, tutumlar ve değerler bulunmaktadır.

Kültürün toplumsal bir özellik taşımasının en iyi göstergelerinden biri, geçmişinin ve geleceğinin bireyler tarafından oluşturulması ve şekillendirilmesidir (Güney, 1997).

Kültür, ideal veya idealleştirilmiş kurallar sisteminden oluşur. Toplumun bütünü tarafından kabul edilmiş olgular ideal olandır. Ancak tüm bireylerin söz konusu kurallara tam anlamıyla uygun hareket etmesi zordur. Bununla birlikte toplum, bireylere ve kurumlara bu ideal kurallara uyması konusunda baskı yapmaktadır (Uzunçarşılı Soydaş, 2001).

Kültür, toplum fertlerinin bireysel ve ortak ihtiyaçlarını karşılayıp bu yönde belirli bir doyum sağlar. Nitekim kültürel öğelerin varlığı ve devamlılığı, toplum üyelerine bir tatmin sağlamasıyla mümkündür. İnsanlar içinde bulundukları topluma hâkim olan maddi ve manevi kültür unsurları sayesinde biyolojik ve psikolojik ihtiyaçlarını karşılamaktadır. Bu nedenle, kültürün özelliklerinden birisi de ihtiyaç karşılayıcı ve tatmin sağlayıcı olmasıdır (Naktiyok, 1999).

Kültür, günün şartlarına göre zamanla ortaya çıkan yeni ihtiyaçlar doğrultusunda değişebilme/dönüşebilme özelliği taşımaktadır. Bunun nedeni kültür ve insan ilişkisinin tek yönlü olmamasına dayanır. Bireyler, toplumların kültüründen etkilendiği gibi toplumların kültürünü de etkilemektedirler. Bireylerin davranışları toplum davranışı üzerinde etkili olmakta, toplumu yönlendirmekte ve böylelikle toplum kültüründe bazı değişimler yaşanmaktadır. Bu değişim, bazı toplumlarda hızlı bazı toplumlarda ise yavaş gerçekleşebilmektedir (Aktan, 2003).

Kültürün dayanışma ve birleştirme/bütünleştirme özelliği vardır. Bu özellik, kültürel öğelerin toplumun tüm kesimleri tarafından kabul edilmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Toplumu oluşturan bireylerin birbirlerini anlamaları, aynı amaçlar doğrultusunda buluşmaları ve bir arada yaşama konusunda irade beyan etmeleri belirli bir bütünlük olgusunu gerektirir (Aktan, 2003). Başka bir anlatımla, toplum üyelerince aynı coğrafi mekânda yaşayan, aynı inançları ve etnik kimlikleri paylaşan, aynı gelenek-göreneklere ve dile sahip insanlar arasında mutlaka bir kültürel birlik ve toplumsal dayanışma vardır. Bu özellik, kültürün toplumu oluşturan bireyler ve gruplar arasındaki kurumlaşmış ilişkileri kapsamaktadır. Kültür, böylece her türlü toplumsal olguyu, potasında eritmekte ve sonrasında içerik ve bütünlük kazandırmaktadır (Artun, 2000). Dağınık ve küçük toplulukları birleştiren ve güçlü uluslar yaratan da işte bu ortak kültürel-siyasi potadır. Kültürün hem maddi hem manevi unsurları vardır. Teknoloji, sanayi tesisleri, barajlar, çeşitli makineler, mimari eserler, köprüler, binalar, araç-gereç vb. unsurlar kültürün maddi unsurlarıdır. Kültürün manevi unsurlarına ise, inanç, değer, ahlak, gelenekgörenek, efsaneler, folklor, töreler vb. örnek gösterilebilir. Bu unsurlar, birbirleri ile etkileşim halindedirler (Tanrıkulu, 2018).

Özetlemek gerekirse kültür, öğrenilebilir olup ideal veya idealleştirilmiş kurallar sisteminden oluşur. Toplum fertlerinin bireysel ve ortak ihtiyaçlarını karşılar ve zaman içinde ortaya çıkan yeni ihtiyaçlar doğrultusunda değişebilir. Kültür kavramı bu yönüyle farklı insan ve toplumları bütünleştirebilmektedir. Böylece toplumu oluşturan bireyler ve gruplar arasındaki kurumlaşmış ilişkiler bütünü sağlamaktadır.

1.2. HALK KAVRAMI

Halk kelimesi (خلق/Halk) etimolojik olarak Arapça’ da “hulk” kökünden gelmektedir. Halk kelimesinin Türk Dil Kurumu’nun sözlüğünde çok çeşitli anlamları bulunmaktadır: “Aynı ülkede yaşayan, aynı kültür özelliklerine sahip olan, aynı uyruktaki insan topluluğu”, “Aynı soydan gelen, aynı ülkelerin uyruğu olarak yaşayan insan topluluğu”, “Bir ülke içerisinde yaşayan değişik soylardan insan topluluklarının her biri”, “Bir ülkedeki yurttaşların bütünü, kamu” (<https://sozluk.gov.>) Yine halk; “Bir milleti meydana getiren insan topluluğu”, “Aynı ülkede aynı devlete bağlı vatandaşların tamamı” (<http://lugatim.com>). Halkın başka bir anlamı ise “1. Yaratma, yaratılma 2. İnsanlar, ahali” (Devellioğlu, 2010: 366) şeklinde verilmiştir.

Halk kelimesi en eski Türk metinlerinde “bodun” veya “budun” olarak karşımıza çıkmaktadır. Orta Türkçe döneminde XI. yüzyılda Türk dünyasının en önemli sözlük çalışmalarından biri olan Kâşgarlı Mahmud’un, Dîvânü Lugâtî’t-Türk adlı büyük eserinde budun: “kavim, halk, insan topluluğu (insanlar); Çigil lehçesinde raiyyet, avam tabakası” şeklinde kelime anlamı açıklanmıştır (Ercilasun ve Akkoyunlu 2018: 591). Bu bağlamda anlaşılabileceği üzere halk kavramı bu eserde budun kelimesini açıklayan bir tanım olarak yer almaktadır.

Türk dünyasında en eski yazılı metinlerden biri olarak bilinen Orhun Abideleri de Türklerin halk kelimesine karşın “budun” kelimesini kullandıklarını ortaya koymaktadır. Muharrem Ergin’in Orhun Abideleri’ ni incelediği aynı adlı eserinde “budun” kavramını: “kavim, millet, halk” şeklinde açıklamıştır (Ergin, 2013: 122). Bu açıklamalar dönemin halklarının yaşam şartları göz önüne alındığında kavim, millet ve halk kavramlarına denk düştüğü anlaşılmaktadır.

Halk kelimesinin yukarıdaki örnekler dışında diğer bir örneği ise: Türkçe karşılığı “budun” aralarında töre, dil ve kültür ortaklığı olan soyca ve boyca birbirine bağlı insan topluluğu, olarak kullanılmıştır. Bu ifadeden anlaşılabileceği üzere halk

dediğimiz kitlenin birbirine ortak değerlerle bağlılığı söz konusudur. Eski Türkçe metinlerinde “budun” halk kelimesini karşılayarak şu şekilde kullanılmaktadır: “Eski Türk devletinde insan unsurunun kısaca açıklamağa çalıştığımız hak ve hürriyetlerle donanmış olması Türk devletinin kuruluş tarzı ile ilgilidir. Bozkır Türk devleti herhangi bir ailenin kılıç zoru ile meydana getirdiği bir yığınlar topluluğu değil, fakat idarecilerle iş birliği yapan geniş halk kitlelerinin (sosyopolitik kümelerin) gayretleri, katkısı ile gerçekleşen bir siyâsî teşekküldü. Hattâ vesikalara göre, "devleti kuran ve devlet başkanını başarılı kılan" da millet idi; 'Türk bodun, iledük ilin... kaganladuk kağanın yitirü idmiş. = Türk kavmi il yaptığı ilini... kağan yaptığı kağanını kaybedivermiş" (Kafesoğlu, 1998: 245-246). Bu bağlamda Kafesoğlu eserinde eski Türkçe metinlerinde geçen “bodun” kelimesini halk olarak kullanmış ve Türk bozkır devletlerinde halk (budun) diye nitelendirilen kitlenin pasif bir kitle olmadığı tam tersine ortak kültür ve “Türk Töresi” etrafında toplanmış siyasî bir teşekkülü oluşturan insanlar olduğu anlaşılmaktadır. Bu devlet yapısında halk, devleti kurmaya aktif olarak katılmaktadır. Türk devletlerinde halkın ortak payda olarak etrafında kenetlendiği değer olan “Türk töresi” ise: halkın hayatını bir düzen içinde kurup devam etmesini sağlayan umumî ve hukukîkanunlar/normlar bütünüdür. Türk halkı devlet düzeni içinde bu töreye bağlı yaşayan halktır. Devlet “töre” denilen özel hükümlere göre yönetilmektedir. “Töre” kavramı Tabgaçlar’ dan beri kullanılmaktaydı.

Kutadgu Bilig’de “töre” kelimesi devletin halkı yönettiği hükümler bahsinde geçmektedir. Türk töresi; Türk halkı ile beraber yaşayan ve halka uygun, dinamik, değişime uygun bir yapıdadır. Bununla beraber Türk töresinin değişmez aslî hükümleri ise adalet, iyilik, faydalı olma, eşitlik ilkesi ve insanlık temelli olmasıdır. Türk halkı bu değişmez hükümlerin tüm halkı kapsayıcı ve koruyuculuğuyla yönetilmektedir.

Halk kelimesi ile benzer özellikteki kavramları burada açıklamak yerinde olacaktır: Arapça bir kelime olan “millet”, Türk Dil Kurumu’nun sözlüğünde: “1. Çoğunlukla aynı topraklar üzerinde yaşayan, aralarında dil, tarih, ülkü, gelenek ve görenek birliği olan insan topluluğu, ulus. 2. Herkes, bir yerde bulunan kimselerin bütünü. 3. Benzer özellikleri olan topluluk” olarak tanımlanmıştır (<https://sozluk.gov.tr>).

Halk kavramı üzerine yapılan bu farklı tanımlamalar halk kavramının çok kapsamlı bir terim olduğunu ortaya koymaktadır. Bu bağlamda halk; aynı coğrafyada yaşayan aynı ülkü etrafında birleşmiş topluluktur. Etnik temelli olmaktan çok aynı ülkedeki insanların yurttaşlık vasfıyla bir araya gelmelerini ifade etmektedir. Halk kavramını etimolojik köken ve sözlük anlamları ile açıkladıktan sonra bu kavramın Avrupa'daki ilk kullanım örneklerini vermek uygun olacaktır. Halk kavramı, terim olarak Almanca'da "volkskunde" kelimesi ile 1778' de tanımlanmıştır. Fakat bu tanım halk kavramının kapsamlı bir tanımını ortaya koyamamıştır. Daha sonraki tarihlerde, İngiltere'de W. J. Thoms'un (1846) yılında yazdığı bir yazısında halk kavramı daha geniş bir çevrede büyük bir yankı uyandırmıştır (Ekici, 1998: 15). Thoms' un en önemli katkısı halk kavramının genel bir çerçevesini çizerek değişik dillerde yeniden adlandırılmasını sağlamış olmasıdır. Bu aşamadan sonra Türkçe'de halk kavramı ele alınmış ve değişik yaklaşımlarla adlandırılmıştır. Bu kavramın Türkçe'de tam anlamıyla bir karşılık bulması daha uzun bir zaman almıştır. Ülkemizde halk kavramı üzerine ilk tanımlamalardan birini Ziya Gökalp yapmıştır. Halk terimine ait ilk değerlendirmesi soyut, net olmayan bir tanımlamadır. Burada milletin bedenini halk olarak nitelendirmektedir. Sonraki tanımlamasında ise: "Halk dediğimiz heyet ise aile, köy, aşiret, hırfet, sanat şirketleri, cemiyetler, siyasî fırkalar, dini ve lisani cemaatler gibi birtakım 'ocak' lardan müteşekkildir" (Gökalp, 1929: 148).

Gökalp her şeyden önce halk olarak tanımladığı kitleyi devlet yönetiminin dışında kalanlar olarak değerlendirmektedir. Ona göre halkın geleneğinin bir kısmı sözlüdür ve halkın hafızasında, sinesinde yaşamaktadır. Bu durumda halk belli bir geleneğin etrafında toplanmış bir topluluk olarak karşımıza çıkmaktadır. Ziya Gökalp'in gözüyle halkın etrafında toplandığı ortak payda gelenektir. Halk kavramının tam olarak neyi ifade ettiği değişiklik arz etmektedir. Yukarıda bahsi geçen örnekler bunu kanıtlamaktadır. Fakat kabul görmüş en yaygın ikinci tanım ise Türkçülüğün Esasları adlı eserinde Ziya Gökalp'e aittir. Gökalp konuya ilişkin olarak: "Bu ifadelerden anlaşıldı ki millet, ne ırkî, ne kavmî, ne coğrafî, ne siyasî, ne de iradî bir zümre değildir. Millet, lisanca, dince, ahlâkça ve bediiyatça müşterek olan, yani aynı terbiyeyi almış fertlerden mürekkep bulunan bir zümredir" (Gökalp, 1976: 18).

Ziya Gökalp halkı; ırkı, kökeni, kavmî mensubiyeti gibi dahil olduğu zümrelere göre tanımlamaz. Ona göre halk: din, dil, ahlâk gibi değerler bakımından

insanlığı yükselten unsurların etrafında toplanan kitledir. Ayrıca Gökalp kendi ifadesinden de anlaşıldığı üzere halk ve millet kavramını birbiri yerine kullanmaktadır.

Halk kavramını eserlerinde işleyen ikinci büyük isim de Fuat Köprülü'dür. Halkın net bir tanımını yapmamakla beraber Köprülü daha çok halka ait birtakım özelliklerden bahsetmiştir. Bu özelliklerin başında halkın ortak bir edebiyatı olduğu düşüncesi bulunmaktadır (Aktaş, 2013: 153). Bu edebiyat ortak bir çalışma ile halk tarafından üretilmişlerin tamamıdır. Köprülü de halk diye tanımlanan kitlenin avam olarak nitelenebileceği görüşündedir ki bu görüş Avrupa'da ortaya atılan ilk halk değerlendirmelerini desteklemektedir.

Halk kavramının ne şekilde ve hangi kavramlarla beraber kullanıldığına dair en eski kullanım örneklerinden biri de 1767'li yıllarda Herder'e aittir. XVIII. yüzyıl sonlarına gelindiğinde Herder'in halk kavramından yola çıkarak "halk türküsü" (Volkslied), "halk ruhu" (Volkseel) ve "halk inanması" (Volksglaube) gibi terimleri kullandığı bilinmektedir. Ayrıca Halk Türküleri Antolojisi (Stimmen der Völker in Liedern) ilk defa 1778-1779'da yayımlanmıştır (Dundes, 2003: 1).

Herder halk kavramını tanımlarken kimi zaman millet kavramını da kullanmıştır. Herder'in "halk" ve "millet" kavramını nasıl kullandığına dair Erkan Zengin şu saptamalarda bulunur: Herder için en önemli özne halktır. Onun döneminde bu iki kavramın bir kan bağına yönelik kullanımı bulunmamaktadır. Günümüzdeki kullanımda millet ve devlet arasında doğrudan bir bağlantı bulunmaktadır. Erkan Zengin "Herder'in Folklor Tanımlamalarında Halk Tanımının Doğası" adlı makalesinde Mahrlein'in bir kavramsallaştırmasından yararlanarak: günümüzde, halk kavramının eski kullanımlarından farklı olarak "devlet" ve "millet" kavramlarının birbiri ile bağlantılı olduğunu ve Herder'in hem millet hem de halk kavramlarını bir arada kullandığını aktarmaktadır. Volk kelimesi Jerman kökenli olup "savaşçı topluluğu" anlamında kullanılmaktadır. Makalede bugün kan bağı ile bağlılık millet ile bağlantılı olarak "halk" kavramının içine dâhil olduğunu da belirtmiştir (Zengin, 2020: 22).

Herder' in milliyetçilik anlayışı da bu bağlamda siyasî olmaktan çok antropolojik ve kültürel bir yapıdadır. Avrupa'da: "halk" terimi XIX. yy' da gerçek anlamı dışında bağımlı bir yapı olarak kullanılmıştır. Halk; aşağı tabakayı temsil eden

toplumun “elit” yani seçkin tabakası karşısında konumlandırılmıştır. Halk, ilkel toplumun karşıtı olarak gösterilmiştir. Tam olarak halk dediğimiz kitle medeni olan ve vahşi olanın ortasında bir yerde konuşturulmuştur. Okur-yazarlık, halkın okur-yazar bir toplumda cahil olarak sınıflandırılmasının kıstası olsa da halk, yazı öncesi toplumların karşıtı olarak orta bir yerde bulunmaktadır (Dundes, 2003: 1). XIX. yüzyılda halkın konumunu belirleyen anahtar kelime okur-yazarlıktır. Fakat burada kastedilen sadece bireyin okuyup-yazabilmesi değildir. Aynı zamanda edebi kültür seviyesindeki bir topluluğun içinde yer edinmesi de belirleyici bir unsurdur. Halk bilimi kuramlarına ciddi katkılar sunan Alan Dundes halkı şöyle tarif eder: Halk, en az bir ortak faktörü paylaşan bir insan grubudur. Bu ortak payda dil, din, renk vb. ne olduğu önemli değildir. Önemli olan bu insan grubunun kendisini ait hissettiği bir geleneğinin olmasıdır. Bu tanımdan yola çıkarak halk dediğimiz kitle dünya halkı, ülkeler bazında halklar, bir ülkenin içinde yer alan bölgesel faktörlere göre halk veya en küçük birimiyle aile halkı olarak sınıflandırılabilir. “Buna göre "Halk" kavramı, başlangıçtan itibaren oluşturulan ve içeriği veya kalıbı sürekli yenilenip geliştirilen, gelenek, görenek, inanç ve anlayışını devam ettiren veya devam ettirmeye çalışan bütün grupları, yani milleti içine almaktadır” (Ekici, 1999: 14). Ekici’nin bu ifadesiyle halk kavramı bütün grupları yani milleti içine alan kapsayıcı yapıda olan bir kavramdır.

Alan Dundes XIX. yüzyılda halk ve halk bilimi anlayışını en iyi şekilde ortaya koyan kişinin Andrew Lang olduğunu belirtir ve onun kitabındaki “Folklorun Methodu” adlı makalesini o dönemin temsilcisi olarak görür (Dundes, 2003: 3).

Andrew Lang’ın makalesinde arkeoloji bilimi ve halk bilimi arasındaki fark ortaya konulmuştur. Halk biliminin incelediği gelişmemiş sınıfın vahşilik döneminden kalma hayat tarzı ve inanmalarını muhafaza ettiklerini de tespit etmiştir. Ona göre halk, gelişmeye kapalı bir tutum sergiler. Örneğin; Kuzey ve Güney Amerika yerlileri, Avustralya Aborjinleri, Afrika yerlilerinin elit olanlarla bir ilişkisi olmayacağı için “Halk” olarak bile kabul edilmemişlerdir. Avrupalı köylüler ise halk kavramının içinde sayılmışlardır ve halk bilimciler bu köylülerin hayatını bir bütün olarak incelemiştir.

“Folk Life: Halk Hayatı” olarak adlandırılmıştır. Halk sanatı ve halk müziği Avrupa ve Avrupa kaynaklı kültürlerle sınırlı olsa da halk masalları kültürlerarası

kabul edilmektedir. R. S. Boggs adlı Amerikalı halk bilimci ile Latin Amerikalı halk bilimci Bruno C. Jacavella arasında “Halk-köylü” tabirinin kapsamı konusunda tartışmalar da yaşanmıştır. Redfield’a göre de şehir halkının bir kısmı köyden göçmüştür. Bu nedenle şehir sakinleri pek çok halk grubunu oluşturur ve bu grupların her biri kendine ait halk bilgisine sahiptir.

Foster ise “Halk Kültürü Nedir?” adlı makalesinde halk grubunun bütün bir toplum olmadığını, izole bir toplum olduğunu belirtir. Halk grubu geniş bir milletin bir parçasıdır. Foster’ a göre halk; yüksek sınıf veya şehirlinin tezatıdır. Endüstrinin gelişmiş olduğu ülkelerde (A.B.D, Kanada, İngiltere gibi) halk kültürü, kıyıda köşede kalmış marjinal gruplar hariç yaşam alanı bulamaz. Marksist halk bilimciler, endüstrileşmenin halk bilgisini yok etmediğini tam tersine yeni bir halk bilgisini oluşturduğunu iddia ederler. Halkın hem köylü hem de işçi sınıfı temsil ettiği görüşündedirler. Böylece halk, hem şehirde hem taşradadır.

Marksist halk bilimcilerin halkı ezilen sınıf olarak sınırlandırması Alan Dundes’e göre hatadır. Çağdaş toplum üyeleri de (köylüler dışında) halk grubunu oluşturabilir (Dundes, 2003: 1). Burada halk kavramının ilk kullanım örneklerinden farklı olarak hem köylüyü hem de şehirdeki işçi sınıfı kapsadığı görülmektedir. Halk, bu şekliyle şehir içinde yaşayan belli bir unsur (işçi sınıfı) etrafında toplanmış kitleyi ifade etmektedir. Türk halkı dediğimizde ilk olarak, Orta Asya’dan göç etmiş, “Türk töresi” olarak nitelendirilen ortak değerler etrafında toplanmış halk kitlesi anlaşılabilir. Anadolu’yu yurt edindikten sonra da bugüne değin varlığını sürdürmüş insanlar bütünüdür Türk halkı (Kafesoğlu, 1986: 55). Bu birlik ve beraberlik halk olabilme kabiliyeti ile ortak bir ruh, bir mefkûre etrafında bütünleşmiş tek vücut olmuş ülke halkını Türk halkı olarak tanımlamaktadır.

Bugün “Türk milleti” veya aynı anlama gelen “Türk ulusu” kavramıyla ortak bir etnik kökeni değil aynı değerleri paylaşan “Türk halkı” olarak nitelendirilmektedir. Bu ulus devlet ayırımının temelleri cumhuriyetin ilanı ile atılmıştır.

Türk kimliği günümüzde farklı alt unsurları da kapsayıcı bir ifade olarak kullanılmaktadır. Osmanlı döneminde taşra İstanbul dışında kalan yerdir. Anadolu halkı da taşrada yaşayan yani merkezden (payitaht) uzak olan insanların oluşturduğu Anadolu halkı idi. Ayrıca Osmanlı devletinde XIX. yüzyılda “avam” ve “havas”

denilen iki farklı sınıftan bahsetmek mümkündür ki bu ayırım aynı dönem Avrupa’ında da benzer bir ayırım ile ifade edilmektedir. Avam denilen kesim halkı, havas ise üst sınıfı temsil etmektedir. Anadolu halkı ise genel itibarıyla taşralı avam halktan oluşmaktadır.

Tanzimat’ın ilk yıllarında halk kavramı Avrupalıların tanımı ile aynı olan ortak bir kavramdır. Fakat daha sonraki yıllarda halkın bir bütün olarak, kitle olarak değil halkı temsil eden bireyler olarak ele alındığı görülmektedir. Bireyin halk kitlesi dışında edebiyat eserlerine konu olduğu da görülmektedir. Cumhuriyetin ilk yıllarında da aydın ve halk ayırımı vardır (Aytekin, 2019: 269).

Cumhuriyet ile halk temelinde yapılan reformlar, yenilikçi yaklaşımlar halk kavramında da önceki dönemlere göre bazı değişiklikler oluşturmuştur. Cumhuriyetle beraber ulus kavramı, vatandaş kavramı ortaya çıkmıştır. Tanzimat ve cumhuriyetin ilk yıllarında yapılan yenilikler ve Batılılaşma çalışmaları etrafında halk ile aydın kesim dediğimiz iki grup arasında bir fikir ayrılığı yaşanmıştır. Bu konuda Düzgün’ün görüşü şöyledir: “Özellikle bir yenileşme hareketi olarak adlandırılan Tanzimat’la başlayan, cumhuriyetle kesin bir dönüşümün yaşandığı ve ardından birtakım değişmelerin gerçekleştiği süreç değerlendirilirken çoğu kez aydın-halk tezadına vurgu yapılmış, bu iki kesimle ilgili problemler tartışılmıştır. Erol Güngör ve Cemil Meriç gibi aydınların yoğun bir biçimde gündemde tuttuğu bu tartışmalar genellikle batılılaşma, modernleşme, gelenek kavramları etrafında sürdürülmüştür” (Düzgün, 2019: 66).

Halk daha çok eskiyi, eskiyle beraber geleni temsil eden geleneğin yanında yer alırken “aydın” olarak nitelendirilen kesim ise yenilikçi ve Batılılaşma hareketlerine daha yakın kabul edilmiştir. Halk kavramını tanımlayan Ziya Gökalp, halkın sözlü kültürü temsil ettiğini, halkın karşısında olan seçkinler sınıfının ise yazılı olanı temsil ettiğini belirtmektedir. Bu konuyla ilgili olarak Şahin şu saptamayı yapmaktadır: “Halka hem araştırmalarında hem de siyasî düşüncelerinde ehemmiyet veren Gökalp, halka ayrı bir sınıf olarak bakmaz. Onun için halk, sınıf özellikleriyle değil, geleneksel, sözlü ve millî kültüre karşı takındıkları tavırlarıyla ayrı bir zümreyi temsil eder” (Şahinalp, 2006: 95). Bu ifadeler çerçevesinde Gökalp’in halkı müstakil bir sınıf

olarak görmediğini, halk denilen topluluğun sadece geleneksel ve sözlü kültürün içindeki tutumları ile ele aldığı görülmektedir.

Türklerde millet, ulus ve halk olma bilinci Orta Asya'dan başlayarak Osmanlı ve cumhuriyete kadar çeşitli değişim ve dönüşümlerden geçmiştir. Bu bağlamda ulusal kimlik olgusu da cumhuriyet ile birlikte ortaya çıkmıştır. Osmanlının çok-kültürlü ve millet olarak adlandırdığı toplumsal yapı yerine “ulus-devlet” inşasında artık üniter yapı kurma anlayışı hâkimdir. Cumhuriyet tek bir çatı altında ve ön planda Türklük bilinci ile diğer etnik unsurları birleştirmiştir. “Türk toplumu cumhuriyetin kurulması ile ulusal kimlik olgusunu ön plana almış, yasalarla, uygulamalarla ve tarihsel deneyimlerle ‘Kurucu kültür’ şemsiyesi altında tüm etnik grupları bir ortak paydada buluşturmanın sistematiğini kurmuştur” (Düzgün, 2019: 66). Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere Osmanlı'da saf bir Türk kimliği “Türk halkı” kavramlarını görmek mümkün değildir. Bu anlamda Halil İnalcık eserlerinde Osmanlı ve Selçuklu devirlerinde Osmanlı toplumunun demografik yapısı incelendiğinde ümmet bilinci ile yapılandırılmış bir toplum yapısının varlığı görülmektedir. Osmanlı Devleti'nin birçok farklı etnik ve kültürel farkları olan halklardan oluştuğunu belirtmiştik. Bu durum farklı anlayışların bir arada ve tek devlet çatısı altında yaşamasını da belli yönlerden zorlaştıran bir unsur olarak düşünülebilir. Türk bilincinin oluşmadığını belirtmektedir.

Karpat (2006) “Farklı din ve kültür grupları üzerinde altı yüz yıllık egemenliği sırasında Osmanlı Devleti'nde iç bağlılığın bekası ve kalıcılığı etnik, dini, sosyal ve ekonomik grupları yeni bir yapısal çerçevede bir arada tutabilme becerisine atfedilebilir” ifadelerine yer vermektedir. Bununla beraber toplumda bir tabakalaşma oluştuğunu görmek mümkündür. Bu sınıfsal yapı daha çok etnik ve dil temelli yapılardır. Bu tabakaların arasında Ortodoks, Ermeni, Yahudi ve Müslüman grupları saymak mümkündür. İşte bu çok farklı etnik köken ve farklı din ve dillere mensup olan milletler tek bir devlet çatısı altında uzun yıllar varlıklarını sürdürmüşlerdir. Bu nedenle Osmanlı halkı dediğimiz vakit kozmopolit bir yapının varlığı ifade edilmektedir.

Osmanlı Devleti'nde millet kavramı toplumsal yapının farklı dinamiklerden oluşması ile doğrudan bağlantılıdır. Dr. Cihan Osmanağaoğlu şöyle bir tespitte bulunmaktadır: “Hukukî ve siyasî olarak Osmanlı Devleti'ne (ve vatanına) bağlı

Osmanlı vatandaşlarının -tebaasının- oluşturduğu topluluk.” Tanımda dil, din, mezhep, ırk, kan bağı gibi kriterlere yer yoktur. Zira Osmanlı Devleti’nin vatandaşları olarak gördüğü toplum bu ölçütler bakımından homojen değildi. Onların arasındaki en kuvvetli bağ aynı devletin hâkimiyet sahası içinde bulunmaktı” (Osmanağaoğlu, 2004: 259).

Osmanlı Devleti’nde milletin hukukî ve siyasî düzlemde dil, din, mezhep, ırk gibi farklılıklara gidilmeden tamamının devlete vatandaşlık bağı ile bağlı olan halkı kastettiği anlaşılmaktadır. Bu vatandaşlık bağı tabii ki cumhuriyet ile birlikte hayata geçirilen vatandaşlık kavramından farklılık göstermektedir. Osmanlı milleti arasındaki en önemli ve birincil bağ aynı devletin çatısı altında var olmaktır. Farklı kültürlerin kendilerine has birtakım özellikleri bulunmasına karşın aynı devletin mensupları olarak bir ortak kültür ve anlayış birliği geliştirdikleri görülmektedir. Yine farklı toplumlar devlete olan ortak aidiyet duygusu ile bir arada yaşama imkânını ortaya koyabilmişlerdir. Osmanlı Devleti gibi diğer imparatorluklarda monarşik yönetim ile yönetilmesi, halkın değişik unsurlardan oluşması doğrultusunda millet olma bilinci de hayli farklılık göstermektedir.

İmparatorluklar farklı milletlerden teşekkül etmiş siyasî-yönetimsel yapılardır. Bu konuya ilişkin olarak Kalaycıoğlu ve Sarıbay kitap çalışmalarında Mümtaz’er Türküne’nin, Milli Devlet- Laiklik-Demokrasi başlıklı yazısını şöyle aktarmışlardır: “Kısaca millî devlet, modern çağın merkezîyetçi devletini ifade eder; ancak aynı zamanda yeni bir siyasî iktidar prensibi, meşruiyet kaynağını da yansıtır. Bu prensip ve kaynak kısaca demokrasidir. Devletin homojenliğe olan ihtiyacı milleti ortaya çıkarmakta, millet palazlandıkça demokrasiyi talep etmektedir” (Kalaycıoğlu ve Sarıbay, 2009: 463).

Modern çağda artık çok değişik unsurlardan oluşan monarşik yönetimler yerine milletin kendi gücünü, iradesini fark etmesi ve yönetime dâhil olmasıyla demokratik devletler kurulmuştur. Bu millî gücün ilk kez ortaya çıkışı ise Fransa’da Napolyon Savaşları ile gerçekleşmiştir.

Osmanlı Devleti’nde bu duruma paralel gelişmeler II. Mahmut’un başlattığı modernleşme hareketi ve Tanzimat ile birlikte yaşanmıştır. Bütün bu gelişmeler sonucunda halkın gücü demokrasi ile yönetime kadar taşınmıştır. Türk Devletinin yeni

bir rejim olan cumhuriyet ile kurulmasından sonra keskin bir dönüşüm yaşanmıştır. Bu dönüşüm Türklük bilincine doğru bir dönüşümdür. “Atatürk bunun için ‘Kurucu Kültür’ü veya ‘Asli Unsur’ u belirterek, ‘Türkiye Cumhuriyeti’ni kuran Türkiye halkına Türk milleti diyordu. Türk milleti artık ‘öteki’ konumunda değildi, sosyolojik bir gerçektir. Bu bir anlamda tarihsel kimliğine dönüş, kendini kendinde bulma restorasyonu idi” (Kaplan, 1983: 96). Artık ümmetçi olan çok-kültürlü sistem devri geride kalmış ulusdevlet anlayışı tüm ülkede benimsenmiştir. Bizde ulus- devlet olma süreci Batı’daki gelişiminden farklı olarak gelişme göstermiştir. Tamamen daha özgün ve kendi milli değerlerine uygun bir biçimde ilerlemiştir.

Türklük bilinci yükselirken cumhuriyetin daha ilk yıllarında farklı unsurlar kendi doğal yapılarında olduğu gibi kabul edilmiştir. Bu demektir ki hiçbir topluluk baskı ile Türkleştirilmemiş, asimile edilmemiştir.

Mustafa Kemal Atatürk’ün, Ziya Gökalp çizgisinde ele alındığı gibi ulus-devlet yapısı Osmanlı’nın içinde karışmış ve öz bilinçten uzak bir Türk modeli yerine köklerini daha iyi ortaya koyan ve artık kendine yabancı değil kendiyle yeni yeni tanışan bir halk bilinci ortaya koymuştur. Kuşkusuz bu sağlam temel bugün işlevini korumaktadır.

Türkiye Cumhuriyeti millet olmanın da ötesinde yeni bir boyutla ve derinlikle geçmişini değerlendirebilmektedir. Ülkede cumhuriyetle birlikte yönetim de değişmiş etnik yapının farklı farklı sınıfsallaştırılması yerine tek bir ulusal kimlik altında toplanılmıştır. Halk, artık Türk ulusunu nitelemektedir ve aynı zamanda devlet yönetiminde doğrudan bir iradeye de sahiptir. Cumhuriyetin temel ilkelerinden olan halkçılık ilkesi ile de toplumun sağlam temeller üzerinde inşasına gayret edilmiştir. Böylelikle Türkiye Cumhuriyeti sınırları içerisinde yaşayan hiç kimsenin ötekine karşı dil, din, ırk, mezhep üstünlüğü tanınmamıştır. Bu bağlamda Türk halkı yeni bir varlık ve kimlik anlayışı ile tanışmıştır (Kaplan, 1983: 96).

Klasik usulde yurttaşlık kavramının yer almadığı bir düzenden modern bir yapı ile artık vatandaşlık ve yurttaşlık kavramları halkın bilincinde devlet ile iletişimde yer edinmiştir.

Ulus kavramı topluma cumhuriyet ile kazandırılmıştır. Ulus kavramının genel anlamda bir tanımını Güvenç (1979: 25)“Başlarda bir ulusal kimlik teorisinin

kurulması için özellikle umut vaadeden iki aday kavram vardı: İrade ve kültür. Her ikisi de önemli ve anlamlı kavramlar; ne var ki ikisinin de yeterli açıklayıcılığa sahip olmadığı da ortadadır”. Ona göre bir devlette ulus varlığının en önemli göstergesi halkın ortak iradesi ve ortak bir kültür etrafında kümelenmesidir. Bu bakış açısıyla cumhuriyetin kurulması ile aynı değerler etrafında kendi iradesi ve tercihi ile toplanmış bir Türk Ulusu varlığını görmek mümkündür.

Halkın ulus devlet içindeki konumu da ait olduğu kültürel kimliği açısından önemlidir. Bu konuda Bozkurt Güvenç şu tespitlerde bulunmaktadır. “Kimlik konusunda halkın ortaklaşa paylaştığı değerler, bir ülkede bütünleşmeyi sağlayan en önemli olgulardan biridir. Bir toplumda yaşayanlar o toplumun ulusu oluşturduğu inancını paylaşır, üzerinde yaşadıkları ülkeyi yurt olarak görür; amaçta, yazgıda bütünleşir, kişinin ulusun bir bireyi ve ülkenin bir yurttaşı olduğunu kabul ederlerse, ulusal kimlik bilincine ulaşılmış demektir” (Güvenç, 1979: 25). Bu bağlamda cumhuriyetten sonra bireylerin toplumu, toplumun da aynı ülkede yaşayan ulusu oluşturduğu bilinmektedir. Böylece Türk ulusu, ülkesinde yurttaşlık bilincini benimseyerek ulusal kimliğin oluşmasına doğrudan katkı sağlamıştır. Beraberinde ulus-devlete dönüşme sürecinde halkın siyasete de katıldığı görülmektedir.

Halk kavramının çok anlamlı ve katmanlı bir yapıda olduğundan bahsetmiştik. Buna karşın ülkemizde halk kavramı ile ilgili yapılan çalışmaların 1990’lı yılların başından itibaren Millî Folklor dergisi sayesinde yapılan çeviri ve çalışmalar ile akademisyenler arasında halk teriminin ihtivasına dair bir fikir birliği oluşmuştur. Bunun sonucunda da halkın sadece taşrada olmadığı, önemli olan halkın en az ortak bir değer etrafında toplandığı görüşü benimsenmiştir. Bu dönemle beraber halk kelimesinin kullanım alanlarında da bir değişim ve genişleme görülmektedir. Bu terimden yola çıkılarak yeni ifadeler ortaya çıkmıştır: “Bu dönemlerde mevcut olan aydın ve halk ayrımı “halka inmek”, “halktan çıkmak”, “halktan gelmek” ve son dönemlerdeki politik bir düşünce olarak da “halka gitmek”, “halk böyle istiyor”, “halka mal olmak” gibi şekillerde kullanılmaktadır” (Ekici, 1998: 4). Bu yeni ifadelerden anlaşılacağı gibi halk kavramı farklı alanlarda farklı anlamlarda ve yenikullanımlarıyla karşımıza çıkmaktadır. Bu ifadeler daha çok siyasîler tarafından halka yönelik siyasî çalışmalarda kullanılmıştır.

Halkın en önemli özelliği belli bir grubun en az bir ortak payda etrafında kümelenmesidir. Bu ortak paydanın ne olduğu önemli değildir. Önemli olan grubun kendini bu ortak paydaya ait hissetmesidir. Halk kavramının en kilit sözcüklerinden biri de aidiyettir. Halk; kolektif olarak yaratılmış kültürel unsurların etrafında toplanmış, aynı zaman ve aynı coğrafyada yaşan topluluktur. Dolayısıyla halkı bir toprak parçası üzerinde rast gele toplanmış kitleler olarak düşünmek tamamıyla yanlış bir tutum olacaktır (Aktaş, 2013: 153).

Halk ortak değerler olan dil, din, bayrak, gelenek-görenek, örf ve âdet gibi pek çok ortak paydada buluşan insanlar topluluğudur. Halk sahip olduğu kültürel unsurları bünyesinde yaşatırken bu unsurları da gelecek kuşaklara aktarma görevine sahiptir. Halk dediğimiz topluluk bir gelenek üzerine oturtulmuştur. “Halk belli bir gelenek içinde oluşmuş yaratma sayesinde birbirine bağlanan, bu ürünü kendisine ait kabul eden bir topluluktur” (Ekici, 2019: 7). Bu sayede halk dediğimiz kitle doğrudan birbirini tanımasa dahi yine de bir tür iletişim halindedir. Bu iletişim sayesinde de birbirine bağlanmaktadır.

Halk kavramı etrafında türetilen bir diğer kavram ise “Halk Bilgisi” dir. Hem kırsalda hem de şehirde halkın üretmiş olduğu bütün ürünler halk bilgisinin konusudur. Bu bağlamda sadece geleneksel olan değil şehirde var olan, halkın ürettiği teknolojik, bilimsel temelli halk ürünleri de incelenmektedir. Halk ürünleri halka ait değerlerin de en önemli sembolüdür. Örneğin; bir Milas halısına özgü motifler o yörenin halkına ait kültürel değerlerin de derin anlamlarını ifade etmektedir. Bu anlamıyla bir halkı anlamak, incelemek ve araştırmak demek o halkın ürettiklerini de incelemek anlamına gelmektedir. Bu araştırmalar bize o halkın tarihsel süreç içindeki değişim ve dönüşümlerini de ifade etmektedir. Bu grup içindeki bir kişi gruba ait geleneklerin özünü bilir veya bir aileyi düşündüğümüzde anne baba tarafından gelen gelenekler sentezlenerek yeni bir aile halk bilgisi ortaya çıkabilir. Ailenin yaşadığı yere nasıl geldiği, soyadını nasıl aldığı vb. aile halk bilgisini oluşturur.

Bilim adamları folklor/halk bilimi tanımı konusunda farklı görüşlere sahiptirler. Halk Bilimi halkın kendine has oluşturduğu bilgiye ait bütün üretilenleri, kendine ait yöntem ve tekniklerle inceleyip araştıran bir bilim dalıdır. Halk Bilimi kavramı ilk defa 1846’da W. J. Thoms tarafından “folklore” adıyla kullanılmıştır.

Türkçe’de de “halkiyat”, “halk bilgisi”, “halk bilimi” gibi terimlerle karşılanmıştır (Ekici, 1988: 10). Folklore İngilizce bir terimdir.

Folkloru kültürün içine yerleşmiş bir bölüm olarak düşünürsek kendi kendine oluşmuş bir fenomendir diyebiliriz. Çocuklar, yetişkinler, kadınlar, erkekler tesadüfî veya düzenli oluşmuş gruplar dinleyici/izleyici kesimin kendisi folklor türünün şeklini ve sunuluş tarzını etkiler. Folklor: bir bilgi bütünlüğü, bir düşünce tarzı veya sanat türüdür (Aktaş, 2013: 156). Bu kategoriler öz olarak birbirinden ayrı sayılmazlar. Bilgi, düşünce ve sanat kültürün geniş kategorileridir. Bu sebeple folklorcular esas olarak kendilerine seçtikleri konunun aynı türden olan diğer fenomenlerden ayırt edici özelliği üzerinde yoğunlaşmışlardır.

Folklor emsali olmayan bir fenomen değil varlığı; bir coğrafyaya, dile, kavme veya aynı meslekten bir iş grubuna ait olabilen bir sosyal çevreye bağlıdır. Yani folklor zaman değirmenlerinden damıtılmış olmak zorundadır. Folklor zamanın içinden sözlü nakil vasıtasıyla geçmek zorundadır. Dan Ben-Amos’a göre folklor ve sosyal çevre arasındaki ilişkilerin üç tipini ayırt etmek mümkündür. Sahibiye, temsil etme, yaratma veya yeniden yaratma. Folklor; insanların öğrenmesi, insanların bilgeliği, insanlara ait bilgi veya tam olarak bilim, geniş bilgi, veya bir halkın öğretimidir (Amos, 2003: 8).

Folklorun geleneksellik karakteri analitik bir yapıdır. Bu yapı bilimsel niteliktedir ve kültürel bir gerçek değildir. Kendi konteksti içinde folklor tanımı için gelenek bir kriter olmamalıdır. Folklorun hepsi gelenekseldir ama geleneksel olan her şey folklor değildir. Bir disiplin olarak folklor, sadece gelenek ile sınırlı değildir. Sahada daha geniş ve daha dinamik araştırma yapmak folklorun varoluşuna daha uygundur. Bu bağlamda folklor gelenekten ayrılabilir. Folklor “kültürün bir aynası”dır.

1.3. HALK KÜLTÜRÜ

Halk kültürü halk arasında mayalanmış, halkın kültür yapısını belirleyen yaşadığı toplumun dokusudur. Halk kültürü, toplumsal yaşamda uyum sağlayıcı birlikteliği, pekiştirici, dayanışmayı artırıcı özelliklerini sürdürerek bir işlev üstlenir. Halkın kendi kültürü ile yabancılaşmasını önler. Halk kültürü, her uygarlığın yaratıcısı olan insanların kimlik ve kişiliğinin temel belirleyicisidir(Günay, 1999:24).

Kendine has bir toplum, millet olabilmek yerel kültür unsurlarının halk eliyle yaratılıp korunması ile ilgilidir. Prof. Dr. Erman Artun'a göre kültürün oluşmasında halk kültürünün temel bir rolü vardır. Milletler kendi kültürel unsurlarını yaratma dışında onları korumakla da yükümlüdürler. Çünkü kültürel unsurlar bir milleti diğer toplumlardan ayıran özellikler taşır. "Anadolu coğrafyasında iç içe yaşayan bu kültür zenginliği pek az ulusa nasip olmuştur. Bu bir kültür mozaği değildir; yurt tutulan Anadolu coğrafyasında kültürlerin yarattığı alaşım; yeni bir Anadolu kültürüdür" (Artun, 1996: 18). Bu ifadelerden de anlaşıldığı üzere Anadolu birçok kültürün bir arada yaşadığı ve büyük bir zenginliğin mirasıdır. Bütün kültürleri kendi potasında eritip yeni bir terkip ortaya koymuştur. Bu nedenle Anadolu; tarihsel süreç içinde Horasan'dan getirmiş olduğu yaşam tarzı, beğeniler, ilim ve irfan, üretilen her türlü maddimanevi ürünler ve kültürel öğelerin üstüne mevcut kadim kültürlerin de kalıntılarını ekleyerek muazzam kültürel bir temele sahip olmuştur. Bu zenginlik Artun'un da belirttiği gibi çok az millete nasip olmuştur. Bu tarihsel süreç içinde sürekli değişen, gelişen ve devamlı olarak gelecek kuşaklara aktarılan kültür, halkın hafızasında da kendine bir yer edinmiştir. Bütün bu birikim öncelikle soyut anlamda halkın belleğinde korunmuştur. Böylece bu kadim kültürel zenginlik yeni topraklarda milletlerin özüne olan bağlılığını muhafaza etmiştir. "Kültürel bellek ile insan belleğinin dış boyutu kastediliyor. Bellek denince insanın aklına genellikle bir iç olgu gelir ve bunun mekânı bireyin beynidir, yani belleğin beyin fizyolojisiyle, nöroloji ve psikolojiyle ilgili olduğu düşünülür, ama tarihsel kültür bilimi ile bir ilgisi yoktur" (Assmann, 2015: 26). Özellikle sözlü kültürün bir parçası olan sözlü gelenek ürünleri halkın hafızasında saklanarak yeniden icralarla her defasında yeniden yaratılmıştır. Tarihsel kültür bilimi toplumsal olanı anlamada geçmişe ışık tutarak ve yeni kültürel oluşumlara zemin hazırlamaktadır. Bugün için halk kültürü dediğimizde sadece kırsalda, okur- yazar olmayan taşralı halkın meydana getirmiş olduğu kültürel yaratmalar değil ülke genelinde şehirlerde yaşayan halkın da bu kültür havzasına katkıları akla gelmektedir. Bu anlamıyla "kültür" dediğimiz kavram ilk insanın var oluşundan beri diğer insan ve topluluklarla etkileşim halinde oluşturdukları çok katmanlı bu yapı halkın içinde var olmuş, şekillenmiş ve yaşamaya da devam etmektedir. Ayrıca halk kültürü sadece eskiyi temsil eden gelenekten gelmemektedir. Çünkü gelenek dediğimiz yapı gelene-ektir. Yani daima dinamik bir yapıdadır ve

kendini modern zamanlarda da yenilemeye devam etmektedir. Halk kültürü bu bağlamdan yola çıkarak oluşmuş bir kavramdır. Özellikle sözlü kültür öğelerinin nesilden nesle ve yüzyıllar boyunca günümüze kadar gelmiş olması halk dediğimiz kitlenin kültürel değerlerine sahip çıkması ile mümkün olmuştur. Bu nedenle kültürün gelecek kuşaklara ulaşmasında halk, taşıyıcı bir unsur olarak görülmektedir.

1.4. TÜRK HALK KÜLTÜRÜ ANLATILARINDA KADIN

İnsanlık tarihinin ilk çağlarında kadınlar dünyaya rahimlerinde taşıdıkları yeni bir varlığı getirmeleri, görünüm itibarıyla erkeklerden farklı bir takım unsurlar göstermeleri ve fikri olarak hassas bir yapıda olmaları nedeniyle “gizli bilgilere sahip bir varlık” şeklinde değerlendirilmiştir. Geçmişte anlatılan Türk şaman hikâyelerinde yer alan bu yapı, en korkunç ve en güçlü şamanların kadınlar arasında olduğu söylenmektedir. Kadınlık ve erkeklik doğuştan gelen doğal bir olgu olmakla birlikte bu cinsiyetlerin toplumdaki yaşayışlarını yine içinde yaşadıkları toplumların örf ve adetleri belirlemektedir. Türk kadınları, Eski Çağ ve Orta Çağ dönemlerinde belli bir alanda yaşamak yerine Avrupa’daki diğer kadınlara göre toplum içerisinde ve devlet yönetiminde hatırı sayılır şekilde kendilerini hissettirmişlerdir (Bayat, 2018: 21,22).

Geçmişte birçok insan topluluğu, kuuvvetli bir aile bağına sahip olmadıklarından dolayı tarih sahnesinden yok olmuşlardır (Gündüz, 2012: 130). Ancak Türklerdeki eski devlet geleneği bu olayların tam tersidir. Eski Türklerdeki kadın olgusu ve kadına biçilen değer hiçbir toplumda rastlanılmamıştır. En eski Türkçe kaynak olarak bilinen Orhun Kitabeleri’nde, Türk halkının yok olmaması için Tanrı’nın yarattığı insanlar arasında ikinci Köktürk devletinde hakanın eşi İlbilge Hatun’un ismine yer verilmiştir. Geçmişteki Türklerin devlet geleneğindeki kadının siyasi statüsünü ifade eden bu yapı, Türk halkında kadına verilen önemin bir göstergesi olarak değerlendirilmiştir (Tellioğlu, 2016: 219).

Türkler ilk çağlarda göçebe olarak yaşamlarını devam ettirdikleri için diğer topluluklar tarafından uygarlıklarını tam olarak gerçekleştirememiş bir millet olarak görülüp ifade edilmişlerdir. Bu ön yargılara rağmen Türkler, her daim kadına diğer milletlerden daha çok önem ve kıymet vermiştir. Türk toplumlarında çocukların cinsiyetiyle ilgili bir ayrım yapılmamıştır, bu ayrımın yapılamaması Türklerdeki kadına verilen değer bir göstergesidir. Eski Türk devlet geleneğinde aileyi babadan

sonra sonra anne temsil etmektedir. Bu nedenle annenin konumu, babanın akrabalarından her zaman daha üstün olmuştur. Bu dönemlerde evli çift arasında ne kadar anlaşmazlıklar ve kavgalar olsa da erkek kadını evden kovmaz ya da boşanıp ayrılma durumu olmazdı. Kadınlar, eşlerini kaybetse de gelin gittiği evde kalmaya devam edip burada yaşamını sürdürmüştür. Dul kalan kadınlar, ailede her vakit en ön sırada yer almış ve ayrıcalık sağlanmışlardır. Köktürk yazıtlarına bakıldığında ve Uygur zamanındaki bulgulara bakıldığında baba” sözcüğü, her zaman “anne” sözcüğünden sonra yer almaktadır. Dede Korkut hikâyelerinde de yer alan “ana ata” sözcüğü bize geçmişte kadına verilen değeri göstermektedir (Ögel, 2001: 247-248).

Eski Türklerin kadına verdiği önemi anlamak için genellikle o dönemdeki hikâyeler, yazıtlar, efsaneler araştırılmış ve bu bağlamda çeşitli eserler kaynak olarak kullanılmıştır. O dönemde kadınlara gösterilen saygı günümüzdekinden daha ileri seviyededir. Oğuz Kağan Destanı da kadına oldukça yer vermiştir. Bilge Kağan’ın anası, devletin kuruluşunda etken olan en önemli insanlar arasındadır. Davranış biçimiyle de kendisi Şefkat Tanrıçası Umay’a benzetilir (Göksel, 1993: 105).

Umay adı ilk olarak Göktürk kitabelerinde geçmektedir. Kültigin Yazıtı’nın doğu yüzünde Umay ile ilgili ifadeler yer almaktadır (Tekin, 2010: 32,33).

Oğuz Kağan’ın kutlu eşlerinden biri mavi bir ışıktan, diğeri kutsal bir ağaçtan doğmuş olağanüstü özelliklere sahip kadınlar olarak görülmüştür. Karakırgızların Manas destanlarında kadın evin koruyucusu olarak ifade edilmektedir. Kahramanların hata yaptığı dönemlerde kurtarıcıları hep kadınlar olmuştur. Kadınların sözünün dinlenmediği yerde kahramanlar ölü olarak kabul edilmişlerdir. Kadının sadakatinde ve ailesine karşı davranışında sınırlar yoktur. Devlet içerisinde kadınla ilgili çıkan yalanlar, iftiralar kadının yerini sarsmazdı. Kocasını ölen kadınlar evlenmekten kaçınırlardı. Tekrar evlenmek istemeyen kadınlar, evlenmesi için zorlanmazlardı. Bunun nedeni kocalarından kalan mallar üzerinde hak sahibi olmaları şeklinde ifade edilmiştir (İnan, 1987: 276)

Erkeklerin savaşa gittiği zamanlarda kadınlar, erkek işlerini üstlenmişlerdir. Otlaklara bakıp, evinin güvenliğini üstlenen kadınlar bu sayede savaşçı özelliklerini de geliştirmişlerdir. Kadınların savaşçı özelliklerini geliştirmelerini, mezarlarından çıkan kalıntılardan anlayabiliyoruz. Nitekim kadınlara ait mezarlarda yay, ok, kargı,

kılıç, hançer ile birlikte vücudun korunması için kullanılan metalden yapılmış koruyucu zırhlar ele geçilmiştir (Durmuş, 2013: 52-53). Bu düşünceyle paralel olarak Kitabelerde söze başlanırken kağanlar annelerini ve hatunlarını saymışlardır. Kağan buyrukları “Kağan buyuruyor ki” sözüyle başladığı zaman geçersiz sayılmıştır (Gökalp, 2010: 211). O dönemde kadının her zaman erkeğinin yanında yer alıp ona ilham verdiği düşünülmüştür.

Din her dönemde kadınların toplum içerisindeki hayatını yönlendirmiştir. Türklerin çok tanrılı inanışa sahip olduğu dönemde şaman Türk kadınlarının büyük ayinlere iştirak etmediğini görmekteyiz. Bunun sebebi kabile tanrısı huzuruna gelinin saygıdan dolayı çıkamamış olması olarak değerlendirilmiştir. Tölesler’de yine kadın şamanlar bulunmaktadır. Fakat bunlar da aynı şekilde törenlere katılmamışlardır (İzgi, 2017: 27).

Buna karşın en iyi şaman, kadınlar arasından çıkardı. Göktürk Devleti’nde insanlar hür bir hayat sürmüştür. Kadınların bu dönemde toplumda önemli yerleri vardı. Emirnameler, Kağan ve karısı tarafından ortak imzalanmaktaydı. Kağanın karısı, düzenlenen tören ile başa geçer ve devleti Kağan ile birlikte ortak bir şekilde yönetirlerdi. Devlet yönetiminde hatunların da söz sahibi olduğunu o döneme ait vesikalardan anlıyoruz (Taşağıl, 2017: 184).

Kaplan “Dede Korkut Kitabında Kadın” adlı makalesinde yaşadığımız devrelere göre Türk Edebiyatında kadını üç şekilde değerlendirir:

1. İslamiyet’ten önce ve göçebelik devrinde o, bu devrin ideal erkek tipi olan Alp tipine yaklaşır. Erkek gibi o da ata biner, ok atar, kılıç kullanır ve icabında düşmanla kahramanca çarpışır.
2. Yerleşik medeniyete ve İslâmî kültür çevresine dâhil olduktan sonra kadın, erkek gibi ve erkekten daha fazla passif bir karakter arz eder. Toprak ve din, insanları kendilerinden üstün tabiat veya tabiatüstü kuvvetlere bağlar. Bu devirde kadının kahramanca vasıflarını kaybederek bir haz ve aşk mevzuu olduğu görülür.
3. Batı medeniyeti tesiri altına girdikten sonra kadının ilkin edebiyatta, sonra hayatta beşerî hakları müdafaa edilir ve tamamiyle erkekle eşit bir seviyeye getirilir (Kaplan, 2004: 39).

Kaplan, Dede Korkut Kitabı'nda birinci devreye ait kadın tipinin birçok hususiyetinin canlı bir şekilde tasvir olunduğunu ifade eder. Bu anlatılarda kadın, yerleşik medeniyet edebiyatlarında olduğu gibi bir haz ve aşk konusu değildir. Bunun neticesinde erkek, kendisi için en yüksek kıymet olan kahramanlık vasıflarını kadında da arar. Aynı şekilde kadın da erkekte kahramanlık vasıflarını arar. Bu toplulukta düşman, hem erkeğin hem de kadının hayatını tehdit ettiği için her ikisinin de kuvvetli ve cesur olması zarurîdir. Dede Korkut Kitabı'nda kadında aranan ikinci vasıf çocuk doğurma kabiliyetidir. Çünkü "kalabalık korku"dur. Kısır kadın hakir bir eğlence mevzuudur. Anlatılarda anne ile oğulları arasındaki sevgi ve bağlılık en büyük kahramanlıkları yaratır. Kadının kocasına sadakati göçebeler için büyük bir değer ifade eder. Kadın gerektiğinde erkeğini uyarır ve tehlikelerden korur (Kaplan, 2004: 39-50). Deli Dumrul anlatısında Azrail ile mücadele eden Deli Dumrul, mağlup olunca Tanrı'ya yalvarır. Tanrı, yerine bir can bulması koşulu ile canını azat eder. Dumrul önce babasına gider. Babası tüm malını mülkünü verebileceğini canın tatlı olduğunu vermeyeceğini söyler. Sonra annesine gider. Annesi de canın tatlı olduğunu söyler. En sonunda karısı ile helalleşmeye giden Dumrul, karısından beklemediği bir istekle karşılaşır. Karısı onun yerine canını vereceğini söyler. Dumrul buna razı olmaz. Tanrı'dan alacaksa ikisinin de canını almasını, bağışlayacaksa beraber bağışlamasını diler. Tanrı, Azrail'e ikisinin canını bağışlamasını, anne ile babasının canını almasını söyler (Ergin, 1997: 177-184).

Muhammethacı, efsane ve rivayetlerdeki kadın tanrı tipini yaşanan toplumun tabiatı anlayamamalarına bağlar: "Eski insanlar toplum gelişmesinin ilk aşamasında bulundukları için üretim güçleri seviyesinin, kendilerinin bilim yeteneğinin çok geriliği sebebiyle, kendilerini çevreleyen tabiat dünyasındaki çeşitli değişimleri doğru anlama imkânına sahip değildi. Bundan dolayıdır ki, onlar hem kendi çevrelerindeki tabiat olaylarının, hem de tabiat dünyasındaki çeşitli değişmelerin, tabiatüstü gücün tesirinden olduğuna inanmışlardır. Bu yüzden eski efsane ve rivayetlerde Kadın Tanrı tipi çokça canlandırılmıştır" (Muhammethacı, 1997: 714).

Türk halkları sözlü edebiyatında kadınlar, kahramanlıkları, güzellikleri, çeviklikleri ve vefakârlıklarıyla tasvir edilmişlerdir. Muhammethacı, efsane ve rivayetlerde tasvir edilen kadınları üç tip halinde inceler:

1. Kadın ilâh ve tanrıça tipindeki kadınlar: Ana İlâhe Umay bu tipe örnek gösterilebilir. Umay, Türk halkları inancında koruyucu ilahe olarak görülür. Taht, talih ve devlet Tanrısı olarak da adlandırılan Umay'ın en önemli niteliği ana ve çocukları koruduğuna inanılmasıdır.
2. Kahraman kadın tipleri: Bu tipteki kadınlar becerikli kadın kahramanların tipik örneği olup kadınların o dönemdeki tabiat güçlerini ve muhtelif düşman kuvvetlerini yenme sırasında gösterdikleri kahramanca mücadele ruhunu yansıtır. Bu tip kadınlar, kadınların kahramanlığı, çevikliği ve fedakârlık ruhunun bazen erkeklerden de üstün olabileceğini gösterir. Kadınların özelliği sadece yemek yapmak, çocuğa bakmak gibi aile işleri değil, en önemlisi insanoğlunun var olma yolundaki mücadeleleridir.
3. Zeki, güzel, vefakâr kadın tipleri: Kadınların güzelliği, çevikliği, vefakârlığı halk edebiyatında övgülerin merkezi olmuştur. İnsanlar tarafında güzel olarak görülen her şey kadınların sembolü olmuştur (Muhammethacı, 1997: 714-719).

Manas Destanı'nda kadın karakterler, erkek kahramanların hayat ekseninde ortaya çıkarlar. Manas Destanı'nda yer alan kadınlar, Manas'ın ve onunla çeşitli biçimlerde ilişkide olan diğer erkek karakterlerin annesi, eşi, kızı, gelini veya kız kardeşidir. Kadınlar, erkeklere ait bir dünyanın içinde onların verdiği öneme ve sahip oldukları itibara ve imkâna göre değerlendirilmişlerdir. Kadınlardan beklenen vasıflar erkeklerden farklı ölçülerle belirlenmiştir. Güzellik, eşe sadakat, doğurganlık, ev işlerinde beceriklilik, çevresi ile uyumluluk, itaatkârlık gibi vasıflar önem kazanmıştır. Manas Destanı'nda kadınlar savaş ganimeti olarak kabul edilmişlerdir. Erkeğin hayat ekseninde yer alan kadınların sosyal statüleri çoğu zaman kendi başarı veya başarısızlıklarına göre değil, bağlı oldukları erkeğin başarı veya başarısızlıklarına göre belirlenmiştir. Savaş ganimeti olarak kabul edilen kadınların kendi gelecekleri ile ilgili söz hakları yoktur. Savaşı kazanan kişinin merhametine göre kaderleri belirlenmektedir (Günay, 1998: 50). Bunun yanı sıra destanda kahraman kadın tiplerine de rastlanır.

Destanda Manas'ın evlendiği kadınlar alp tipinin dünyaya bakış açısı ile ilgili bazı ipuçları verirler. Manas Destanı'nda çok eşlilik mevcuttur. Manas destanda üç

kadınla evlenir: Kayıp Han'ın kızı Kara Börük, Çoruk'un kızı Akılay, Temir Han'ın kızı Kanikey. “Alp tipini hazırlayan şartlar erkeğin yanında kadını da eğitir. Fedakâr, iffetli, saygın ve erkeğin sadık dostu olan kadın, yeri gelince erkekle savaşıyor, dövüşen, yarışan, güreş tutan, avcı, akıncı bir kahraman olur. Kadınlar, hayatın içinde, olayların odak noktasında yer alırlar. Kırgız evlenme gelenekleri gereği kadın en az evleneceği erkek kadar yiğit olmak zorundadır. Eş ve anne olarak tanıtılan kadınlar erkeklerin gölgesinde kalmamış, alplıkta onlara eş bir durum sergilemişlerdir” (Bars, 2014: 353). Alp kadın, eşine gösterdiği desteği oğluna da gösterir. Anne oğlunu iyi bir savaşçı olarak yetiştirir. Kadın, eşine ve oğluna gerektiğinde akıl-nasihat vererek onları gelecek tehlikelerden de korur. Elinde kılıç, at üstünde savaşıyor alp kadın, aynı zamanda akıllı ve öngörüsüyle karşılaşılacak birçok meseleyi de çözer.

“Anadolu Sahası Köroğlu Anlatmalarında Kadın Tipler” adlı makalesinde Ekici, Köroğlu'nun Anadolu sahası anlatmalarında yer alan kadın tiplerini üç grupta inceler:

- 1) Köroğlu veya keleşlerinin evlenmeyi düşündüğü veya kendileri Köroğlu veya kardeşleriyle evlenmeyi düşünen kadın tipleri: Bu grupta yer alan kadınlardan bir kısmı kendi kaderini tayin eden aktif bir kişi, göçebe hayat tarzının yarattığı alp tipi veya savaşçı tipi olma özelliğine sahiptir. Diğer bir kısmı da pasif, soylu, saraylı, anne karakterinde olup Türk toplumunun yerleşik hayata geçişinden sonraki kadın tipini temsil eder.
- 2) Köroğlu veya keleşlerine yardımcı olan kadın tipleri: Bu gruptakiler genelde dul, yaşlı ve fakir kadınlardır. Köroğlu ve keleşleri bir yere gittiklerinde bu gruptaki kadınlar onlara para karşılığında yiyecek ve barınak sağlarlar. Köroğlu ve keleşlerine zaman zaman haber getirmelerinden dolayı haberci ya da yardımcı kadın tipleri olarak adlandırılabilirler.
- 3) Köroğlu veya keleşlerine kötülük eden kadın tipleri: Bu gruptaki kadınlar ise Köroğlu ve keleşlerine kin ve düşmanlık besleyen kadın karakterlerdir (Ekici, 1999: 11-17).

Bu özellikleriyle Köroğlu anlatmalarının Anadolu sahasında yer alan kadınlar bir yönüyle eski döneme ait kadın tipini bir yönüyle de yerleşik

hayatın vücuda getirdiği kadın tipini örnekler. Köroğlu Destanı'nın Türkmen versiyonunda ise Anadolu sahası anlatmalarından farklı bir kadın portresi ile karşılaşırız.

Köroğlu anlatmasının Türkmen versiyonu “Köroğlu'nun Ortaya Çıkması” varyantında yer alan at, kadın ve silah kavramlarını ele alan Bars, kahramanlık konulu destanların, alp tipini temsil eden erkek kahramanların çevresinde gelişen olayları anlattığını, kadınların genelde bu tür destanlarda etkin bir rol oynamadığını belirtir. Ancak bazı arkaik destanlarda olayların merkezinde kadınların olduğu da görülür. Toplumda atlı göçebe bir medeniyetin sonucu olarak erkekler daha etkindir. Türk milletinin büyük buhranlara maruz kaldığı zamanlarda, Türk kadınlığı Türklüğü muhafaza etmesini bilmiştir. Türk ili, Türk vatanı ve Türk milletini o mukaddes kuvvet yaratır. Köroğlu Destanı'nın Türkmen versiyonunda kadın, daha çok bir aşk ve haz mevzuu olarak görülür. Destanda İslamiyet öncesi ideal erkek tipi olan alp tipine yaklaşmış bir kadın yoktur. Erkek gibi ok atmaz, kılıç kullanmaz, at binmez, erkeklerle mücadele etmez. Destanda adı geçen tek kadın olan Gülendam, Şirvan valisinin kızıdır. Gülendam destanda pasif bir tutum sergiler. Karşılaştığı zorluklarla mücadele etmez. O güçsüz, korunmaya muhtaç bir varlık görüntüsü içindedir. Kadın bazı durumlarda acizliğini ve yardıma muhtaç olduğunu söylemekten çekinmez. Toplumda çocuklara bakma, yedirme, içirme, giydirme, büyütme ve terbiye etme görevleri kadınlara bırakılır. Kadın misafirperver olma özelliğiyle de karşımıza çıkar. Destan metninde Türk kahramanlık destanlarında umumiyetle görülen erkek gibi savaşan, kılıç kuşanıp ok atan, ata binip düşman kovalayan kadın, yerini evine en iyi biçimde hizmet eden, çocuklarıyla ilgilenen, erkeğin isteklerini en iyi şekilde karşılayan yeni bir kadın tipine bırakır. Göçebe toplumda kadının en büyük meziyeti kahramanlık ve annelik duyguları olduğu hâlde Köroğlu Destanı'nın Türkmen versiyonunda kadın, farklı bir açıdan, misafirperverlik ve ev işi bakımından öne çıkar (Bars, 2008: 171-174).

Kazak kahramanlık destanlarından Alpamış Batır ile Er Targın destanlarındaki kadın kahramanları inceleyen çalışmada Söylemez ve Aliyeva, kahramanlık destanlarının en önemli unsurlarından biri olarak, vefalı kadın tipinin tasvir edilmesini görür. Alpamış Batır destanında Gülbarşın, kahramanın yardımcısı, yari, sözünde duran samimî arkadaşındır. Kurtka da kahramanın yardımcısı, akıl danışmanı, samimî

arkadaşıdır. Kurtka olmasa Kobılandı'nın savaşı kazanması da kuşkuludur. Kurtka, kahramanın sıkıştığı an doğru yolu gösteren akıl danışmanı ve geleceğini tahmin eden yarıdır. Kendisinin değil, halkının çıkarını daha yüksek tutan Kurtka, Kobılandı'ya iyi niyetle, halkının menfaatine yarayan işlere yönelik yol gösterir. Kazak destanlarında kadının aklına büyük önem verilmiştir. Er Targın destanında Akcünis ve Alpamış Batır destanında Gülbarşın, sevgilileri olan kahramanlar kadar akıllıdırlar. Kadın, kahraman nerede ise her zaman onun yanında bulunur. Kahramanın namusunu korur ve şanını, şerefini yüksek tutmak için bütün gücü ile uğraşır (Söylemez ve Aliyeva, 2000: 43-44).

Kaya'ya göre, kadınlar üzerine yapılan araştırmalarda konu, genelde mitolojik, antropolojik, sosyolojik, psikolojik ve ideolojik açılardan ele alınmıştır. Bu araştırmalarda, ya kadının erkek egemen bir toplumda siyasî ve ekonomik anlamda geri planda kaldığı, kendi kimliğini ifade edemediği ya da kadının tarihte ve günümüzde, toplumsal ve siyasi olarak erkek karşısında eşit konumda bulunduğu üzerinde durulmuştur. Bu iki yaklaşım tarzında da ideolojik bir tek yönlülük vardır. Mitolojiye dayanan destanlarda, kadın soyu kutsallaştıran tanrısal bir unsur olarak görülür (Kaya, 2002: 49-53).

Destan kahramanı düşman toplumun kahramanlarını ve ordusunu yendiğinde, kadın, düşmandan elde ettiği bir ödüdür. Bu kadın genelde yendiği, yerine geçtiği kralın karısı veya kızıdır. Bu durum hem savaşçı, erkek egemen toplumların hem de kadın kutsallığının var olduğu tarım toplumlarının destanlarında görülür. Oğuz Kağan, kendi toplumunun yaşam alanını tehdit eden gergedanı öldürdükten sonra, gök tanrısının ve yer tanrısının sunduğu kadınlarla evlenir. Oğuz Kağan'ın soyu böylelikle kutsallaştırılmıştır. Bunu sağlayan ise tanrının Oğuz Kağan'a bir ödül olarak sunduğu kadınlardır. Bu destanlarda kadın, aynı zamanda erkek cinselliğinin nesnesi ve soyun devamlılığı için üreme aracıdır. Oğuz Kağan, bu kadınları görür ve istediğini alır. İslamiyet'e geçildikten sonraki dönemin destanı olan Battal Gazi destanında da kadınlar, özellikle de düşmanın kadınları Battal'a âşık olurlar, hatta Battal'ın ordusunun kuşattığı kalenin kapılarını bile açarlar. Müslüman veya Hristiyan kadınlar, Battal Gazi'nin büyüklüğünün, yüceliğinin, yakışıklılığının gösterilmesinde bir araç olarak kullanılırlar. Gerek Battal Gazi destanında gerekse Manas, Koroğlu gibi destanlarda erkek gibi silah kullanan, güreşen kadınlara da rastlanır. Dede Korkut

Kitabı'nda da böylesi kadınlar görülür. Banu Çiçek, Selcen Hatun ok atar, ata binerler. Hatta Banu Çiçek, kendisiyle evlenmek isteyen Beyrek'e güreşte kendisini yenmesi şartını koşar. Savaşçı bir toplumda yaşayan Kan Turalı'nın istediği adeta savaşçı bir arkadaştır. Çocuğu olmayan kadın da erkek de toplumda geri plana itilmektedir. Savaşçı göçebe toplumda kalabalık karşı tarafta korku yaratır. Bu yüzden kadının doğurgan olması olumlu bir özellik olarak gösterilir. Manas destanında Manas'ın karısı Kanıkey Manas'a yol gösteren, vefakâr, sadık bir eştir. Kanıkey, nişanlısı Manas'ın kendisiyle birlikte kalmasına karşı çıkar. Onun karşı çıktığı nokta tamamen ataerkil yapıya has bir iffet anlayışıdır. Manas'a yol gösteren Kanıkey, bir han kızı ve yerleşik medeniyetten gelmesi sebebiyle kültürlüdür, böylelikle bilge bir tip özelliği de kazanır (Kaya, 2002: 49-53).

Karaçay-Malkar Nart destanlarındaki kadın kahramanları inceleyen Adiloğlu, ilk olarak Karaçay-Malkar Türkçesinde ve Kafkas dillerinde kullanılan “nart” kelimesinin anlamını açıklar. “Nart” kelimesi alp anlamına gelir. Yiğit, cesur, mert, kahraman benzeri anlamları bünyesinde toplar. Destanda geçen nartlar kelimesi kahramanlar topluluğunu ifade eder. Destanın kadın kahramanı Satanay Biyçe, Nartların lideri Örüzmek'in karısıdır. Satanay Biyçe, başta kocası olmak üzere Nart kahramanlarını perde arkasından yönetir. O doğaüstü güçlere sahiptir. Olacakları önceden bilir. Sihir yapma gücü vardır. Kahramanlara akıl verir, onları çeşitli tehlikelerden korur. Nart kahramanları ona danışmadan hiçbir işe kalkışmazlar. Nart kadınlarına yünden çuha yapmayı, elbise dikmeyi, ekmek pişirmeyi, boza yapmayı, süten peynir ve yoğurt yapmayı gibi birçok şeyi öğretir. Satanay Biyçe, destanın ana kadın kahramanı olarak alp tipi kadın karakterine uygun bir biçimde bilgisi, zekâsı, becerisi ve sahip olduğu doğaüstü güçleriyle ön plana çıkar. Satanay Biyçe, Nartların her türlü müşkülünü çözer. O aynı zamanda yeryüzündeki bütün ağaçların ve bitkilerin dilini bilmekte ve onlarla konuşabilmektedir. Bu sayede tüm hastalıkların çaresini bitkilere sorup öğrenmekte, her türlü hastalığın ilacını yapabilmektedir. Satanay Biyçe, toplum içerisinde konum itibarıyla yüksek bir seviyededir. Ancak Nartlarda ataerkil bir yapının hâkim olmasından dolayı bir yönetici, buyruk verici değil, daha çok bir danışılan kişidir. Nartlar kendilerinden daha güçlü düşmanlarını, çoğu zaman Satanay Biyçe'nin akli sayesinde yenerler (Adiloğlu, 2004: 9-16).

Aça, kahramanlık konulu destanların “alp” tipini temsil eden erkek kahramanlar etrafında gelişen olayları anlattığını ve kadınların bu tür kahramanlık anlatılarında, bazı arkaik destanlarla merkezinde kadınların yer aldığı kahramanlık destanlarının dışında, belirleyici bir rol oynamadığını düşünür. Aça’ya göre kahramanlık destanları, atlı-göçebe medeniyetin bir gereği olarak, toplumsal hayatın erkekler tarafından biçimlendirildiği dönemlerin mücadelelerini anlatır. “Kadın kahramanların, kahramanlık konulu anlatılarda, özellikle de Oğuzların yaşadığı alanlarda oluşturulan anlatılarda, etkin bir şekilde karşımıza çıkabilmesi için anlatıları oluşturan toplumun büyük oranda yerleşik hayata geçmesini, din ve medeniyet değişiklikleri yaşamasını ve bu tür anlatılarda sosyal yaşantıyla iç çatışmaların da anlatılmaya başlamasını beklemek gerekmiştir” (Aça, 2007: 77).

Aça, “Reşideddin Oğuznâmesi’nde Kadın” adlı makalesinde kadınları, anne, eş, erkek, itaat, sadakat, din, otorite, kutluluk/kutsuzluk, kıskançlık, arabozuculuk ve denksizlik gibi kavramlar çerçevesinde dört grupta inceler:

1. Baba ile oğul arasında kalan, yeni bir dinin kuşatması altında bir anne: Reşideddin Oğuznâmesi’nde Oğuz’un akrabaları, eşleri ve toplumu oluşturan diğer bireylerle olan ilişkileri, genellikle din eksenslidir. Kadın, diğer pek çok destanda da olduğu gibi, karşımıza önce “ana” kimliğiyle çıkar. Kadının aile ve toplum içerisinde seçkin bir konuma sahip olmasında analık önemli bir rol oynar.
2. Kocaya ve kocanın dinine tâbi olarak “kutlanan” kadın: Oğuz, ancak kendi dinini benimseyenlerle dostane ilişkiler kurar, onlarla ilgili her türlü sorumluluğu üstlenir. Oğuz, annesiyle olan münasebetlerinde bile din eksensli bir tutum sergiler. Bu durumu evlendiği kadınlar karşısında da sürdürür. İslam inancında Müslüman bir erkeğin Müslüman olmayan bir kadınla evliliği ancak kadının erkeğin dinini kabul etmesiyle mümkün olabilmektedir.
3. Baba ile oğlu birbirine düşüren kıskanç ve kader kurbanı “kutsuz” kadınlar: Reşideddin Oğuznâmesi’nde baba ile oğlu birbirine düşüren bahtsız, kıskanç ve kutsuz kadınlara da rastlanır. Erkeğine itaat etmeyen ve destan kahramanının yaymaya çalıştığı dini kabul etmeyen kadınlar, kutsuz ve tehlikeli genç kadınlar olarak nitelendirilmişlerdir. Bu tür kadınların

besledikleri duygular ve sergiledikleri tavırlar, çatışmalara neden olmaktadır.

4. Güzel yüzlü ve temiz Oğuz bahadırlarına karşı besledikleri arzu nedeniyle ülkelerine ihanet eden yabancı kadınlar: Reşideddin Oğuznâmesi'nde Oğuz, ordusuyla birlikte dünyanın karanlık tarafında bir ülke olan Kıl-baraq üzerine yürür. Bu kavmin erkekleri kara renkli, çirkin yüzlü ve köpek gibi, kadınları ise temiz yüzlüdürler. Bu kavmin üzerine yürüyen Oğuz, bütün girişimlerine rağmen bir üstünlük sağlayamaz ve sonunda ordusuyla birlikte iki nehir arasına çekilir. Oğuz'un Kıl-barak'ın üstesinden gelmesini sağlayan, İtbarak'ın kadınıdır. Sonuç olarak, Reşideddin Oğuznâmesi'nde, erkeğine itaat eden ve yeni dini benimseyen kadınlar kutlu kişiler olarak görülürken erkeğine itaat etmeyen ve yeni dini benimsemeyen kadınları ise, arabozucu, iffetsiz, yalancı ve hileci kişiler olarak nitelendirilir (Aça, 2007: 78- 86).

“İslamiyet öncesi Türk topluluklarında kadınsız bir iş görülmezdi. Kadın erkeğin tamamlayıcısıydı. O sürekli erkeğin yanındaydı. Hakanın buyrukları yalnız “Hakan buyuruyor ki” ifadesiyle başlamışsa geçerli kabul edilmezdi. Yabancı devletlerin elçilerinin kabulünde hatun da hakanla beraber olurdu. Tören ve şölenlerde kadın, hakanın solunda oturur siyasi ve idari konumlardaki görüşlerini beyan ederdi. Mesela büyük Hun İmparatorluğu adına Çin ile ilk barış antlaşmasını Mete Han'ın hatunu imzalamıştır” (Saçkesen, 2007: 490). Kırgız boyunun önemli destanlarından biri de Er Tabıldı Destanı'dır. Saçkesen, Er Tabıldı Destanı'ndaki kadın karakterleri inceledikten sonra, bunların oluşturdukları tipleri üç grupta toplar:

1. İdeal eş ve anne tipi: Bu gruptaki kadın karakterler hem bir eş, hem bir anne olarak destanda yerini alır. Agaça, Kalmukların hakaretine uğrar. Fakat buna rağmen kabilesini düşünerek onlara göz kulak olur. Gerekğinde eşinin yanında savaşan bu kadın, aynı zamanda savaş anlarında evlatlarının da koruyucusu olur. Kendi halkının çıkarlarını kendi çocuğuna duymuş olduğu sevgiyle özdeşleştiren Agaça, duygusal olsa bile aklıyla hareket etmesini bilen karakter tablosu çizer.
2. İdeal sevgili tipi: Savaşçı ve göçebe bir toplumun yarattığı Çaçıkey, Er Tabıldı'nın yokluğunda onun yerine geçer, obaya sahip çıkar ve

gerektiğinde düşmanlarla savaşabilen alp kadın tipine örnek teşkil eder. Çaçıkey, kocasının kölesi değil, onun danışmanı, arkadaşı ve ocağının koruyucusudur.

3. Yardımcı tipi: Bu tip kadınlar, asıl kahramanı çeşitli yönlerden tamamlayan ve ona yardımcı dokunan karakterlerdir. Bu kadınlar, savaş meydanında kahraman kızlar gibi at sırtında, kılıç ve mızrakla düşmanlarla mücadele etmezler. Fakat kahramanların sevinçlerini ve kederlerini paylaşırlar. Örneğin Kardıgaç'ın tüm isteği, milletin haklı mücadelesinde galip gelmesidir (Saçkesen, 2007: 493-494).

Chirli, Şor kahramanlık destanlarındaki kadın tiplerini incelediği makalesinde, Şor kahramanlık destanlarında kadınların önemli bir yer tuttuğunu belirtir. Şorlar, Güneybatı Sibiry'a'da yaşayan küçük bir Türk topluluğudur. Oldukça zengin bir folklorla sahiplerdir. Şor destanlarında kadınlar hem başkahraman hem de yardımcı kahramanın olarak karşımıza çıkmaktadır. On beş Şor kahramanlık destanını inceleyen Chirli, bütün Türk destanlarında kadının önemli bir yer tuttuğunu ifade eder. Eski Türk toplumlarında aile en önemli sosyal birliktir. Ailenin temelini de kadın teşkil eder. Birçok Türk kahramanlık destanında kadın ilahî bir varlık olarak görülmüştür. Şor kahramanlık destanlarında mitolojik unsurlar bolca bulunur. Hem erkek hem de kadın kahramanlar doğaüstü güçlere sahiptir. Her iki cins de daha doğarken bu güçleri beraberlerinde getirirler. Kahramanlar yiğitliklerine güvenirlere. Bunun sonucunda çoğu zaman hesapsızca hareket ederler. Bu onları çeşitli zaafllara düşürür. Bunun önüne geçmek için onların akıl hocaları vardır. Akıl hocaları da ya bir aile büyüğü ya eşi ya da kız kardeşleridir. Erkek kahramanlar bir tehlikeyle karşılaştığında kadınlar onlara rehberlik eder. Şor destanlarında kadın kahramanlar sihir-büyü yapma özelliğine de sahiptirler. Destanlarda kahramanların başlarına neler geleceği, ne zaman ölecekleri, yurtlarının ne zaman ve kimler tarafından yağmalanacağı kendilerine önceden bildirilir. Bu gibi bilgileri veren kişiler çoğu zaman kadınlardır. Şor kahramanlık destanlarında kadın, erkek gibi ok atar, kılıç kullanır, savaşır, at biner ve erkeklerle mücadele eder. Kahramanlar, düşmanlarını yendiklerinde onların kızlarını kendilerine eş olarak alır. Bu eşler alınırken bütün halk davet edilir. Günlerce sürecek toylar düzenlenir. Bazen savaşmamak için erkek kahramanlara kız verilir. Kızlar bazen kendilerini isteyen erkek kahramanlara varmak istemezler. Kendisini yenebilecek

erkeklerle evlenmeyi tercih ederler. Önce erkek kahramanla savaşırlar, yenildikleri durumda kendilerine varırlar. Aynı kızı iki veya ikiden fazla kişi almak isterse o zaman aralarında dövüş düzenlenir. Şor destanlarında kahramanlar genellikle tek eşlidir ve eşlerine oldukça sadıktır. Kadınlar çoğu zaman kocalarını çeşitli tehlikelere karşı uyarır ve korurlar. Kadın, kocasına birçok konuda yardımcı olur, ona tavsiyelerde bulunur. Destanlarda annelik, kadının en önemli özelliklerinden biri olarak geçer (Chirli, 2008: 294-304).

Uygur Türklerinin başta mitolojik anlatmaları olmak üzere, destan, efsane ve halk şiirinde çeşitli kadın kahramanlar yer almaktadır. Bazı sözlü kültür ürünleri, kadın kahramanların hayatları etrafında teşekkül etmiştir. Uygur Türklerinin mitolojisinde önemli bir yer tutan “Umay, Türk mitolojik sisteminde kadın ve çocukların koruyucusu değil, aynı zamanda hayvanların, kabilenin de koruyucusudur. Onun bu koruyuculuk fonksiyonu aynı zamanda onun kahraman, savaşçı yönüne de işaret eder. Altay-Sayan halklarında Umay’ın sembolik tasvirinin ok ve yaydan oluşması da bunu göstermektedir” (İnayet ve Öger, 2009: 1185).

Uygur Türklerinin dinî-mitolojik sisteminde, destan, efsane ve halk şiirinde yer alan kadın kahraman tiplerini değerlendirdiği çalışmasında İnayet ve Öger, kadın kahramanları üç sınıfa ayırır:

1. Mitolojik kadın kahramanlar: Uygur Türklerinin sözlü anlatmalarında Umay sevgi ilahı, hamile kadınların taptıkları ilah ve küçük çocukları koruyan ilah olarak anlatılmaktadır: Dinî mitolojik varlık olan Umay’ın koruyucu ve bu görevin gereği olan kahramanlık ve savaşçılık fonksiyonu halk edebiyatının çeşitli türlerinde farklı şekillerde işlenmiştir. Umay’ın Uygur sözlü kültüründe farklı yansımaları görülmektedir.
2. Dinî kadın kahramanlar: Müslüman Uygur Türklerinin Budistlerle yaptıkları savaşta öne çıkan ve sözlü anlatmalarda yer alan dinî ve tarihî kadın kahramanlar bulunmaktadır. Müslüman Uygur Türklerinin Hotenli Budistlerle yaptıkları savaşta, saraydaki kızları da yanına alarak savaş meydanında büyük kahramanlık gösteren ve sonunda şehit düşen Kızılçı Hanım bu kadın kahramanlardan biridir.

3. Tarihî kadın kahramanlar: Doğu Türkistan Uygur Türklerinin Çin yönetimine karşı millî ayaklanmalarında kahramanlık gösteren kadın kahramanlarından biri olan Naziğim etrafında Uygur Türkleri bir destan yaratmışlardır. Naziğim, Uygur Türklerinin millî direnişinin ve özgürlük mücadelesinin sembolü haline gelen kadın kahramanlarından biridir. Bir destan kahramanı olan Naziğim, halkın muhayyilesinde çeşitli şekillerde idealize edilmiştir (İnayet ve Öger, 2009: 1184-1194).

“Türk destanlarında yer alan geniş Asya steplerinin çetin iklim şartları, kendi aralarında ve düşmanlarıyla yaptıkları bitmek bilmez savaşlar, sık sık yıkılıp kurulan devletler, konar-göçer bir hayat tarzını zorunlu kılmıştır. Böyle bir yaşam da kahramanlık ve cengâverlik ruhunu beraberinde getirmiştir. Göçebe hayatın tüm zor koşullarında hayatta kalmaya çalışan insan, doğanın kendisine verdiği yetenekleri geliştirmek zorundadır. Bu durum Türk destanlarında kahraman “alp tipi”ni doğurmuştur” (Akyüz, 2010: 171-172).

Türk destanlarında idealize edilen alp tipi, halkın asıl gücünü temsil eder. Alp tipini hazırlayan şartlar erkeğin yanında kadını da etkiler. Fedakâr, iffetli, saygın, erkeğin en büyük dostu olan kadın aynı zamanda savaşan, avcı, akıncı bir alptir. Manas Destanı’nda kadınlar, kendi isimleri ile anılmaktan çok bir erkeğin eşi, annesi, kızı, gelini, kız kardeşi olarak zikredilirler. Bununla birlikte kadınlar, hayatın içinde, olayların odak noktasında yer alırlar. Akyüz, Manas Destanı’nda bulunan kadınları üç tip halinde inceler:

1. Aktör tipi: Sosyal hayat içerisinde insanları yönlendiren çeşitli bireysel ya da toplumsal güçler bulunur. Bu güçlerin etkinliği genel olarak gücü taşıyanın kimliği ile özdeşleşir ve gündelik hayata yayılır. Etkinlik bir anlamda aktör olma, yönlendirme, biçimlendirme ve idealize etme güçlerini barındırır. Kadın savaşçı, mücadeleci, korkusuz ve vatansever özellikleriyle aktör olma durumunu gerçekleştirir.
2. Cinsiyet tipi: İdeal eş olma, erkek çocuk annesi olma, eşi ile birlikte sıkıntılara göğüs germe gibi özellikler alp kadın tipinin cinsiyet odaklı belirgin özelliklerindendir. Bir anlamda toplumsal cinsiyeti de temsil eden alp kadın tipi erkeğe ait sosyal rolü çoğu durumda üstlenir. Eş ya da anne

kimlikleri toplum gözünde onları daha saygın bir statüye yükseltir. Kanıkey'in destanda diğer kadınlardan daha önemli oluşu, Manas'ın eşi konumunda bulunmasından kaynaklanır. Kırgız halkının cesaretli, korkusuz, maharetli kahramanı Manas'a eş olmak bir kadın için yükselebileceği en yüksek mertebedir. Kadın en az evleneceği erkek kadar yiğit olmak zorundadır. Erkek çocuğu dünyaya getirmek ve onu eğitmek de cinsiyet tipolojisi içinde yer alır. Eş ve anne olarak tanıtılan kadınlar erkeklerin gölgesinde kalmaz, alplıkta onlara eş bir durum sergiler. Kadın, eşine ve oğluna gerektiğinde akıl-nasihahat vererek onları gelecek tehlikelerden korumaya çalışır.

3. Sembol tipi: Sembol, anlama ait göstergeler toplamıdır. Alp kadınının temsil gücü, taşıdığı simge ile örtüşür. Bu anlamda alp kadın bilgeliğin, namusun, erdem ve hünerin sembolü konumunda görünür. Kadın, uyanık bilge kişiliği ile hikmetli sözler söyler, akıllıca planlar yaparak düşmanın hilelerini bozar. Yeri geldiğinde elinde kılıç, at üstünde savaşır, yeri geldiğinde aklı, anlayışı, sabrı, öngörüsü ile erkeğine destek olur, karışık birçok meseleyi çözer. Kadın karakterler eşlerine akıl verirken, sabır tavsiye ederken sıklıkla karşımıza çıkarlar (Akyüz, 2010: 173-179).

Şahin'e göre, destanlarda kadınların erkekler gibi bir yer işgal ettiğini söylemek mümkün değildir. Destanlar, hareketli, mücadelenin esas olduğu ve dolayısıyla fizikî gücün ön planda tutulan toplumlarda ortaya çıktığından dolayı destanlarda başkahramanlar çoğunlukla erkekler olmuştur. Kültür ürünleri, toplumun yaşam şekline ve düzeyine göre oluşur. Türk kahramanlık destanları da Türk kültürünün temel dinamikleri üzerinde yükselmiştir. "Türk kültüründe özellikle hayvancılığın ve göçer hayatın daha yaygın olduğu dönemlerde ata binme, kılıç kullanma ve savaşma çoğunlukla erkekler tarafından temsil edilmiştir. Bunda erkeklerin biyolojik olarak daha güçlü olmalarının etkisi vardır. Bu yüzden destanlarda da erkek egemen bir yapı oluşmuştur. Diğer bir ifadeyle Türk destanlarında erkek kahramanlar ön plandadır. Böyle genel bir yargı, destanlarda kadınların hiç yer almadığı anlamına gelmemelidir. Kadınlar da destanlarda çeşitli özellikleriyle yer alırlar. Hatta bazı destanlarda alp olarak niteleyebileceğimiz başkahraman kadındır.

Veya kadınların erkekler gibi savaşçılık özellikleriyle destanlara katkı yaptıkları görülür” (Şahin, 2012: 565).

Destanlarda bazı kadınlar sadece anne, eş, sevgili veya yardımcı olma özellikleriyle yer alırken, bazıları düşmanlarla bazen yalnız bazen de erkek bir kahramana destek olabilmek için savaşır. Farklı özelliklere sahip kadınların aynı destanda yer almaları veya farklı destanlarda birbirine benzemeyen kadın tiplerinin bulunması, Türk kültürünün gelişme evrelerini de yansıtır. Şahin, Türkmenistan sahası Köroğlu anlatmalarında kadın tiplerini ve destanda üstlendikleri rolleri beş grupta inceler:

1. Eş ve anne tipi: Türkmen destanlarında kahramanın eşi olarak dikkat çeken kadın tipi, Köroğlu'nun eşi Agayunus'dur. Baskın bir tip olan Agayunus, Köroğlu'nun kararlarını etkileyen ve Çandıbil'in yönetiminde etkin bir rol oynayan bir kadındır. Agayunus, Köroğlu'nun aldığı kararlarda etkilidir. Köroğlu, pek çok alana onun tavsiyeleri veya sözleri üzerine çıkar. Bu yönüyle Köroğlu'nun eşi, aklın ve sağduyunun temsilcisi olarak öne çıkar. Köroğlu, umutsuzluğa düştüğünde onu Agayunus teselli eder ve yeniden hayata döndürür. Agayunus, Çandıbil'in Köroğlu'ndan sonra hâkim tipi, otoriter ve güçlü kadını temsil eder. Köroğlu'na ve yiğitlerine fizikî anlamda destek veremese de peri olmasının getirdiği sıra dışı özellikleri, aklı ve mantığıyla destanda yol gösterici, sağduyulu, öngörüsü güçlü bir tiptir. Köroğlu ve Çandıbil üzerinde ciddi bir etkinliği vardır, problemleri ve olayları zekâsı ve tecrübesiyle doğru yorumlayarak Köroğlu'nun danışmanı konumuna yükselmiştir.
2. Savaşçı kadın tipi: Türk destancılık geleneğinde savaş yeteneği bakımından çok sayıda pasif kadının yanı sıra alplar gibi savaşma yeteneğine sahip kadınlar da vardır. Bu kadınlar, iyi ata biner, ok atarlar. Bir erkekle at yarıştıracak ve güreşebilecek hünere ve güce sahiptirler. Türkmen destanlarında savaşçı kadın tipini en iyi temsil eden kadın, Harmandalı'dır.
3. Çandıbil'e getirilen güzel ve soylu kadın tipi: Köroğlu destanında Çandıbil'de yaşayan kadınların pek çoğu dışarıdan, uzak yurtlardaki padişah veya han kızlarıdır. Bunları Köroğlu veya yiğitleri, Çandıbil'e

getirirler. Köroğlu kollarında sevgili tipi olarak değerlendirebileceğimiz çok sayıda kadın vardır. Türkmen destanlarında sevgililer, güzel ve soylu kadınlardır. Kahraman için ulaşılması zor hedeflerdendir, ancak zor da olsa engelleri aşmayı başaran kahraman, sevgilisini elde eder.

4. Büyücü, falcı ve düşman kadın tipi: Türkmen destanlarında büyüyle ve fallla uğraşan çok sayıda kadın vardır. Daha çok masalların tesiriyle destanlara giren büyücü kadınlar, çoğunlukla korkunç tipler olarak tasvir edilirler. Büyücülük ve fallla uğraşan bu kadınlar, çoğunlukla Köroğlu ve yiğitlerinin aleyhinde çalışırlar. Köroğlu'nun düşmanlarına hizmet eden bu tipler, büyüyle Köroğlu'na ve beraberindeki koçaklarına zarar vermek isterler.
5. Yardımcı kadın tipi: Destanlarda alplara, atları ve bazı olağanüstü yardımcılarının yanı sıra bazı kadınlar da yardımcı olur. Kahraman, çoğunlukla büyücü, yaşlı ve bazen de düşman kızlarından bilgi alır. Onların yardımıyla düşmanını tanıyıp kolaylıkla hedefine ulaşır. Yaşlı kadınlar da destan kahramanlarının yardımcıları arasındadır ve bunlar çoğunlukla kahramana bilgi taşırlar (Şahin, 2012: 566-570).

Türk kadını güzelliği ve yiğitliğinin yanı sıra ahlâkî temizliği ile de anlatmalarda yer alır. İffet ve sadakati konusundaki üstünlüğü de eski kaynaklarda üzerinde durulan bir mevzudur. Efsanelerde, destanlarda ve yazıtlarda da açıkça görülüyor ki, Türk kadınının sosyal hayatta üstün bir yeri ve değeri vardı.

“İslamiyet öncesi Türk sosyal hayatında kadının zamanımızdakinden çok daha geniş bir hürriyet ortamı içinde ve hiçbir milletle mukayese edilemeyecek kadar üstün bir konumda, her bakımdan erkekle eşit ve onun yardımcısı olduğu inkâr edilemez bir gerçektir” (Yılmaz, 2004: 115). Kadının devlet yönetimindeki etkili konumu Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarına kadar sürmüştür. Diğer toplumlarda örneğine çokça rastlanan kadın esareti, kadın ticareti, kadın hediyesi gibi çeşitli uygulamalara Türk töresinde rastlanmaz.

Çobanoğlu, araştırmacıların bir kısmının İslamiyet öncesi Türk toplum yapısında bağımsız kişilikler olarak düşünülen kadınların, İslamiyetle birlikte pasifize edilerek eve kapatıldığını, çok eşliliğin ortaya çıkıp yaygınlaştığını ifade ettiklerini

belirtir. Bu düşüncede yanlışlığın bulunduğunu, bu durumun yerleşik hayata geçiş ile İslamlaşmanın eş zamanlı olmasından kaynaklandığını ifade eder. “Göçebe toplum yapısı içinde, ata binen, kılıç kuşanan, ok atan, ava çıkan destan kahramanları benzer yapıya sahip Altay yöresi destanlarında Altın Arığ ve benzeri örneklerde görüleceği üzere son derece aktiftirler. Kırgızların Cangıl Mırza, Uygurların Nözügüm, Başkurtların Zaya Tülek ile Su Suluv, Hakasların Altın Arığ ve Altın Çüs (Ax Oy attıg Han) destanlarında merkezi kahramanlar hep hanımdır. Manas’ın hanımı Kanıkey, bozkır kültürünün ideal kadın tipi olarak karşımıza çıkar; O sadakatiyle, güzelliğiyle, misafirperverliğiyle, iyi bir aşçı ve doktor oluşu ve kültürel standartları üst düzeyde taşıması gibi nedenlerle ideal kadındır. Bunları yanısıra o gerektiğinde son derece de acımasızdır” (Çobanoğlu, 2007: 109).

“Toprağa bağlı olarak yerleşik hayata geçmiş toplum yapısının yansıtıldığı destanlarda ise kadın daha pasif olarak karşımıza çıkmakla beraber o kahramanlık vasıflarını tamamen kaybetmiş bir hüviyette değildir. Sadece göreceli olarak ancak çok daha zor durumlarla karşılaştığında onun da Kanıkey örneğinde olduğu gibi silaha sarıldığını, Nözügüm veya Cangıl Mırza örneklerinde olduğu gibi destan kahramanı olacak çapta kahramanlıklar ortaya koyduğu görülmektedir. Bunun dışında kalan, erkek egemen toplumun tipik pasif kadın tipi Oğuz Kağan’da da, Dede Korkut Destanları’nda da hatta Altın Arığ, Maaday Kaara gibi Kamlık dinine mensup göçebe ya da yarı göçebe toplulukların destanlarında da karşımıza çıkmaktadır” (Çobanoğlu, 2007: 109).

Bu bilgiler ışığında Türk kahramanlık destanlarında şu kadın tipleri yer almaktadır:

1. Alp (aktör, kahraman) kadın tipi: Sosyal hayat içerisinde insanları yönlendiren çeşitli bireysel ya da toplumsal güçler vardır. Bu güçlerin etkinliği gücü taşıyanın kimliği ile özdeşleşir ve gündelik hayata yayılır. Etkinlik bir anlamda yönlendirme, biçimlendirme ve idealize etme güçlerini barındırır. Alp tipi kadın, savaşçı, mücadeleci, korkusuz ve vatansever özellikleriyle aktör olma durumunu gerçekleştirir. Alp tipi kadın, yerleşik medeniyet edebiyatlarında olduğu gibi bir haz ve aşk konusu değildir. Türk destanlarında idealize edilen alp tipi, halkın gücünü temsil eder. Alp tipini hazırlayan şartlar erkeğin yanında

kadını da etkiler. Erkek, kendisi için en yüksek kıymet olan kahramanlık vasıflarını kadında da arar. Aynı şekilde kadın da erkekte kahramanlık vasıflarını arar. Düşman, hem erkeğin hem de kadının hayatını tehdit ettiği için her ikisinin de kuvvetli ve cesur olması zarurîdir. Bu tipteki kadınlar becerikli kadın kahramanların tipik örneği olup kadınların o dönemdeki tabiat güçlerini ve muhtelif düşman kuvvetlerini yenme sırasında gösterdikleri kahramanca mücadele ruhunu yansıtır. Bu tip kadınlarda bulunan kahramanlık, çeviklik ve fedakârlık ruhu bazen erkeklerden üstündür. Kadınların özelliği sadece yemek yapmak, çocuğa bakmak gibi aile işleri değil, en önemlisi insanoğlunun var olma yolundaki mücadeleleridir. Alp tipi kadın kendi kaderini tayin eden aktif bir kişidir. Göçebe hayat tarzının yarattığı savaşçı tipidir (Çobanoğlu, 2007: 109).

2. Bilge (sembol) kadın tipi: Sembol, anlama ait göstergeler toplamıdır. Kadının temsil gücü, taşıdığı simge ile örtüşür. Bu anlamda kadın bilgeliğin, namusun, erdem ve hünerin sembolü konumunda görünür. Bilge kadın uyanık, bilge kişiliği ile hikmetli sözler söyler, akıllıca planlar yaparak düşmanın hilelerini bozar. Elinde kılıç, at üstünde savaşan kadın, yeri geldiğinde akıllı, anlayışlı, sabırlı, öngörüsü ile erkeğine destek olur, karışık birçok meseleyi çözer. Bilge kadın karakterler eşlerine akıl verirken, sabır tavsiye ederken sıklıkla karşımıza çıkarlar. Kadın, eşine ve oğluna gerektiğinde akıl-nasihat vererek onları gelecek tehlikelerden korur. Akıllı ve öngörüsüyle karşılaşılan birçok meseleyi de çözer. Kahramanın yardımcısı, akıl danışmanı, samimî arkadaşıdır. Kahramanın sıkıştığı an doğru yolu gösteren akıl danışmanıdır. Kendisinin değil, halkının çıkarını daha yüksek tutan bilge kadın, halkının menfaatine yarayan işlere yönelik yol gösterir. Kahramana yol gösteren bilge kadın, yaşadığı topluma göre kültürlüdür. Kahramanları çoğu zaman perde arkasından o yönetir. Bazı bilge kadınlar aynı zamanda doğaüstü güçlere de sahiptir. Olacakları önceden bilir. Sihir yapma gücü vardır. Destanlarda kahramanların başlarına neler geleceğini, ne zaman öleceklerini, yurtlarının ne zaman ve kimler tarafından yağmalanacağını kendilerine önceden bildirir. Kahramanları çeşitli tehlikelerden korur. Kahraman onlara danışmadan hiçbir işe kalkışmaz. Bilgisi, zekâsı, becerisi ve sahip olduğu doğaüstü güçleriyle ön

plana çıkar. Bulunduğu toplumun her türlü müşkülünü çözer. Toplum içerisinde konumu itibariyle yüksek bir seviyededir. Ancak ataerkil bir yapının hâkim olmasından dolayı bir yönetici, buyruk verici değil, daha çok bir danışılan kişidir. Bilge kadın, kocasının kölesi değil; onun danışmanı, arkadaşı ve ocağının koruyucusudur. Birçok kahramanlık destanında kahraman, yiğitliğine güvenerek çoğu zaman hesapsızca hareket eder. Bu onları çeşitli zaaflara düşürür. Bunun önüne geçmek için onların akıl hocaları vardır. Akıl hocaları da bir aile büyüğü, eşi ya da kız kardeşleridir. Erkek kahramanlar bir tehlikeyle karşılaştığında kadınlar onlara rehberlik eder (Çobanoğlu, 2007: 109).

3. Eş (sevgili) ve anne kadın tipi: İdeal eş olma, erkek çocuk annesi olma, eşi ile birlikte sıkıntılara göğüs germe gibi özellikler bu kadın tipinin belirgin özelliklerindendir. Bir anlamda toplumsal cinsiyeti temsil eder. Bu kadın tipi de çoğu kez kahramanların kararlarını etkiler ve ülkenin yönetiminde etkin bir rol oynar. Kahraman umutsuzluğa düştüğünde onu teselli eder ve yeniden hayata döndürür. Eş ya da anne kimlikleri toplum gözünde onları daha saygın bir statüye yükseltir. Örneğin Kanıkey'in destanda diğer kadınlardan daha önemli oluşu, Manas'ın eşi konumunda bulunmasından kaynaklanır. Kırgız halkının cesaretli, korkusuz kahramanı Manas'a eş olmak, bir kadın için yükselebileceği en yüksek mertebedir. Erkek çocuğu dünyaya getirmek ve onu eğitmek cinsiyet tipolojisi içinde yer alır. Kalabalık korkudur. Kısır kadın hakir bir eğlence mevzuudur. Anlatılarda anne ile oğulları arasındaki sevgi ve bağlılık en büyük kahramanlıkları yaratır. Kadının kocasına sadakati göçebeler için büyük bir değer ifade eder. Güzellik, eşe sadakat, doğurganlık, ev işlerinde beceriklilik, çevresi ile uyumluluk, itaatkârlık bu kadın tipinin en önemli vasıflarındandır. Alp tipiyle karşılaştırıldığında destanda daha pasif bir tutum sergiler. Karşılaştığı zorluklarla mücadele etmez, güçsüz, korunmaya muhtaç bir varlık görüntüsü içindedir. Bazı durumlarda acizliğini ve yardıma muhtaç olduğunu söylemekten çekinmez. Çocuklara bakma, yedirme, içirme, giydirme, büyütme ve terbiye etme görevlerini yerine getirir. Destanda karşımıza önce "ana" kimliğiyle çıkar. Bu gruptaki kadın karakterler hem bir eş, hem bir anne olarak destanda yerini alır. Gerektiğinde eşinin yanında

savaşan bu kadın, aynı zamanda savaş anlarında evlatlarının da koruyucusu olur. İffet ve sadakati konusundaki üstünlüğü toplum tarafından takdir edilir. Bu özellikleriyle daha çok Türk toplumunun yerleşik hayata geçişinden sonraki kadın tipini temsil eder (Çobanoğlu, 2007: 109).

4. Yardımcı (haberci) kadın tipi: Destanlarda alplara, atları ve bazı olağanüstü yardımcılarının yanı sıra bazı kadınlar da yardımcı olur. Kahraman, çoğunlukla büyücü, yaşlı ve bazen de düşman kızlarından bilgi alır. Onların yardımıyla düşmanını tanıyıp kolaylıkla hedefine ulaşır. Yaşlı kadınlar da destan kahramanlarının yardımcıları arasındadır ve bunlar çoğunlukla kahramana bilgi taşırlar. Bu gruptakiler genelde dul, yaşlı ve fakir kadınlardır. Örneğin, Köroğlu ve keleşleri bir yere gittiklerinde bu gruptaki kadınlar onlara yiyecek ve barınak sağlarlar. Destan kahramanına zaman zaman haber getirmelerinden dolayı haberci olarak da adlandırılabilirler. Bu tip kadınlar, asıl kahramanı çeşitli yönlerden tamamlayan ve ona yardımcı dokunan karakterlerdir. Bu kadınlar, savaş meydanında kahraman, alp kadınlar gibi at sırtında, kılıç ve mızrakla düşmanlarla mücadele etmezler. Fakat kahramanların sevinçlerini ve kederlerini paylaşırlar. En büyük dilekleri, milletin haklı mücadelesinde galip gelmesidir (Çobanoğlu, 2007: 109).
5. Düşman kadın tipi: Kahramanlık destanlarında büyüyle ve fallla uğraşan çok sayıda kadın vardır. Daha çok masalların tesiriyle destanlara giren büyücü kadınlar, korkunç tipler olarak tasvir edilirler. Büyücülük ve fallla uğraşan bu kadınlar, çoğunlukla kahramanların aleyhinde çalışırlar. Düşmanlara hizmet eden bu tipler, büyüyle kahramanlara zarar vermek isterler. Destan kahramanına kin ve düşmanlık besleyen kadın karakterlerdir. Bazen baba ile oğlu birbirine düşürür. Bahtsız, kıskanç ve kutsuz kadınlardır. Erkeğine itaat etmeyen ve destan kahramanının mücadelesinde ona engel olan bu kadınlar, tehlikeli kadınlar olarak nitelendirilebilir. Besledikleri duygular ve sergiledikleri tavırlar, çatışmalara neden olur (Çobanoğlu, 2007: 109).

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASI VE ERTEM EĞİLMEZ

2.1. TÜRK SİNEMASININ OLUŞUMU

Sinema, dış dünya gerçekliklerini mekanik bir şekilde aktaran ve kendine özgü dünyası olan bir sanat türüdür. Sinema, dış gerçeklik üzerinde oynamalar yaparak, bir yapı bozum eylemini gerçekleştirir. Sinema dış gerçekliğe görsellik yoluyla, yeni bir yorum getirir (Gönen, 2008: 61).

Bu zamana kadar sinema farklı şekillerde tanımlanmaya çalışılmıştır. Alferd Hitchcocok göre; “müzik notalarının melodi oluşturduğu gibi sinemada parçaları bir araya getirme işidir”, Federico Fellini’ye göre de, “sinema büyük bir sirk şeklinde birçok konunun, teknik yapım, hareketler belli bir disiplin şeklinde” oluştuğunu ifade ederken, Akira Kurusawa’ya göre ise; “sinema biraz heykel biraz resim biraz müzik her şeydir. Sinema ama yine sinemadır” diyerek tanımlamaktadır(Gönen, 2008: 61).

Peter Wollen, sinemayı; geçişsiz anlatı, yabancılaşma, öne çıkma, çok anlatım, açık uç, gerçek ve rahatsız olma biçimde yedi önemli kademelere bölmüş, sinema neyi nasıl anlatma işidir” olarak tanımlamıştır(Öztürk, 1995: 227-228). Sinemanın izleyici hayatında iz bırakma durumundan esinlenerek Belçikalı fizikçi Joseph Plateau 1832’de fenakistiskop’ bularak belli bir düzen içinde görüntünün hızlı şekilde hareket ettirme olayına dönüşmüştür. Sonra Joseph Plateau, bir adım daha ileriye giderek fotoğraf görüntülerini geliştirmiştir (Topçu, 2010: 9). Amerika’da ve diğer ülkelerde sinema ile ilgili çalışmalar hız kazanmıştır. 1892’de Thomas Edison kinetograf isimli sinema çekim makinesi geliştirmiştir. Makinenin telif hakkını alır. Fakat bu makineyi ekrana yansıtmada başarılı olamamıştır (Öztürk, 1995: 227-228). Bir zaman sonra Louis Lumiere kardeşler, kinetograf makinesini alırlar, kinetostoptaki görüntüleri perdeye aktarmayı başarak mucitliğini gerçekleştirmişlerdir. Lumier Kardeşler, ilk gösterilerini 28 Aralık 1895 tarihinde çektikleri trenin gara giriş bölümünü halka açık şekilde Paris’te Grand Cafe’nin bodrumunda perdeye aktarmışlardır.Bu tarihten itibaren geliştirdikleri makinenin patentini alarak Dünya’ya yayılmanın ilk adımını sağlamışlardır (Topçu, 2010: 9). 1896 yıllarında Dünya’ya yayılmış olan sinematografi, Türkiye’ye de gelmiştir.

Lumiere Kardeşler'in yönetiminde Alexandre Promio'nun hatıralarından elde edilen bilgilere göre; Abdülhamit döneminde bu makine şüpheli bir eşya olarak algılandığından, Fransız büyükelçiliğinin desteğiyle İstanbul, İzmir, Yafa, Kudüs gibi yerlerde kısıtlı zamanda çalışabilmektedir (Özön, 2013: 34).

II. Abdülhami'in kızı Ayşe Osmanoglu sarayın sineme ile tanışmasını şöyle anlatır. İtalyanlardan başka Bertrand ve Jean isminde iki Fransız daha vardı. Bertrand taklit ve hokkabaz ustasıydı. Her yıl babamdan izin alarak Fransa'ya gider, sinema ile ilgili güncel bilgileri öğrenir, gelir sarayda da bu öğrendiklerini de sergilerdi (Özön, 2013: 34). Bertrand, sayesinde saray sinema ile tanışmıştır. İlk dönem sinemaları şu an sergilenen sinema ile alakası yoktu. Perdeler büyük fırçalarla güzelce ıslatılır, küçük küçük parçalara ayırarak gösterilirdi. Bu ayrılan küçük parçalar çok karanlık yansırdı, filmler ise bir dakikalık sürede biterdi. Bununla birlikte bilmediğimiz bize ilginç gelen perdeye yansıtılan bu hareket çok hoşumuza giderdi (Özön, 2013: 34).

Ercüment Ekrem Talu'nun bir yazısında; patentin temsilcisi Sigmund Weinberg'in 1896-1897 yılları sıralarında İstanbul'da Galatasaray'daki Sponek Birahanesi'nin salonunda gerçekleştirdiği Trenin İstasyona Girişi filminin izletilmesiyle Türkiye'de sinemayla tanışmıştır, ifadesini kullanmıştır (Karahanoğlu, 2007: 2). Ercüment Ekrem Talu ilk gösterinin aktarılışını şu şekilde anlatmıştır: Avrupa'nın bilmediğim bir yerinden bir istasyon, bacasından fosur fosur kara dumanlar çıkaran bir lokomotif, peşinde takılı vagonlarla böylece duruyor. Rıhtım üzerinde insanlar telaşlı, düşünceli yürüyorlar. Ama bu insanların yürüyüşleri farklı sanki nöbet geçiren hastalıklı birer birey gibi yürüyorlar. Hareketleri normal insanın hareketlerine göre aykırı ölçüsüz, hızlı ve acayip. Tren hareket etti. Üzerimize doğru tren geliyor. Karanlık olan salonun içinde hareketlenmeler oldu. Perdeden yansıyan trenin fırlayıp kendilerini çiğnemesinden korkanlar salonu terk ettiler (Özen, 2013: 37).

Sigmund Weinberg, 1898 tarihinde Cambon isminde bir Fransız'ın yaptığı sinema filmi ile Osmanlı'da ilk gösterisine başlamıştır. Elindeki makineyi zamanla geliştirerek daha uzun filmleri Osmanlı Devleti'ne getirmiş ve beyaz perdeye aktarmıştır (Karahanoğlu, 2007: 10).

1908 yılında Sigmund Weinberg, Türkiye’de Tepebaşı şehir Tiyatrosu’nda Pathe sinemasını açarak ilk devamlı sinemayı kurmuştur. Bu sinemanın kurulmasıyla 1912’de İzmir Kordon’da, daha sonra İstanbul Beyoğlu’nda Palassinema salonlarının açılmasına da vesile olmuştur. Sinema salonlarında artık Alman, Fransız, İskandinav ve İtalyan sinemalarına ait uzun metrajlı filmler sinema salonlarında gösterime girmiştir (Refiğ, 2013: 5).

Murat Bey ile Cevat Boyer birlikte 19 Mart 1914 yılında ülkemizin ilk yerli sinema salonu olan Milli Sineması’nı açmışlardır. Kemal Seden ve Fuat Uzkınay da aynı dönemde Kemal Bey Sineması’nı işleve geçirmişlerdir (Scognamillo, 2010: 19). Fuat Uzkınay, Ayastefanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı’nı I.Dünya Savaşı sırasında filme çekmiştir. Tarihteki ilk Türk sinema filmi bu film olmuştur (Saydam, 2017: 222).

Türk sinemasında 1914 önemli bir dönemdir. Bu dönemde başlangıç sayılacak 13 adet konulu, 3 veya 4 adet kısa konulu ve sayısı tam bilinmemekle birlikte birden fazla belgesel filmi çekilmiştir (Scognamillo, 2010: 74).

Enver Paşa’nın desteğiyle Weinberg, 1915 tarihinde Merkez Ordu Sinema Dairesi’nin başına geçmiştir. Weinberg, yapmış olduğu ilk filmlerinde Enver Paşa’nın atlarını, Enver Paşa’nın eşi Emine Naciye Sultan’ın yeni doğan bebeğini sahneye yansıtmıştır (Özön, 2013: 52).

Merkez Ordu Sinema Dairesinin görev ve amaçları şu şekilde olmuştur;

- Askeri fabrikaların düzenleriyle ilgili filmler
- Önemle ilgili filmler
- Cephelerde savaşanların öykülerini anlatan filmler
- Kıymetli, değerli ve önemli olaylarla ilgili filmler
- Avrupa’dan gelen yeni silahların kullanımıyla ilgili filmler (Scognamillo, 2010:71).

1916’da Leblebici Horhor Ağa filmi ilk konulu filmidir. Bu filmin çekimleri sırasında başrol oyuncusu ölmüş, bundan kaynaklıda film yarıda kalmıştır. I. Dünya Savaşının çıkmasıyla birlikte, Himmet Ağanın İzdivacı filminin oyuncular savaşa savaşa katılmış ve film 1918 yılında ancak perdeye yansıtılmıştır (Güngör, 2003: 90).

Sedat Simavi, 1917 yılında edebiyat eseri olan Pençe'yi Türk sinemasına uyarlamıştır. Böylece ilk defa bir edebiyat eseri sahneye aktarılmıştır. İkinci kez uzun metrajlı filmi ise Casus'tur (Hakan, 2012: 25).

Muhsin Ertuğrul, Türkiye'deki sinemayı "Müdafaa-i Milliye Cemiyeti Riyaset-i Muhteremesine" başlıklı mektubunda şu şekilde anlatıyordu, 'İstanbul'da sinema yapmak için iyi bir sinema operatörü gereklidir. Buda İstanbul'da yoktur. İyi bir rejisör, dekor, elbise ve sanatkar bunların hepsi eksiktir' (Özön, 2013: 72).

1919 tarihinde Ahmet Fehim Efendi, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Mürebbiye isimli yapıtını filme çeker. Fakat cinsel hayatı ön plana çıkaran sahnelerin fazla olmasından dolayı Türk sineması tarihinde ilk defa sansüre uğramıştır (Özön, 1970: 19).

Şadi Fikret Karagözoğlu aynı dönemde yani 1919'da Bican Efendi Vekilharç filmini, beyaz perdeye aktarmıştır. Bu film Türk sinema tarihinin ilk komedi filmi özelliğini taşır. Bican Efendi'nin güldürü unsurları Charlie Chaplin'in mizahi unsurlarıyla örtüşür. Bu filmdeki güldürülerin yani mizahın fazla olması nedeniyle diğer filmlere göre daha çok sinematografik özellikler içerir (Özgüç, 1993: 14).

Seyirciler tarafından çok sevilen Bican Efendi filminin devamı niteliğinde olan serileri çekilmiştir. Bu seriler Bican Efendi Mektep Hocası (1921) ve Bican Efendinin Rüyası (1921) şeklindedir. Bu komedi filminin seriler şeklinde aktarılmasından dolayı sinema tarihine ilk seri komedi filmi diye yerleşini sağlamıştır (Şahinalp, 2010: 88).

Türkiye'ye sinema, 1896 tarihinde gelmesine rağmen uzun süre yabancı filmler oynatılmıştır. 1923 yılına kadar sadece 8 yerli film yazılmış ve sinema da canlandırılmıştır (Hıdıroğlu, 2010: 93).

2.2. TÜRK SİNEMASINDA DÖNEMLER

2.2.1. Tiyatrocular Dönemi

Muhsin Ertuğrul Almanya'da uzun zaman eğitim götürmüştür. 1922 yılında ana yurda dönmüş ve film sektöründe tek kişilik sinema dönemini başlatmıştır (Refiğ, 2013: 5). Muhsin Ertuğrul'un, ilk çalışması olan Kemal Film ile Nur Baba filmidir. Kemal Film ile Nur Baba filminin içeriği uygunsuz olduğu için ve Bektaşileri kötüleyen unsurların var olduğunu düşünen Bektaşilerin filmin seti basmasıyla

çekime ara verilmiş, daha sonra ise polis yardımıyla filmin çekimi tamamlanmış ve Boğaziçi Esrarı olarak filmin ismi değiştirilmiştir (Özgüç, 1990: 31).

Muhsin, Halide Edip Adivar Ateşten Gömlek romanını 1923 tarihinde beyaz perdeye aktarmak için yönetmen koltuğuna oturmuştur. Bu film karakterlerinden biri olan Bedia Muvahhit, ilk Müslüman kadın oyuncu olarak Türk sinema tarihine girmiştir. Muhsin Ertuğrul, aynı zamanlarda Leblebici Horhor ve Kız Kulesinde Bir Facia filmlerini çekmiştir, diğer eserleri arasına bu iki eser de yerleşmiştir (Çağan, 2009: 6).

Türkiye'ye döndüğünde Muhsin Ertuğrul, en büyük dağıtımçı ve işletmeci olan İpek Film, 1924 tarihinde Anadolu'daki salon sayılarını çoğaltmaya başlamış, Ankara Postası olan ilk filmini 1928 tarihinde perde ile buluşturmuştur (Özön, 2013: 99). Türk sinemasında ilk şarkılı melodram, ilk sesli film, ilk ortak yapım olma niteliklerini taşıyan 1931 yılında oluşturulan İstanbul Sokakları filmi Muhsin Ertuğrul, tarafından kaleme almıştır (Özgüç, 1990: 105).

Muhsin Ertuğrul, 1932 yılında Bir Millet Uyanıyor filmini Dâr-ül-bedayi oyuncularından Ferdi Tayfur, Atıf Kaptan, Naşit Özcan, Emel Rıza, Ercüment Behzat, Hadi Hün, Sait Köknar, Emin Belig Belli, Mahmut Moralı gibi adları bir çatı altında toplayarak filmi çekmiştir. Çekildiği döneminde oldukça ilgi gören film daha sonraki senelerde de ara ara Anadolu'da sinemada oynatılmaya devam ederek, Muhsin Ertuğrul'un en önemli eseri olarak tarihteki yerini almıştır (Scognamillo, 2010: 51-53). Bir Millet Uyanıyor filminde, Yahya Kaptan karakteriyle Atıf Kaptan ilk kez halk arasında bir oyuncu olarak beğeni toplamıştır (Scognamillo, 2010: 53).

Muhsin Ertuğrul, 1933 yılında sırasıyla Karım Beni Aldatırsa, Cici Berber, Söz Bir Allah Bir ve Fena Yol isimli filmlerini ekrana yansıtmıştır. 1934 yılında, Leblebici Horhor Ağa filmiyle Muhsin Ertuğrul Türk sinemasında bir ilke imza atmış ve bu filmle yurtdışından onur ödülü almıştır. Muhsin Ertuğrul'a ödülünü Venedik 2.Uluslararası Film Şenliği'nde vermişlerdir (Gökmen, 1989: 44).

1934 yılında Muhsin Ertuğrul'un çekmiş olduğu Bataklı Damın Kızı filmini ilk köy filmidir. Filmdeki kadın karakter olan Cahide Sonku'da Türk sinemasına kadın yıldız kavramını getiren ilk kişi olarak tarihe girmiştir (Özgüç, 1990: 42).

II. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla 1938- 1940 yılları arasında az film gösterime girmiştir. Mısır ve ABD filmleri belirli bir dönem sinemalara yansıtılmıştır. Mısır filmleri 1938-1944 tarihleri arasında, çevrilen Türk filmleriyle aynı oranda ülkeye girivermiştir (Özön, 2013: 127). 1922 ve 1953 tarihleri arasında Muhsin Ertuğrul'un yönetmiş olduğu filmlerin yarısından çoğu batıda da gösterime girmiştir. Muhsin Ertuğrul filmlerinden Rus sineması, Fransız sineması ve Alman tiyatrosu etkilenmiştir (Scognamillo, 2010: 40,41).

Muhsin Ertuğrul, Türk sinemasında tek başına olmasına rağmen, filmlerinde istenilen başarıyı elde edememiştir. Başarılı olmamasının sebebini ise filmdeki karakterleri tiyatrocularından seçmesi, tiyatro kökenli olması, uyarlamalardan uzaklaşamaması gibi birçok unsura bağlamışlardır (Scognamillo, 2010: 42). 1922 yılında Muhsin Ertuğrul, ana yurda dönmüş, 1940 yıllara kadar Türk sinemasının tek yönetmeni olmuştur. Ertuğrul, Kemal Film'le sinema çalışmalarına başlamış daha sonra ise çekimlerini İpek Film ile devam ettirmiştir. Darülbeydi'nin başına getirilerek, ilk sesli film olan İstanbul Sokakları'nı, en iyi en başarılı filmi olan Bir Millet Uyanıyor'u bununla beraber ilk renkli filmi Halıcı Kız'ı Türk sinemasına katmıştır (Gökmen, 1989: 44).

1922'de İstanbul'da Bir Facia'yı Aşk, Boğaziçi Esrarı, 1923'te Ateşten Gömlek, Leblebici Horhor, Kız kulesinde Bir Facia, 1924'de Sözde Kızlar, 1928-1929 yılları arasında Ankara Postası, 1929-1932 yılları arasında Kaçakçılar, 1931'de İstanbul Sokaklarında, 1932'de Bir Millet Uyanıyor, 1933'te Karım Beni Aldatırsa, 1934-1935 yılları arasında Aysel Bataklı Damın Kızı, 1938'de Aynaroz Kadısı, 1939'da Bir Kavuk Devrildi, 1939-1942'de Kıskaç, Şehvet Kurbanı, 1940'de Akasya Palas, 1941'de Kahveci Güzeli, 1945'te Yayla Kartalı, 1953'te Halıcı Kız filmleri Muhsin Ertuğrul'un değerli, önemli filmleri arasında yer almaktadır (Hakan, 2012: 43).

2.2.2. Geçiş Dönemi

Geçiş döneminde Muhsin Ertuğrul'dan az çok etkilenen ama tiyatrodan ayrılarak sinemaya yaklaşan yönetmenler topluluğu baş göstermiştir. Dönem Faruk Kenç'in 1939 yılın ortaya çıkışından Ömer Lütfi Akad'ın 1949 yılında sinemaya başlayacağı tarihe kadar ki süreyi kapsar (Özgüç, 1993:18). Bu dönemin önde gelen

yönetmenleri şu şekildedir: Faruk Kenç, Şadan Kamil, Turgut Demirağ, Şakir Sırmalı, Çetin Karamanbey, Aydın G. Arakon, Orhon M. Arıburnu. Faruk Kenç, 1940 tarihinde ilk filmi Taş Parçasını çekmiştir. Filminde ilk kez üç boyutlu dekorun yanında yeni tür mizansen anlayışını kullanmıştır (Hakan, 2012: 83).

Geçiş dönemini temsil eden diğer yönetmenlerde şu şekildedir. Melodramlı filmleri ile dikkat çeken Baha Gelenbevi'nin 1944'te Deniz Kızı, 1947'de Yanık Kava, 1949'da Kanlı Döşek filmlerini çekmiştir. Şadan Kamil'in filmlerindeki ses mühendisliği çok iyidir. Şadan Kamil'in sinema alanındaki yapıtlarının birçoğu ileri ki yıllarda tekrarı çekilmiştir. Şadan Kamil'in filmleri şunlardır: 1943'te On Üçüncü Kahraman, 1947'de Seven Ne Yapmaz, 1951'de Dudaktan Kalbe, 1951'de Kınalı Yapıncak filmleri çekilmiştir. O döneme göre büyük yapım şirketler kuran yapımcı Turgut Demirağ'ın; 1947'de Bir Dağ Masalı, 1949'da Ya İstikbal Ya Ölüm gibi filmleri vardır. Şakir Sırmalı ilk kez filmlerde flash-back tekniğini kullanır. 1946'da çekilen Domaniç Yolcusu Şakir Sırmalı'nın filmidir (Özgüç, 1993: 20).

Aydın Arakon tarihi filmleriyle öne çıkar, 1951'de İstanbul'un Fethi, 1951'de Vatan İçin filmlerini çekmiştir. Orhon Murat Arıburnu'nun edebiyattan sinemaya uyarladığı filmler ses getirmiştir. 1950'de Yüzbaşı Tahsin, 1951'de Sürgün filmleri geçiş döneminin önemli eserlerinden sadece bazılarıdır (Özgüç, 1993: 20). Geçiş döneminde rejisörler, Orhan Elmas, Sadri Alışık, Oya Sensev, Enver Orhon, Berrin Aydan gibi tiyatro ilgili olmayan oyuncular filmlerinde rol vermiş ve başarılı yapıtlar ortaya çıkarmıştır. Böyle başarılı yapıtlar verildikçe tiyatrocular sinemadan el ayaklarını çekmişlerdir. Tiyatrocu kimliği olmayanlar sinema daha başarılı oldukları kaydedilmiştir. Böylece gelecek kuşakta sinema için cesaretlenmiştir (Özön, 2013: 151).

Sansür ve savaş sinemanın gelişmesine ket vurmuştur. Özellikle sansürün yaptırımları film yapımını derinden etkilemiştir. 2. Dünya Savaşı'nın etkisinden dolayı Amerikan ve Mısır filmleri sinemada daha çok gösterilmiştir. Bu filimler sinema salonlarını resmen işgal altına almıştır. Bununla beraber; yurtdışında fotoğrafçılık, yapım evlerinin kurulması ve sinema eğitimi alan bir topluluğun kendini göstermesiyle sinemanın gelişmesini sağlamıştır (Koncavar, 2013: 20).

Geçiş döneminin iki önemli özelliği vardır; birincisi artık tiyatrodan çıkan yönetmenler değil sinema da yetişen yönetmenler aktif, ikincisi ise sesli filmlerde dublaj kullanılmasıdır. Faruk Kenç, Dertli Pınar filmini çekmiş sonra ise stüdyoda seslendirmiştir. Böylece ilk kez dublaj kullanılmış, İpek Filmin elinde olan seslendirme yani dublaj işi tekelden çıkmıştır (Güngör, 2003: 96).

1948 yılında yerli filmlerden de %25, yabancı filmlerden %70 vergi alınmaya başlanmıştır. Sinema sanat merkezi işlevi görürken artık ticaret hane işlevi de görmeye başlamıştır. 1948 yılında sinema sevenlerin kurduğu Yerli Film Yapanlar Cemiyeti bir yarışma hazırlar. Sinema kurulu; Turgut Demirağ, Mustafa Şekip Tunç, Sezai Soleli, Mahmut Moralı, Kenan Erginsoy, Kemal Emin Bara, İlhan Arakon, Zahir Güvemli, Refik Kemal Arduman'dan oluşmaktadır (Özgüç, 1990: 53).

Yarışmada kazananlar listesi şu şekildedir:

En başarılı film: Unutulan Sır'dır.

En başarılı ikinci film: Bir Dağ Masalı'dır.

En başarılı yönetmen: Turgut Demirağ'dır.

En başarılı görüntü yönetmeni: Kriton İlyadis'dir.

En başarılı kadın karakter: Nevin Aypar'dır.

Sinemadaki en başarılı erkek karakter: Kadri Erdoğan'dır.

En başarılı senaryo: Turgut Demirdağ (Bir Dağ Masalı)

En başarılı öykü: Reşat Nuri Güntekin (Bir Dağ Masalı)

En başarılı dekor: Kadri Erdoğan (Yuvamı Yıkamazsın)

En başarılı laboratuvar: Ses Film

En iyi özgün şarkı: Unutulan Sır (Özgüç, 1990:53).

2.2.3. Sinemacılar Dönemi

Sinemanın Türkiye'de tam sanat olarak ortaya çıkması 1947-1953 yılları arasına tekabül etmektedir. Burhan Arpad bu dönemi şu şekilde açıklar: Hükümet, sinemadan aldığı vergiyi indirir, daha sonra büyük iş adamlarının da sinemaya destek vermesini ister. Böylece Türk sineması da sanat olma yolunda ilk belirtilerini vermeye

başlar. Orhon Arıburnu'nun Yüzbaşı Tahsin, Şakir Sırmalı'nın Efelerin Efesi, Aydın Arakon'nun Vatan İçin ve Ömer Lütfü Akad'ın Vurun Kahpeye filmleri sinemanın sanat olmasına büyük katkı sağlamıştır (Scognamillo, 2010:111).

Hükümetin sunduğu olanaklar sayesinde yani yaptığı yollarla sinema artık belirli bir mekân içinde sıkışmaktan çıkmış, Anadolu'nun dört bir köşesine de ulaşmıştır. Sinemanın en büyük gayesi elbette sanattır fakat bu gayenin yanı sıra önemli bir ticari unsur haline geldiği aşikârdır. Türk sinemasında filmlerin dili, aktarılan konular, duygunun ve tekniğin birlikteliğinin oluşumunda önemli değişiklikler ortaya çıkmıştır (Güngör, 2003: 97). Türk sinemasındaki yeni oluşan bakış açısını Ömer Lütfü Akad'ın "yeni bir ülkenin keşfi gibi idi" sözleri özetlemiştir (Scognamillo, 2010: 111).

Ömer Lütfü Akad, tiyatronun dışından gelerek sinema içinde pişmiş ve sinemacılar akımına öncülük etmiştir. Birçok sinemacıya, sanatsevere de ön ayak olmuştur. Halide Edip Adıvar'ın VurunKahpe'ye romanını perdeye aktararak ilk filmini çekmiştir. Kanun Namına filmi en önemli çıkış yaptığı filmidir. Ömer Lütfü Akad; sinema anlayışı, işlediği günlük konular, kendine özgü sinema dili, oyuncularından faydalanma şekli, sinemayı sokağa taşıyan, kullandığı teknik ve sahnedeki düzenlemeler dönemin öncülüğünü yapmış, sinemaya canlılık kazandıran güzel kurgular yapan bir yönetmen şekline gelmiştir (Özön, 2013: 162-166).

Metin Erksan, köy hayatını anlatan birçok film kaleme almıştır. Bu filmler, 1953'te Âşık Veysel'in hayatını anlattığı Karanlık Dünya, 1962'de Yılanların Öcü, 1963'te Susuz Yaz filmleridir. Bu üç yapıtla büyük başarılar elde etmiştir. Metin Erksan, 1964 senesinde Berlin Film Şenliği'nde en iyi film Altın Ayı ödüllünü almıştır. Türk sinemasında 1969 yılında Gecelerin Ötesi filmiyle toplumsal gerçeklik akımını başlatmıştır (Hakan, 2012: 261).

Bir diğer başarılı sinemacı ise Atıf Yılmaz, sinema hayatına 1950'de başladığı tarihlerde birçok romanın uyarlamasını sinemaya taşımıştır. Kerime Nadir'den Hıçkırık, Oğuz Özdeş'den Aşk İstiraptır, Esat Mahmut Karakurt'tan Kadın Severse, Dağları Bekleyen Kız, İlk ve Son, Ethem İzzet Benice'den Beş Hasta Var romanlarını ele alarak, Türk sinemasındaki romanın sinemaya uyarlamasında Atıf Yılmaz'ın payı büyük olmuştur (Özön, 2013: 178).

Türk sinemasında bu dönemdeki önemli filmler şunlar; Ömer Lütfü Akad'ın; Öldüren Şehir, Katil, Kanun Namına, Yalnızlar Rıhtımı, Beyaz Mendil, Altı Ölü Var'dır. Kamil'in Kaçağı filmi, Atıf Yılmaz'ın; Bu Vatanın Çocukları, Alageyik, Gelinin Muradı, Karacaoğlan'ın Karasevdası, Metin Erksan'ın; Gecelerin Ötesi ve Dokuz Dağın Efesi Osman filmidir. Memduh Ün'ün; Kırık Çanaklar, Ateşten Damla, Üç Arkadaş, Ayşecik filimleri Orhan Elmas'ın; Kanlı Firar filmi, Faik Seden'in; Namus Uğruna filmi sinemanın sanatsal kıymetini ortaya çıkarmış eserlerdir (Özön, 2013: 196).

Dönemin filmlerinin çoğu üslup, içerik bakımından birbirlerinin benzeri olan melodramlardır. Metin Erksan, Orhan M. Arıburnu, Atıf Yılmaz, Ömer Lütfü Akad, Muharrem Gürses, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu, Memduh Ün, ve Orhan Elmas gibi adlar 1950 ile 1960 yıllar arası kendilerine özgü bir dil bir anlatım oluşturmuşlardır (Suner, 2006: 30).

Türk sinemasının oluşumu 1950 ile 1960 yılları arasında gerçekleşmeye başlamıştır. Sinema sanatsal manada da politik manada değişimlere uğramıştır. 1960 yılındaki devrim, 1924 Anayasası'nın değişip yerine 1961 Anayasa'nın kabulü sinemayı da etkilemiştir. Yeşilçam film kavramı bu dönemde kullanılmaya başlanılmıştır. 1960 yıllarda sinemada çocuk kahramanı olan filmler ve toplumsal gerçekçi filmler, 1962 yıllarda kurulan sinema camiası, 1968' de renkli filmlerin artmasıyla ve arabesk kuşağının ortaya çıkması gibi sinemada birçok yenilik ortaya çıkmıştır (Koncavar, 2013: 25).

2.2.4. 1970 ve Sonrası Yeni Türk Sineması

1970'li yıllardan itibaren renkli filmlerin sayısında artış başlamıştır. Bu dönemde çekilen filmlerin 225'in, 78'i renkli olarak sinemaya aktarılmıştır. Yılmaz Güney filmlerinde toplumsal mesajları vererek adından söz ettirmiştir. 1971 tarihinde Yılmaz Güney'in önemli filmleri olan Acı, Ağıt, Baba, Umutsuzlar ve Vurguncular filmidir. Ertem Eğilmez, 1972'de Sev Kardeşim filmi ile sinemaya giriş yapmıştır, 1973 yılında Canım Kardeşim ve Yalancı Yârim filmleriyle adından bahsettirmiştir (Scognamillo, 2010: 175-177). 1977 yılından sonra komedi filmlerinin artması, hikâye bulma sıkıntısı, siyasal sorunlar, ekonomik kriz, yeni sansür yaptırımlarından sonra

Türk sineması sanatsal açıdan verimsizleşmeye başlamıştır. Film şirketlerinin çıkardığı film sayısı da azalmıştır (Suner, 2006: 34).

1980 yılındaki askeri darbeden dolayı siyasal, ekonomik ve sosyal hayat birtakım değişimler olmuştur. Bu değişim toplumun aynası olan sinemayı da etkilemiştir. Sinema filmlerinin konusu darbe, işkence, hapisane ve kaçıdır. Ümit Elçi'nin Bir Avuç Gökyüzü, Zülfü Livaneli'nin Sis, Zeki Ökten'nin Ses bu filmler dönemi yansıtan eserlerdir. Sinema filmleri düz bir anlatıma sahipken dramatik etkiden de söz etmemek mümkün değildir (Özgüç, 1993: 65).

1983 yıllarından itibaren televizyonun aktif olduğu alan genişlediğinden, sinema sektörü seyirciyi tekrardan kazanmak için birçok yol denemiştir. Televizyon, terör, darbeler, siyasal olaylar, ekonomik sorunlar gibi durumlardan kaynaklı yerli yapım filmlerinde sürekli iniş çıkışlar yaşanmıştır. Ekonomik ve sosyal olaylardan dolayı ucuz televizyon eğlencesi seyirciler tarafından daha çok rağbet görmüştür (Scognamillo, 2010: 370).

1985 yılında köyden kente göç eden yoksul kesimin hayatta kalma mücadelesini konu edinen Ertem Eğilmez'in Arabesk filmi , Tunç Başaran'ın Uçurtmayı Vurmasınlar filmi ve Nesli Çölgelen'in Züğürt Ağa'sı, Selamsız Bando'su filmleri dönemi en iyi yansıtan yapıtları olmuştur (Özgüç, 1993: 56).

Televizyonlar uydu anten dönemine geçmiştir, böylece birçok kanala sahip olan televizyon izleticileri pekte sinema filmi izlemeyi tercih etmemiştir. Bunun sonucunda sunmasıyla birlikte Türk sineması bir çöküş yaşamıştır. 1990 yılında ilk defa hükümet Türk sinemasına destek vermeye başlamıştır. Türk sineması yeni bir döneme girmiştir; yeni arayışlarla, yeni akımlarla sinemadaki yapıyı genişletmeye çalışmışlardır. 1996 yılında Eşkıya filmi çekilmiştir. Bu filmin 2,5 milyon izleyiciye ulaşmasıyla sinema sektöründe yeni bir umut oluşmuştur (Suner, 2006: 34).

Zeki Demirkubuz'un Masumiyet, Nuri Bilge Ceylan'ın Kasaba, Mayıs Sıkıntısı, Yeşim Ustaoglu'nun Güneşe Yolculuk, Derviş Zaim'in Tabutta Rövaşata gibi filmler tekrardan Türk sinemasının sanatsal işlevini meydana çıkarmıştır. 1990 yıllarında bağımsız yönetmen sayısı artış göstermiştir. Bu yönetmenler farklı konuları ele almışlardır, kendine özgü bir üslup kullanmışlardır. Sinema sektöründe sanatsal ve ticari filmler birbirlerinden ayrıştırılmaya başlanmıştır. Yeşilçam, kalıplarını kırıp

özgürleşmiş başka bir sinema yapısı kazanmış yeni bir şekle dönmüştür (Suner, 2006: 37).

2.3. ERTEM EĞİLMEZ'İN HAYAT HİKÂYESİ VE SİNEMA YOLCULUĞU

Ertem Eğilmez, 1960 yıllarında el yordamıyla başladığı sinema yolculuğuna, ölümüne kadar devam etmiş ve Türk sinemasına birçok kaliteli film kazandırmıştır. Ölümünden sonra bile 'Eğilmez etkisi' sinema sektöründe esmeye devam etmiştir. Eğilmez filmleri televizyonda da belli bir başarıyı yakalamıştır. Ertem Eğilmez'in, senaristliği ve yönetmenliği televizyondaki yerli dizilerine de örnek teşkil etmiştir. Bu yerli dizi yapımları şunlardı: İkinci Bahar, Hayat Bilgisi, Süper Baba gibi filmlerdir (Pekman, 2010: 25).

Eğilmez, 1929 yılında Trabzon şehrinde dünyaya gelmiş, Anadolu'nun çeşitli yerlerinde eğitim hayatı sürmüştür. Lise öğrenimi ise Konya'da tamamlamıştır. Ertem Eğilmez ilk önce Tıp fakültesini kazanmıştır fakat kendisini bu fakülteye ait hissetmeyince bırakmıştır. Daha sonra iktisat bölümünü kazanmış ve bölümü bitirmiştir. İktisat bölümünü okurken lider, atak, çalışkan yapısıyla birçok tartışmaya, münazaraya katılmıştır (Pekman, 2010: 1,2).

Sinema hayatındaki macerasına başlamadan önce Eğilmez, bakkal dükkânından tutun langırt makinesi ticaretine kadar birçok işte çalışıp tecrübe edinmiştir (Mallı, 2013: 91). Sinema hayatına erotik filmler yaparak başlamıştır. Eğilmez, askerde Refik Erduran ile tanışır, ikisi kafa kafaya verir bazı projeler kararlaştırırlar. Refik Erduran'ın askerliği planlanan zamanda bitmeyince projeler kısa bir süre için askıya alınmıştır. Bu süreçten dolayı Ertem Eğilmez tek başına 'On Derste Cinsiyet' kitabını basar ve kitap okurlar tarafından beğenilir çok hızlı bir şekilde tükenir. Refik Erduran askerden dönünce Eğilmez ile beraber Çağlayan Yayınevi'ni kurar (Bıçakcıoğlu, 2014: 60).

Refik Halit Karay'ın, 'Yeraltında Dünya Var' adlı eseri Çağlayan Yayınevinin ilk baskısıdır. Ertem Eğilmez, 'Yeraltında Dünya Var' eserini şu sözleriyle aktarır: O dönemde en baba kitap 5 bin basıyor, biz çok cesurane 10 bin basacağız. Tüm basına ilan verdik. Tam sayfa kitap ilanları çıkıyor, Türkiye tarihinde ilk defa sanırım. Ve en büyük yenilik, kitaplar gazete müvezzileri kanalıyla dağıtılacak. Sonunda büyük

başarı. Kitaplar çıktığı gün tükendi. Bütün bayilerden talep var, telgrafla ha bire kitap istiyorlar Anadolu'nun büyük şehirlerinden (Mallı, 2013: 93).

1954 yılında Çağlayan Yayınevi birçok başarıya imza atmıştır. Bu başarından biri de mizah dergisi olan Tef'i çıkartmalarıdır. Tef dergisi okuyucuları tarafından ilgi görmüştür. Derginin yazarları şu şekildedir ; Melih Cevdet Anday, Çetin Altan, Server Bedi (Peyami Safa), Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Mufit Duru, N.R. Efe, İlhan Engin, Refik Erduran, Bülent Oran, Cemal Refik, Bedii Faik, Burhan Felek, Reşat Nuri Güntekin, Zahir Güvemli, Adalet Cimcoz, Refik Halit Karay, Reşat Ekrem, Koçu, Doğan Nadi, Selami İzzet Sedes, Süavi Sualp, Haldun Taner Karikatür çizen ekip ise; Mustafa Emektar, Bedri Koraman, Altan Erbulak, Turhan Selçuk'tur. Tef Dergisi, 30 binlere ulaşan okuyucusuyla çok satan mizah dergileri arasında kendini göstermiştir (Pekman, 2010: 7,8). 1955 yılına kadar Tef Dergisi, yayınlanır ve 54 sayı çıkarır. 5 yıl kadar ara verir, 1960 yılında tekrar yayın hayatına dönüş yapar. Bu dönüşle Tef Dergisi 48. Sayı çıkarıp ardından kapanır (Bıçakcıoğlu, 2014: 60).

Eğilmez, arkadaşı olan Nihat Ataman'la birlikte Efe Film şirketini kurur. 1961 yılında Münir Özkul'da bu ikiliye destek olur ve Yaban Gazeteci filmini çekerler. Ertem Eğilmez ve arkadaşları bu filmde başarısız olur. Eğilmez başarısızlığını şu söylemiyle özetler: '125 lirasını ilk filmle batıran kişi olarak sinemaya adım atmış oldum.' (Mallı, 2013: 96). Efe Film; Gençlik Hülyaları, Beş Kardeşiler, İki Gemi Yan Yana filmlerinin yapımcılığını üstlenir ve bunun üzerine iflas eder. Ertem Eğilmez, 1963 senesinde Nihat Ataman'la birlikte Arzu Film yapım şirketini kurarlar (Mallı, 2013: 96).

Arzu Film'in ilk yapımı olan 1964 senesinde yayınlanan Fatoş'un Ferdi Tayfur'u Yendi filminde, başrolde Vahi Öz, Öztürk Serengil, ve Fatma Girik oynamaktadır. Söz dinlemez oğlunu arkadaşının kızıyla evlendirme kararı alan fabrikatörün komik hallerini anlatan film Arzu Film'in ilk başarısı olmuştur (Bıçakcıoğlu, 2014: 63). 1965 yılında Kart Horoz komedi sahneye aktarılmıştır. Vahi Öz, Sevda Ferdağ, Ajda Pekkan, Münir Özkul'un oynadığı bu film izleyiciler tarafından beğenilir. Böylece Arzu Film yapımıyla Ertem Eğilmez ikinci başarısını elde eder. Ertem Eğilmez, melodram olan Helal Adanalı Celal filmini kameraya çeker,

bu yapımla güldürü serisini bitirir daha çok duygulandıran filmlerine geçiş yapar (Bıçakcıoğlu, 2014: 63).

Ertem Eğilmez, G.B. Shaw'un "Pygmalion" ve Charles Vidor'un "Love Me or Leave Me" filmlerinden etkilenir. Bu etkilenmeden esinlenerek Sürtük filmini beyazperdeye aktarır. Türkan Şoray'ın başrol oyuncusu olduğu filmde kendisi bir çingenedir. Gazinoda şarkı söyler ve gazino sahibi Türkan Şoray'a aşık olur, Türkan Şoray ise başkasına aşıktır. Gazino sahibi aşkını itiraf etmesiyle tüm gerçeklerin ortaya çıkmasını konu edinen bir filmidir (Pekman, 2010: 20-21).

Atila Dorsay Sürtük filmini şu şekilde yorumlar: Sürtük filmi izleyiciler tarafından büyük bir ilgiyle karşılanmıştır. Bu film Türkan Şoray'ı ise büyük bir yıldız yapmıştır. Çağdaş kültürümüzle gazino kültürünü bağdaştırmıştır. Dönemde pek uygun bulunmayan meslek gazino şarkıcılığıdır. Eğilmez bu mesleği marjinallikten çıkarır ve olağan hale getirir. Televizyon kültürüne de gazino şarkıcılığını aşılar, gazino konulu pek çok eser verilmesine vesile olur (Pekman, 2010: 20-21).

Ertem Eğilmez, melodram aşk filmleri çekmeye devam eder. 1965 yılında Senede Bir Gün, 1966 yılında Bir Millet Uyanıyor, 1967 yılında Sürtüğün Kızı, 1968 yılında Nilgün, gibi ağır melodramlı filmleri çekerken tarihi ve ünlü romanların uyarılmasından yararlanır (Mallı, 2013: 99).

Ertem Eğilmez komediyle başladığı sinema yolculuğunun melodram ile devam etmesini şöyle anlatır: 'Öztürk'le Helal Adanalı Celal'i yapmıştık. Çok seri film yapmaktan Öztürk'ün box-Office'i çabuk çökmüştü, o filmi pek kurtaramadık. Bu kez Erma Film'e, Sadık Abi'nin başarılı piyes, Kart Horoz'u yaptım ve feci bir şekilde yattı film. İleri tutar yanı yoktu. Ondan sonra beni bir komedi yapamama korkusu aldı. Komedi filmi yapmayayım da ne yaparsam yapayım diyerek, sanıyorum, Sev Kardeşim'e varana kadar, aşağı yukarı altı yıl, değil komedi filmi, gülünecek hiçbir sahne bulunmayan o garip melodramlara döndüm. Sadece rejisör değil, prodüktördüm de. Hem rejisör olarak bir şeyler yapma gayreti, hem de Arzu Film'e faydalı olma gayreti, ha babam bir kavga oluyordu, iki Eğilmez arasında. Yoksa hiçbir yapımcı, hiçbir rejisöre 5 sene arayla çektiği iyice bir filmi yeniden çektiremez (Mallı, 2013: 99).

Ertem Eğilmez 1962 ile 1972 yılları arasında aşk temalı filmler çekmesinden dolayı aşk filmlerinin yönetmeni diye anılmıştır. Senede Bir Gün, Seni Seviyorum, Ölünceye Kadar, Yaşlı Gözler, Nilgün, Boş Çerçeve ve Küçük Hanımefendi aşkı konu edinen başarılı filmlerdir, 7. Antalya Film Festivalinde, Kalbimin Efendisi filmiyle en iyi senaryo, en iyi yönetmen ve en iyi görüntü yönetmeni ödüllerini almıştır (Bıçakcıoğlu, 2014: 62- 63).

Tarık Akan, 1971 yılında Beyoğlu Güzeli filminde oynamasıyla Arzu Film şirketinin bir üyesi olmuştur. Adile Naşit, Halit Akçatepe, Zeki Alasya, Metin Akpınar ve Kemal Sunal gibi karakterlerin Eğilmez filmlerinde yer almasıyla çekilecek olan filmlerin de şahıs kadrolarını belirlemiştir . 1974 yılında klasik haline gelen zengin oğlan, fakir kız motifi Eğilmez filmlerinin besin kaynağı olmuştur (Mallı, 2013: 100)

1974 yılında Salak Milyoner, Mavi Boncuk ve Köyden İndim Şehre filmleri izleyiciler tarafından çok beğenilmiş, gişe rekorlarını kırmıştır (Bıçakcıoğlu, 2014: 64). Arzu Film yapım şirketinin film kadrosu artık belirginleşmiştir. Bu kadroda Münir Özkul Adile Naşit, Zeki Alasya, Metin Akpınar, Kemal Sunal, Halit Akçatepe, Şener Şen gibi usta oyuncular yer almaktadır (Pekman, 2012: 79).

Ertem Eğilmez'in yanında yetişen, kendini geliştiren, tecrübeler elde edip senaryolar yazan pek çok isim vardır. Bu isimlerden bazıları şu şekildedir: Uğur Yücel, Nesli Çölgeçen, Zeki Alasya, Ergin Orbay, Ümit Ünal, Yavuz Tuğrul, Zeki Ökten, Gani Müjde, Kartal Tibet. 1975 yılında Rıfat Ilgaz'ın romanı olan Hababam Sınıfı'nı Ertem Eğilmez sinemaya uyarlamıştır. Ertem Eğilmez, Ilgaz'ın başarılı romanını gölge de bırakarak kendi başarısına imza atmıştır. Filmdeki oyuncu kadrosunun çoğu profesyonel oyuncu değildir, Ertem Eğilmez biraz riske girerek bu kadro ile filmi çekmiştir (Bıçakcıoğlu, 2014: 62- 65).

Süt Kardeşler ve Hababam Sınıfı Uyanıyor, Şabanoğlu Şaban, Hababam Sınıfı Tatilde, Gülen Gözler filmleri art arda çekilmiştir. Seyirci perdeye aktarılan bu filmleri çok beğenir, gişelere yansıyan bu beğeni sayesinde Eğilmez'in başarı merdivenlerini hızla çıkmasını sağlar. Fakat Eğilmez, geçmişteki film konularını ve oyuncu kadrosunda büyük değişiklikler yapmıştır. Ertem Eğilmez'in filmlerinde artık sosyal olaylar, ekonomik sıkıntılar, siyasal unsur ve toplumsal eleştiriler kendilerine yer bulmuştur (Hıdıroğlu, 2002: 13).

1979 yılında Erkek Güzeli Sefil Bilo filmini çekmiştir. Bu filmle toplumsal sorunlara, ekonomik krize eleştirisel bir bakış açısı getirmiştir. İlyas Salman ve Şener Şen gibi sürekli filmlerinde yer alacak isimleri oynatmıştır. 1980 yılında çektiği Banker Bilo izleyici tarafından ilgi görmüş, unutulmaz klasikler arasındaki yeri almıştır. 1981 yılında yönettiği Hababam Sınıfı Güle Güle filmi diğer Hababam Sınıfı serisi kadar ilgi görmemiştir. 1984 yılında uyarlama olan Âşık Oldum filmini çeker fakat istediği başarıyı elde edemez (Hıdıroğlu, 2002: 13).

Ertem Eğilmez'in,1988 yılında sağlık sorunları baş gösterir. 'Vasiyetim' dediği Arabesk filmini yönetmeye başlar. Oyuncu kadrosunda Müjde Ar, Necati Bilgi,Şener Şen, ve Uğur Yücel yer alır. Tekerlekli sandalyede, oksijen tüpüyle filmi çekmek istese de başarılı olamaz. Çekimleri yarıda bırakır, çekime gidemez. Hasta yatağında verdiği talimatlarla oğlu Ferdi Eğilmez, Yavuz Turgul ve Başar Sabuncu filmin geri kalan kısmını tamamlar. Eğilmez, 21 Eylül 1989 yılında aramızdan ayrılır. (Pekman, 2010: 64).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK SINEMASINDA KADIN

3.1. TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA KADIN

Cinsiyet kelimesi genel anlamıyla, kadın ve erkeğin sosyo-kültürel anlamda tanımlanması, toplumların kadın ve erkeği birbirlerinden ayırt etme şekli ile kadın ve erkeğe verilen toplumsal rolleri ifade eder (Saatçı, 2010: 66). Erkek veya dişi olarak doğan insan dünyaya geldiği toplum tarafından kendisine benimsetilen birtakım görev ve sorumluluklarla toplumsal cinsiyetini öğrenir. Erkek ve kız çocuklarının farklı duygulara sahip olmaları, farklı kişilik deneyimleri yaşamaları, dişilik ve erkeklik özelliklerinin farklılaşmasının temel nedenidir (Erdoğan, 2008: 73-82).

Çocukluktan itibaren bireye cinsiyetine göre yüklenen farklı görev ve sorumluluklar kız ve erkek cinsinin toplumsal yapıdaki konumunu da belirler. Dünyaya gelirken sadece biyolojik cinsiyete sahip olan çocuk, yaşadığı toplumun değer yargılarına göre önüne koyulan kendi cinsiyetinin kural, sorumluluk ve görevlerini öğrenir. Henüz çocukluk yıllarından başlayan bu süreç içerisinde öğrenilen rollere göre cinsiyet kimlikleri oluşur. Kadın ve erkeğin yaşadığı topluma ve kültüre göre belirlenen rolleri anlamına gelen toplumsal cinsiyet kavramı, içinde bulunulan toplumun bireyden cinsiyetine göre beklentileriyle alakalıdır. Başka bir deyişle, cinsiyetin yaratılıştaki biyolojik olarak verildiğini ancak toplumsal cinsiyetin doğumdan sonra yaşanan kültüre göre oluştuğunu söyleyebiliriz. İnsanlık tarihi boyunca toplumsal yapıları oluşturan değerlerde önemli değişiklikler yaşanmasına paralel olarak kadına ve erkeğe yüklenen görev ve sorumluluklarda da bir takım değişiklikler görülmüştür. Geçimlerini sadece toplayıcılıkla sağlayan ilk topluluklarda kadın ve erkek arasında biyolojik farklılıklardan başka hiçbir fark yoktu. Fakat uygar topluma geçişle birlikte toplum yapıları şekillenirken, erkek ve kadın arasındaki farklılaşma da belirginleşmeye başlamıştır. Yerleşik hayata geçilmesiyle birlikte toplumsal yapıda kadın ve erkek arasında zorunlu hale gelen bir iş bölümüyle birlikte toplumsal cinsiyet yapısı da ortaya çıkmış, kadın ve erkeğe farklı sorumluluklar yüklenmiştir (Dinçkol, 1998: 35-50).

3.1.1. Kadın Konusu

Doğduğunda biyolojik bir cinsiyeti olan ancak henüz toplumsal bir cinsiyete sahip olmayan çocuk büyürken önüne toplum tarafından biyolojik cinsiyetine uygun kural ve davranış modelleri konulur. Yaşanılan çevre tarafından belirlenen bu kural ve davranış modellerine göre oluşan cinsel kimlik “en genel anlamıyla, bireyin kendisini erkeklik ya da dişilikle özdeşleştirmesidir. Bireysel cinselliğin toplum tarafından algılanışı karakter ve davranışların belirli kültürel kalıplara uyması ölçüsünde dişi ya da erkek niteliklere sahip olmaları şeklinde gerçekleşmektedir.” (Yurdigül, 2008: 31-33).

“Cinsel kimliğin biyolojik yanı olan bu tanıma göre, bazı biyolojik özelliklere sahip olan bireylere erkek, buna karşın belirgin ve farklı özelliklere sahip olanlara da kadın denmektedir. Yani cinsel kimliğin tanımlanmasında ilk aşama olan biyolojik cinsiyet, bir insanın erkek ya da dişi olması, doğduğu anda belirgin olan cinsiyettir. Kadın ve erkek tanımları; bazı davranış ve düşünüş biçimlerinin kadınlara, bazılarının ise erkelere özgü olduğunu gösterir.” (Yurdigül, 2008: 35).

Kadın ve erkek toplumsal birer varlık olmaları dolayısıyla insanlık tarihinin her aşamasında doğumlarından itibaren toplumlar tarafından bazı rol ve davranış kalıplarına maruz kalmışlardır. Her iki cinsin de uyması istenilen bu kalıplar toplum tarafından onaylanmış uygun roller olarak kabul edilir. Bundan dolayıdır ki, kadının ve erkeğin var olduğu her alanda toplumsal cinsiyete dair uyulması gereken rol kalıplarının da var olacağını söyleyebiliriz. Sosyal yaşamın vazgeçilmez özelliklerinden bir tanesi olan toplumun cinsiyetlere attığı bu roller bireyin kimliğini sunma sürecinde de etkili olmuştur. Toplumda bireylerin kadın ya da erkek olmaları doğrultusunda sosyal ortamın kendilerinden beklediği rollere uygun hareket etmeleri beklenir (Yurdigül, 2008: 35).

Cinsiyetlere göre farklı şekillerde kurgulanan toplumsal değerlere göre, kadınlar değerleri yüklenici, erkekler ise yükleyici durumundadırlar (Çakar, 2004: 329). Kadının daha çok ev içi üretimindeki performansı ile değer kazandığı toplumlarda, kadına yönelik toplumsal değer ölçütleri, kadının iyi bir anne, eş ve ev hanımı olması, hem eşine hem de çocuklarına gerekli zamanı ayırmasıdır. İyi ya da kötü, güzel ya da çirkin, ahlaki ya da ahlaksız, arzu edilen veya arzu edilmeyen gibi

durumlar hakkındaki değerlendirmelerde kadından beklenen her daim ilk söylenenler olmuştur. Yani kadın iyi, güzel, ahlaklı ve arzu edilen olmalıdır. Bu kriterlere uymayan kadın eksik bir varlık olarak kabul edilerek toplum dışına itilmektedir (Bozkurt, 2006: 93).

İlk medeniyetlerde av ve tarım aletleri ile başlayan mülkiyetin erkek egemen bir yapılanma içerisinde özelleşmesi süreci, cinsiyetin de bu egemenlik ve bağımlılık yapısı içerisinde özelleştirilmesi sürecini doğurmuştur. Maddi değerlerin mülkiyetini ele geçiren erkek, karşı cinsi de o değerlerin bir kesiti olarak kabul edip onu da kendi mülkiyet alanına dâhil etmiştir. Bu durum bir bakıma kadının toplumsal yaşamdaki konumunun da erkeğe göre geri planda kalması sürecinin başlaması anlamına gelmektedir. Kadının bu ikincil konumu toplumsal yaşamın her düzeyinde geçerlilik kazanarak giderek genel kabul görmüştür. Erkeğin özne kadınınsa nesne olarak konumlandırıldığı egemenlik ve bağımlılık ilişkisine dayanan cinsiyet rolleri, geleneksel toplumdan modern topluma geçiş sürecinde ve sonrasında da devam etmiştir. Kadının ev ortamının dışına çıkmaya, kamusal alanda yer almaya başladığı modern toplumsal ortamda da iki cins arasındaki egemenlik ve bağımlılık ilişkisi çok daha belirgin biçimde hissedilmiştir. Sözelimi iş ortamında kadın, erkeğin yardımcısı, işteki başarısının pekiştiricisi olurken iş dışı ortamlarda ise erkeğin eğlence ortamında onu eğlendiren, hayattan zevk almasına yardımcı olan konumlarda erkeğin yanında yer alan, onun yaşamının yardımcısı rolüyle konumlandırılmıştır.

Kadın kamusal alanda ancak mülkiyetinde bulunduğu erkekle birlikte varlık gösterebilmiştir. Toplumda kadınların erkeklere göre daha güçsüz daha değersiz görülmesi, ayrımcılığa yol açan geleneksel yaklaşımlar, kız çocuklarının eğitime bile ulaşmasını zorlaştırmıştır. Kadın anadır, doğurgandır. Ancak bu üstün özelliklerine rağmen kadın tarih boyunca horlanmış, ezilmiş, sömürülmüştür (Tuskan, 2012: 447)

Ataerkil sistem ilk olarak Mezopotamya'da ortaya çıkmıştır. Erkeğin, gebeliğin kadın ve erkek arasındaki ilişki sonucu olduğunu keşfetmesiyle başlamıştır. Babanın mülkiyetinin ve soyunun güvence altına alınabilmesi için kadınların artık evlilik öncesinde bakire, evlilik sonrasında sadık kalmaları zorunlu hale gelmiştir. Ataerkil sistem, bir cins olarak kadınların toplumda ezilmesi sonucunu doğuran kurumsal ve kültürel düzenleme ve uygulamaları belirtir (Berktaş, 2000: 24)

3.1.2. Toplumsal Cinsiyet

“Toplumsal cinsiyet, kişinin kültürel ve toplumsal rolü, ruhsal-işsel tanımlanması ve onların temsil edilmesi anlamında kullanılmaktadır. Cinsiyeti doğa belirlerken toplumsal cinsiyeti kültür belirlemekte ve toplumsal cinsiyet kimliği hakkında anlayışlar cinsel eğitim ve tutum erken yaşlarda oluşmaktadır.” (Tuskan, 2012: 448).

Toplumsal cinsiyet kavramı, toplum tarafından dayatılan ve uyulması beklenen, erkeklik ve kadınlıkla ilişkilendirilmiş sosyal ve kültürel normları kapsayan, erkeklik ve kadınlığın biyolojik temeli üzerine kurulan ve toplumsal bağlama göre değişiklik gösteren bir örüntüdür (Bora, 2010: 37).

Kişinin doğuştan gelen biyolojik cinsiyeti, yaşanılan toplumun kadın ve erkek olarak bireyi algılayışı ve toplumun kültürel özellikleriyle şekillenerek toplumsal cinsiyet şeklini almaktadır. Dolayısıyla Sancar’ın da ifade ettiği gibi, “toplumsal cinsiyet kavramı cinsler arasındaki eşitsiz ilişkilerin toplumsal bağlamlarına ve anlamlarına dikkat çekerek, cinsiyetin sadece biyolojik bir özellik olarak algılanmasını” reddetmektedir (Erkeklik, 2009: 176).

Toplumsal cinsiyet, kadınların ve erkeklerin öznel kimliklerinin toplumsal kökenlerini belirgin hale getirmenin bir yolunu oluşturmaktadır. Kadın ya da erkek olmakla kazanılan kimlik bireylerde var oldukları toplumların kendilerine münasip gördüğü şekillerde oluşmaktadır. Birey doğumla kazandığı cinsel kimliğini yaşı ilerledikçe içinde bulunduğu toplumsal yaşam sonrası tecrübeleriyle bütünleştirir. Kişi mevcut toplumsal yaşam tecrübeleriyle kadınlık ya da erkeklik anlamında sahip olduğu cinsiyete dair düşüncelerini toplumun ortak kanaatleriyle şekillendirir (Türküne, 1995: 8).

Toplumsal hayatta evrensel bir bütünleyici ilke olan kadın ve erkek arasındaki ayrım gereği kız ve erkek çocuklardan farklı beceriler öğrenmeleri ve farklı kişilikler geliştirmeleri beklenir. Yine bu ilkeler neticesinde yetişkin erkek ve kadınlar karı ya da koca, anne ya da baba olarak belirgin biçimde farklı cinsiyet ilişkili roller üstlenir. Neyin erkeksi ya da kadınsı olduğuna dair tanımlar kültürlerin bünyesinde mevcuttur. Bu tanımlarda kültürlere göre birtakım farklılıklar olabilmekle birlikte toplumsal

yaşamı şekillendirmek için cinsiyetlerin kullanımı tüm kültürlerde temeldir (Türküne, 1995: 8).

Yakın geçmişe dayanan cinsiyet ile toplumsal cinsiyetin kavramlaştırılmaları ve aralarındaki farkın belirlenmesi öncesinde, biyolojik cinsiyet ile toplumsal cinsiyet özdeş kabul edilmekteydi. Bugünkü anlamıyla kullanılması 1950’li yıllarda başlayan toplumsal cinsiyet kavramının yoğunluk kazanması, 1980’lerdeki feminist hareketlerle olmuştur. Toplumsal cinsiyet kavramı, cinsiyetler arasındaki farklılıkların toplumsal yönüne vurgu yapılmak üzere ilk defa Amerikan feministleri tarafından kullanılmıştır. Bu iki kavram arasındaki ayrımın ortaya konmasının 1970’li yıllara dayandığı Türkiye’de konuyla ilgili en çok araştırma 1990’lı yıllardan itibaren yapılmıştır. Bu iki kavramın farklılaşmasının çıkış noktasını, toplumsal cinsiyet kimliğinin oluşmasında kültürün ve eğitimin biyolojik olana ağır basması oluşturmaktadır (Şişman ve Mülke, 2006: 49).

Temelde kadın ve erkek olarak iki türe dayanan cinsiyet kavramına karşın toplumsal cinsiyet, bireylerin kadınsı ya da erkeksi davranmalarına yönelik toplumsal beklentilere uygunluk derecelerine göre çeşitlilik gösterir. Bazıları cinsiyet rollerini kültürlerin uygun gördüğü gibi benimseyerek tam anlamıyla kadınsı kadın ya da erkeksi erkek olurken bazıları ise, bu rollerin aksi istikametinde bir içselleştirme yaparak kadınsı erkek ya da erkeksi kadın olurlar. Bazıları da toplumsal cinsiyet rolleriyle karşı cinse uygun davranışları ya yüksek düzeyde (hem kadınsı hem erkeksi) ya da düşük düzeyde (ne kadınsı ne erkeksi) benimserler. Kimliklerini oluştururken yaşadıkları toplumların ortalama kimlik tanımlarından fazla uzaklaşmayı tehlikeli gören insanlar, genel normlara bağlı kalsalar bile bütün herkesle birebir aynı olmayı da istemezler. Genellikle bu iki uç nokta arasında, tıpatıp aynı olmamaya dikkat ederek ortalama kimlik tanımları çerçevesinde güvenli bir konum bulup orada kalmak tercih edilir.

3.1.3. Toplumsal Cinsiyet Roller

Cinsiyet kavramının biyolojik olarak kadın erkek ayrımını ifade etmesine karşın erkeklik ve kadınlık arasındaki toplumsal bakımdan eşitsiz bölünmeye gönderme yapan toplumsal cinsiyet kavramı, sadece bireysel kimliği değil, sembolik düzeyde erkekliğin ve kadınlığın kültürel idealleri yapısal düzeyde ise kurumlar ve

örgütlerin cinsel iş bölümlerini de içine alacak şekilde genişlemiştir (Gordon, 1999: 98).

Sosyal hayatın vazgeçilmezlerinden bir tanesi olan toplumsal cinsiyet rolleri, bireyin kimliğini ortaya koyma sürecinde çok önemlidir. Bireylerden sosyal hayatlarında cinsiyetleri doğrultusunda ve buna bağlı olarak sosyal ortamın o cinsiyetten beklentisi olan rol modellerine uygun kimlikler geliştirmeleri beklenir. Sosyal bir ortam içerisinde doğan ve bu ortamı diğer insanlarla paylaşmak durumunda olan bireyin üstlendiği roller, sahip olduğu inanç ve değerler gibi kendine yönelik yaptığı değerlendirmeler, diğer insanların aracılığını gerektiren bir nitelik taşımaktadır (Sangır, 2010: 14).

Tanımlanmış toplumsal roller olan kadınlık ve erkeklik bir karşıtlık ilkesiyle kurulur. Kadın, özel olana ait, doğaya yakın, seyredilen, edilgen, tüketen, bağımlı kavramlarıyla anlamlandırılırken, erkek; kamusal alana ait, kültür ve teknolojiye yakın, seyreden, etken, üreten ve özgür kavramlarıyla anlamlandırılır. Bireyler içinde yaşadıkları sosyal ortamdaki sosyalizasyon süreci içerisinde toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin pek çok girdiyle donatılırlar. Sosyalizasyon sürecinde öğrenilen cinsiyet rollerini de belirleyen sosyal ortamın eril söylemi, kendi varlığını meşrulaştıracak ve devamlılığını sağlayacak cinsiyet rollerinin var olmasına da ortam hazırlar (Sangır, 2010: 14).

Eril söylem tarafından belirlenen bu cinsiyet rollerinde genellikle düşük bir statü sergileyen kadınlar, toplumda önemli roller gerçekleştirebilecekleri alanlardan uzak tutulmakta ya da bu roller gerçekleştirildiğinde yok sayılarak görmezden gelinir. Yine eril söylem tarafından ev ve aile içerisine konumlandırılan kadının bu etkinliği de görmezden gelinerek ekonomik ilişkilerin üretiliş şeklinden dolayı aileye sahip olan ve aile içindeki egemen karakter erkek olmaktadır.

Özel alanda ortaya koyduğu somut üretime karşın ailenin sosyal temsilinde ikincil bir konuma oturtulan kadın, daha çok tüketicilik özelliğiyle tanımlanmaktadır. Ev hanımları olarak tanımlanan ve hizmet gören kadınların gerçek yaşamsal işlevleri ile en önemli rolleri, ev için daha çok şey satın almak olarak görülmektedir.

Birey doğuştan sahip olduğu cinsel kimliğini hayatının ilerleyen yıllarında yaşadığı ortamdan aldığı toplumsal kimlikle bütünleştirerek kadın ya da erkek olarak

cinsiyetiyle alakalı düşünce ve rollerini toplumun değer ve inanışlarıyla netleştirir. Biyolojik cinsiyetin doğuştan, toplumsal cinsiyetin ise toplumsal ve öğrenilmiş olduğu sonucundan yola çıkarsak, kadına ve erkeğe uygun rollerin toplum kuralları tarafından belirlendiğini söyleyebiliriz. Bu rolleri belirleyen toplumsal kurumların eril özellik taşıyor olması nedeniyle belirlenen cinsiyet rollerinin erkekleri daha avantajlı bir konuma taşıdığı da aşîkârdır.

Toplumun kendilerine verdiği rolleri kullanan erkekler, sosyal yaşamı kendi iktidarlarının ihtiyaçlarına yönelik şekillendirme gücünü de ellerinde bulundurmaktadırlar. Sanayi devrimiyle başlayan ve günümüze kadar devam eden süreçte çalışma hayatında var olmayı başarabilen kadınlar, kendi sosyal konumları ve buna bağlı olarak erkeğin tahakkümünde olan kamusal alanda yerlerini alabilmek için zor bir mücadele içerisine girmişlerdir. Bu süreçte önemli kazanımlar elde etmelerine rağmen günümüzde bile halen kadın ve erkeğin eşit koşullarda sosyal ortamı eşit bir şekilde paylaştıklarını söylemek mümkün değildir. Kadınlar bu anlamda önemli kazanımlar elde etmiş olsalar da sosyal ortam halen erkeğin tasarrufu altında ve kadının geri planda olduğu bir alan olarak yeniden üreilmeye devam edilmektedir (Sangır, 2010: 14).

3.1.4. Toplumsal Değerler ve Kadın

Bir kişi ya da topluluk tarafından ideal olarak kabul edilen var olma ya da hareket etme tarzına değer denir. Toplumsal değerler ise “bir toplumun çoğunluğu tarafından paylaşılan, toplumun iyiliğine ve esenliğine yönelik olduğu varsayılan ideal ortak paylaşım ölçütleridir.” (Doğan, 2004: 232).

Namus, ahlak, edep, sevgi, saygı, hoşgörü gibi kavramlar toplumsal değerlere örnektir. Değerler, iyi-kötü, güzel-çirkin, ahlaki-ahlaki olmayan, arzu edilen ve edilmeyen şeyler hakkında, amaçlarımızı ve davranışlarımızı belirleyecek şekilde bize neyin doğru, neyin yanlış olduğunu söyleyen ölçütler sunar. Değerlerin üzerlerine kurulmuş olduğu karşıtlıklar bir bütün olarak toplumsal değerler sınıfını oluşturmaktadır. Örnek verecek olursak, güzel ve çirkin gibi estetik değerler, iyi ve kötü gibi ahlaki değerler, sevap ve günah gibi dini değerler, doğru ve yanlış gibi mantıksal değerler olumlu ve olumsuzun birlikteliğinden doğmuş değerlerdir. Hiyerarşik bir yapıya sahip olan değerler dünyası, toplumdan topluma ve zamana bağlı

olarak değişiklik gösterebilmektedir. Bir değerin benimsenmesi, anlık ve doğrudan meydana gelen bir usa vurma ve sezgi karışımı niteliği taşımaktadır. Yani duygusallık, değeri anlamlandıran ve dolduran bir boyuttur (Bozkurt, 2006: 93).

İlk çağlardan günümüze kadar geçen tarihsel süreç içerisinde kadının toplumdaki değer ve konumunu güçlendirecek pek çok gelişme olsa da, mevcut sistem erkeğin etken kadının edilgen olduğu eşitsiz ortamı yeniden üretmiştir. Tarihsel süreçte mevcut sistem içerisinde oluşun egemen söylem, toplumsal değerlerin en temel belirleyicisi olmuştur. Tarih boyu toplumsal cinsiyet ve rolleri açısından egemen söylem ise, ataerkilliktir. Ataerkilliğin erkeklerin kadınlar üzerindeki belirleyiciliği üzerine kurgulanmış bir sistem olduğunu söyleyebiliriz. Ataerkillik, erkekler tarafından kurulan ve kuralları erkekler tarafından belirlenen, kadınların bu kuralları benimsemek ve bu kurallar doğrultusunda hareket etmek zorunda oldukları bir sistem olarak da tanımlanabilir. Çocuklar erkek egemen bir toplumda doğarlar, üzerlerine pembe ya da mavi battaniyeler örtölür, arabalarla ya da bebeklerle oynarlar, kitaplardan cinsiyetçi iletiler alır, okullarda toplumsal cinsiyet açısından farklılaşırlar. ‘Toplum’ insanlara değerler yükler ve onları toplumsal beklentilere göre davranmaya zorlar. Toplum, kadınların başarısız ve edilgen olmalarını bekler; onlar da öyle olurlar (Öztürk, 2000: 16).

Ataerkil toplumlarda kadınlar genellikle kendilerine biçilen rolleri kabul ederler, bunlara uyum gösterip, boyun eğip, benimserler. Kadınlar toplumda erkeklerinin kolları altında yaşayan, tek başına ayakta kalamayan, kendine bir hayat kuramayan, kendi başına çocuklarını yetiştiremeyen, zavallı, çaresiz, korunmaya muhtaç varlıklar olarak kabul edilirler ve onlara bu yargılara göre davranılır (Öztürk, 2000: 16).

Erkekler tarafından kurulmuş bir sistem olmasına rağmen her iki cinsiyetinde yer alabildiği ataerkillikte kadınlar, erkeklerce belirlenen sistemin kurallarını benimsemeleri ve bu kurallara uygun hareket etmeleri suretiyle yerlerini alabilmektedirler. Sınırları erkekler tarafından belirlenen bir alan olan ataerkillikte, kadınların özellikle anne rolüyle önemli yerleri vardır (Öztürk, 2000: 16).

Annelik rollerini etkin bir şekilde kullanabilen kadınlar, kritik öneme sahip konularda etkili ve güçlü ataerksel özelliklerle donatılarak erkekler üzerinde baskı

kurarak karar alma süreçlerinde dolaylı etkiye sahip olabilmektedirler. Ancak ataerkil sistem içerisinde, kadın ve erkek arasında zamanla değişen bir pazarlık süreci yaşansa da sonuçta sisteme hâkim olan temel güç, erkekler olmaktadır (Kandiyoti, 2007: 114).

Özel alanla bütünleştirilen kadın, toplumda daha çok annelik, ev hanımlığı ve eş rolleriyle varlık gösterebilmektedir. Yemek, temizlik, çocuk bakımı gibi görevleri yerine getirebilmeleri kriterleriyle toplumda kadına değer atfedilmektedir. Çoğu zaman kadınlar kendilerine biçilen erkek egemen rollerden rahatsız bile olsalar kendi yetiştirdikleri çocuklara da bu rolleri benimsetirler. Kendi yetiştirilme biçimlerinden, yaşama şekillerinden rahatsız olan kadınlar bile çocuklarına toplumdaki genel geçer yargılar çerçevesinde davranırlar. Kız çocuklarının eline oyuncak bebekler, oyuncak mutfak takımları, erkeklerin eline oyuncak tabancalar, arabalar verilir. Roller çok önceden toplum tarafından belirlenmiştir; kızlar evde çocuk bakıp temizlik yapıp yemek pişirecekler, erkeklerse dışarıda olacaklardır (Mengü, 2005: 41).

Kız çocuklarının eteklerini açıp oturmaları azar işitmelerine hatta dayak yemelerine bile neden olabiliyorken erkek çocukların cinsel organları ailelerin övünç kaynağı olur. Cinsiyet bakımından farklı şekillerde kurgulanan toplumsal değerlere göre, kadınlar değerleri yüklenici, erkekler ise yükleyici konumundadır (Mengü, 2005: 41).

Ataerkil yapıya sahip toplumlarda kadınlar, daha çok ev içi üretimindeki başarıları ile değer kazanmaktadır. Hal böyle olunca kadına yönelik toplumsal değer kriterlerini de kadının fedakâr bir anne, sadık bir eş, hamarat bir ev hanımı olması, hem eşine hem çocuklarına kaliteli ve yeterli zaman ayırması oluşturmaktadır. İyi-kötü, güzel-çirkin, ahlaki-ahlaki olmayan, arzu edilen ve edilmeyen şeyler hakkında ölçütler sunan değerlerden kadının yüklenmesi gereken hep ilk sıradakiler olmalıdır (Mengü, 2005: 41).

Yani kadın iyi, güzel, arzu edilen ahlaklı bir kadın olmak zorundadır. Aksi halde bu değerlere uymayan kadınlar, kusurlu bir varlık olarak görülerek toplumun dışına itilmektedir. Yukarıda anlatılanlar doğrultusunda, toplumsal cinsiyet rolleri ve toplumsal değerler açısından kadının konumunu ele alındığında, kadın açısından olumsuz bir sonucun ortaya çıktığını söylemek yanlış bir kanaat olmayacaktır. Toplumsal değer ve cinsiyet rolleri içerisinde oluşan egemen söylem olan ataerkil

sistem, kadın erkek arasındaki cinsiyet eşitsizliklerini de beraberinde getirmiştir. Varlığını sürdürmek için tüm kurumlarıyla bu eşitsizlik durumunu sürekli yenileyen ve her alanda kadını arka plana atmaktan geri kalmayan bu sistem, içinde barındırdığı eşitsizlik alanları sonucu kadını erkek karşısında maddi ve manevi olarak güçsüz duruma düşürmektedir.

3.2. TÜRK SİNEMASINDA KADIN

Toplumdaki değişimi ve gelişmeleri farklı yönleriyle ele alan takip eden görsel bir araç olan sinema, seyirciyi etkileyen toplumsal olgulara ayna tutan bir iletişim aracıdır. Geleneksel Türk sinemasında aile; korunması, yüceltilmesi gereken bir kurumdur. Evin geçimini sağlayan baba tatlı sert rolüyle ön plandadır. Geleneksel duvarlar içerisinde ailesi için her türlü fedakârlığı yapan ise annedir. Aslında anne güçlü ayakları üzerinde durabilecek bir yapıya sahip olmasına rağmen erkeğin boyunduruğu altındadır. Bu düzen içerisinde doğan çocuklar rol model olarak anne, babalarını görür ve onların rollerini üstlenirler (Altındal, 1985: 152).

Dünya da film sektöründe erkekler daha çok ön plandadır, bu durum Türk sineması içinde geçerlidir. Film setlerinde erkekler daha çok egemendir. Filmdeki yapımcı, senarist, yönetmen oyuncu ve set işçilerinin tamamını neredeyse erkektir. Erkeklerin bu kadar egemen olduğu yerde kadının adı erkeğe göre daha az anılmaktadır. Erkeklerin rolü kadınlara nazaran daha çok olup kahraman olarak erkek öne çıkar (Altındal, 1985: 152).

Türk sinemasındaki kadın rollerine bakıldığında biraz gerçeklikten uzaklaşmıştır. Kadın filmlerdeki kadar aciz, çaresiz, korunmaya muhtaç, kendine güvenmeyen bir varlık değildir. Genel olarak erkeklerin yönettiği ve denetlediği bu sektörün ürünleri de erkek düşüncesini ele vermiştir. Ataerkil toplumundaki olağanlığı ve doğallığı sinemaya aktarmışlardır. Türkiye'deki ataerkil yapı, ideoloji ve iktidar doğrultusunda belirli kadın şeklini çizmiştir. Kadın genellikle filmlerde kendisini koruyacak, ona sahip çıkacak erkek karakter olmadığından, dayak yediğinden ya da yoksulluktan kaçıp yıldız olmak için evden kaçır kötü yola düşer. Kötü yola düşen kadınların cezasını ise erkekler verir. Erkeğin egemenliği altında olan kadının ahlakının iyi veya kötü olması yine erkeğin elindedir (Özkan, 2012: 79-81).

Türk sinemasındaki kadının rolü bellidir. Kadın karakterinin başına ne gelirse gelsin bu iyi veya kötü olarak değişir ama uç noktalardadır. Filmdeki en kötü olaylar kadın başına gelir. Kadın filmde dünyadaki en kötü acıları çeker, sevdiğine kavuşamaz. Fakat kadın burada kutsal olarak yükseltilir, kutsallığı hiçbir zaman zara görmez. Filmin sonunda ise acı çeken, dert deryası olan kutsal kadın ya evladını ya eşini ya da sevdiğini kaybeder. Elbette senaristin insafına göre kavuşmalar olabilir, mutlu sonlar olabilir (Özkan, 2012: 79-81).

Türk sinemasında 1950’li yıllara kadar film sayısı azdır, bu dönemde çekilen filmler ise hep Kurtuluş Savaşı’nı konu edinmiştir. Erkeklerin başkarakter olduğu bu filmlerde kadınlar yardımcı rollerde oynamıştır. Kadın, kahraman erkeğin yanında ona yardımcı olur, verdiği mücadelede onun destekçisi niteliğindedir. Bazen de kadın karakter, erkeği kutlu davasından vazgeçiren baştan çıkaran bir rol üstlenir. Filmler de kadın karakterlerin iyi veya kötü olmasının ortası yoktur (Altındal, 1985: 152).

Zamanla sosyal hayattaki kadın ve erkek duruşlarının değişimi sinemaya da yansımıştır. Fakat toplumda da filmde de kadına olan bakış açısı hiçbir zaman değişmemiştir. Namus denilince akla ilk gelenin kadın olması, yalnız olan dul kadının pek hoş karşılanmaması, evli olan kadının toplumdaki saygınlığı dünde bugünde aynı anlamı ifade eder (Özkan, 2012: 79-81).

3.2.1. Kırsal Kesim Filmlerinde Kadın

Kadın Türk sinemasında kırsal kesimin konu edildiği ilk film, Muhsin Ertuğrul’un 1934 yılında çektiği “ Bataklı Damın Kızı Aysel” dir. Kendinden sonra çekilen kırsal kesimkonulu filmlere örnek olan bu filmde, çalıştığı çiftliğin sahibi tarafından tecavüze uğrayan ve hamile kalan Aysel ile içinde bulunduğu durumdan onu kurtarmaya çalışan gencin hikâyesi anlatılıyor. 1950’li yıllara kadar çekilen kırsal kesimi konu alan filmlerde kadınlar, ya zengin ağa kızı ya ezik, masum genç kızlar ya da çaresiz kadınlar olarak ele alınmıştır. Bu dönemde çekilen filmlerin hemen hepsinde cinsellik belli belirsizdir. Özellikle çeşme başı erotizmi sıkça kullanılan bir motif olarak karşımıza çıkar (Özgüç, 1988: 55).

27 Mayıs 1960 darbesiyle edebiyatta köy edebiyatının ağırlık kazanması ve bu durumun sinemaya yansımalarıyla birlikte Türk sinemasında kırsal kesimi konu edinen önemli filmler çekilmiştir. Metin Erksan’ın “Yılanların Öcü”, “Susuz Yaz” ve “ Kuyu”

filmleri ile Atıf Yılmaz'ın "Kibar Feyzo", "Adak", "Kuma" ve "Muradın Türküsü" gibi kırsal kesim filmlerinde kadının töresel yazgısı, başlık parası ile satılması, namus konusu ve ezilmişliği anlatılmıştır. Kadının bir mal gibi alınıp satılmasını anlatan başlık parası konulu filmlerden birisi olan "Kibar Feyzo" filminde sevdiği kıza kavuşabilmek uğruna gerekli başlık parasını kazanmak için şeyhe giden Feyzo, burada başlık parası diye bir şey olmadığını öğrenir. Fakat tüm uğraşlarına rağmen bu başlık parasının kırsal kesimde de kalkmasını sağlayamaz. Bu filmlerde bir başka önemli konu da kırsalda, kadınların çok çalışmasıdır. Kadınlar hem tarlada hem de evde çalışmakta, kadın hem eş, hem ana hem de ailenin geçimine yardımcı olmak adına ırgat vazifelerini fedakârca yerine getirmektedir (Özgüç, 1988: 55).

1979 bir Atıf Yılmaz yapımı olan ve Erzincan Üzümlü ilçesinin Pelitli köyünde geçen bir olayı anlatan "Adak" filminde, kadın çok çalışmakta fakat ne toplumda ne de ailede her hangi bir söz sahibi değildir. İster ağa kızı isterse fakir bir ailenin sıradan bir köy kızı olsun, kırsal kesimde kadının tek beklentileri güzel bir yuva kurup, evinin hanımı olmak ve çoluk çocuğa karışmaktır.

Kırsal kesimde kadının çocuk sahibi olması çok önemlidir. Zaten çok zor şartlarda yaşayan kadının doğum kontrol yöntemlerini bilmediği ve kullanmadığı için çok sayıda çocuğu vardır. Yine bir Atıf Yılmaz yapımı "Cemo" da (1972) çocuğu olmayan bir kadından kocasını çocuk sahibi olması için başka bir kadın bularak evlendirmesi istenmektedir. Türk sinemasında çocuğu olmadığı veya erkek çocuk doğuramadı için dışlanan, eziyet gören kadınların ve sorunun çözümü için üzerine kuma getirmenin anlatıldığı birçok kırsal kesim filmi mevcuttur.

Töre ve geleneklerden kaynaklanan kadın sorunlarının ülkenin batısından doğusuna gidildikçe artması da ekonomisi ve eğitim seviyesi daha düşük olan kırsal kesim kadınlarının maruz kaldığı zorluklar Türk sinemasında anlatılmaya çalışılmış, özellikle namusa leke düşüren kadınların öldürülmesiyle sonuçlanan töre cinayetleri işlenmiştir. Yaşar Kemal'in aynı adlı romanından esinlenen başrollerinde ve yönetmen koltuğunda Türkan Şoray'ın olduğu 1981 yapımı "Yılanı Öldürseler" filminde bir kadının töresel namus anlayışına boyun eğiş öyküsü anlatılmıştır. Filmde köyün en güzel kızı olan Esme (Türkân Şoray) uğruna elini kana bulayan Abbas (Mahmut Cevher) on bir yıl hapis yatmıştır. Kendisi de Abbas'a âşık olan Esme sevdiği adam

hapisteyken köyün ağası Halim'le (Ahmet Mekin) evlenmek zorunda kalmıştır. Durumu öğrenen Abbas hapisten çıktıktan sonra ağanın evini basarak Halim'i öldürür ve Esme'yi de yanına alarak kaçır. Peşlerine düşen köylüler onları yaklar ve Abbas'ı öldürür. Köyün namusuna leke düşürdüğünü düşündükleri Esme'nin köyden gitmesine karar veren köy ahalisi aksi halde onu ölümle tehdit eder. Tüm baskılara rağmen köyü ter etmeyen Esme'nin infazı için oğlu Hasan seçilir ve Hasan eline verilen silahı annesi yıkanırken ateşler. Bu filmde en önemli unsurlardan biri töreye uymamanın cezasının ölüm olduğunu bile bile Esme'nin aşkı tercih edışıdır (Dorsay, 1982: 12).

Türk sinemasında kırsal kesim filmlerde kadın üzerindeki namus baskısına dikkat çeken en önemli filmlerden biri olan 1981 yapımı Şerif Gören imzalı “Yol” filminde, İmralı yarı açık cezaevinden izinli çıkan, hepsinin değişik sorunları olan ama öyküleri kadın üzerine odaklanan 5 mahkûmun hikâyesini anlatılır.

Cezaevinde aldığı mektuplarda karısı Zine'nin kendisine ihanet ettiğini öğrenen Seyit Ali'nin törelere göre Zine'yi öldürmesi gerekmektedir. Seyit Ali cezaevinden izinli olarak köyüne döndüğünde karısını kapalı tutulduğu ahırda bulur. Zine'yi sırtına alıp dağlara çıkan Seyit Ali soğuğa dayanamayan karısının yalvarmalarına dayanamaz. Zaten en başından beri karısını öldürmeye karşı olan Seyit Ali tüm çabalarına rağmen onu kurtaramaz.

Mehmet Salih kendisini karısı Emine'den uzaklaştırmak isteyen kayınpederi ve kayınvalidesine karşı karısının sevgisini kazanmak ister ve onu o ortamdan uzaklaştırmaya çalışır. Emine ‘kadının yeri erkeğinin yanındır’ anlayışıyla ailesine karşı gelip Mehmet Salih ile kaçır. Küçük kardeşi Emine'yi öldürür. Mevlüt'ün izne çıkarken tek isteği nişanlısı Meral ile baş başa kalabilmektir. Ancak evlilik öncesi kadın erkek ilişkilerini yasaklayan toplum buna engel olur.

Mevlüt bu duruma tepki gösterirken nişanlısı da aynı toplumsal ahlak anlayışını benimsemektedir. Yusuf izne çıkarken izin kâğıdını kaybettiği için yıllardır hasret kaldığı karısına bir türlü kavuşamaz. Bir sınır kasabasındaki kaçakçılıkla geçinen köyüne döndüğünde ağabeyinin öldürüldüğünü öğrenen Ömer ise, hayatın sıkıntıları içinde Gülbahar'a ilgi duyar ama ilişki kurma fırsatı bulamaz.

“Yol” filminin genelinde sert haşın öyküleri ve erkek hesaplaşmaları anlatılsa da bütün hikâyeler Kadın üzerine odaklanmıştır. Filmde kadın erkek uyumunu çağdaş

yörüngeye oturtamamış, sağlıklı biçimde çözememiş bir toplumun toplum bilimsel eleştirisine kadın aracılığıyla yaklaşmıştır. Filmin beş öyküsünde de kadın feodal bir bakışın tüm acımasızlığı ve zalimliği ile ele alınmış, kadın sorununun çözümlenmeden, kadın erkek ilişkisine sağlıklı bir biçim vermeden, kadına toplumda layık olduğu yeri kazandırmadan hiçbir şeyin çözümlenemeyeceğini dolaylı olarak anlatmaya çalışılmıştır (Dorsay, 1982: 12).

Kırsal kesim filmlerinde kadınların gerek ev gerekse tarla işlerinde çok çalışmalarına rağmen erkekler zamanlarının büyük kısmını köy kahvesinde geçirmektedir. Genellikle ve özellikle doğu ve güneydoğu bölgelerinde aşiretler arasında kan davası vardır ve bu davalarda aile büyüğü kadınlar da töreler gereği dökülen kanın yerde kalmaması gerektiği anlayışını desteklemektedir. Yine kırsal kesimdeki yaşam koşullarının zorluğu halkı büyük şehirlere göç etmeye zorlamakta köylerden kentlere göç ederek genellikle varoş mahallelerinde gecekonduya yerleşen aileleri ve özellikle kadınları yeni sıkıntılar beklemektedir.

3.2.2. Göç ve Kasaba Filmlerinde Kadın

Türkiye Cumhuriyeti tarihinin önemli dönüm noktalarından birisi olarak kabul edebileceğimiz “1950’li yıllarda, Türkiye’de hem siyasal hem sosyal hem de ekonomik anlamda önemli değişimler yaşanmıştır. Tek partili siyasal sistemden çok partili politik hayata geçilmiş, ulaşım imkânları rahatlamış, traktör sayısı artarak makineli ziraat yaygınlaşmış, barajların yapılması, nüfus artışı, toprak-insan dengesinin bozulması, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, eğitim imkânlarının artması ve köyden kente göçün hızlanması gibi gelişmeler Türkiye’nin bütününde önemli sosyal, ekonomik, politik ve kültürel değişimlere neden olmuştur. 1960’lı yıllardan sonra ise daha planlı hareket edilmiş ve planlı gelişme döneminde sanayileşmede hızlanmıştır.” (Ekin, 1986: 83).

Türkiye’de 1950’li yıllardan itibaren yaşanan teknolojik gelişmelerle birlikte tarımda makineleşme yani modern tarıma geçiş sonucu kırsal kesimlerde iş gücü fazlası ortaya çıkmış, yaşadıkları coğrafyalarda işsiz kalan ve geçim sıkıntısı yaşayan aileler iş bulmak ve geçimlerini sağlamak için köylerden kentlere göç etmek zorunda kalmıştır. Sanayileşmeyle birlikte hız kazanan göç olgusu ve bu göçler neticesinde sosyal hayatta yaşanan değişiklikler Türk sinemasında pek çok filmin konusu

olmuştur. Ülkede yaşanan siyasal, sosyal ve ekonomik değişimleri konu alan ve kırsalda yaşayan veya kırsaldan kente göç eden kadınların hayat hikâyelerinin anlatıldığı bu filmler, genel manada kırsalda ki feodal düzenin veya yeni gelinen kent ortamının tüm zorluklarını yüklenen Anadolu kadınının çaresizliklerini ifade etmiştir. Kırsal kesimlerden kentlere yaşanan göçler, aile içindeki baba otoritesine dayalı hiyerarşinin sarsılmasına neden olmuşsa da köylerden büyük şehirlere göç edenlerin tüm geleneklerini, törelerini ve feodal yapıyı beraberlerinde taşıma arzuları da devam etmiştir (Kasım, 2012: 19-33).

Sinemanın tiyatrodan ayrı bir sanat olarak görülmeye başlandığı geçiş dönemiyle birlikte çok sayıda yönetmenin çok sayıda film çekmeye başlamasıyla Türk sinemasının etki ve önemi artmıştır. Yaşanan bu gelişmeler sinemanın ilgi çekiciliğini ve dolayısıyla ticari başarısını da etkilemiş tiyatrodan ayrı bir sanat olarak görülmeye başlanan sinemada gerçekçilik ön plana çıkmış ve Türk sinemasında Sinemacılar Kuşağı olarak adlandırılan yeni bir döneme geçilmiştir. 1950-60 arasındaki on yıllık dönem, Türk toplumsal gerçekliği için büyük önem taşır. 1948-59 arasında Türk ulusal sineması için sağlam temeller atılmaya başlanır. Ucuz melodramlar ve tiyatro oyunları dışında bir sinema kavramı ilk defa bu yıllarda oluşur.

Ülkede her alanda görülen toplumsal gerçekliğe doğru yaşanan dönüşüm Türk sinemasında kadın temsilleri üzerinde de görülmüştür. Dönemin erkek yönetmelerinin toplumsal düzen gereği ataerkil kurallara göre ele almaları ve tüm eril ifadelerle rağmen gerçek manada kadın tiplerinin bu dönemde ortaya çıkmaya başladığını söylemek yanlış olmaz.

Göç olgusunu anlatan filmlerde kadınlar, genelde eve kapatılıp özgürlüklerinin kısıtlandığı bir ortamda içinde varlık mücadelesi vermekte, yaşanan kültür çatışmaları en çok kadınları etkilemektedir. Her ne kadar köylerden kentlere geçişler olsa da erkek karakterler genel anlamıyla feodal ilişkiler içerisinde yetişmiş, kadın üzerindeki otoritesini sonuna kadar kullanan bir imajla anlatılmaktadır. Kültür çatışmaları ve bireyselliğin öne çıkarılarak aktarıldığı kasaba filmlerinde taşra ve kent zihniyetlerinin aslında birbirlerinden çokta farklı olmadığını görüyoruz. Toplumsal gerçekçi sinema da en iyi örneklerin verildiği 1970'li yıllarda kırsalda yaşayan yahut kırsaldan kente göçen kadınların merkezde yer aldığı bu filmlerde, genel olarak kırsalda ki feodal

düzenin yahut yeni gelinen kent ortamının tüm zorluklarını yüklenen Anadolu kadınının çaresizliğini anlatılır. Kırsal kesimden kentlere yaşanan göçle birlikte sarsılan aile içindeki baba otoritesine dayalı hiyerarşi Türk sinemasının önemli konularından biri olmuştur. Köylerden büyük şehirlere göç edenlerin tüm göreneklerini, törelerini ve mevcut feodal yapıyı beraberlerinde getirmek istemeleri dönemin yönetmenleri tarafından ustaca işlenmiştir.

3.2.3. Arabesk Filmlerde Kadın

Ülkede yaşanan sanayileşme ve tarımda makineleşme sonucu kırsaldan kentlere yapılan göçlerle köy ile kent arasında ortaya çıkan taşra mahalleleri ve bu mahallelerde oluşan varoş kültürü, kadın ve namus kavramlarını yeniden şekillendirirken arabesk kültürünün de başlangıcı olmuştur. Oluşan bu yeni kültür müzik alanında olduğu kadar sinemada da önemli bir kaynak anlatım biçimi olarak kullanılmıştır. Köylerden kentlere göç edenlerin yaşadıkları adaptasyon sürecinin doğurduğu arabesk kültürünün yansımaları olan kasetleri, müzik piyasasında belirli rakamların üzerinde satış yapan her şarkıcı aynı zamanda sinema oyuncusu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Arabesk kültürünün ortaya çıktığı yıllarda Türk toplumunda sosyoekonomik açıdan önemli değişimler yaşanmış, kültürel değerler yeniden şekillenmiştir. Gelişen sanayi, köylerden kentlere göçler, oluşan yeni işçi sınıfı ve etkileri ile kötü yaşam koşulları kitleleri farklı alternatiflere yönlendirmiştir. Kaliteli yaşam arayışları neticesinde ortaya çıkan sendikalaşma ve grev gibi eylemler kültür-sanat alanında geniş yer bulmuş Türk sineması da diğer görsel ve işitsel medya gibi bu değişimden önemli ölçüde etkilenmiştir (Kasım, 2012: 19-33).

Genel özellikleri zengin yoksul ilişkisi olan arabesk filmlerinde, bu ilişki umutsuzluk, karamsarlık ve acının abartılarak verilmesiyle işlenmiş, ana tema sevgi olmasına rağmen sınıfsal farklılıklar sevenlerin kavuşmasına engel olmuştur. Arabeskfımlerinin kadınları, uğruna her şey göze alınabilecek, namuslu, klasik anlamda iyi kadın tipleridir. Bu kadınlar fahişe de olsa film boyunca başka kimseyle görünmez son derece namuslu ve idealize edilmiş kadınlardır. Rızası dışında biriyle birlikte olmak zorunda bırakılmış veya tecavüze uğramış da olsa baş erkek oyuncu iyi kadının intikamını mutlaka alır. Arabesk filmlerde kadın tipleri iyi ve kötü

kadın karakteri dışına çıkmaz. Sevilen kadın namuslu, düşürülmüş bir kader kurbanı bile olsa onuruna düşkün, onurunu koruyan kadındır. Maruz kaldıkları bütün kötü muamelelere, katlanmak zorunda kaldıkları tüm acılara rağmen namus timsali iyi kadınları yıldız oyuncular canlandırırken başından geçen bütün felaketlere rağmen temizliğinden hiçbir şey kaybetmeyen bu iyi kadınların yanında soyunmaktan, sevişmekten, erkeleri baştan çıkarmak için cinselliklerini kullanmaktan kaçınmayan ikinci derecede kötü kadın tiplerleri de yoğun olarak kullanılmıştır. Genellikle zıtlıklar üzerine kurulan arabesk filmlerde senaryolar, zengin ya da fakir, iyi ya da kötü olma gibi farklılıklardan yola çıkılarak oluşturulmaktaydı. Özellikle ahlaki değerler vurgulanarak toplumsal yapıda dönüşümlerin yaşanmasını amaçlayan iyi ya da kötü ayrımı yapılan filmlerde her zaman iyiler kazandırılır kötü olanlar ise yenilmeye mahkûm edilirdi.

Kötü yola düşen kadınlar, namus cinayetleri, sonu olmayan aşklar, hapse düşme ve bitmez tükenmez acılar Türk sinemasının arabesk filmlerinde hakim olan melodram anlayışının spesifik özellikleri arasında yer almaktadır. Arabesk filmlerde hâkim olan bu melodram anlayışta belli toplumsal cinsiyet kalıpları üretilerek kadın ve kadınlık rolleri erkeğin gereksinimlerine göre kodlanmaktadır. Kadınların, ataerkil düzenin devamı için bir tehdit oluşturmayan edilgen, çaresiz, uysal, güçsüz varlıklar olarak tanımlandığı bu filmlerde melodram kadınları, kendi istedikleri gibi değil, kendilerinden daha güçlü ve ‘akıllı’ olarak sunulan erkeklerin istediği gibi davranırlar (Akbulut, 2008: 356).

3.2.4. Kent Yaşamını Konu Alan Filmlerde Kadın

Türk sinemasında değişik açılardan temsil edilmiş kentli kadınlar, kimi zaman alt veya orta sınıf aileleri ile hayat ve kimlik mücadelesi veren kimi zaman üst sınıf yaşam koşullarıyla burjuva kimi zaman da ve bu farklı dünyaların kadınları arasındaki zıtlıklarla anlatılmaya çalışılmıştır. Özellikle 80’li yıllar ve sonrasında büyük bir bölümü çalışarak erkeklere rekabet edebilecek konuma gelen alt ve orta sınıf kadınlar, hem çalışıp hem de evinin tüm işini yüklenerek çocuk bakımıyla ilgilenme görevlerini de yerine getirmekteydi.

Cinsiyetinden dolayı aynı iş yaptığı erkekten daha az ücret alan, çalıştığı yerde cinsel tacizlere maruz kalan orta sınıf kentli kadın tüm bu olumsuzluklara rağmen var

olma mücadelesinden asla vazgeçmiyordu. Burjuva kadını ise genelde çalışan ve ekonomik bağımsızlığı elinde, örf, adet, gelenek ve görenekleri fazla önemsemeyen bekâr yani evinin kadını, çocuklarının annesi olmayan bir pozisyonda olsa bile ataerkil yapıya tam olarak karşı çıkamamaktadır.

Kadının sinemada kısmen özgürleştiği 1980 sonrası Türk filmlerinde iyi kadın kötü kadın temsillerinin yerine modern ve geleneksel kadın tiplerini kullanılmaya başlanmıştır. Yaşanan göçlerden sona nüfusunda büyük artışlar yaşanan şehirlerde gecekondu ve kenar mahalle kültürlerinin ortaya çıkmasıyla ağırlık verilen kentsel filmlerde farklı kesim ve karakterlerde kadınların kendi iç dünyaları, birbirleri ve toplumla olan ilişkileri anlatılmıştır (Soykan, 1993: 98).

Türk sinemasında kent yaşamını konu alan filmlerde, ekonomik özgürlüğünü kazanmış kendi ayakları üzerinde durabilen, hiç kimseye hesap vermeden dilediği gibi yaşayabilen, erkeklerle olan ilişkilerinde arzu ettiği şekilde davranabilen kadın tipleri kaideyi bozmayacak istisnalardandır. Kadın karakterler genel olarak, kentte yaşıyor, çalışıp para kazanıyor olsalar bile gelenek ve göreneklere sıkı sıkıya bağlı bir şekilde evindeki eşlik ve annelik vazifelerini aksatmadan yerine getirmeye çalışıyor durumdadır. Nadiren de olsa bu durumdan rahatsız olan kadın karakterler çıksa bile mevcut ataerkil yapıya karşı gelemeyen, aile ve sosyal hayatta fazla söz sahibi olamaz ve her zamanki gibi erkeğin arkasında yer alır. Kadınların çalışıp çalışmayacağı veya hangi şartlarda çalışabileceği gibi konular evli ya da bekâr, çocuklu veya çocuksuz olmalarına göre değişmekte, bekârken çalışıyor olsa bile evleneceği erkek istemiyorsa işten ayrılmak zorunda kalmaktaydı.

Türk sinemasında, batıdan gelen tüm yenilik ve gelişmelere açık olan Türk toplumunun bu değişimlere ayak uydururken kadınının yaşam ve görüntüsünün sadece sembolik olarak değiştiği, asıl özünün aynı kaldığı, yani Türk kadını erkeğine bağlı, sadık ve fedakâr özelliklerini kaybetmeden gelişerek çağdaşlaşmaya çalıştığı anlatılmaktadır.

3.2.5. İş ve Eğitim Hayatında Kadın

Cumhuriyetin ilan edilmesiyle beraber eğitime verilen önem de artmış ve ilköğretim kadın erkek herkes için zorunlu hale getirilmiştir. Eğitimin zorunlu hale gelmesiyle kız-erkek farkı gözetmeksizin eğitim verilmekte lakin kız çocukların

eğitim serüveni yasal zorunluluk olan ilköğretimin ötesine geçememektedir. Kırsal kesimde genellikle tarım sektöründe ücretsiz işçi olarak çalışan kadınlar ekonomik olarak erkeğine bağlı bireylerken ülkede sosyal ve ekonomik manada yaşanan değişim ve gelişmeler neticesinde kentlerde yaşayan bazı eğitilmiş Türk kadınları hizmet sektöründe, eğitimi düşük olanlar ise daha çok fabrikalarda işçi olarak çalışmaya başlamıştır.

Türk sinemasında kadının eğitimi anlatılırken yaşanan coğrafyalara dikkat çekilerek, farklı kesimlerde ki kadınların eğitim durumlarının da farklı olduğu vurgulanır. Bu anlayışla çekilen filmlerde, kentli kadınların kırsal kesimde yaşayan kadınlara göre eğitim alma imkân ve olanakları ve dolayısıyla eğitim seviyesi daha iyi iken kırsal kesimde yetişkin kadınların çoğunun okuma-yazması bile yoktur. Aynı şekilde kadının iş hayatındaki yeri ve ekonomik durumları anlatılırken de yaşanan yer ve şartlara göre sınıflandırma yapılmakta, bu sınıflandırmaya göre köylerde yaşayan kadınlar ev işleri, çocuk bakımı, hayvan ve tarla işleriyle uğraşmakta bu uğraşlar için hiçbir ücret talep etmemektedir (Akbulut, 2008: 353).

Köy kadınına göre hayvan ve tarla işleri olmayan lakin ev işleri ve çocuk yetiştiriciliği görevlerini aynen üstlenen kasaba kadını da ekonomik anlamda çok fazla aktif değildir. Hayatlarının büyük bir bölümünü evde geçiren kasaba kadınları eğitim alma imkânlarından dolayı fırsat verilirse öğretmen, hemşire, devlet dairelerinde memur gibi görevleri de üstlenebilmektedir.

Eğitim olanak ve düzeylerinin daha yüksek olduğu kasaba ve şehirlerde eğitilmiş kadınlar iş hayatında daha aktif ve verdikleri hizmet karşılığında aldıkları ücretlerde tatmin edicidir. Türkiye’de 1950’li yıllar sonrası başlayan ve uzun yıllar devam eden kırsaldan kentlere göçler neticesinde tarım sektöründe çalışan kadın sayısı azalırken hizmet sektöründe çalışan kadın sayısı artmıştır. Eğitim ve ekonomik imkânlarının artması kadının aile ve toplumdaki konumunu da etkilemiş, sorgulanmaya başlanan toplumsal cinsiyet rolleri Türk sinemasında kadın konulu filmlerde anlatılmaya çalışılmıştır. Cumhuriyetin ilk yıllarından feminist akımların etkili olduğu 80’li yıllara kadar Türk sinemasında kadınlar, eğitim, iş ve kariyer değil evlenip mutlu bir yuva kurmanın ve çocuklarını iyi yetiştirmenin mücadelesini veriyor şekilde anlatılmaktadır. 80’li yıllara kadar mağdur ve çaresiz bir vaziyette ataerkil

düzene ayak uydurmaya çalışan kadın, seksen sonrası kendi ayakları üzerinde durmaya çalışan, baskı ve zulümlere direnen, tam anlamıyla özgür olamasalar bile bunun için mücadele eden bireyler olarak ele alınmaya başlanmıştır.

1980'ler feminizm dalgasının etkisiyle o zamana kadar mahrem diye konuşulamayan birçok konu günlük yaşamın her alanında konuşulmaya başlanmıştır. Türk sineması bu anlamda önemli bir ifade ortamı olmuş çekilen filmlerle yıllardır cinsiyetçi kalıplarla dünyaya bakan erkek yönetmenlerin yorumları olan kadın temsilleri artık yalnızca cinsellikleriyle ve tek boyutlu imajlarıyla değil, gerçek karakterleriyle temsil edilmeye başlanmıştır (Akbulut, 2008: 353).

Kadının karşı cinsten beklentilerini, cinsiyet ilişkilerini, kadının sosyal hayattaki konumunu ve yaşadığı sıkıntıları daha gerçekçi bir yaklaşımla ortaya koymak bu filmlerde kadınlar öncelikle kıyasla daha güçlü bireylere dönüşmüştür. Özellikle kırsal kesime dair filmlerde canlandırılan ezik kadın karakterlerinden uzak, bir erkeğe muhtaç olmadan kendi ayaklarının üzerinde durabilen, kadınlığının bilincinde, bilinçlenmeye başlayan kadın temsillerine yer verilmiştir.

3.2.6. Şiddet Mağduru Olarak Kadın

Şiddet, bir veya birden fazla kişiye gösterilen kaba güçtür. Özerkmen'e göre şiddet Fransa sözcüğüne göre bir kişiye güç veya baskı uygulayarak isteği dışında bir şey yapmak veya yaptırmak anlamına gelmektedir (Özerkmen, 2012: 28)

Arapça kökenli olan şiddet kavramını beş kısımda incelemek mümkündür.

Fiziksel Şiddet

Vurmak, tokat atmak, tekmelemek, itmek, yaralama, saçını çekmek, öldürme, nesne fırlatma, ateş etme gibidir (Özerkmen, 2012: 28).

Sözlü Şiddet

Bağırarak, hakaret etmek, Küfür etmek, ad takma, tehdit etmek, gibi unsurları içerir (Özerkmen, 2012: 28).

Psikolojik Şiddet

Değersiz görmek, küçük düşürmek, dalga geçmek, aşağılamak, kötü gözle bakmak gibi yapılarla kendini gösterir (Özerkmen, 2012: 28)

Cinsel Şiddet

Tecavüz, taciz, okşama, cinsellikle tehdit, fuhuşa zorlama, zorla evlendirme gibi davranışlardır (Özerkmen, 2012: 28)

Ekonomik Şiddet

Zorla çalıştırmak, parasını elinden almak, parasını sömürmek, ihtiyacı olan kaynakları elinden almak, parasını çalmak gibi davranışlar bütünüdür. Kadına karşı olan şiddet gün geçtikçe artmakta ve film endüstrisi de şiddet içerikli gösterimleriyle kadına olan şiddetin artmasına neden olmuştur. Macera içerikli filmler dışında romantik içerikli filmlerde kadın karakterler üzerinden şiddet izleyiciye sunulmuştur. Sinema izleyiciler üzerinde etkin güce sahiptir ve bu güç toplumun ana yapısıyla oynamakta ve şiddet sunumlarını topluma empoze etmektedir. Türk sinemasında kadın, şiddet mağduru olarak ekranlara yansıtılmıştır. Bunun temel nedeni olarak da kameranın toplumun aynası olarak gösterilmesidir (Özerkmen, 2012: 28).

Türk sineması ataerkil yapıyı temsil eder ve ataerkil yapıda kadın edilgen durumdadır. Edilgen olan kadın en çok şiddet ile burun buruna gelen cinsiyet olarak karşımıza çıkar. Türk sinemasının başlangıcından bu zamana kadar birçok filmde kadın şiddete maruz kalan karakter olmaktadır. Sosyal hayatın içerisinde var olan kadına yönelik şiddet sinemaya da yansıtılmış. Sinemaya yansıtılan şiddet, toplum üzerinde belirgin bir güce sahiptir. Toplum ve sinema arasındaki etkin güç karşılıklıdır ve birbirlerinin aynalarıdır. Sinemada gösterilen şiddetin birçok sunum yöntemleri vardır. Kimi zaman açık açık sunulur şiddet, kimi zaman da ise gizli yolla sunulur. Çoğu zaman doğrudan gösterilen şiddette kadınlar pasifleştirir (Özerkmen, 2012: 29).

Filmlerde kadınlar şiddetin her çeşidini görmekte ve şiddet erkeklerde haz duygusunu ön plana çıkarmaktadır. Toplumsal cinsiyet kavramı ve rolleri erkeklerin kadına yönelik göstermiş olduğu şiddette etkin bir araç olmuştur. Kültürel normlar, inançlar ve ataerkil sistem, şiddeti adeta kadın ile bütünleştirmiştir. Erkeği kadından üstün tutan toplum normları kadını nesneleştirmiş, kadının şiddet görmesini normalleştirmiştir (Özerkmen, 2012: 30).

Türk sinemasına yansıtılan kadına bakıldığında kötü yola düşmüş kadınlar, defalarca sözlü ve cinsel tacize uğramış kadınlar olarak görülür. Yeşilçam'da, fiziksel şiddete uğrayan vamp kadınlar, kötü kadın olarak adlandırılmıştır. 70'ler sinemasında,

kadınları cinsel obje olarak ekranlara yansıtılmıştır. Erotik filmlerde oynayan kadın karakterler toplum tarafından dışlanmış, hor görülmüşlerdir. Bazı kadın oyuncular erkek sevgilileri tarafından sırf bu yüzden ölüme mahkûm edilmişlerdir. 80’li yıllarda ise, arabesk film döneminde kadınlar, tecavüz sembolü haline gelmiştir. 80’li yıllardan sonra iş hayatıyla tanışan kadınlar, alın terlerini erkeklerle paylaşmışlardır. 90’lı ve 2000’li yıllarda ise, kadın kendi ayakları üstünde durmayı başarmıştır. Fakat erkeğe boyun eğmesi devam etmiştir. Anne olan kadınlar masum, temiz, iyi sıfatıyla gösterilmiş, anne olamayan kadın haz objesi olarak yansıtılmaya devam etmiştir (Özerkmen, 2012: 30).

3.2.7. Suskun ve Susturulmuş Kadın

Her insanın sahip olduğu bir dili vardır. Bu dil insanın kimliğini ve kültürünü yansıtır. İnsan dil aracılığıyla kendini ifade edebilmektedir. İnsan doğasında iletişim bir aracıdır. Bu dil kimi zamanda susturulmuştur. Susturulan kişi çoğu zaman kadındır. Ataerkil toplumda geleneksel yapı hâkimdir ve bu geleneksel yapı kadını sessizleştirirken kadının ikinci konumu nedeniyle dilin hükmüne teslim olması istenmiştir. Türk geleneğinde kadının erkek karşısında sessiz kalması arzulanmıştır. Bu durumda kadının, erkeğe boyun eğmesi, susması ve buna yapılması gereken bir yapı olarak bakılmaktadır. Türk sinemasında kadın, ataerkil toplumunun kadınına kendine simge etmektedir. Ataerkil toplumda kadın değeri eşine ve evine sahip olduğu kadardır (İmançer, 2004: 210)

Dilek İmançer: Zeki Ökten-Sürü (1978), Yavuz Turgul-Eşkîya (1996), Zeki Demirkubuz-Masumiyet (1997) filmlerinde Türk sinemasında suskun kadın imgesini araştırır. Araştırmada şu sonuçları elde eder: Kadın bulunduğu ortama uyum sağlayamadığından susar, kendi kişisel dünyasını tek başına yaşamak zorunda bırakılır. Kadın, dilin olanağını ve zenginliğini yok sayar. Ötekileştirilen kadın, dilin suskunluğunu geliştirir ve kendi bedeninin cinselliğini bile kendisi karar veremez duruma getirilir. Kadınlar bilinçli bir şekilde susmakta veya susturulmaktadır. Bu filmlerdeki kadınlar mutsuz bir şekilde hayatlarına devam ederler (İmançer, 2004: 210).

Türk sinemasında 1980’li yıllarda yaşanan feminizm hareketlenmesine karşılık sinemanın dilinin kadına yönelik değişmesi gerektiğini de ifade eder. Kadın

bireysel kimliğine kavuşur ve kendi cinsel benliğini elde eder. Ataerkil sisteme başkaldıran feminizm hareketlenmesi, kadının konuşmasını ve kadının kendi hakkına sahip çıkmasını istemiştir. Ancak Türk sinemasının kamera dilinde ataerkil olması, kadını maalesef susturmuştur. Kadın toplumda olan bitene karşı sinemada çoğu zaman sessiz kalmaya devam etmek zorundadır.

Zaman içerisinde toplumun kadına yönelik düşüncelerinde değişimler olmuştur. Kadın, iş hayatına başlamasıyla yeni kimlik elde eder. 1990 ve 2000’li yıllardan sonra kadın simgesi başka kimlikle vücut bulur. Sinemadaki dilin değişmesi kadınında susmak yerine konuşmaya başlamasını sağlamıştır (İmançer, 2004: 210) .

3.2.8. Kurban ve Mağdur Olarak Kadın

Türk toplumu ataerkil bir toplumdur ve ataerkil toplumda kadının nasıl davranması gerektiğini erkek şekillendirir. Bundan dolayı erkek egemen, güç simgesi haline gelmektedir. Türk sineması da erkek egemenliğine ait medya türüdür. Toplumda olduğu gibi sinemada da kadın, kurban ve mağdur olarak temsil görmektedir. “Eril bakış açısını sunan sinema, kadını kurban/mağdur konumunda erkek bakışından anlatır” (İnceoğlu, 2015: 88)

Kadını odak noktasına alan filmlerde kadın çoğu zaman kurban ve mağdur olarak cinsel obje ürünüdür. Sinemanın iyi ve kötü zıtlıkları içerisinde kadın sorunu, kadının mağduriyeti üzerinden ailesi için tüm riskleri alması, kendini yok sayıp kurban etmesi, kadına biçilen bu rol ona gösterilen değer kadardır (İnceoğlu, 2015: 88).

3.2.9. Anne Olarak Kadın

Türk toplumunda anne kavramının büyük bir değer taşıır. Toplumsal cinsiyet merkezinden bakıldığında, kadının anne olması saygı değer bir durumdur. Türk sinemasında da anne olan karakterler kıymetlidir. 1960’lı yılların Türk sinema tarihinde var olan aile konulu filmlerde anne; fakir ailede sevgi dolu, zengin ailede ise mutsuzluğu temsil eder. 1970’lerdeki göç olayı, işsizlik, sınıf farklılıkları gibi olgular anneleri derinden etkilemektedir (İnceoğlu, 2015: 88)

Fakir ama inançlı, gururlu ailede kadın, çocuğuna karşı daha sevecen, yapıcı ve dürüst tavırlar içerisinde olmuştur. Aile Şerefi (1976) filminde Adile Naşit çocuklarına karşına sevgi doludur. Adile Naşit, ekonomik sıkıntıları olmasına rağmen

ailesi için savaşılan bir annedir. Ekonomik sıkıntılı dönem dahi aileyi birbirine bağlamış, annenin çocuklar ile arasındaki iletişimde sorun teşkil etmemiştir. Türk sinemasının Yeşilçam’da iyi kadın, anne olandır, kötü kadın ise anne olamayan olarak simgeleştirilmesi kadını küçülten bir davranıştır. Bir kadının kıymeti anne olup olmamasıyla ölçülmemesi gerektiği kadın merkezli filmlerde aktarılmıştır. Yöresel filmlerde karşımıza sıklıkla çıkan çocuğunu kaybeden anne rollerinde kadınlar psikolojik ve sosyolojik açıdan bunalımdadır. Bir çocuk için anne nasıl önemli ise, anne içinde çocuk öyle önemli karakter bir yapıdadır (İnceoğlu, 2015: 88).

3.2.10. Emekçi Olarak Kadın

1980’li senelerinde feminist gruplarının şekil alması, feminizm akımının etkinleşmesiyle toplumda erkek kadar eşit ve söz sahibi olmaya çalışmışlardır. Bu uğraşlar sonucunda kadınlar özgürleşmenin anahtarını iş hayatında bulmaya çalışmışlardır. İş hayatında var olan kadınlar, ekonomik özgürlüklerini elde etmek için uğraşmışlardır. Ancak Türk sinemasında çalışan kadın sembolüne bakıldığında eril bakış açısının hala kadının üzerinde etkili olduğu görülür. Türk sinemasının ilk döneminde çekilen filmlerin birçoğunda çalışan kadın sembolü kötü olarak aktarılmıştır (İnceoğlu, 2015: 89)

Cumhuriyet döneminde çekilen filmlerde aktarılan çalışan kadın sembolü, erkeğe bağımlılığını devam ettirmektedir. Erkeği ayartan, erkeği kötü yola sürükleyen kadınlar, çalışan kadınlar olarak ifade edilmiştir. Geçiş dönemi filmlerinde ise kadın çalışmaz, evin hizmetini yerine getirir ve erkeğe olan bağlılığını devam ettirir. Yeşilçam sinemasında ise çalışan kadın, eşini aldatan kadın olarak yansıtılmıştır. Bu süreçte çekilen filmlerde köyde çalışan kadınlar namuslu, kentte çalışan kadın ise kötü olarak belirtilmiştir (İnceoğlu, 2015: 89).

60’lı senelerinde Şoför Nebahat tiplmesi ile hayat bulan, erkek işi olarak görülen meslekleri yaptıklarından dolayı kadınlar, erkeksi özelliklerle bütünleştirilmiştir. Sekreterlik gibi kadına yakışan işlerde ise genel olarak patronuyla ilişkisi olan cilveli kadın olarak yansıtılmıştır. İş hayatının zorluklarıyla karşılaşan kadınlar eve sığınmış ve iş hayatından uzaklaşmışlardır. Zengin veya babasından miras kalan kadınlar evlenip bu mirası da eşleriyle paylaşan tipler olmuşlardır. Para erkeğin

himayesindedir, kadın ise parayı tüketen olup paranın akıbetiyle ilgili söz hakkı yoktur (İnceoğlu, 2015: 89).

Köy türü filmler incelendiğinde ise kadınların beş kuruş almadan karın tokluğuna çalışıldığı görülmektedir. 1970’li yılların toplumsal gerçekçi filmlerinde kadınlar hem evlere temizliğe giderler hem de kendi evlerinin idaresini sağlamışlardır. Toplumsal gerçekçi filmlerde kadınlar her ne kadar güçlü olarak yansıtılsa da, başlarında bir erkeğin olması gerektiği fikri mesajı verilmiştir. 1980’li yılların feminizm akımının baskın olmasına rağmen filmlerde kadın erkeğe bağımlı olarak gösterilmiştir. Çalışan kadının hayat ile mücadelesi beyaz perdeye de yansıtılmış ve toplumsal baskı kadın üzerinden elini çekmemiştir (İnceoğlu, 2015: 89).

İslami filmlerde ise eğitilmiş kadınlar tıpkı bir ev eşyası gibi görülmüş ve eve hapsedilmiştir. Modern kadın tiplmesi ise içki içen, partilere katılan kişiler olarak gösterilmiştir. 2000’li yılların sinemasında bağımsız sinemacıların filmlerinde küçük rollerle kadınlar kendilerine yer bulmaya başlamışlardır. Fakat modern ve iş hayatında yer alan kadınlara ev işleri de sürekli hatırlatılmış, yapanın da doğru kadın imajı çizdiğini ifade etmişlerdir.

Pavyonda çalışan kadınlar, genel olarak erkekler tarafından cezalar almış ve erkeğin kuklası olmuşlardır. Filmlerde genel olarak, çalışan kadınların mutsuzluğu ve hüznü resmedilmiştir (İnceoğlu, 2015: 89).

3.2.11. Güçlü Olarak Kadın

Gücün anlamına bakıldığında yapılması ve başarılması zor, çetin olanı ifade eder. “Güç” kavramı yalnızca biyolojik temellere dayandırılabilir kavram olmamakla birlikte “güç” kavramını sosyolojik temellere dayandırarak nitelenmek mümkündür. Günümüzde toplumsal anlamda kadın ve erkekte güç kavramı olgusuna bakıldığında kadının büründüğü rol de güç kavramına ilişkin birtakım olgulara rastlanılmaktadır. “Hem kamusal alanda hem de özel alanda erkeğin kadın üzerinde bir hâkimiyeti vardır. Feministler, “ataerkil” kavramını çoğunlukla erkek ile kadın arasındaki güç ilişkisini tanımlamak için kullanırlar” (İnceoğlu, 2015: 90).

“Kadın-erkek arasındaki ilişkiler biyolojik farklılıklara değil güç ilişkilerine dayanmaktadır”. 1980’li yıllardan sonra değişmeye başlayan toplum yapısıyla birlikte kadın-erkek imajları da değişmeye başlamıştır. 2000 yılı ve sonrası dönemde kadın

yönetmenlerin sayısının artış göstermeye devam etmesiyle erkek imajlarına atfedilen özellikler kadın imajlarına atfedilmeye başlamıştır. Yeşilçam dönemi filmlerinde güçlü olan erkek imajlarına nazaran 2000 yılı ve sonrası dönemdeki filmlerde güçlü olan kadın imajlarına rastlamak mümkün olabilmektedir (İnceoğlu, 2015: 90).

Metin (2019: 635) günümüzde toplumsal bir takım değişimler doğrultusunda kadının argo konuşması, erkeğe karşı şiddet uygulaması onun güçlü olarak yansıtılmasını sağlamıştır. Değişen toplum aynasında, güçlü olan erkeğin ile kadının yer değiştirdiği görülmektedir. Kadının toplumsal yapıda, çalışarak ayaklarının üzerinde durması onun güçlü olduğunu sembolize etmiştir. Erkeğe muhtaç olmayan kadın, güçlü olarak ifade edilmiştir. Biyolojik olarak güçlü olan erkeğin yerine sosyal yapıda güçlü olan kadın geçivermiştir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ERTEM EĞİLMEZ'İN SENARYOLARINDA HALK KÜLTÜRÜ BAĞLAMINDA KADIN

4.1. TATLI DİLLİM FİLMİ

4.1.1. Tatlı Dillim Film Künyesi

Senaryo: Sadık Şendil ve Ertem Eğilmez

Görüntü Yönetmeni: Erdoğan Engin

Oyuncular: Tarık Akan, Filiz Akın, Zeki Alaysa, Cemil Cani Suphi Tekniker, Metin Akpınar, Halit Akçatepe, Münir Özkul,

Yapımcı: Arzu Film



Şekil 4.1. Tatlı Dillim Film Afışı

Kaynak: <https://www.sinemalar.com/film/5553/tatli-dillim>

4.1.2. Tatlı Dilli Filminin Özeti

Yeşilçam'da yerleşmiş bir anlatım olan, zengin oğlan-fakir kız aşkının işlendiği romantik komedi filmidir. Film, tıp fakültesinde yeni mezun olan basketbol takım kaptanı ile köy öğretmeni Emine arasındaki aşkı işlemiştir.

Basketbol takımını antrenörünün takımını disipline etmek için Boğaz adlı bir köye kamp kurmaya götürür. Emine ile Ferit bu kamp sırasında tanışır ve birbirine sevdalanan ikili kısa bir sürede evlenirler. Ferit, basketbol takımının kaptanı olduğu için ve maçlarında başlamasıyla şehre gelir, fakat bir daha dönmek istemez. Emine eşini beklemektedir ve bir aksilik olduğunu zanneder. Emine, Ferit'i bulmak için köy muhtarıyla şehre gider. Ferit, Emine'ye ailesinin olmadığını söylemiştir. Emine tüm acı gerçekleri öğrenir. Bir de bunun üzerine Emine, Ferit'i havuzda başka kadınlarla eğlenirken görür. Bütün gördüğü, duyduğu olaylardan sonra Emine boşanmaya karar verir. Emine, muhtarın ahbabı olan avukatı bulur ve boşanmak istediğini söyler. Boşanmak istediği Ferit, yardım istediği avukatın oğludur. Oğlunun bu vurdumduymaz hareketlerinden usanmıştır. Emine, üzerinden oğluna bir ders vermek ister, gelin kızını ikna etmeye çalışır ve başarılı da olur. Emine köylü öğretmen rolünden çıkarak, kentte yaşayan, gece hayatını seven bir kadına yani Mine'ye dönüşmüştür. Mine sözde Emine'nin ikiz kardeşidir.

Gece eğlencelerinde Ferit ile Mine karşılaşır. Türlü oyunlarla Ferit'i kendine âşık eder. Fakat baldız olan Mine yani Emine bu durumdan hiç memnun değildir. Emine kalbindeki saf aşkıyla Ferit'in kendisini sevmesini ve ona geri dönmesini diler. Ferit ise Mine'ye zaman geçtikçe daha da âşık olmuştur. Bu durumu Emine'ye anlatmak için yanına köye gider. Köye geldiğinde çocukların hasta olduğunu öğrenen Ferit, hemen çocukları muayene eder. İlaçlarını şehirden alır. Bu olay vesilesiyle genç doktorumuz gerçek aşkının köy öğretmeni Emine olduğunu anlar. Şehre döner baldız rolünde olan Mine'ye ve Emine'yi çok sevdiğini anlatır. Ferit'in itirafı üzerine Emine çok sevinir, tüm gerçekleri anlatır. Sevdalılar filmin sonunda kavuşurlar.

4.1.3. Tatlı Dilli Filminin Çözümlemesi

Yeşilçam'da çok işlenen konulardan zengin oğlan-fakir kız çatışmasını filmin ana temasını oluşturur. Filmde, şehir yaşamı ile köy yaşamı arasındaki farklılıkları kahramanlar üzerinden vermiştir. Aşk burada meşakkatiyle hem de zengin oğlanın

yola getirilmesi için kullanılan bir yöntemdir. Aynı zamanda Emine'nin Mine'ye dönüşmesi, Ertem Eğilmez, filmlerinde genellikle “pygmalionesk” yöntem olan başkasının davranışını etkileyerek kendi istediğini yaptırma olayının farklı bir görünümüdür. Emine sevdiği adam için farklı bir kimlik olan Mine'ye dönüşür. Bu dönüşümle Ferit'in ilgisini çekmeye çalışır. Buradaki değişim kadının sınıf atlama gayesi için değil, ideal olana dönüşmesidir.

Kahramanın kimliği üzerine oluşturulan değerlerin meşrulaştırmaktır: Kadın kahramanımızın “kıymetinin” görülüp anlaşılabilmesi için, kendisinin tam tersi konumunda bulunan baldız Mine'ye dönüşmüştür. Mine, saf güzelliğiyle karşı cinsi etrafında pervane eden bundan dolayı özgüveni oluşan Mine görünümlü Emine, çapkınca ve rahat tavırlar gösterir. Boğaz köyündeki kapalı giyinen, ahlaki değerlere önem veren, geleneğe ve göreneğe bağlı olan Emine şehirli kadın olan Mine 'ye dönüşmüştür. Böylece anaç, idealist ve fedakâr köyde yaşayan öğretmen olan Emine ile şehirli Mine arasındaki zıtlık netleşir.

Ferit ve Mine şehirde rahat bir hayat sürmelerine rağmen Emine'yi seçmesinin sebebi Emine'nin tam bir ideal eş olmasıdır.

Çünkü Emine eşine ve evine sadıktır. Eşi dışında kimsenin ilgisini arzulamaz. Doğacak olan çocuklarına ise iyi bir rol model olacak kadın profiline sahiptir. Diğer taraftan Mine'ye baktığımızda ise kendi benliğinin farkında güzelliğini, cazibesini nasıl kullanması gerektiğini bilmektedir. Gece hayatını, erkeklerin ilgisini sevmektedir. Türk toplumunda yetişen bir erkeğin Mine gibi kızlarla hayatını birleştirme noktasında zorluk yaşacağı aşikârdır. Ferit'te kendisine hiç anlamadan empoze edilen gelenek ve görenek kurallarına göre hareket etmiş ve Emine'yi seçmiştir. Aslında filmin geneline baktığımızda âşık olup seveceği, evleneceği kişiyi dahi doğar doğmaz içinde var olunan ölüme kadarda varlığını gösteren halk kültür seçmiştir.

4.2. MAVİ BONCUK FİLMİ

4.2.1. Mavi Boncuk Film Künyesi

Senaryo: Zeki Alasya, Sadık Şendil, Ertem Eğilmez Ertem

Yönetmen: Hüseyin Özşahin

Oyuncular: Adile Naşit, Emel Sayın, Halit Akçatepe, Kemal Sunal, Metin Akpınar, Münir Özkul, Tarık Akan, Zeki Alask

Yapımcı: Arzu Film



Şekil 4.2. Mavi Boncuk Film Afişi

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Mavi_Boncuk_%28film,_1975%29

4.2.2. Mavi Boncuk Filminin Özeti

Mavi Boncuk filmiyle Ertem Eğilmez, zengin erkek- fakir kız olgusunda büyük bir değişikliğe gitmiştir. Aşk ile mizah olgusunu bütünleştirip olayı farklı şekilde sunmuştur.

Adile Teyze'nin oğlu Mıstık, Baba Yaşar, oğlu Necmi, yeğeni Süleyman, ortağı Kamil, Kamil'in yeğeni Cafer aynı çatı altında yaşamaktadırlar. Kendisi rolünde

olan Emel Sayın'ının diğer kahramanlar tarafından kaçırılıp alıkonmasıyla film başlar: Emel Sayın bir gazonoda şarkı söyler. Sayın'ın sahne aldığı bir gün kahramanlarımız dinlemeye gider ve fakat yeterince ceplerinde paraları da yoktur. Parasal durumu önceden şef garsona anlatmadıkları için hesap ödeme aşamasında bir karışıklık olur ve evdeki hesap çarşıya uymayınca gazonodakiler tarafından temiz bir dayak yerler. Bu dayağın intikamını almak için Emel Sayın'ı kaçırma kararını alırlar. Kaçırılma olayından dolayı gazononun işi sekteye uğrayacak ve müşterilerini de kaybedecektir. Kaçırma olayından dolayı karşı taraftan fidye alacaklar bu alınan para ile de eğlence merkezi olan gazonoyu açacaklardır. Yaka paça atıldıkları gazononun karşısına gazono açmak isterler. Fiyatları da herkesin eğlenebileceği makul fiyatlardan olacaktır

Kahramanlarımız Emel Sayın'ı kaçırr, evlerinin tavan arasında tutarlar. İlk günlerde Emel Sayın, bu erkeklerden korkar, fakat gün geçtikçe bu kalabalık insanlara alışır, sever. Bu süreçte Emel Sayın, grubun yakışıklısı olan Necmi'ye âşık olur. Necmi de bu güzel kıza gönlünü kaptırır.

Yanlış anlaşılmalardan dolayı fidyenin ödemesi gecikse de bir sonradan alırlar. Fidye alınca, Emel Sayın'ı özgür bırakmaları gerektiğine kararına verirler. Emel Sayın ise evden ayrılmak istemiyordur. Bundan dolayı kaçırdıkları gibi Emel Sayın'ı bayıltıp halıya saralar. Emel Sayın'ı evinin yakınına bırakırlar.

Öylece bayıltarak bırakılan Emel Sayın, fidye için kaçırıldığını düşünür ve karalar bağlar. Kahramanlarımız aldığı parayı vermek üzere gelir, fakat yüzüne bile bakmadan onları kapının önüne koyar. Emel Sayın daha sonra masaya bırakılan parayı görünce, durumun farklı olduğunu yanlış düşündüğünü anlar. Cafer'in bir arabası vardır, kahramanlarımızda bu arabayı satar ve eski bir bina alırlar. Bu binayı tamir edip, gazonoyu açarlar. Kahramanlarımız gazonoda eğlenirken Emel Sayın onları görür, yanlış anladığını anlar. Aralarına katılır birlikte eğlenirler. Film mutlu sonla ile biter.

4.2.3. Mavi Boncuk Filminin Çözümlemesi

Adile Naşit klasik bir ev hanımıdır. Tatlı, sevecen evden pek çıkmayan tavukları ile ilgilenen saf, temiz kalpli bir karakterdir. Giyimiyle, duruşuyla geleneğe uygundur.

Eğilmez'in filmlerindeki mizacı gereği güldürü unsurunu filmlerine hep nakş etmiştir. Film her ne kadar sevda üzerine arkadaşlık üzerine dönse de burada Emel Sayın'ın zenginlik, şöhret içinde mutsuzluğunu yansıtmıştır. 1974'lerde birçok sanatçı sanatını gazino denilen eğlence yerlerinde icra edermiş. Emel Sayın'da tıpkı gerçek hayatında olduğu gibi şarkılarını gazinoda söylemiştir. Hem güzelliği hem de billur gibi olan sesinden dolayı Sayın, etrafında sevilip el üstünde tutulmuştur. Fakat bu çıkar üzerine kurulu olan sevginin onun için bir değeri yoktur. Ayakları üstünde durmasına rağmen sıcak bir aile ortamına hasrettir. İnsan doğası gereği aitlik duygusu ağır basar. Bu aitlik duygusundan dolayı kaçırıldığı aileyi sevmiş, hatta evin yakışıklı oğlu Necmi'ye de âşık olmuştur. Çünkü gerçek bir ailenin nasıl olması gerektiğini burada görmüştür. Kaçırıldığı evdeki insanların maddi durumları kötüdür. Fakat birbirlerine olan sevgileri maddi sıkıntı gibi birçok soruna çözüm bulmasını sağlamıştır. Emel Sayın'da bu sevgiden etkilenmiştir. Hatta bu evden hiç gitmek istememiş, ayrılmak zorunda bırakılmıştır.

Geleğin ve göreneğin yani kültürdeki idealist kadın tipine aykırı olan Emel Sayın ev hanımı, çocuk sahibi ya da evde ailesiyle yaşayan bir kadın değildir. Kendi parasını kendi kazanan istediği her şeye sahip olan fakat sevgiye aç olan bir kadındır.

4.3. SALAKO FİLMİ

4.3.1. Salako Film Künyesi

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo: Ertem Eğilmez, Sadık Şendil

Görüntü Yönetmeni: Hüseyin Özşahin

Oyuncular: Kemal Sunal, Meral Zeren, İhsan Yüce, Talat Gözbak, Nevzat Okçugil, Özden Yüce

Yapımcı: Arzu Film



Şekil 4.3. Salako Film Afışı

Kaynak: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Salako>

4.3.2. Salako Filminin Özeti

Salo, Reşit Ağa'nın kızı olan Emine'ye âşıktır. Onun için intihara kalkışır. Yaptığı bu intihar girişimden kaynaklı Reşit Ağa onu falakaya yatırır. Salo, ağanın yanında çalışan bir marabadır. Ağadan zulm görür ve bu durumdan bıkmıştır. Ancak saf olan Salo başkaldırmayı aklına bile getirmemektedir.

Köy ahalisi de Salo'nun Emine'ye olan aşkını bilmektedir. Onlar Salo'nun kanına girer ve bu gizli aşk ortaya çıkar. Emine'nin yüreği ise dağlara nam salmış olan eşkıya Hamido'dadır. Reşit Ağa kızı Emine'yi Abuzer'e verir. Emine ise bu evlilikten razı olmadığı için Salo'yu kanına girer ve dağlara kaçarlar. Emine'nin gayesi ise dağlardaki Hamido'yu bulmak ve onunla evlenmektir. Adamları ve Reşit Ağa, Emine

ve Salo'yu bulmak için yollara düşerler . Emine, dağ yolunda sevdiği Hamido'yla karşılaşır sevdasını anlatır. Reşit Ağa ile Abuzer, Hamido arasında çıkar ilişkisi vardır. Hamido, Emine ve Salo'yu ele geçirmek için etrafa adamlarını gönderir. Adamlar önce Emine'yi yakalar, Salo'da sevdiği kızı kurtarmaya geldiğinde yakalanır .

Tüm gerçekliği anlayınca kaçmak ister fakat bu sırada Hamido'yu vurur. Suç, Salo'nun üzerine kalır. Bu vurulma olayı köyde duyulur. Salo birden bire efsanevi bir karakter olur. Eşkiyaları alt eder gibi gözüken Salo ünlü bir kahramana dönüşür. Bu kahramanlığı köylerde duyulur. Salo artık kendisinden korkulan, halkın iyiliği için uğraşan yiğit bir eşkiyadır. Bütün bunlar olurken Salo acı gerçek olan, Emine'nin kendisini âşık olmadığını öğrenir. Tüm umudunu yitirip köye döner.

Emine'nin babası ile Abuzer, Salo tarafından bir güzel falakaya çekilir. Emine'yi ise Abuzer ile evlendirmekle cezalandırmıştır. Emine ise Salo'ya âşıktır. Salo ise tüm bu olanlardan dolayı çok üzölmüştür bundan kaynaklı başını alıp gitmek ister. Emine, Salo'nun gidişinden haberdar olunca peşinden koşar sevdasını ona anlatır. Fakat Salo ona inanmaz. Emine ikna edemeyince çözümü Salo'yu dağlara silah yardımıyla kaçırmada bulur. En sonunda âşıklar kavuşur ve film mutlu sonla biter.

4.3.3. Salako Filminin Çözömlenmesi

Emine zeki, bilge bir kadın tipidir. Salo ise onun tüm saçma sapan oyunlarına kanacak kadar saftır. Emine, köydeki gelenek ve görenek çerçevesinde yetişmiş bir genç kızdır. Normal şartlarda babası onun için uygun bulduğu biriyle evlenmelidir. Fakat Emine babasının ona dayattığı bu evliliğe başkaldırmıştır. Kendinden daha büyük olan Abuzer ile evlenmemek için Salo'yla dağlara kaçmıştır. Bu başkaldırı bir isyandır, kadınlar bir obje gibi görülüp hiç fikri sorulmadan kendilerine uygun görölen hayatları yaşamak zorunda bırakılmışlardır. Emine filmin başında sevdiğine kavuşmak için Salo'yu merdiven amaçlı kullanıldığı görölmektedir. Kaderine razı olmayan bu kadın mücadelecı bir yapıyla filmde baş gösterir. Mücadelecı kadın yapısı geçmişten bu güne gelen mirastır. Emine tıpkı Manas destanındaki Manas'ın eşi Kanıkey gibi hem kendi hayatına yön vermiş hem de etrafındaki kadınlara örnek teşkil etmiştir. Emine'nin de mücadelecı ruhu ona geçmişten kalan bir armağandır. Emine, Hamido'nun kendisini sevmediğini öğrenince de karalar bağlamamıştır. Olayı sükûnetle karşılayıp süreci iyi yönetmiştir.

Emine, Salo için cinsel bir objedir. Salo film boyunca bulduğu tüm fırsatları değerlendirip Emine'yi gözetlemektedir. Aslında Salo'nun Emine'yi cinsel obje olarak görmesi çok normal nedeni ise toplumdaki erkeklerin kadını böyle görmesindendir. Eski Türklerdeki kadın profili artık yoktur. O kadınlar evde sadece yemek yapmaz, çocuk bakmaz. Gerekirse eşiyle devlet yönetir kılıç kuşanırdı. Fakat buradaki hadiseye bakıldığında kadının söz hakkı yoktur. Bu yok oluşu bizler gelenek ve görenek çatısı altında görmekteyiz. Emine dışında birkaç tane daha kadın profiline filmde rastlarız. Fakat ne acıdır ki susturulmuş ya da sesi az çıkan bu kadınlar eşlerinin gözünün içine bakarak hareket eden ruhsuz robotları temsil ederler.

Emine, Salo'ya âşık olduğunu anlayınca, tüm oyunları ortadan kalkar. Emine sevdalandığı adamın gitmesine izin vermez. Hatta Salo'yu kaçırrır. Emine yine mücadeleci yanını ortaya koyar. Halk kültürüne göre kadın, erkeğe göre daha ağır başlı olması gerekirken Emine tüm bu normları ezip geçmiştir. Ertem Eğilmez klasiği olan güldürürken yine düşündürmüştür.

4.4. MİLYARDER FİLMİ

4.4.1. Milyarder Film Künyesi

Senaryo: Ertem Eğilmez, Ümit Ünal

Yönetmen: Kartal Tibet

Görüntü Yönetmeni: Ertunç Şenkay

Oyuncular: Şener Şen, Adile Naşit, Münir Özkul, Tuluğ Çizgen, Müge Akyamaç, Uğur Yücel ve Ergun Köknar

Yapımcı: ArzuFilm



Şekil 4.4. Milyarder Film Afışı

Kaynak: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Milyarder_\(film\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Milyarder_(film))

4.4.2. Milyarder Filminin Özeti

Küçük bir belde olan Mesudiye’de Tren istasyonu görevlisi olarak çalışan Mesut’un oldukça sıradan sakin bir yaşama sahiptir. Çekirdek ailesi ile beraber kendi yağında kavrulmaktadırlar. Orta halli bir yaşantıyla hayatlarını sürmektedirler. Onların bu sakin yaşamı bir yılbaşında tamamen tepe taklak olmuştur. O yıl çekilen büyük ikramiye Mesut’un aldığı bilete çıkar. Piyangonun kendisine çıktığını öğrenen Mesut kendinden geçer. Mesut, yaşamının ne kadar değişeceğine dair hayaller kurmaya başlar. Fakat yaşanan olaylar nedeniyle beklediği gibi olmaz. Bir yandan piyangonun kendisine çıktığını öğrenen insanların davranışların değişmesiyle uğraşırken, öte taraftanda daha fazla kişinin öğrenmesini istemez ve engel olmaya çalışır.

4.4.3. Milyarder Filminin Çözümlemesi

Mesut'un eşi Ayten toplumun tam istediği değerlere sahip olan ideal eş ve ideal anne tipini sergiler. Ayten'in giyimi kuşamı Türk örf ve adetlerine uygundur. Evine sadık eşiyle ilgili bir ev hanımıdır. Ayten dar bütçe ile hayatlarını daim etme konusunda zorlanır. Bu zorlanmayı eşi Mesut'a dırır ederek yansıtmaktadır. Sürekli maddi durumlarının kötü olmasından yakınır. Mesut eşini ve kızını el üstünde tutar, onların fikirlerine saygı duyar. Onların fikirlerini hayatına da yansıtır.

Sema sokakta sevdiği adamla konuşurken kendisini seviyorsa ailesinden istemesini söyler. Adının çıkmasından korktuğunu ifade eder. Bu korku aslında geleneğin ve göreneğin baskısından dolayı halk dilindeki ayıplamadır. Erkek için sorun yoktur fakat toplumsal baskı yüzünden kadının adının çıkması demek hem kendisinin hem ailesinin dışlanmasıdır. Bunların hepsi bir ananın yansımasıdır.

Mesut kızını istemeye gelen ailenin yanında Sema'nın fikrini de sorar. Sema açıkça fikrini beyan eder. Kadının bir birey olduğunu Cumhuriyet döneminde yapılan birçok yenilikle görmekteyiz. Bu yeniliklerin hanelere girmesi de toplumun aynası olan aile olarak gösterilmesidir. Sema gelin olarak gittiği evde el üstünde tutulur ve övülür. Sema'nın duruşu, ahlakı eşinin ailesi tarafından hep takdir görmektedir. Kadın bu filmde söz hakkına sahiptir. Erkekler kadar perdeye de yansıtılmıştır.

Sema ve Ayten dışındaki diğer kadın tiplerde merkezdeki kadın profiline yakındır. Evlidirler, annedirler. Ailelerine kol kanat geren karakterlerdir. Kısacası kültürün tam istediği kadın özelliklerine sahiplerdir.

Piyangonun çıkmasıyla Ayten ve kızı Sema'nın, Mesut'a olan davranışlarını değiştirmiştir. Ayten ve Sema çıkan paradan yararlanmak için insan doğasında var olan nefislerine yenilmiş ve Mesut'a yaklaşıp sürekli yalakalık yapmışlardır. Piyangoyu kazandığını duyan herkes Mesut' a faklı yaklaşmıştır, bu da gösteriyor ki zengin olma hırsı cinsiyetçi değildir. Genel tüm insanlığın isteğidir.

4.5. BOŞ ÇERÇEVE FİLMİ

4.5.1. Boş Çerçeve Film Künyesi

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Senarist: Ertem Eğilmez, Bülent Oran

Oyuncular: Hülya Koçyiğit, Nezihe Güler, Kartal Tibet

Görüntü Yönetmeni: Kriton İlyadis, Cahit Engin

Yapımcı: Arzu Film



Şekil 4.5. Boş Çerçeve Film Afişi

Kaynak: <https://www.beyazperde.com/filmler/film-278439/>

4.5.2. Boş Çerçeve Filminin Özeti

Ferit ve Arzu doğar doğmaz beşik kертmesi yapılır. Yetişkin olduklarından bu nedenle mektuplaşmaları istenir. Fakat Arzu bu dayatmamalara rağmen mektup yazmak istemez, küçük kız kardeşi Alev'in mektup yazmasının sağlar. Alev ile Ferit mektuplaşmaya başlarlar. Birbirlerini görmeden âşık olurlar. Alev ile Ferit buluşurlar birtakım maceralar yaşadıktan sonra Alev, Arzu olmadığını Ferit'e açıklar. Tam her şey yoluna girecek derken Ferit hasta olur ve ölümüne birkaç ay kaldığını öğrenir.

Ferit, Alev'i kendinden soğutmak için birçok yol dener. Fakat iki âşık her ne olursa olsun içten içe birbirini seviyorlardır. Ferit Alev'in kendisinden uzaklaşması için ablası Arzu'ya yaklaşır ve nişanlanır. Alev'i ise doktoru Necdet'e emanet eder.

Alev ile evlenmesi için vasiyet eder. Alev tüm bu gerçekleri evlenmeden önce öğrenir ama artık Ferit ölmüştür. Koşa koşa Ferit'in mezarına gider. Bu hadiseye dayanamayan Alev, kendini uçurumdan atar.

5.5.3. Boş Çerçeve Filminin Çözümlemesi

Arzu ve Alev karakterlerine bakıldığında tam bir İstanbul hanımefendileridir. Modern bir kadın imajı çizerken geleneğe de bağlıdırlar. Bu gelenek kendisini filmin olay örgüsü olan beşik kertmesi motifiyle gösterir. Bu kadar moderniz içinde beşik kertmesi motifi çokta yadırganmamaktadır. Hatta bu motife saygı duyup, gereklerini de tüm karakterler yerine getirmeye çalışmaktadır.

Bu motife Türk destan ve hikâyelerinde çokça rastlarız. En bariz örneği ise Dede Korkut Hikâyelerinden biri olan Bamsı Beyrek hikâyesidir. Bu hikâyede Banu Çicek ve Bamsı Beyrek doğar dağmaz beşik kertmesi yapılmıştır, büyüdüklerinde de evlenilmesi sağlanılmıştır. Arzu ve Ferit'in de büyüklerinde evlenmeleri için aileler harekete geçmiştir. Filmin kırılma noktası ise beşik kertmesi her ne kadar bir kültür, gelenek olsa da sevgi bu kültürü yenmiştir. Ferit'in, Arzu ile değil Ferit'in, Alev ile evlenmesi istenir. Çünkü Ferit ve Alev birbirlerini sevmektedir.

Filmdeki karakterler her ne kadar geleneksel bir Türk ailesi profiline sahip olsalar da kız –erkek demeden çocuklarının fikirlerine saygı duyarlar. Örneğin Alev ve Arzu'nun anne ve babası onların söylemlerine göre hayatlarını şekillendirirler.

Filmin geneline bakıldığında kadın değerlidir, bu değer hissettirilmiştir. Kadın cinsel obje olmaktan uzaklaştırılmış kalpten saf sevilen bir yapıyla bağdaştırılmıştır. Kültürün temel noktasını oluşturan aile kurumuna da saygıları vardır ve aile kurmaya yönelik girişimleri olmuştur. Filmin genelindeki kadın profilleri modern yapıdadır. Toplumun ortak kültür anlayışına uygun tavırlar sergilerler. İdealist kadın tipleridir.

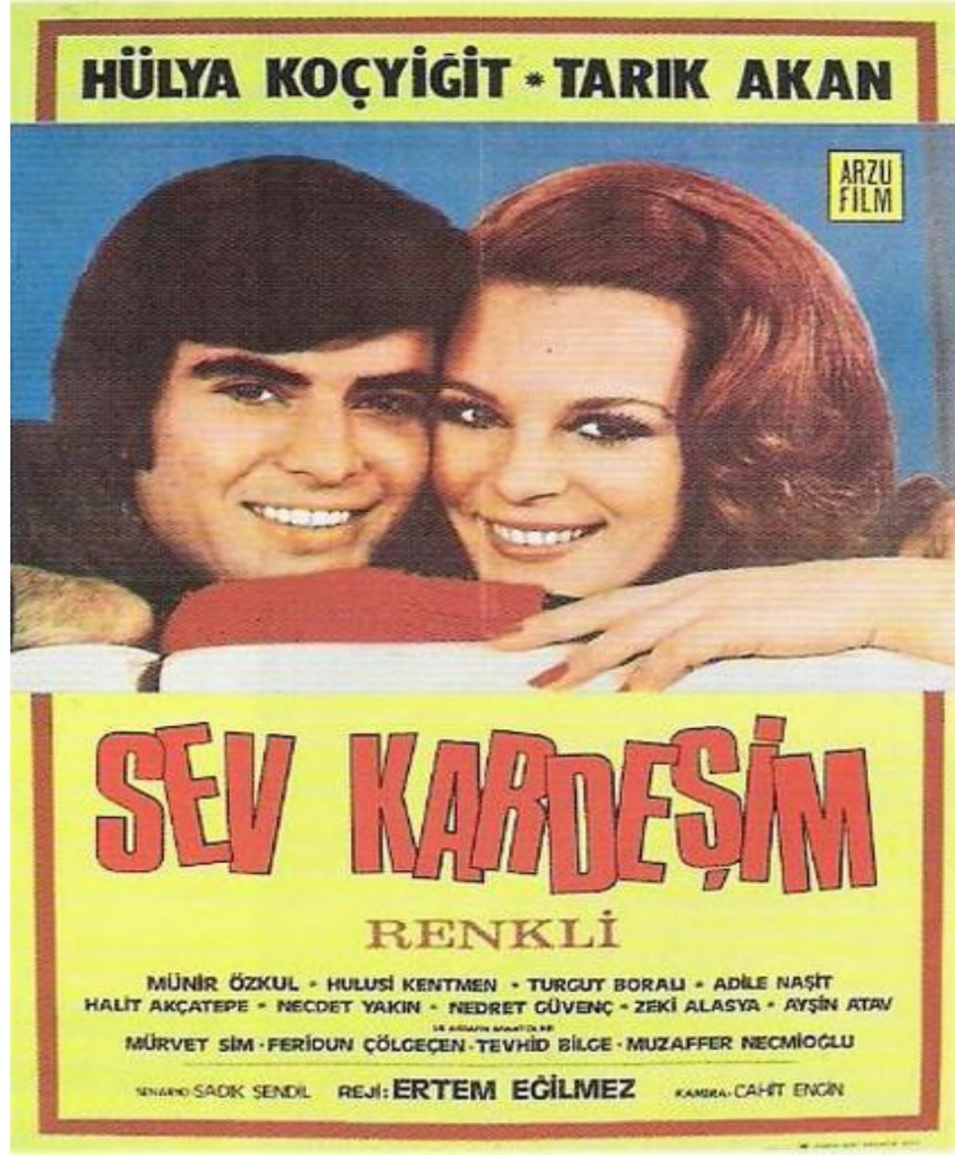
4.6. SEV KARDEŞİM FİLMİ

4.6.1. Sev Kardeşim Film Künyesi

Yapımcı: Nihat Ataman, Yönetmen: Ertem Eğilmez,

Senarist: Sadık Şendil,

Oyuncular: Tarık Akan, Hülya Koçyiğit, Münir Özkul, Adile Naşit, Zeki Alasya, Hulusi Kentmen, Turgut Boralı, Nejdet Yakin, Nedret Güvenç



Şekil 4.6. Sev Kardeşim Film Afışı

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Sev_Karde%C5%9Fim_%28film%29

4.6.2. Sev Kardeşim Filminin Özeti

Alev mütevazı bir mahallede doğup, büyümüş ve orada yaşamaktadır. Ekonomik olarak sıkıntılar çekmekte, ailesine destek olmak için fabrikada çalışır. Ferit ise zengin bir muhitte yaşamını sürer. Bir fabrikatörün oğludur, parasal hiçbir sıkıntısı yoktur.

Alev, Ferit'in babasının fabrikasında çalışmaktadır. Alev ile Ferit'in aşkı iddia ile başlar. Ferit gün içinde babasının yanına gidip gelirken fabrikadaki kızların ilgisini çeker. Bir Alev'in dikkatini çekmez. Fakat kızların bu ilgi Ferit'in umurunda bile değildir. Diğer kızlar hem Ferit'e hem de Alev'e gıcık olurlar. Alev'e oyun oynarlar, Ferit'in ağzından Alev'e mektup yazarlar. Bu mektup Ferit'ten geldiği zannettiği için hoşuna gider. Daha sonra kızlar gerçeği itiraf eder. Alev ise bu duruma içten içe çok üzülür. Kızlarla iddiaya girer, Ferit'i üç hafta gibi bir sürede kendine bağlayacağını söyler. Bağlarsa kızlar Alev'e bir mont alacaktır. Alev, yalanlar söyleyerek kendisini başka şekilde tanıtarak Ferit'in ilgisini çeker ve sevgili olurlar.

Alev, Ferit'e yalan söylediği için pişmandır. Bir karar almıştır; sevdiği adamdan ve işinden ayrılmaktır bu karar. Fakat hesap ettiği gibi bu olaylar gerçekleşmemiştir. Ferit gerçeği öğrenir. Olaylar sarpa sarar. Fakat filmin sonun da iki âşık birbirine kavuşur.

4.6.2. Sev Kardeşim Filminin Çözümlemesi

Alev, mütevazı bir genç kızdır. Giyimiyle kuşamıyla yaşam tarzıyla Türk gelenek ve göreneklerine uygun bir karakterdir. Ayakları üzerinde duran, ailesine destek olan akıllı ve ne istediğini bilen bir şahsiyete sahiptir. Yani kültürdeki idealist ve bilge kadın tipini temsil eder.

İş arkadaşlarına ve babasına hep akıl verip onları yönlendirir. Alev'in babası ile olan sohbeti ilgi çekicidir. Alev'in annesi vefat etmiştir, annesi yerine babasını koymuştur. İş yerinde olan biteni babasına anlatıp dertleşir. Alev'in babası Mesut Bey aydın görüşlüdür, kızına değer verir. Kızı ona rahatlıkla erkek arkadaşı Ferit ile olan meselesini anlatır oda kızına bu konu hakkında yol gösterir. Aslında Türk aile yapısında kız çocuğu ile baba arasında görünmeyen bir duvar vardır. Kız çocukları özellikle erkek arkadaşlarını babalarına anlatma konusunda zorluk çekmektedirler. Fakat Sev Kardeşim filminde bu zorluk aşılmış, baba kız arasında hiçbir sır yoktur.

Alev, Ferit'i tavlama için ailesini zengin olarak tanıtmıştır. Bu gösteriyor ki kahramanımız aslında bulunduğu sosyal çevreden memnun değildir. Kafasındaki zenginlik hayali ile erkek arkadaşına yaklaşmış ve kendisini de bu hayale uygun şekilde tanıtmıştır. Alev'i bu yalana iten diğer bir unsur ise zengin ile fakir arasındaki uçurumdur. Toplumda zengin erkeğin fakir kız ile evlenmesi pek hoş karşılanmaz.

Ferit'in ailesi Alev'i öğrenince sınıf farkından dolayı çok kızarlar. İşçi kızı ile evlenemeyeceğini söylemişlerdir. Bu duruma başkaldıran oğullarını ise evlatlıktan reddetmişlerdir.

Alev dışındaki diğer kadın tiplerde gayet özgür ve gözü açık kadınlardır. O dönemin sosyal hayatına aykırı olarak kadın artık eşini seçmekte, erkek ile iletişime geçmektedir. Fabrikada çalışan kadınlarda ekonomik özgürlüğünü kazanmışlardır, kendi ayakları üzerinde duran tiplerdir. Bu filmde kadın evde, işte ve sokakta söz hakkına sahiptir.

4.7. SALAK MİLYONER FİLMİ

4.7.1. Salak Milyoner Film Künyesi

Senaryo: Sadık Şendil

Görüntü Yönetmeni: Erdoğan Engin

Oyuncular: Meral Zeren, Münir Özkul, Perran Kutman, Kemal Sunal, Zeki Alasya, Halit Akçatepe, Adile Naşit, Hulusi Kentmen, Metin Akpınar, Oya Alasya.



Şekil 4.7. Salak Milyoner Film Afışı

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Salak_Milyoner

4.7.2. Salak Milyoner Filminin Özeti

Salak Milyoner filmindeki konu diğer filmlere göre çok farklıdır. Genelde Ertem Eğilmez, filmlerinde zengin erkek- fakir kız aşk teması işler bu eserde ise başka bir yapıda olayları hikâyeleştirmiştir.

Film, Kayseri'nin bir köyünde geçmektedir. Saffet ile Emine'nin düğünü ile olaylar başlar. Düğün sırasında Himmet'in, Hayret'in, Saffet'in ve Gayret'in babaları olan Behçet vefat etmiştir. Behçet, oğullarına miras olarak tarlalarındaki gömülü halde olan defineyi bırakmıştır.

Tarlada dört kardeş altın yerine bir mektup bulur. Mektubu okurlar, söylenene göre altını bulmak için İstanbul'a gitmeleri gerekmektedir. Dört kardeş İstanbul yollarına düşer. Mektupta bahsedilene göre emanetin Mehmet Çavuş'ta olduğudur. İstanbul'a gidip Mehmet Çavuş'u bulurlar. Fakat altın yerine bir harita karşılaşırlar.

İstanbul'u alt üst etmelerine rağmen mirası bulamamışlardır. Artık ümidini kesip dört kardeş köylerine dönmüşlerdir. Geçimlerini sağlamak için tarlayı işlerken, babalarının mirasını bulurlar.

4.7.3. Salak Milyoner Filminin Çözümlemesi

Film, Saffet ile Emine'nin düğünüyle başlamaktadır. Toplumun yapı taşı olan aile unsuru filmin başlangıç noktasıdır. Aile kurulumuna dikkat çekmek istemişlerdir. Seçilen gelin Emine karakteri saf, sevimli iyi bir aile kızıdır. Kahramanlarımız, Türk toplumundaki geleneğe uygun şekilde hayatlarını birleştirmişlerdir. Saffet ile Emine'nin diyaloglarına bakıldığında severek evlendikleri görülmektedir. Saffet, Emine'yi hep bir cinsel obje olarak görmektedir. Babasının ölümünden kaynaklı kırk gün elini Emine'ye sürmemesi gerekirken Saffet, Emine ile birlikte olmak için zaman kolluyordur.

Filmin genel yapısına bakıldığında kadın eş görevini gören, çocuklarına bakan ve ev işleri yapan bir roldedir. Üç kardeş evlidir, eşlerinin ekrana yansıma süreleri çok kısadır. Yansıtılan kadınlar başörtülü çok konuşmayan, erkeğin egemenliğini memnuniyetle kabul eden tiplerdir. Bu kadınlar eşlerinin sözünden çıkmaz. Evine eşine sadıktırlar. Filmdeki kadınların böyle olmasının iki sebebi olabilir. Birinci sebep filmin ana duygusu öze dönmek olduğu için diğer unsurlar biraz zayıf bırakılmış olabilir. İkinci sebep ise sinemada erkeklerin daha çok baskın olması yani ataerkilliğin ağır basmasından dolayı erkek karakterlerin sahneleri daha fazla, kadınların ise daha az olmasına sebep olmuş olabilir.

4.8. ERKEK GÜZELİ SEFİL BİLO FİLMİ

4.8.1. Erkek Güzeli Sefil Bilo Film Künyesi

Yapımcı: Nahit Akman,

Yönetmen: Ertem Eğilmez,

Senarist: Yavuz Turgul,

Oyuncular: İlyas Salman, İhsan Yüce, Münir Özkul, Adile Naşit, Şener Şen, Sevdâ Aktolga.



Şekil 4.8. Erkek Güzeli Sefil Bilo Film Afişi

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Erkek_G%C3%BCzeli_Sefil_Bilo

4.8.2. Erkek Güzeli Sefil Bilo Filminin Özeti

Bilo'nun babasını, Cano'nun babası Memo öldürmüştür; kan davalıdır. Fakat Bilo, kan davalı olduğu adamın kızı Cano'ya âşık olmuştur. Köylü de Cano'yu seven Maho Ağa da Bilo'ya sürekli babasının kanın yerde kalmaması için öğüt verip Memo'yu hapisten çıktıktan sonra öldürmesi için telkinlerde bulunurlar. Bilo bu söylemlerin hiçbirine kulak asmamaktadır. Aksine Cano'yu annesinden ister, fakat Sultan Bacı, Bilo'yu öldürmekten beter edip başından savar.

Maho Ağa, Memo'nun hapisten çıktığını duyar, Bilo'yu bulur ve Cano'nun onunla evlenmeyi istediğini fakat önce kan davalısını öldürmesi gerektiği yalanını söyler. Bilo ona inanır ve Memo'yu öldürmek için evine gider. Memo uzun süre hapiste kaldığı için hasta olmuştur. Memo, Bilo'ya ağaya inanmaması gerektiğini söylese de o inanmaz. Memo o gün kendi eceli ile ölmüş olmasına rağmen herkes Bilo'nun öldürdüğünü zanneder. Bilo bu olay üzerine dağa çıkıp eşkıya olur. Bir zaman sonra köye gelir Cano'yu kaçırpı mağaraya götürür. Cano'ya sahip olur. Cano

bir yol bulup mağaradan kaçar ve annesinin yanına gider. Olup biteni anlatır, Cano ve Bilo'ya imam nikahı kıyılır.

Bilo, ağanın hala gerçek yüzünü görmez, fakat birgün ölüm tehlikesi geçirince durumu anlar. Böylece gözü açılan Bilo, ağaya karşı halkı korur. Jandarma köye inene Bilo'yu yakalar, ta bu sıra da Cano Bilo'yu poposundan vurur. 'Kan döküldü dava da bitti.' der. Canını alamadığını hamile olduğunu söyler. Bilo da kendisini beklemesini er ya da geç döneceğini ifade eder. Cano da bekleyeceğini söyler.

4.8.3. Erkek Güzeli Sefil Bilo Filminin Çözümü

Anadolu topraklarını kasıp kavuran kan davası filmin ana temasını oluşturmaktadır. Genel de kan davasının takipçisi erkeklerdir. Fakat bu filmde kan davasının takipçisi bir kadındır. Cano alp tipini temsil eden bir karakterdir. Bebeğinin babası olmasına rağmen Bilo'yu jandarmanın yanında vurmuştur. Ölümcül bir darbe olmasa da kanın akıtılması sağlanmıştır. Bilo sevdiği için filmin başında kanlısını öldürmek istemez, hatta ölüm döşeğinde bile Memo'nun yanına gitmesinin sebebi Cano'nun öldürmesini istediğini zannetmesindendir.

Cano toplumun isteklerine cevap verebilen bir kızdır. Yani geleneğe ve göreneğe aykırı davranmaz. Töre, kanun ne derse onu yapmaktadır. Babasının kanını yerde koymamak için az da olsa kan akıtmıştır bu da toplumun beklentisine cevap vermek içindir. Cano akıllı kızdır, etrafındaki kuralları kendine göre uyarlar.

Cano'nun erkek kardeşi ve ya ağabeyi olmadığından erkeğin yapması gereken her şeyi o yapar. Cano erkek gibi yetiştirilmiştir. Babası hapiste olduğu için kendilerini korumak adına böyle yetişmek zorunda kalmış olabilir. Kan davasının da takipçisi olmasının sebebi de erkek kardeşinin olmaması olabilir. Cano kız örfüne ve geleneğine bağlıdır, kendisine sahip olan Bilo ile hemen evlenir. Çünkü namus kavramı her dönemde olduğu gibi bu dönemde de hassas olunan bir durumdur. Evlenmediği takdirde Cano ve annesi dışlanacaktır, ayıplanacaktır. Sultan Bacı çözümü bilen bilge tiptir, kızını ve imamı alıp Bilo'nun yanına varıp nikâhın kıyılmasını sağlar.

Filmde Cano ve Sultan Bacı olmak üzere tüm kadınlar çalışkan, evine ve ailesine sadıktırlar. Örneğin Sultan Bacı'nın eşi olan Memo hapse girince eşini 15 yıl kızıyla adabıyla beklemiş, aksini düşünmemiştir, bile. Kadınlar bu filmde güçlü olarak

yansıtılmıştır. Ağanın tüm zorlamalarına rağmen kadınlar tarlada, tapanda çalışıp az da olsa evlerine bir şeyler götürmeye çalıştığı görülür. Bu filmdeki kadın karakterler Bamsı Beyrek'teki Banu Çiçek, Manas'taki Kanikey ya da Oğuz Han destanındaki Ay Kağan gibi at binen silah kuşanan tipler olmasa da eşlerinin yokluğunda tıpkı onlar gibi alplik yapıp evlerine namuslarıyla ekmek getirmiş ve eşlerine sadık olmuşlardır.

4.9. KÖYDEN İNDİM ŞEHİRE FİLMİ

4.9.1. Köyden İndim Şehre Film Künyesi

Senarist: Zeki Alasya

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Yapımcı: Nahit Ataman

Oyuncular: Kemal Sunal, Zeki Alaya, Metin Akpınar, Halit Akçatepe, Tekin Akmansoy, Meral Zeren, Mine Mutlu



Şekil 4.9. Köyden İndim Şehire Film Afişi

Kaynak: <https://www.beyazperde.com/filmler/film-187039/>

4.9.2. Köyden İndim Şehre Filminin Özeti

Saffet, tarlayı sürerken bir şeyin takıldığını fark edip abisi Himmet'e söyler. Himmet'te takılan şeyi çıkarmak için harekete geçer ve takılan şeyin küp olduğunu anlar. Ağaca doğru küpü fırlatır. Küp kırılır ve altınlar yere dökülür. Gayret, Saffet, Himmet ve Hayret kardeşler altınları görünce çok mutlu olurlar, bu hazineyi bir yol bulup eve getirirler. Eşlerine buldukları altınlardan bahsederler. Fakat içlerini bir korku sarar çünkü devletin altınları alacağını düşünürler. Sonra akıllarına şehirde oturan kuyumcu Ali Rıza diye bir hemşerileri gelir. Ali Rıza Ankara'da oturuyordu. Dört kardeş Ankara'ya gitmek karar verir. Sabah erkenden Ankara'ya gitmek için trenle yolculuğa çıkarlar. Altın meselesi dört kardeş arasına nifak tohumları eker, hiç kimse birbirine inanmaz sürekli birbirlerini kontrol ederler. Altın çuvalı taşıyan kimse onu yalnız bırakmazlar. Yolculuk biter, Ali Rıza'yı bulma macerası başlar.

Ali Rıza'nın kuyumcu dükkânını bulurlar fakat pazar günü olduğu için açık değildir. Açlardır, su ile aç olan karınlarını doyurmaya çalışırlar. Daha sonra Ali Rıza'yı bulurlar. Kardeşler bu kuyumcudan bir tane altın bozdururlar. Önce Ali Rıza durumu anlamaz fakat ikinci günde altın bozdurmak için gelince hazine bulduklarına kanaat eder. Onlarla ilgilenir, otele yerleştirir. Bu serüven sırasında kardeşler çuvalı kaybederler, çuvalın bir fırıncı da olduğunu anlayınca orada işe girerler ve altınları tekrar ele geçirirler. Himmet, kardeşlerini uyarır ve Ali Rıza'nın altınların peşinde olduğunu onun için onlara yardım ettiğini söyler. Dört kardeş kara verir ve tüm altınları Himmet'tin üzerine diktikleri çuvalın içine koyarlar. Ali Rıza'nın evine misafir olarak giderler, kalırlar. Eşlerini de getireceklerini söylerler. Ali Rıza altına ulaşmak için köye birlikte gidip eşlerini almayı teklif eder. Hep birlikte köye giderler. Ali Rıza köy kahvesinde kardeşlerin defîne bulunduğunu öğrenir. Şehre vardıklarında onları evinde misafir eder ve kadınların getirdiği sandıkta ise altınların olduğunu düşünür. Ali Rıza bir şekilde sandığa bakmayı başarır fakat istediğini de bulamaz. Tam evden gitmelerini söylemek ister ama tekrar altın bozdurmak için gelen kardeşleri göndermez. Himmet, Hayret ve Saffet eşlerini alıp alışverişe götürür. Eşleri için modern kıyafetler alırlar. Akşama eğlenceye giderler, Ali Rıza'nın baldızı ile en küçük kardeş Gayret yakınlaşır. Gayret kıza altın bulduklarını ve Himmet'in üzerinde sakladıklarını söyler. Kıza da bir tane altın hediye eder. Durumu fark eden abiler altınların güvenliği için gömmeye karar verirler. Gömmek için giderken Ali Rıza onları takip eder. Şehirden uzak iki

kavak arasına gömerler, eve dönerler. Dört kardeş birbirinden gizli şekilde altınları alıp kaçmak ister. Sabah altınları gömdükleri yere giderler ve birbirleriyle tek tek karşılaşırlar. Fakat bir sorun vardır ki altınların üzerinde bir lunapark yapılmıştır. Ali Rıza hepsinden önce davranmış çuvalı gömülen yerden çıkarmıştır. Çuval elden ele dolaşırken altınlar insanların üzerine dökülür. Dört kardeş ve eşleriyle köye döner, filmin başlangıcında olduğu gibi tarla sürmeye koyulurlar.

4.9.3. Köyden İndim Şehre Filminin Çözümlemesi

Film Salak Milyoner 'in devamı niteliğindedir. Kardeşlerin babasından kalan altınları bulduktan sonra ki maceralarını anlatmaktadır. Filmdeki Ali Rıza'nın eşi ve baldızı tam bir modern kadın profilindedir. Giyimleriyle, oturuşlarıyla, konuşmalarıyla burada bir modernizm çizgisini belirlerler. Ali Rıza'nın eşi ve baldızı bilge kadın tipleridir. Ali Rıza onların söylemlerini dikkate alır, bunun eşliğinde karar verir. Baldız kendi güzelliğinin farkındadır, Gayret'in ilgisini anlar cazibesini kullanarak altınların yerini öğrenir. Eniştesi Ali Rıza'ya da bu konu hakkında bilgi verir.

Filmdeki diğer kadınlar ise Himmet'in, Saffet'in ve Hayret'in eşleridir. Filmin başında kadınlar köyde yaşamaktadır. Başları örtülüdür, şalvar giyinirler. Eşlerine ve evlerine sadıklardır. Saffet'in eşi Emine, Hayret'in eşi Gülsüm ve Himmet'in eşi ideal eş tiplerine sahiplerdir. Köydeki geleneğe ve göreneğe uygun davranışlar sergilemektedir. Kardeşler altınları bulduklarını söylediklerinde şehirli kadınlar gibi giyinip süslenebileceklerini sorup, sevinmişlerdir. Burada kadınların şehir hayatına özendiklerini görülmektedir. Ayrıca filmin birçok sahnesinde de görüldüğü gibi toplumsal bir eleştiri kadınlar üzerinden de verilmiştir. Kadınlarda da erkekler de olduğu gibi defineyi kardeşler arasında bölmek yerine sadece eşleriyle sahip olma isteği vardır. Yani aç gözlülük üzerine senaryo oluşturulmuştur.

Himmet, Hayret ve Saffet köye gelip eşlerini alır şehre dönerler. Eşlerini mağazaya götürüp onların deyimiyle şehirli kadınlar gibi giyinip kuşanmalarını sağlamışlardır. Kuaföre götürüp perma yaptırmışlardır. Kadınların dış görünümü modern yapıda olsa da hala kaba davranışlar sergilemektedirler. Aslında genel açıdan bakıldığında köylü ve kentli çatışmasının içinde sıkışıp kalmışlardır. Her ne kadar bu çatışma içinde olsalar da doğup büyüdüğü köyden, benliklerinden vazgeçip bencilleşmişlerdir. Buhran içinde yeni bir şekil almışlardır.

Filmin sonunda tüm karakterleri bürüyen hırs hepsini yenmiştir. Eğilmez, bu senaryo ile ne ‘oldum değil ne olacağım’ mesajını güldürürken vermiştir.

4.10. GÜLEN GÖZLER FİLMİ

4.10.1. Gülen Gözler Film Künyesi

Yapımcı: Nahit Ataman,

Senarist: Sadık Şendil

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Oyuncular: Adile Naşit, Müjde Ar, Sevda Aktolga, Lale Ilgaz, Şener Şen, Mahmut Hekimoğlu, Halit Akçatepe, İhsan Yüce, Ahmet Arıman, Münir Özkul, Ahmet Sezerel, Tuncay Akça, Ayşen Gruda, İtir Esen



Şekil 4.10. Gülen Gözler Film Afışı

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/Gulen_Gozler

4.10.2. Gülen Gözler Filminin Özeti

Film, Hikmet'in üst katta bulunan atölyeden babasını kahvaltıya çağırmasıyla başlar. Tam herkes kahvaltıya oturur ki Fikret ve İsmet kazak yüzünden kavgaya tutuşur. Yaşar Usta olaya el koyar, Fikret'in kazağı olduğu için ona verir. Herkes şen şakrak kahvaltı yaparken bir gürültü kopar. Bu gürültünün sesi Fikret'in sevgilisi olan Vecih'e aittir. Fikret koşarak pencereye çıkar sevgilisinin havadan attığı çiçeği alır. Vecih de çiçeği verince oradan uzaklaşır.

Yaşar Usta, iki çırağıyla evden çıkar ve çalıştığı inşaat alanına pencereleri götürür. O sırada inşaat sahibi olan Yunus Bey herkese kızmaktadır, daha az malzeme kullanmaları gerektiğini söylemektedir. Yaşar Usta sadece ona başkaldırabilmektedir. Yanlış yaptığını yüzüne vurmaktadır. Akşam olur, herkes eve döner. Akşam yemekten sonra İsmet'i istemeye gelirler, Yaşar Usta her ne kadar sıcak baksa da İsmet babasının patronu Yunus Bey'in oğlu olan Temel'e âşıktır. Bu sırada Fikret'in sevdiği Vecih gelir ve oda Fikret'e talip olur. Yaşar Usta inatla kızını Vecih'e vermek istemez. Kavga gürültü derken görücüler ve Vecih evden gider.

Temel ise babasına İsmet meselesini açar fakat baba itiraz eder. Üstelik evden kovulmak ile tehdit edilir. Gece Yaşar Usta ve ailesi odalarına çekilir. Kızlar olanlardan dolayı üzüldüklerinden alkol kullanırlar hem sigara içerler. Gürültü kıyamet koparken Yaşar Usta bu durumdan rahatsız olur ve kızların odasına çıkar. Gördüğü manzaranın üzerine bir de İsmet'in Temel'e olan aşkını öğrenir. Bu duruma sinirlenince İsmet'e tokat atar.

Sabah olur Yaşar Usta bu sinirle Yunus Bey ile de kavga eder. Akşam eve gelince karısı eline bir mektup sıkıştırır. Mektup kızı İsmet'tendir, evlenmesine izin vermediği için evi tek ettiğini yazmıştır. Olan bitenden dolayı üzgün olan Yaşar Usta eve dönerse kızını Temel'e vereceğini söyler. İsmet bunu duyunca evde saklandığı yerden çıkar babasının elini öper. Tam bu sırada kapı çalar Temel evden kovulduğunu gidecek yerinin de olmadığını söyler. Temel ile İsmet'e bir düğün yaparlar. Evin nazlı kızı Nedret de evlenmek istediğini söylemiştir. Nezaket Hanım bu durumu eşine anlatır ve Yaşar Usta düğün için yeterli bütçelerinin olmadığını söyleyerek olayı reddeder.

Nezaket Hanım rahat durmaz ve gidip Yunus Bey'den borç alır. Fakat bu borç karşılığında Nezaket evlerini ipotek ettirir. Nedret ile Orhan'a güzel bir düğün yaparlar. Nedret eşiyle gitmesini beklerken eve yerleşir.

Ev halkı Yaşar Usta'dan gizlice alınan borcu ödemek için çeşitli yollara başvurur. Evin çatı katında sabun tozu üretimine karar verirler ve işe koyulurlar. Fakat Yunus Bey rahat durmaz evi Şevket diye birine satar. Şevket evi görmek ister, eve gelince de Yaşar Usta rastlaşır muhabbet eder. Vecih gelir, yine durumu tamamen yanlış anlar. Hikmet'e görücü geldi diye kıyameti koparır, ilk defa bu yanlış anlama güzel bir olaya vesile olur. Böylece evin yeni sahibini tam anlamıyla tanıyamadan yolcu ederler.

Sabah olduğunda Yaşar Usta Orhan ve Temel'in atölyesine gitmek ister, eşi hemen bu durumu engellemek için hastalık numarası yapar. Yaşar Usta evde kalır, Orhan ve Temel olmayan atölyelerine gitmek için evden çıkar. Dışarıda çok yağmur yağmaktadır. Temel ve Orhan sırlıslık olmuştur, eşleri gizlice eve alır. Çatı katı ise su aldığı için tüm sabun tozları köpürür her ne kadar saklamaya çalışsalar da salona kadar inen köpükleri Yaşar Usta görür. Çırağı ona tüm olan biteni anlatır. Herkes salonda olayı konuşurken üstüne bir de Şevket gelir. Evi boşaltmasını söyler. Yaşar Usta bağırır çağırır kızları da buna karşılık verince, eşyalarını satıp borçları ödemlerini ister ve evi terk eder.

Kızlar babalarına yaptıkları terbiyesizliği anlayınca özür dileyip eve getirirler. Yaşar Usta her şeyin yerli yerinde olmasına şaşırır. Karısı Nezaket Hanım borçların hepsini Vecih'in ödediğini söyler. Hep birlikte yemek yerken kapı çalar ve Yunus Bey içeri girer. Ağlamaklı bir ses ile yaptığı evlerin çöktüğünü söyler. Beş parasız kaldığını ifade eder. Yaşar Usta ise namusuyla artık çalışması gerektiğini belirtir. Bu konuşmalar sırasında Vecih uçağıyla evin duvarını yıkıp içeri girer. Utanarak kızı Hikmet'i ister, Yaşar Usta da kızını verdiğini söyleyince evde bir bayram havası yaşanır.

4.10.3. Gülen Gözler Filminin Çözümlemesi

Filmin başından itibaren bir ataerkillik söz konusudur. Yaşar Usta emekçi, namuslu ve şerefîyle evine para getiren bir aile babasıdır. Toplumun dayatması olan 'erkek adamın erkek evladı olur,' düşüncesi Yaşar Usta'yı esir almıştır. Çocuklar daha

doğmadan isimleri erkek ismi olarak belirlenmiş ve doğduktan sonrada çocukların ismi değiştirilmemiştir. Çocuklarına Hasret, Nedret, İsmet, Hikmet ve Fikret isimlerini vermiştir. Geleneksel aile yaşamında olduğu gibi bu aile de erkek evlat sevdası isimlerle kendini göstermektedir.

Yaşar Usta ve eşi Nezaket Hanım çocuklarına dürüstlüğü, erdemliği, adaleti, sevgiyi ve saygıyı aşılamaya çalışmıştır. Yaşar Usta filmin ilk sahnesinde iki kızı arasındaki kazak tartışmasında bile adaletli olup Fikret'in kazağını izinsiz alan İsmet'e vermemiştir. Tüm aile fertleri paranın her şey olmadığını bilir ve ona göre davranır.

Yaşar Usta, ev halkı üzerine bir hâkimiyet sağlamak istese de bu isteği zaman zaman zedelenmiştir. Belki de bu baskıcı tavrı 'dediğim dedik' davranışı yüzünden eşi ve kızları ondan sürekli bir şeyler saklamasına vesile olmuştur. Kızlar aslında geleneksel Türk ailesindeki yapıya yakın davranışlar sergilerler. Kızlar bu baskı altında bile alkol alır, sigara içer. Korkuları, çekindikleri unsur çok azdır. Kızların ağızlarında argo kelimelerde mevcuttur. En küçük olan Hasret babasının çırağı ile gönül eğlerken babasının bu durumdan dolayı üzüleceğini hiç düşünmez, tam tersine olaydan anlık keyif alma peşindedir. Kızlar gayet özgür davranışlar sergilemektedir. Sevdikleri adamlarla evlenirler, babaları evlenmeleri için onlara birilerini dayatmaz.

Nezaket Hanım ve kızları özellikle düğün kaynaklı yalanlar söylemişlerdir. Bu da toplumun insanlara dayattığı diğer bir olgudur. Dar bütçeli aileler için düğün bir zulümdür. Yaşar Usta'nın ailesi de bu zulümden nasibini almıştır. Nezaket Hanım düğün yapılmayınca kendilerinin ayıplanıp dışlanacağını düşünmektedir. Bu yüzden dertle borçla düğünler yapılır.

Filmin sonunda ise küçük kız hariç diğer kızların babalarına karşı isyan etmeleri sadece maddi kaynaklı değildir, babalarının onlara karşı oluşturduğu baskıcı otoriteye başkaldırıştır. Bu başkaldırıyla, Yaşar Usta tüm sorunların başı olarak kendini görüp evi terk eder fakat kızlar babalarının yokluğunda mutsuz olurlar, babalarının onlar için ne kadar değerli olduğunu anlarlar. Babalarına gidip özür dilerler, böylece toplumun onlara dayattığı baba otoritesini de kabul etmişlerdir. Yaşar Usta'nın eve dönmesiyle ve karşılıklı bir değişim başlar. Hanımlar yalan söylemez, Yaşar Usta ise 'dediğim dedik' kafasından uzaklaşır. Hatta kızı Hikmet'i, Vecih'e

verir. Eğilmez, yine toplumsal bir ders vermiştir. Aşırıya kaçan otoritenin zararlarının büyük olacağını iletmiştir.

SONUÇ

İlk örneklerinden günümüze kadarki serüveninde üretildiği toplumun temel değerlerinden beslenen sinema, bu özelliğiyle toplumsal yapının beyaz perdeye aktarıldığı önemli bir sanat dalı olmuştur. Yine icadından buyana erkekler tarafından kontrol edilen sinemada genel olarak bir erkek bakış açısı söz konusudur. Toplumsal yaşamışlıklarla karşılıklı etkileşim içinde olan bu sanat faaliyetindeki erkek egemen hâkimiyet, senaryolarında erkek bakış açısıyla şekillenmesine neden olmuştur. Genel manada geçerli olduğunu söyleyebileceğimiz bu durum, Türk sinemasında da aynen mevcuttur. Yani toplumsal yapıdan beslenen bir sanat dalı olan sinemanın ülkemiz örneklerinde Türk toplumunda mevcut ataerkil düzenin yansımaları bariz bir şekilde görülmektedir.

Genel manada cinsiyet ve toplumsal cinsiyet bağlamında kadın konularının ele alındığı bu çalışmada, özelde Türk tarihi ve modernleşme sürecinde Türk kadını ve Türk sinemada kadın temsillerini şekillendiren eril söylem irdelenmiştir. Çalışmanın birinci bölümde, biyolojik olarak erkek ya da dişi olarak doğan insanların kendilerine öğretilen bir takım görev ve sorumluluklarla dünyaya geldikleri kültüre göre değişiklik gösterebilen toplumsal cinsiyet rollerini öğrendikleri saptanmıştır. Sosyal yaşamın olmazsa olmazlarından bir tanesi durumundaki toplumun cinsiyetlere atfettiği bu rollerin, kimlik sunma sürecin de etkili olarak bireylerin kadın ya da erkek olmaları doğrultusunda sosyal ortamın kendisinden beklediği kalıplara uygun hareket etmelerini sağladığı görülmüştür.

Eğilmez'in filmleri dönemin toplumlaşma hareketi doğrultusunda inşa edildiği için sosyolojik okumalara imkân verir. Ertem Eğilmez; aile yapısını, birey kavramını, yönetimin şeklini, eğitim değerlerini, ahlaki yozlaşmayı, toplumdaki yanlışlıkları, çarpıklıkları filmlerine aktarmıştır.

Toplumun hangi konuda problemi, derdi, tasası, çöküşü var ise o yöne yönelmiş ve konuyu irdelemiştir. Eğilmez, güldürü unsuruyla eleştirel yapıyı harmanlayarak aktarır. Güldürü filmlerine yerleştirdiği eleştirileri, öğütleri başarılı şekilde seyirciye ulaştırır. Filmlerinde en sevdiği olay güldürürken düşündürmektir, bunu da çok başarılı gerçekleştirmektedir.

Eğilmez güldürü filmlerinde; ahlaki yapıyı, toplumun yaşam tarzını, sosyal-ekonomik durumları, Türk kültürü, toplumun isteğini öğütleyici ve eleştirel bir bakışla işlemiştir. Eğilmez kendisine dünya sinemasını örnek almış, güldürü filmlerine eleştirilerini ekleyerek ses getiren birçok film yapmıştır. Eserlerinde kadınların yaşayışını, beklentilerini, toplumun onlara verdiği unsurlarla nasıl şekil aldıklarını yansıtır. Kadınlar sosyal hayatta tıpkı bir obje gibi kendisine sorulmadan alınıp satılması olayını eleştirel bir şekilde eserlerine işlemiştir.

Eğilmez Salako'da bu hadiseyi kaleme almıştır. Emine kendisine sorulmadan yaşça büyük olan Abuzer'e babası tarafından verilmiştir. Emine akıllılık yapıp evden kaçar, daha sonra hakikateleri görür ve sevdiği adam ile hayatını birleştirir. Kadının olaylara başkaldırma gibi bir durumu yoktur. Kadın susturulup evde oturtulup sosyal hayata karışması hep engellenmiştir. 'El hamuruyla erkek işine karışma' söylemi aslında bir dönem kadının yaşadığı durumu özetler niteliktedir. Kadının biraz ses çıkarması demek namussuzluk olarak görülür ve toplumdan dışlanmasına sebep olur. Ertem Eğilmez, bu sosyal dokuları eserlerine nakş etmiştir.

Eğilmez, güldürürken düşündürmüştür. Onun kaleminden çıkan eserler kadın kimliğinin nasıl yok sayıldığını da gösterir. Kadının ayakları üzerinde durması bir şey ifade etmez, ya kazandığını eşine verir kendi parasız kalır ya da erkek başında olmadığı sürece yaptıkları hor görülür, aşağılanır.

Cumhuriyet'in ilanı ile kadının birey olduğu hissettirilince sosyal olayların aynası olan sinemada da kadını değerli olarak yansıtılmıştır. Örneğin Milyarder'de Mesut kızını evlendirirken Sema'ya evlenip evlenmeyeceği fikrini sormuştur. Evdeki kararları birlikte almaktadırlar. Kadının hem toplumda hem de evinde söz hakkına sahip olduğu görülür. Filmleri tıpkı sosyal bir projeyi kapsayan topluma yol gösteren içeriklerle doludur.

KAYNAKÇA

- Aça, M. (2007). Reşideddin Oğuznâmesi'nde Kadın. *Millî Folklor*, 76, 76-92.
- Adiloğlu, A. (2004). Karaçay-Malkar Nart Destanlarının Kadın Kahramanı: Satanay Biyçe. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, 18, 7-25.
- Akbulut, H. (2008). *Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Aktan, C. C. (2003). *Değişim Çağında Yönetim*. İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Aktaş, E. (2013). Mehmet Fuat Köprülü'de Folklor ile Halk Edebiyatı Algısı ve Bunlar Üzerine Yaptığı Çalışmalar. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*. XIII/1, 151-172.
- Akyüz, Ç. (2010). Manas Destanı'nda Alp Kadın Tipi. *Mukaddime*, 1, 169-180.
- Altındal, A. (1985). *Türkiye'de Kadın*. İstanbul: Süreç Yayınları.
- Amos, D. B. (2003). *Şartlar ve Çevre İçinde Folklorun Bir Tanımına Doğru*. (Çev. Ekici, M.). Ankara: Milli Folklor Yayınları.
- Artun, E. (2000). *Halk Kültürü ve Folklorun Türk Kültüründeki Yerine Kültürel Değişim ve Gelişim Açısından Bakış*. Adana: Epsilon Ofset.
- Assmann, J. (2015). *Kültürel Bellek*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Assmann, J. (2015). *Kültürel Bellek*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Aytekin, A. (2019). Sezai Karakoç Metinlerinde Millet Söylemi. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 12(Sayı: 25), 267-285.
- Bakan, İ., Büyükbese, T. ve Bedestenci, H. (2004). *Örgüt Sırlarının Çözümünde Örgüt Kültürü Teorik ve Amprik Yaklaşım (1. Baskı)*. İstanbul: Aktüel Yayınları.
- Banks, J. (2008). *An Introduction To Multicultural Education* (4th ed.). Needham Heights: MA: Allyn & Bacon.
- Bars, M. E. (2014). Alp Tipi Kavramı Çerçevesinde Manas. *Tarih Okulu Dergisi*, XVII, 345-357.

- Bayat, F. (2018). *Türk Kültüründe Kadın Şamanlar*. İstanbul: Ötüken Neşriyat
- Berktaş, F. (2000). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bıçakcıoğlu, Ö. (2014). *Türk Sinemasında Bir Tür Olarak Güldürü: Ertem Eğilmez Filmleri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Bora, A. (2010). *Kadınların Sınıfı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bozkurt, V. (2006). *Değişen Dünyada Sosyoloji*. Bursa: Ekin Kitabevi.
- Büyükalın Filiz, S. (2011). *Eğitimle İlgili Temel Kavramlar*. Ankara: Pegem Akademi.
- Cevizci, A. (2010). *Eğitim Sözlüğü*. İstanbul: Say Yayınları.
- Chirli, N. (2008). Şor Kahramanlık Destanlarında Kadın Tipi. *Turkish Studies*, 3/7, 292-305.
- Çağan, O. (2009). *1980'den Günümüze Türkiye'de Güldürü Sinemasının Değişimi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çakar Mengü, S. (2005). *Reklamın Toplumsal Değer Yapılanmasına Etkisi*. İstanbul: Galatasaray Üniversitesi Hakemli Akademik Yayınları.
- Çakar Mengü, S. (2008). *Televizyon Reklamlarında Kadına Yönelik Oluşturulan Toplumsal Kimlik*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2007). *Türk Dünyası Epik Destan Geleneği*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çolak, F. (2016). Türklerde Lider Kadın Tipolojisi ve Gülnar Hatun Efsanesi. *Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi*. s.59.
- Çulha Özbaş, B. (2015). İlköğretim Sosyal Bilgiler Derslerinde Kültürel Miras Eğitimi. *Sosyal bilgiler öğretimi* (4. Baskı) içinde (s. 744-763). Ankara: Pegem Akademi.
- Devellioğlu, F. (2010). *Osmanlıca- Türkçe Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Dilek, İ. (2004). Türk Sinemasında Suskun Kadın İmgesi. *Sosyal Bilimler Dergisi*. 1(12), 203-211.

- Dinçkol, V. ve Çitçi, O. (Ed).(1998). “*Kadının Hukuksal Statüsünün Tarihsel Gelişimi*”, 20. *Yüzyılın Somunda Kadınlar ve Gelecek*. Ankara: Türkiye ve Orta Doğu Amme İdaresi Enstitüsü İnsan Hakları Araştırma ve Derleme Merkezi Yayınları.
- Doğan, İ. (2004). *Sosyoloji*. Ankara: Pagem Yayıncılık.
- Doğan, Ö. (2008). *Kültür Bilimleri ve Kültür Felsefesi*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Dorsay, A. (1982). Yol. *Milliyet Sanat Dergisi*, 1(Sayı: 60), 1-8.
- Dundes, A. (1998). Doku, Metin ve Konteks. (*Texture, Text and Context.*). (Çev. Ekici, M.), *Milli Folklor Dergisi*. (Sayı 38), 106- 119.
- Düzgün, D. (2019). Halk Kültürü Değişimleri ve Bir Alan Araştırması. *Millî Folklor Dergisi*, 124, 62-74.
- Ekici, M. (1998). Halk, Halk Bilimi ve Halk Bilgisi Üzerine Bir Deneme. *Milli Folklor Dergisi*, 2-8.
- Ekici, M. (1999). Anadolu Sahası Köroğlu Anlatmalarında Kadın Tipler. *Millî Folklor*, 44, 10-17.
- Ekin, N. (1986). *Hızlı Şehirleşmenin Sosyo-Ekonomik Etkileri, Hızlı Şehirleşmenin Yaratdığı Ekonomik ve Sosyal Sorunlar*. İstanbul: Siyasi ve Sosyal Araştırmalar Vakfı Yayınları.
- Ercilasun, A. B. ve Akkoyunlu, Z. (2014). *Kâşgarlı Mahmud Dîvânı Lugâtî't-Türk Giriş-Metin-Çeviri-Notlar-Dizin*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Erdoğan, İ. ve Alemdar, K.(2005). *Popüler Kültür ve İletişim*, Ankara: Erk Yayınları.
- Erdoğan, T. (2008). Toplumsal Cinsiyet Organizasyonunun Merkezi Unsuru Olarak Annelik. *Aile ve Toplum Dergisi*, 4(14), 73-82.
- Ergin, M. (2013). *Orhun Abideleri*. Ankara: Boğaziçi Yayınları.
- Ergin, M. (1997). *Dede Korkut Kitabı I (Giriş-Metin-Faksimile)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları
- Ergun, D. (2000). *Kimlikler Kısacasında Ulusal Kişilik*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Erkeklik Sancar, S. (2009). *İmkânsız İktidar*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Global Mobility Trends (2022). <https://iie.widen.net/s/g2bqxwkwqv/project-atlasinfographics-2022>.
- Gordon, M. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. (Çev.: Osman Akınhay, Derya Kömürcü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları
- Gökalp, Z. (1976). *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Gökalp, Z.(2010). *Türk Medeniyeti Tarihi*. C. 2. İstanbul: Türk Kültür Yayınevi.
- Gökmen, M. (1989). *Başlangıçtan 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları*. İstanbul: Denetim Ajans Yayınları.
- Göksel, B. (1993). *Çağlar Boyunca Türk Kadını ve Atatürk*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Gönen, M. (2008). *Paradoksal Sanat Sinema*. İstanbul: Versus Yayınları.
- Günay, U.(1999). *Osmanlı İmparatorluğu ve Türk Halk Kültürü*. Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi. Cilt:9. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, s.24.
- Günay, Umay. (1998). *Manas Destanı'ndaki Kadın Adları ile İlgili Bir Deneme*. Folkloristik Prof. Dr. Dursun Yıldırım Armağanı, Ankara: 49-61.
- Gündüz, A.(2012). *Tarihi Süreç İçerisinde Türk Toplumunda ve Devletlerinde Kadının Yeri ve Önemi*, The Journal of Academic Social Science Studies
- Güney, S. (1997). *Davranış Bilimleri*. Ankara: Kara Harp Okulu Basım Evi.
- Güngör, A.C. (2003). *Sözlü Masal Geleneğinden Görsel Masal Evresine Geçiş ve Masal Formunun Yeşilçam Sinemasına Etkileri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Güvenç, B. (1999). *İnsan ve Kültür*. Ankara: Remzi Kitabevi.
- Hakan, F. (2012). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Hıdıroğlu, İ. (2010). *Türkiye'de 1980 Sonrası Sinema Politikaları*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- İçli, G. (2002). *Sosyolojiye Giriş*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- İmaçer, D. (2004). Türk Sinemasında Suskun Kadın, *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 6(Sayı 12), 203-211.

- İnan, A.(1987). *Makaleler ve İncelemeler*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- İnayet, A. ve Adem, Ö. (2009). Uygur Türklerinin Mitolojik, Dinî ve Tarihî Kadın Kahramanları Üzerine. *Turkish Studies*, 4/3, 1183-1198
- İnceoğlu, İ. (2015). Beyaz Perdede Kadın Anlatısı: Mavi Dalga filminin Feminist İncelemesi. *Fe Dergi: Feminist Eleştiri*, 7(2), 87-94.
- İzgi, Ö. (2017). *Orta Asya Türk Tarihi Araştırmaları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Kafesoğlu, İ. (1986). *Türk Milli Kültürü* (Düzeltilmiş ve Genişletilmiş Dördüncü Baskı). İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Kalaycıoğlu, E. ve Sarıbay, A. Y. (2009). *Türkiye 'de Politik Değişim ve Modernleşme*. Bursa: Dora Yayınları.
- Kandiyoti, D. (2007). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kaplan, M. (1987). *Türk Milletinin Kültürel Değerleri*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Kaplan, M. (2004). *Dede Korkut Kitabında Kadın*. Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar I. İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 39-50.
- Karahanoglu, I. (2007). *1950 – 1970 Yılları Arasında Türk Sinemasının Temel Özelliklerinin Oluşmasını Sağlayan Toplumsal, Ekonomik, Siyasi, Kültürel Etkenler ve Bunların Türk Sinema Tarihindeki Yeri*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi) , İstanbul.
- Karpat, K.H. (2006). *Osmanlı'da Değişim, Modernleşme ve Uluslaşma (1. Baskı)*. (D. Özdemir, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Kasım, M. ve Atayeter H. D. (2012). 1960'lı Yıllarda Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 1(4), 19-33.
- Kaya, M. (2002). Türk Halk Anlatılarında Kadın. *Toplumbilim*, 15, 49-54.
- Koncavar, A. (2013). *Sinema İletişim Edebiyatı*. İstanbul: Agora Kitaplığı Yay.

- Malinowski, B. (1990). *İnsan ve Kültür*. (Çev. M. F. Gümüş) Ankara: V Yayınları.
- Mallı, C. (2013). *Ertem Eğilmez Sinemasının Üretiminde Bir Gösterge Olarak: "Grotesk Halk Kültürü"*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Mengü Çakar, S. (2005). Reklamın Toplumsal Değer Yapılanmasına Etkisi. *Galatasaray Üniversitesi Hakemli Akademik Yayını*, (Sayı 3), 113-132.
- Metin, Ö. (2019) Tolga Karaçelik'in Kelebekler Filminde Güçlü Kadın İmgesi Bağlamında Kadının Temsili, *Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (Sayı 14), 635-648.
- Muhammethacı, K. (1997). Efsane ve Rivayetlerde Tasvir Edilen Kadın Tipleri Üzerine. *Sincan Üniversitesi İlim Dergisi*, 1, 713-719.
- Naktiyok, A. (1999). *Çevresel Çalkantı ve Örgüt Kültürü* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Osmanağaoğlu, C. (2004). *Tanzimat Dönemi İtibarıyla Osmanlı Tâbiyetinin Vatandaşlığının Gelişimi*. İstanbul: Legal Yayınları.
- Ögel, B. (2001). *Dünden Bugüne Türk Kültürünün Gelişme Çağları*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırma Vakfı Yayınları.
- Özerkmen, N. (2012) .Toplumsal Bir Olgu Olarak Şiddet. *Akademik Bakış Dergisi* 1(sayı:28), 1-19.
- Özgüç, A. (1988). *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*. İstanbul: Broy Yayınları.
- Özgüç, A. (1993). *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*. İstanbul: Bilgi Yayınları.
- Özkan, Z. Ç. (2012) . Türkiye Sineması'nda Kadının Değişen İmgesi. *Dokuz Eylül Üniversitesi Hemşirelik Yüksekokulu Dergisi*, 5(2), 79-81.
- Özmenli, M. (2018).Ortaçağ'da Türklerde Kadın ve Aile. *The Journal of Academic Social Science Studies*. s.350.
- Özön, N. (2013). *Türk Sineması Tarihi 1896-1960*. İstanbul: Doruk Yay.

- Öztürk, R. (1995). Sinemada Akımlar. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimler Fakültesi Dergisi* (Sayı:26), 227,228.
- Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak*. İstanbul: Alan Yayınevi.
- Pekman, C. (Der). (2010). *Film Bir Adam Ertem Eğilmez*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Peters, T. ve Waterman, R. (1987). *Yönetme ve Yükseltme Sanatı*. (Çev. S. Sargut) İstanbul: Bilimsel Sorunlar Dizisi
- Refiğ, H. (2013). *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Dergah Yayınevi.
- Saatçı, D. (2010). *Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Filmlerinde Erkek Temsili*. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Saçkesen, A. (2007). Er Tabıldı Destanında Kadın Tipler. *Turkish Studies*, 2/3, 489-495.
- Sangır, H. (2010). Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Anlamlandırılmış Biçiminin Kadın Sanatçı Kimliğinin Oluşum Sürecine Etkiler. *Hacettepe Üniversitesi Sosyolojik Araştırmalar Dergisi*, 29-56.
- Saydam, B. (2017). *Sinemada Tarih Yazımı Yaklaşımları Açısından Türk Sinema Tarihinin Başlangıcına İlişkin Sorunlar: Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı Filmi Ekseninde Bir İnceleme* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Scognamillo, G. (2010). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Silah, M. (2002). *Sosyal Psikoloji*. Ankara: Gazi Kitabevi.
- Soykan, F. (1993). *Türk Sinemasında Kadın 1920-1990*. İzmir: Altın Matbaacılık
- Söylemez, O. ve Lezzet, A. (2000). Alpamış Batır ve Er Targın Destanlarında Kahraman, Kadın ve At Motifleri Üzerine Bir Deneme. *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 14, 35-46.
- Sultana. (2019). Ataerkillik ve Kadının İkincilliği; Kuramsal Bir Analiz.(Çev: Saadet Altay). *Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi*, 1(23), 417-427.

- Suner, A. (2006). *Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Şahin, Halil İbrahim. (2012). Türkmenistan Sahası Koroğlu Anlatmalarında Kadın Tipler. *Çukurova Üniversitesi, Prof. Dr. Mine Mengi Adına Türkoloji Sempozyumu Bildirileri*. Adana: 563-572.
- Şahinalp, S. D. (2010). *Türkiye’de Gülmenin Dönüşümü 1970 ve 2000’li Yıllarda Komedi Filmlerinin Karşılaştırmalı Bir Analizi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Şişman, N. ve Mülke, E. (2006). *Kadın Beden Siyaset*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Tanrıkulu, M. (2018). *Coğrafya ve Kültür*. Ankara: Pegem Akademi.
- Taşagıl, A. (2017). *Kök Tengri’nin Çocukları*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat
- Tekin, T. (2010). *Orhon Yazıtları*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tellioğlu, İ. (2012). İslam Öncesi Türk Toplumunda Kadının Konumu Üzerine. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi [TAED]*, 1(55), 209-224
- Topçu, Y.G. (2010). *Hollywood’a Yeniden Bakmak*. Ankara: De Ki Yayıncılık.
- Tuskan, A. A. (2012). Toplumsal Cinsiyet, Toplumda Kadına Biçilen Roller ve Çözümleri. *Türkiye Barolar Birliği Dergisi*, 25(99), 445-449.
- Türkçe Sözlük. (2011). *Kültür*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Türköne, M. (1995). *Eski Türk Toplumunun Cinsiyet Kültürü*. Ankara: Ark Yayınevi.
- Uygur, N. (1984). *Kültür Kuramı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Uzunçarşılı Soydaş, A. (2001). *Çokuluslu İşletmelerde Kurum Kültürü ve Halkla İlişkiler Uygulamaları* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yılmaz, Ayfer. (2004). Türk Kültüründe Kadın. *Millî Folklor*, 61, 111-123.
- Yurdigül, Y. (2008). *Medyatik Kimlikler*. Konya: Tablet Kitapevi.
- Zencikiran, M. (2016). *Sosyoloji*. Bursa: Dora Yayıncılık.

Zengin, E. (2020). Herder'in Milli folklor Tanımlamalarında Halk Kavramının Doğası. *Milli Folklor*, 16 (126), 18-26.

İnternet Kaynakları

<https://www.sinemalar.com/film/5553/tatli-dillim>

https://tr.wikipedia.org/wiki/Mavi_Boncuk_%28film,_1975%29

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Salako>

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Milyarder_\(film\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Milyarder_(film))

<https://www.beyazperde.com/filmler/film-278439/>

https://tr.wikipedia.org/wiki/Sev_Karde%C5%9Fim_%28film%29

https://tr.wikipedia.org/wiki/Salak_Milyoner

https://tr.wikipedia.org/wiki/Erkek_G%C3%BCzeli_Sefil_Bilo

<https://www.beyazperde.com/filmler/film-187039/>

https://tr.wikipedia.org/Gulen_Gozler

Kubbealtı Sözlük .*Temel Kavramların Tanımlarına Dair:* (<http://lugatim.com>)

TDK. (2020). *Türk Dil Kurumu*. <http://tdk.gov.tr/>: <http://tdk.gov.tr>.