

T.C.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

HALKLA İLİŞKİLER VE TANITIM ANABİLİM DALI

KİŞİLERARASI İLETİŞİM BİLİM DALI

**1970-1980 TÜRK SİNEMASINDAKİ KADIN TEMSİLİNİN
TOPLUMSAL ROL BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

BAHÇEGÜL ERCAN GÖK

İstanbul, 2019

T.C.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

HALKLA İLİŞKİLER VE TANITIM ANABİLİM DALI

KİŞİLERARASI İLETİŞİM BİLİM DALI

**1970-1980 TÜRK SİNEMASINDAKİ KADIN TEMSİLİNİN
TOPLUMSAL ROL BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

BAHÇEGÜL ERCAN GÖK

Danışman: Doç. Dr. AYŞE GÜL SONCU

İstanbul, 2019



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

TEZ ONAY BELGESİ

HALKLA İLİŞKİLER Anabilim Dalı KİŞİLERARASI İLETİŞİM Bilim Dalı TEZLİ
YÜKSEK LİSANS öğrencisi BAHÇEGÜL ERCAN GÖK'nın 1970-1980 TÜRK
SİNEMASINDAKİ KADIN TEMSİLİNİN TOPLUMSAL ROL BAĞLAMINDA
İNCELENMESİ adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 25.04.2019 tarih ve 2019-
11/10 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oy birliği oy çokluğu ile Yüksek Lisans Tezi
olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi 29.05.2019

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

1.	Tez Danışmanı	Dr. Öğr. Üyesi AYŞE GÜL SONCU	
2.	Jüri Üyesi	Doç. Dr. EMEL POYRAZ	
3.	Jüri Üyesi	Dr. Öğr. Üyesi ECE ÜNÜR	

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

GENEL BİLGİLER.....	i
ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	ii
ÖNSÖZ.....	iii
TABLolar.....	iv
GÖRSELLER.....	v
ŞEKİLLER.....	vi
KISALTMALAR.....	vii

GİRİŞ.....	- 1 -
------------	-------

1. TOPLUMSAL STATÜ, TOPLUMSAL ROL VE SOSYAL ROL	- 3 -
---	-------

1.1 Toplumsal Statü	- 3 -
---------------------------	-------

1.1.1 Verilmiş Statü	- 4 -
----------------------------	-------

1.1.2 Kazanılmış Statü	- 4 -
------------------------------	-------

1.1.3 Anahtar Statü.....	- 4 -
--------------------------	-------

1.2 Toplumsal Rol.....	- 4 -
------------------------	-------

1.2.1 Rol Pekişmesi.....	- 5 -
--------------------------	-------

1.2.2 Rol Çatışması	- 6 -
---------------------------	-------

1.3 Sosyal Rol	- 6 -
----------------------	-------

1.4 Rol Kuramı ve Sosyal Öğrenme Kuramı	- 6 -
---	-------

1.5 Model Alma ve Modelin Nitelikleri.....	- 13 -
--	--------

1.6 Toplumsal Algı	- 15 -
--------------------------	--------

1.6.1 Kategorizasyon.....	- 17 -
1.6.2 Önyargı.....	- 18 -
1.6.3 Kalıpyargı.....	- 19 -
1.6.4 Sosyal Damga	- 19 -
2. TOPLUMSAL CİNSİYET VE DİĞER KAVRAMLAR	- 20 -
2.1 Toplumsal Cinsiyet	- 20 -
2.1.1 Toplumsal Cinsiyet Rollerı	- 28 -
2.1.2 Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliğı	- 31 -
3. SİNEMA TARİHİ.....	- 39 -
3.1 Türk Sinema Tarihi	- 42 -
3.2 Türk Sinemasında İthal Dönem	- 52 -
4. TÜRK SİNEMASI DÖNEMLERİ.....	- 54 -
4.1- İlk Dönem 1910-1922.....	- 54 -
4.2 – Tiyatrocular Dönemi 1922-1939.....	- 55 -
4.3 – Geçiş Dönemi 1939-1950	- 57 -
4.4 – Sinemacılar Dönemi 1950-1970	- 59 -
4.5 – Genç/ Yeni Sinemacılar 1970-1980	- 63 -
5. TARİHTE KADIN	- 66 -
5.1 Tarihte Kadın Temsili	- 66 -
5.2 Modernleşme Ve Türk Kadını	- 67 -
6. TÜRK SİNEMASINDA KADIN.....	- 73 -
6.1 Türk Sinema Tarihinin İlk Kadın Oyuncuları.....	- 73 -
6.2 Türk Sinemasında Kadın Temsili	- 74 -
7. 1970-1980 SİNEMASINDA KADIN ROLLERİNİN ÖRNEK FİMLER İLE İNCELENMESİ	

7.1 Sultan Gelin.....	- 75 -
7.1.1 Künye	- 76 -
7.1.2 Filmin Konusu.....	- 76 -
7.1.3 Filmin Özeti	- 77 -
7.1.4 Karakter Analizi	- 78 -
7.1.5 Filmin Değerlendirmesi	- 81 -
7.2 Dila Hanım.....	- 83 -
7.2.1 Künye	- 83 -
7.2.2 Filmin Konusu.....	- 83 -
7.2.3 Filmin Özeti	- 84 -
7.2.4 Karakter Analizi	- 87 -
7.2.5 Filmin Değerlendirmesi	- 88 -
7.3 Gelin.....	- 91 -
7.3.1 Künye	- 91 -
7.3.2 Filmin Konusu.....	- 91 -
7.3.3 Filmin Özeti	- 92 -
7.3.4 Karakter Analizi	- 95 -
7.3.5 Filmin Değerlendirmesi	- 98 -
7.4 Düğün.....	- 101 -
7.4.1 Künye	- 101 -
7.4.2 Filmin Konusu.....	- 101 -
7.4.3 Filmin Özeti	- 102 -
7.4.4 Karakter Analizi	- 104 -
7.4.5 Filmin Değerlendirmesi	- 107 -
7.5 Asiye Nasıl Kurtulur	- 109 -

7.5.1 Künye	- 109 -
7.5.2 Filmin Konusu.....	- 109 -
7.5.3 Filmin Özeti	- 110 -
7.5.4 Kişilik Analizi	- 113 -
7.5.5 Filmin Değerlendirmesi	- 116 -
7.6 Püsküllü Bela	- 118 -
7.6.1 Künye	- 118 -
7.6.2 Filmin Konusu.....	- 119 -
7.6.3 Filmin Özeti	- 119 -
7.6.4 Karakter Analizi	- 121 -
7.6.5 Filmin Değerlendirmesi	- 122 -
7.7 Birleşen Yollar	- 123 -
7.7.1 Künye	- 123 -
7.7.2 Filmin Konusu.....	- 124 -
7.7.3 Filmin Özeti	- 124 -
7.7.4 Kişilik Analizi	- 127 -
7.7.5 Filmin Değerlendirmesi	- 131 -
7.8 Acıların Kadını.....	- 133 -
7.8.1 Künye	- 133 -
7.8.2 Filmin Konusu.....	- 134 -
7.8.3 Filmin Özeti	- 134 -
7.8.4 Kişilik Analizi	- 137 -
7.8.5 Filmin Değerlendirmesi	- 139 -
7.9 Sürtük.....	- 141 -
7.9.1 Künye	- 141 -

7.9.2 Filmin Konusu.....	- 142 -
7.9.3 Filmin Özeti	- 142 -
7.9.4 Karakter Analizi.....	- 144 -
7.9.5 Filmin Değerlendirmesi	- 146 -
SONUÇ	- 148 -
KAYNAKÇA.....	- 158 -



GENEL BİLGİLER

GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı	: Bahçegöl Ercan Gök
Anabilim Dalı	: Halkla İlişkiler ve Tanıtım
Programı	: Kişilerarası İletişim
Tez Danışmanı	: Doç. Dr. Ayşe Gül Soncu
Tez Türü ve Tarihi	: Yüksek Lisans – Mayıs 2019
Anahtar Kelimeler	: Toplumsal Rol, Kadın Temsili, Türk Sineması, Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliği, Toplumsal Norm, Sosyal Rol

ÖZET

Tez çalışmasında, 1970-1980 dönemlerinde sinema da yer alan kadın rollerinin, toplumsal normlar düzleminde incelenmesi ve biçilen rollerin analizi üzerinde durulmuştur. Tez üç bölümden meydana gelmektedir. İlk bölümde toplumsal statü, toplumsal rol, sosyal rol ve toplumsal cinsiyet eşitsizliği üzerinde durularak toplumun sahip çıktığı değerler ve kadınları şekillendirdiği söylemler derlenmiştir. İkinci bölümde ise genel sinema tarihine ve Türk Sineması dönemlerine değinilmiş, dönemlerin kalıpları, yargıları ve tutumlarıyla ilgili çalışma yapılmıştır. Üçüncü ve son bölüm de ise kadının, tarih içerisinde konumlandırıldığı noktadan günümüze gelişi üzerinde durulmuş olup, ardından Türk Sineması'nda kadın rollerinin aldığı ve konumlandırıldığı şekillere atıfta bulunarak, 1970-1980 sinemasında kadın rollerinin örnek dokuz film üzerinden incelenmesine yer verilmiştir. Sonuç olarak toplumsal algıların ve normların sinema filmlerinde rol alan kadınlar üzerinde de etkisini görmekteyiz.

GENERAL KNOWLEDGE

Name Surname : Baheg l Ercan Gök
Field : Public Relations and Promotion
Programme : Interpersonal Communication
Supervisor : Asst. Professor Ay e Gül Soncu
Degree Awarded and Date: Master – May 2019
Keywords : Communal Roles, Representation Of Women,
Turkish Cinema, Social Gender Inequality,
Communal Norms, Social Roles

ABSTRACT

The thesis study of the role of women in cinema in the period of 1970-1980 and the analysis of the roles played on the plane of social norms. The thesis consists of three parts. The first part focuses on social status, social role, social role and gender inequality and discusses the values of society and the discourses shaping women. The second part deals with the general history of cinema and the periods of Turkish cinema. In the third and final chapter, the position of women in history from the point of arrival to the present has been emphasized, and then in Turkish cinema, by referring to the shapes of women's roles and positions, the role of women has been examined through nine films in the film of 1970-1980. As a result, we see the impact of social perceptions and norms on women who are involved in cinema films.

ÖNSÖZ

Bu çalışmayı sonuçlandırmamda görüşleri, desteği, yol göstermeleri ile her zaman katkıda bulunan değerli hocam Doç. Dr. Ayşe Gül SONCU' ya, sorduğum her soruyu sabırla cevaplayan Arş. Gör. İbrahim HANAVCI' ya, destekleri, uyarıları için Doç. Dr. Emel POYRAZ ve Dr. Öğr. Üyesi Ece ÜNÜR'e, her zaman yanımda olan, yorulduğum yerde beni tekrar kaldıran, en büyük destekçim olan eşim Zeynel Evrim GÖK' e, tüm eğitim hayatım boyunca benden desteklerini asla esirgemeyen annem Şennur ERCAN ve babam Özcan ERCAN' a sonsuz teşekkürlerimi sunar, çalışmamın tüm ilgililere yarar sağlamasını dilerim.

İstanbul, 2019

Bahçegül ERCAN GÖK

TABLO LİSTESİ

Tablo– 1: Toplumsal Cinsiyet (Gender).....	24
Tablo– 2: Unilever’den Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Eşitliği.....	31
Tablo– 3: TÜİK Kasım 2017 Temel İşgücü Göstergeleri.....	34
Tablo– 4: TÜİK Kasım 2017 Cinsiyete Göre İstihdam.....	35
Tablo– 5: TÜİK Kasım 2017 Cinsiyete Göre İşsizlik.....	36
Tablo– 6: TÜİK Kasım 2017 Okullaşma Oranı.....	37
Tablo– 7: YÖK 2016 Akademide Cinsiyetlere Göre Üyeler.....	38
Tablo– 8: Türk Sineması Dönemleri.....	53
Tablo– 9: Sultan Gelin Filmi Karakter Analizi.....	78
Tablo– 10: Dila Hanım Filmi Karakter Analizi.....	86
Tablo– 11: Gelin Filmi Karakter Analizi.....	94
Tablo– 12: Düğün Filmi Karakter Analizi.....	103
Tablo– 13: Asiye Nasıl Kurtulur Filmi Karakter Analizi.....	114
Tablo– 14: Püsküllü Bela Filmi Karakter Analizi.....	121
Tablo– 15: Birleşen Yollar Filmi Karakter Analizi.....	128
Tablo– 16: Acıların Kadını Filmi Karakter Analizi.....	138
Tablo– 17: Sürtük Filmi Karakter Analizi.....	144

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel – 1: Ayastafanos'taki Rus Abidesinin Görünüşü.....	43
Görsel – 2: Ayastafanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı.....	43



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil – 1: Sinemanın Toplumsallaştırma Modeli	50
---	----



KISALTMALAR LİSTESİ

CEDAW Convention on the Elimination of All Forms of Discrimination
Against Women

AKT Aktaran

Vb Ve benzeri

Vs Ve saire

Yy Yüz yıl

ABD Amerika Birleşik Devletleri

GİRİŞ

Bireyler sahip oldukları biyolojik cinsiyeti, yaşadıkları toplum içerisinde sosyalleşme ve alan oluşturma adına, toplumun yargıları doğrultusunda şekillendirmeye çalışmışlardır. Toplumsal cinsiyet kavramını açıklamak için her iki cinside anlamak ve açıklamak gerekmektedir. Bunun nedeni ise cinsler arasında var olan eşitsizliktir. Kadın yaşamı üzerinde kurulmaya çalışılan eril tahakküm ise her yerde kendini göstermektedir. Kadınların geçmişten şimdiye dek kendilerini var etme ve eşit haklara sahip olma adına göstermiş oldukları çaba oldukça önemlidir. Fakat gösterilen çabalar, kadınların yaşadıkları toplumun genel normları ve değerleri ile ilintili olarak şekillenmektedir.

Toplumsal olarak kadınlara verilen roller ve statüler kadınların daima ikincil planda kalmasına neden olmaktadır. Kadınların toplum içerisindeki yeri ise bir sanat dalı ve toplumu etkileyen en önemli araçlardan biri olan sinemada da, var olduğu toplumun kadına verdiği değer doğrultusunda şekillenmiş, seçilen konular ve işleme metotları bu düzlemde belirginleşmiştir.

Bu çalışmanın amacı; toplumsal cinsiyet içerisinde yer alan kavramları tetkik ederek, Türk Sineması'nın gelişim sürecinde olduğu 1970-1980 dönemleri içerisinde izlenme olarak en çok gişeye sahip, başrollerinin kadın olduğu ve kadının toplumsal değerler ışığında yansıtıldığı filmleri derleyerek dönemin kadınlar üzerindeki normlarını incelemektir.

Çalışmanın konusu; sinema filmlerindeki rol dağılımlarında kadınlara yüklenen sıfatların, yaşadıkları toplumun temel normları çerçevesinde şekillenip, şekillenmediği incelenilen 9 ayrı film temelinde gözlemlenmeye çalışıldı. Filmler ışığında bu gözlemi yaparken tez içerisinde toplumsal cinsiyet ve sinema tarihi gibi geniş konulara, detaya inilmeden yer verildi. Kadınların sinema filmleri içerisinde gösterilme biçimini anlatabilmek için çalışmanın ilk iki kısmı da oldukça önem taşımaktadır.

Çalışma üç ayrı bölüm üzerinden şekillenmiştir. Birinci kısımda tezin sınırlılıkları çerçevesinde çok detaya inilmeden toplumsal rol, cinsiyet kavramı, statüler, sosyal roller gibi temel kavramların üzerinde durulmuştur. Daha sonra Dünya ve Türk

sineması tarihine değinilmiştir. Türk sineması içerisinde kadının konumlandırılmasında bahsedilmiş olup son bölümde ise film analizlerine geçilmiştir. Film analizi temel çalışma ve yorumlama alanıdır.

Film analizlerinin temel amacı, incelenen filmler içerisindeki etkin kadın ve erkek karakterlerin; kişisel tutumu “kişilik”, hayata karşı tutumu yer “hayata bakış”, kılık kıyafetine, görsel duruşa verdiği önem “dış görünüş” ve çevresindeki kişilerce nasıl görüldüğünü gösteren “yüklenen rol” bağlamında detaylandırmaktır. Film inceleme yöntemi, Prof. Dr. Cengiz Anık ve Doç Dr. Ayşe Gül Soncu’ nun 2011 yayımladıkları “*Kültür, Medeniyet Ve Modernizm Üzerine “Yaprak Dökümü” Bağlamında Bir Değerlendirme*” adlı makaleden etkilenilerek yapılmıştır. Film analizleri yapılırken karakterlerin temel kişisel özellikleri üzerinde durulmuştur. Olaylara yaklaşımları, kullandıkları dil, giyim tarzları, hayata bakışları yaşadıkları toplumun normlarını yansıtıp yansıtmadığı incelenmiştir.

Filmlerin seçiminde özellikle dönemi içerisinde en çok izlenen filmlerden olmaları, başrol oyuncularının kadın olmaları ve film adlarının kadın karakterlerden esinlenmesi önem taşımaktadır. Film analizleri yapılırken filmin teknik yapısı üzerinde durulmamış sadece tezin sınırlılığı olan kadın karakterler üzerinde kurulan tahakküm, toplumun sahip olduğu rollerin kadın üzerinden yansıtılmaya çalışılması, kadınların iyi kadın ya da kötü kadın olarak ayrıştırılması ve bu ayrıştırılmanın temelleri üzerinde durulmuştur.

1. TOPLUMSAL STATÜ, TOPLUMSAL ROL VE SOSYAL ROL

İnsanlar yaşadıkları toplum içerisinde doğduğu andan itibaren ya da sonradan elde ettiği birçok statüye ve role sahiptir. Toplumun, bireylerden sergilemesini beklediği normlar vardır. Toplum bütünlüğü tarafından kabul gören bu normlar, kişilerin uyumlu ya da uyumsuz olarak görülmelerine neden olmaktadır.

1.1 Toplumsal Statü

Bireylerin toplum içerisinde kullandıkları belli isimleri vardır; komşu, öğretmen, polis, teyze, kuzen, sevgili gibi. Evrende bulunan tüm insanlar için bir takım statülere sahip olma durumu geçerlidir. Statü, kişiler arası hiyerarşi belirlemeye de yardımcı olur. Statü kavramı, mevki sahibi kişinin değil, çevresinde bulunan diğer kişilerin, mevki sahibi hakkında vardıkları genel kanıyı, görüşü ifade eder. Statü sahibi kişi, içerisinde bulunduğu toplumun geneli ile etkileşim içerisinde olması gereken bir toplumsal durum edinir. Statü kavramı, seçilmiş kişi veya gruplara, var olan toplumun diğer bireyleri tarafından atfedilen saygınlık ve ya bakıştır. (Giddens, 2000: 620) Örneğin, başhekim ile sadece hekim mevkilerini birbirinden ayırır, belli bir saygınlık kazandırır. Toplumsal statü, bireye içerisinde bulunduğu toplum içerisinde yer alan her birey ile ilgili etkileşim sunar. Kişi sahip olduğu tüm yetkinliklerin olumlamalarını ve gününü yer aldığı mevkiden alır.(Tuncay, 2011:94)

Toplumsal statüyü birçok farklı öge belirleyebilir.

- Soy bağı
- Servet
- Meslek
- Eğitim düzeyi
- Dini düzeyi
- Biyolojik etmenler

Statünün birincil belirteçlerini önemli kılarak, toplumsal statüleri kendi aralarında kategorize etmek mümkündür. Statüler, kişilerin var oluş anından itibaren

göstermiş oldukları farklılıkların ve yeteneklerin dikkate alınmadan, diğerleri tarafından kişilere verilmiş olan statüleri, kişiye doğduğu andan itibaren verilmeyen, göstermiş olduğu yetenekleri ile girdiği rekabetler sonucu elde ettiği statüler ve bireyin en temel statüsü olmak üzere statüleri üçe ayırabiliriz. (Linton, 1936: 115)

1.1.1 Verilmiş Statü

Kişinin cinsiyet, ırk, yaş veya diğer fiziki özellikleri gibi doğumundan itibaren getirdiği ve ya doğumuyla beraber yaşadığı toplum eliyle kişiye yüklenen statülere verilmiş statüler denmektedir. Örneğin; dişi veya erkek olarak doğmak, Türk ya da Alman ırkına sahip olmak doğduğumuz andan itibaren sahip olduğumuz, verilmiş statüler içerisinde de yer almaktadır.

1.1.2 Kazanılmış Statü

Kişinin kendi çabalarıyla elde ettiği statülerdir. Eğitim, olanaklar, gayret, emek harcama ile ortaya çıkar. Örneğin doktor veya tiyatrocu olmak gibi kazanılmış statüleri kişi kendi elde etmektedir.

1.1.3 Anahtar Statü

Kişinin sahip olduğu statüler içerisinde en baskın olanı anahtar statüdür. Kadın, anne, pazarcı, teyze, komşu, hala gibi birden fazla statüye sahip olan bir kişi, çevresinde "pazarcı teyze" olarak tanınıyorsa bu durum bireyin anahtar statüsü pazarcılıktır. Statü grubu içerisinde yer alan statülerin genel değer ve önem durumları aynı olmayabilir. Anahtar statü temel anlamı içerisinde bireyin en etkin, en başarılı rolü anlamına gelmemektedir. Anahtar statünün belirlenmesinde ve ortaya çıkmasında toplumun sahip olduğu değerler önem arz eder.

1.2 Toplumsal Rol

Rol kelimesi tiyatro sözlüğünden alınmış, sosyolojik temelli bir kavramdır. Rol kavramı, örgütlü sosyal denge içerisinde kişinin var olduğu pozisyonu, bu pozisyonda yer aldığı ayrıcalıkları, sorumlulukları ve diğer pozisyonlardaki bireylerle iletişimi ve etkileşimi belirleyen kuralları gösterir. Toplumsal rol, statünün sunmuş ve beklemekte

olduğu görevleri meydana getirme, statünün bireye sunmuş olduğu farklılıklardan yararlanma şeklidir. Statün, tutum ve davranış türü olan rol oynanmaya başlanır, statünün temelinde olduğu gibi sahip olunamaz. (Doğan, 2002:103) Rol kavramını toplumsal beklentiler oluşturmaktadır. Bu beklentileri hem sosyolojik hem de psikolojik olarak ikiye ayırabiliriz. Psikolojik tabanlı baktığımızda genelde rol yapma, rol edinme, rol oynama gibi kavramlar bizi karşılar. Rol kavramı kişilere doğumundan itibaren yüklenerek başlar. Doğduğumuz aileden, coğrafyaya, sosyal sınıfa dek belirli normlarla yetişiriz. Ve bu normlar bizim yaşamımızı yönlendirir. Bireyler, erkek veya kadın olarak iki farklı cinsiyet biçimi ile doğarlar ve büyürler. Doğdukları ve şekillendirildikleri toplumun, kadın ya da erkek cinsiyetleri üzerinden belirledikleri roller ve cinsiyetler has davranış biçimlerini öğrenerek yaşamlarını idame ettirirler. (Terzioğlu ve Taşkın, 2008: 63) Toplumsal yaşam içerisinde, her bireyden sahip oldukları roller içerisinde hareket etmesi beklenir. Toplumsal rol kuramında cinsiyet rollerinin, her iki cinsiyetten bireylerin cinsiyet tipleri ailesel ve mesleki rolleri çerçevesinde sürdürülen aktivitelerden kaynaklandığı savunulmaktadır. Eagly’inde belirttiği gibi Diğer toplumsal rollerde olduğu gibi cinsiyet rolleri de tanımlayıcı ve emredici normlar tarafından şekillenmektedir. Cinsiyet rolü yönelimi cinsiyet kişiliği, kalıpyargılar, cinsiyet rolü tutumları ve cinsiyetle ilişkilendirilen bazı davranışları içeren çok boyutlu bir yapıdır ve tüm bu yapılar birbiri ile ilişkilidir. Cinsiyet rolleri toplumsal olarak yapılandırılmaktadır ve kültürden kültüre değişmektedir (AKT, Tosun, 2010: 11) Kişilerin pek çok rolü olabilir. Ebeveyn olmak, doktor olmak, eş olmak gibi. Kişilerin edindikleri rollere uygun olarak yaşaması istenir.

1.2.1 Rol Pekişmesi

İki ayrı rol sahibi olan bireyin, edinmiş olduğu bir rol sayesinde diğer rolünü kullanırken kolaylık sağlamasına rol pekişmesi diyebiliriz.

Örneğin; psikolog olan bir bireyin çevresinden birinin ona açtığı iç sıkıntılarını dinlerken, mesleğinin getirmiş olduğu bilgi birikim ile dinleyip daha profesyonel çözümler araması.

1.2.2 Rol atışması

Bireyin içerisinde bulunduğu statünün gerekliliği olarak ortaya çıkan duruma rol grubu, takımı ismi verilir. Ancak sahip olunan rol grubunda yapılması gerekenler yapılmadığında ortaya çatışmalar çıkmaktadır. (Dönmezer, 1994: 147) Bireyin sahip olduğu rol farklılıklarını gerçekleştirirken iki zıt rolü birbiri ile atışması, rollerin birbiri ile tutarsız olması anlamına gelir.

Örneğin, dini değerlerine oldukça bağlı kadının, gazinoda oryantallik yapması sahip olduğu rollerin çatışmasına neden olur.

1.3 Sosyal Rol

Sosyal rol, statü kavramından farklı olarak bireyin statüsünün yanında grup içerisinde sahiplendiği görevler veya sorumluluklar olarak tanımlanır. Örneğin birçok gazeteci içinde bir gazeteci diğerlerinden daha azimli daha cesur olabilir. Bu durum onu diğer gazetecilerden ayırır. Öğrenciler içerisinde dürüst, alışkan ve başarılı öğrencinin yeri diğer öğrencilerden farklıdır.

Sosyal Rol Kuramı, siyasal ve sosyal tutumlar ile davranışlarda izlenen erkek ve kadın değişkenlerinin, erkekler ile kadınların birbirinin zıttı ya da farklı sosyal rolleri benimsemelerinden kaynaklandığını belirtmektedir. Kadınlar ve erkekler, aslında doğuştan var olan ve farklı cinsiyete ait cinsiyet rollerinde veya psikolojik eğilimlerde değillerdir. Değişkenlik gösteren sosyalleşme ihtiyaçları, sosyal davranışlarda cinsiyet farklılıklarının oluşmasını sağlar.

1.4 Rol Kuramı ve Sosyal Öğrenme Kuramı

Ekseriyetle sosyoloji veya sosyal psikoloji temelli birçok bilim alanında da kullanıma açık olan rol kavramı, bireyi toplumun içerisinde var olan, yaşıyan bir varyet olarak ve bununla birlikte toplum içerisinde yaşadıkları ilişkilerin, etkileşimlerin anlam kazanması çabasını da belirtmektedir. (Özgökbel, 2014: 204) Rol kavramı temelinde sosyal bilimler içerine yerleştiren ve kullanılmasına öncülük eden kişi Linton'a bakılırsa, rol kavramı var olan statü kavramının en devimsel tarafını simgeler. Kişilerin, kendilerine belirlenmiş olan ödevler ya da haklar kazandırmış olan statünün

isteklerini gerçekleştirmesi, sahip olduğu rolü de gerçekleştireceği anlamına gelir. Linton’a göre, rol ve statü kavramları arasında genel ya da net bir ayrım yapılamaz. Kişilerin oynadıkları rollerin, sadece bireyin çevreye sergilediği tutumlar olmadığını, aynı biçimde toplumun bireyden beklendiği davranışları da sergilediğini düşünmektedir (Linton 1936: 114). Toplumun bireyden beklentileri ise tamamen kendi örf, adet, din, ekonomik, sosyal, kültürel normları içersinde şekillenmektedir. Rol kavramı içerisinde bireyler erken yaşlardan itibaren sosyal evre içerisinde ilişkide olduğu kişilerden rol yapma, rol üstlenme gibi öğrenmeler gerçekleştirmekte ve akabinde öğrendikleri rolleri kendi sosyal çevreleri içerisinde sergilemektedir.

Geçmişte öğrenilen bilgiler bugün ve gelecekteki inanç, beklenti ve tahminleri etkiledikleri oranda önemlidir ve bunlarda bugünkü olayları açığa çıkarır. Geçmişte öğrenilenler ve deneyimler, *“hangi davranışların hangi sonuçları doğuracağı, hangi olayların hangi olaylarla zaman, mekan veya sebep-sonuç ilişkisi içinde olduğunu göstererek bireye rehberlik”* etmektedir. Geçmişle ilgili bilgi ve deneyimlerle, gelecekle ilgili istenen ya da kaçınılmak istenen sonuçlar bireyin zihinsel işlemlerinden geçirilerek değerlendirilmektedir. (Anık, 2000: 115) Bireylerin bir olayın ya da olgunun sonucunun olumlu ya da olumsuz olmasını görmesi için olay ve olguları tekrarlamaya gerek yoktur. Geçmişten edilen deneyimler, izlenilen modeller ve zihne kaydolmuş örnek davranışlar bizi bu bilince getirir.

Roller toplumsal düzen içerisinde kendi gerçekliğini ortaya çıkardığı için toplumsal değerler, kltrlr zamanla birlikte değişim içine girerler. Bu noktada toplumun bireyden beklediği, toplumsal değerler inşasında uymasını istediği normlarda değişiklik göstermektedir. Örneğin modernleşme sonucunda var olan aile kavramı, geleneksel olarak atfedilen geniş aileden, anne, baba ve çocuklardan oluşan çekirdek aileye dönüşmüş, yeniden yapılanan çekirdek aileye ise, modernizmin yeniden şekillendirdiği ekonomik kodifikasyon da yeni yetkinlikler verilmiş, bilimin ışığında oluşturulmuş ailenin çekirdek ilişkileri yeniden güncellenmiştir. Yeniden düzenlemeler ise telekomünikasyonun da kendini geliştirmesi ile srekliplik kazanmıştır. (zgkbel, 2014:205) Toplumsal normlar teknolojinin gelişimi, ekonominin aile içi eşit dağılımı,

kadınların çalışma hayatında yer edinmesi gibi birçok etken nedeniyle zamanla evrilmiş, değişmiştir.

“Değişen insan doğası değil de salt değerler, yaşam tarzları, normlar, sosyal kurumlar vb. insan ile ilgili ama onun da dışındaki olgular ise, o zaman, değişen dış dünya karşısında değişmeyen insan doğası sıkıntılar çekmekten, kendini uyarlamaya çalışırken, zorluklar yaşamaktan, kimi zaman değişim hızına ayak uyduramamaktan, geri kalmaktan, ötekileşmekten ve yabancılaştırmaktan kurtulamaz.

Değişimin kendine özgü dinamikleri bulunur; teknolojinin hızı, mekanı daraltan, kısaltan icatlar, çevresel etkenler, ekonomik kaygılar, siyasi kurumlar ve dünyanın içine girdiği yeni paylaşım tasarımları, uluslar arası rekabet, vb. Toplum dediğimiz olgu ise bireye dayalıdır. Aynılığı hedefleyen organik bir bütün gibi görülen toplum, içindeki ayrışmalar ne kadar az oranda uğraşmak, kendi içinde ne denli ortak değerler üretmek, bir bütün olmayı ne kadar başarmak durumunda olursa, değişimin / dönüşümün karşısında o kadar güçlü bir uyum sağlama yeteneğine kavuşur.” (Aşkaroğlu, 2017: 73-74)

Aşkaroğlu’nun da dediği gibi değişim sirkülasyonu içerisinde, bireyler de bu değişime ayak uydurmalı, benliklerini kaybetmeden ve toplumun ortak normlarını zedelemekten dönüşmelidir. Aksi halde bunu reddeden insanoğlu birçok kaygı yaşayabilir.

Öğrenmenin olabilmesi için birden çok insana ihtiyaç duyulur. Yaşamın olduğu her alanda iki veya ikiden daha fazla insan varsa orada muhakkak sosyal öğrenme vardır. Sosyal öğrenme nosyonu 1947 senesinde Julian Roter tarafından ilk kez dile getirilmiştir. Roter’e göre; bireyler yaşamlarını etkileyen davranış ve deneyimleri etkileyebilme kudretine sahiptir. Bireyin özündeki cinsiyet ayrımları dış çevreden öğrenme sonucu meydana gelmiştir. Farklı bir atıfla erkek olmak ya da kadın olmak doğrudan, yaşanılan kültür içerisinde geçiş yöntemiyle, yetişkinlerden çocuklara aktarılan değerler ve normlar olarak yansıtılmaktadır. (Damarlı, 2006: 32) Bir insanın diğer insanları gözlemlemesi ve bilincinde yer etmesi sosyal öğrenme için en temel kuraldır ve bir insan diğer insanları izleyerek birçok davranışı, durum tepkisini öğrenir

“Sosyal öğrenme kuramı, davranışçı kuramların deneysel olarak çok katı olan kuralları ve bazı temel prensiplerinin insan davranışlarını tam olarak açıklayamadığından hareketle gelişmiş bir kuramdır.” (Bayrakçı, 2007: 198) Bilim adamları sosyal öğrenme kuramını kullanarak bireylerin öğrenmeyi nasıl gerçekleştirdiğini anlamaya çalışmıştır. Bireylerin birbirlerinden bir şeyleri öğrenmesi kavramına dikkatleri çeken ilk kişi John Dewey’dir. İnsan zihninin oluşumunu ve zihni toplumsal değişim ve değişimin beraberinde getirdiği bir süreç olarak tanımlamıştır. Dewey’e göre kişi bulunduğu okul içerisinde dahi sivil toplumun bir parçasıymış gibi hareket etmeli ve toplumun gerektirdiği normlar çerçevesinde davranmalıdır.

Sosyal öğrenme kuramı denildiğinde aklımıza gelen ilk isim Albert Bandura’dır. 1960lı yılların başında Bandura, öğrenmeye temasına getirdiği ve yerleştirdiği yeni yaklaşım ve kavram sosyal-davranışçılıktır. Özellikle de sosyoloji ile psikoloji arasındaki ayrımı aşmada, sistematik ve etkili bir kuram geliştirmiştir. Onun “sosyal davranışçılığı” bu sentezci tavrın en iyi örneğini sergiler. (Joas, 2013: 106) Sembolik etkileşimciliğin önde gelen kuramcılarında olan George Herbert Mead ise sosyal davranışçılığı benimsemiş sosyal davranışçılıkla, bireyin her şeyden önce sosyal bir varlık olduğunu vurgulamış, benliğin ve zihnin oluşum ve işleyişine, kapalı bir kendilik olarak yaklaşmamış, diğer bireylerle etkileşim halinde gelişen sosyal bir inşa olarak ele almıştır. (Öztürk, 2018: 260) Bu yaklaşımlardan da anlaşılacağı üzere sosyal davranışçılık bireylerin etkileşimler ve rol model kavramı ile kendini şekillendirmektedir.

Sosyal davranışçılık sisteminin önemi davranışçı olmasıyla beraber bilişsel önemde taşımaktadır. Analitik davranışçı kuram, bilişsel öğrenme kuramı ile sosyal öğrenme kuramı birlikte değerlendirilerek, ikisinin karışımı olarak ortaya çıkartılmış bir çeşit orta anlam teorisidir. Uyarıcı ve tepki etkileşiminde birleştirici rol üstlenen bir mekanizma yer alır ve bu mekanizma kişinin bilişsel süreçleri olarak tanımlanır. Düşünme şekillerinin, dışarıdan aldıkları etkileşimlerden de etkilendikleri ve süreçlerin şekillenmesinde etken oldukları düşünülür. Bunlar inançlar, beklentiler ve yorumlar gibi birçok değişkenlik gösterebilmektedir. Bandura ise öğrenme kavramı için pekiştirmenin önemli ve zorunluluk taşımadığını belirtmiş, performans ile öğrenme ikileminde ayrım

gözetmiştir. Bireyler gözlem yöntemiyle birbirinden farklı birçok davranış veya kazanım elde edebilirler fakat bu davranışların performansa dönüşmesi için güdülenmeye ihtiyaçları vardır. Bu sebeple pekiştirme durumu öğrenme kavramı için değil, öğrenilen, becerilen davranışların uygulama olarak gösterilebilmesi adına önemlidir. Bandura'nın düşünce biçimine göre öğrenmelerin başlangıcında kesinlikle tüm davranışı organizmanın meydana getirmesi ve kazanım olarak elde ettiği sonuçlara göre davranışı biçimlendirmesi mevzu değildir. Sosyal öğrenme içerisinde önem taşıyan asıl durum, kişinin diğer kişileri gözlemleyerek öğrenimi gerçekleştirmesidir. Bandura' a 1986 yılında dile getirdiği söyleminde çevre ile kişinin birbirinden tamamıyla bağımsız olamayacağını söyleyerek, çevre ve bireyin birbirlerini devamlı olarak etkilediklerini ve bu durumda kişinin çevresini yarattığını ya da değiştirdiğini belirtir.

Öğrenme durumunun bilinir olması, bilgiyi edinen kişinin gözlemlediği modelin davranışlarını tekrarlayabilme başarısıdır. Bandura, sosyal öğrenme kuramının, gözlem yoluyla da öğrenilebileceğini belirtir. Ancak tekrar etme şekliyle öğrenme gerçekleştirme ve gözlem şekliyle öğrenme gerçekleştirmenin karıştırılmaması gerektiğini de söyleyerek iki öğrenme biçiminin birbirlerinin yerlerini de dolduramayacağını dile getirir. Kişi davranış ve düşüncelerinin genelinde, çevreden edindiği bilgiler temel oluşturmaktadır. (AKT: Kaya, 2007: 424) Sosyal çevrenin dinamiği ve akışkanlığı sosyal insan üzerinde daimi etki halinde bulunmuştur. Kendini tanımlamaya başladığı andan itibaren sosyal çevrenin etkisi ile şekillenmeye, öğrenmeye, reddetmeye başlamıştır.

“Sosyal öğrenme kuramına göre insanlar hayatlarının gidişatında aktif katılımcılardır, çevresel olaylar tarafından yönlendirilen beyin mekanizmalarını sadece seyretmekle yetinen varlıklar değildirler. Duyuşsal, motor ve beyin ile ilgili sistemler, insanların hayatlarına yön ve anlam veren amaçları başarabilmek için kullandıkları araçlardır.” (Bandura, 1999: 21) Model alma yönetiminde kişi, başarılı, önemsenen ve değerli görülen davranış şekillerini edinirken, taklit şekliyle öğrenme gerçekleştirirken kötü veya iyi davranış ayrımı yapmadan kişinin tüm tutum ve davranışlarını aynı aktarım biçimiyle alması söz konusudur. Model alma yöntemi konu olduğunda örneğin sinema salonunda sinema filmi izlerken, telefon ile filmin görüntüsünü çeken kişi

uyarıldığında bunu gören diğer bireyler telefonlarını kapatma, uyarılan davranışı yapmama eğiliminde olacaktırlar.

Bandura 3 değişik tür modelden bahsetmektedir;

- Canlı Model: Var olan, belirlenmiş bir davranışı gösteren gerçek birey.
- Sembolik Model: Herhangi bir kitapta, dergide, sinema filminde, televizyon dizisinde, sanal oyunda ya da daha farklı mecralarda betimlenen kişi ya da karakter.
- Sözlü Direktifler: Bireyin ne şekilde davranacağına, tavır göstereceğine dair açıklamalardır.

Belirlenen ve bilinen öğrenmelerin çoğunun temelinde başkalarının sergilediği davranışlar ve gözlem yoluyla öğrenme vardır. Düşünmenin bedensel ve amaçsal yönleri arasında ayrım yaparken çok dikkatli olmak gerekir. Bilişsel devinimler sadece beyin aktivitelerinde ortaya çıkmaz aynı zamanda karar mekanizmasını da etkileyerek karar verici süreçlerde de etkisini göstermektedir. İnsan zihni tepki verici değil, bunun yanı sıra yaratıcı, üretici, ve kendini gösterici formdadır. Kişiler karar verme yetkinliklerine sahip fikirlerin üreticileridir. Bireyler ürettikleri fikirler doğrultusunda zaman içerisinde karşılaşabilecekleri durumları planlarlar, göstermiş oldukları tavrın, davranışın işlevsel süreçlerini değerlendirirler, seçilmiş olan stratejik tercihleri oluştururlar ve karşılaşabilecekleri ihtimal olan sonuçlar üzerine değerlendirme çalışması yaparlar.

Bahsedilenlere göre, öğrenme kuramının temel ilkeleri de aşağıdaki gibi sıralanabilir: (Bayrakçı, 2007: 201)

1. Bireyler, diğer kişilerin ya da varlıkların davranışlarını ve sergilemiş oldukları davranışların sonuçlarını gözlem yolu ile öğrenebilirler.
2. Öğrenme durumu, davranış üzerinde bir değişim sergilemeksizin oluşabilmektedir. Davranışçı düşünürler, öğrenme durumunun kişinin davranışı üzerinde kalıcı olabilecek bir değişimin oluşmasının zorunlu olduğunu savunurken,

diğer bir kurum savunucuları olan sosyal öğrenmeciler, insanların salt gözlem yolu ile öğrenebileceklerinin mümkün olduğunu söyledikleri için öğrenmenin davranışa yansımalarının zorunlu olmadığı belirtirler.

3. Öğrenme içerisinde algı oldukça önemli rol almaktadır. Sosyal öğrenme kuramı son 30 yıl içerisinde, insanların öğrenme süreci içerisinde algısal yaklaşım gittikçe artmıştır. Daha da ilerleyen süreçlerde insanların ceza ya da pekiştirmelerin farkına vararak ve onlarla alakalı beklentiler birey davranış ve tutumlarında oldukça mühim bir tesire ehildir.

4. Sosyal öğrenme kuramı ise bilişsel öğrenme ve davranışçı öğrenme durumları arasında bir geçiş, tünel anlamında kabul görür.

Bahsedilen dört prensip için de sosyal öğrenmenin gerçekleşmesi için ikiden veya daha fazla bireye ihtiyaç vardır. Kişiler öğrendikleri davranışı illa kullanmak zorunda da değildir. Örneğin, birey ateşin yakıcı bir şey olduğunu anlamak için ateşe dokunma hissi gütmmez. Ateşin yakıcılığı sosyal öğrenme ile öğrenilmiştir, davranışın kullanılması zorunlu değildir.

Sosyal öğrenme kuramında öğrenme eylemi içerisinde olan birey yani öğrenmeyi gerçekleştiren gözlemci, öğrenilmesi beklenen ise model olarak tanımlandırılır. Gözlemde bulunan kişi diğerlerini diğer bireylerin bulundukları davranışları gözlemleyip, sergiledikleri davranışları yapmama veya tekrar etme eğiliminde bulunabileceğinden de var olan etkinliği direkt kendi yapmayarak, vasıtalı olarak etkilenecektir. Bu yüzden sosyal öğrenme kuramında öğrenme durumunu var eden doğrudan olmayan yaşantılar yer almaktadır. Bu olayları dört farklı temel başlık üzerinden inceleyebiliriz. Dolaylı Pekiştirme, Dolaylı Duygusalılık, Dolaylı Ceza, Dolaylı GÜdülenme. Tanımlar aşağıda yer aldığı gibidir;

- Dolaylı Pekiştirme; Model alınan davranışların ödüllendiriliyor olması, gözlemde bulunan bireyin o tutumları ve davranışları taklit etmesini arttırır. Ödül veriliyor olması sergilenen davranışın zor ve keyifli olmasa da sonucunda ödüllendiriliyor oluşundan kaynaklı gözlemde bulunan kişinin o davranışı tekrar etme, taklit etme eğilimine gitmesini

sağlayacaktır. Örneğin sınıf içerisinde eğitim gören öğrencilerden istenilen davranışları sergileyenlerin, öğretmen tarafından takdir edilmesi sınıfta yer alan diğer öğrencilerinde aynı tutumları sergilemesi yönünde olumlu pekiştirme sağlar.

- Dolaylı Duygusallık; Yaşanılan korkuların geneli doğuştan itibaren var olmaz. Yaşanılan çevredeki bireylerin sundukları tepkiler gözlenerek sonradan öğrenilir. Örneğin pikniğe gittikleri alanda yılan gören ve çığlık atan ablayı gören çocuk, yılanın korkulacak bir hayvan olduğunu düşünür ve ablayı taklit eder.
- Dolaylı Ceza; Modeli sergileyen bireyin göstermiş olduğu davranışın sonunda ceza almış olduğunun gözlemlenmesi, davranışı izleyen bireyin sergilen davranışı yapma isteği azalır ya da davranışı yapma isteği tamamıyla ortadan kalkar. Örneğin, sınıf içerisinde top oynayan çocukların, toplarının öğretmen tarafından alınması diğer öğrencilerin sınıf içerisinde top oynamama davranışını sergilememesine neden olur.
- Dolaylı Güdüleme; Gözlenen davranışın sonucunda gözlenen model güzel bir sonuç ile karşılaşır veya ödüllendirilirse, sergilenen davranışı gözleyen kişi sergilenen davranışın iyi olduğunu düşünür ve bu davranışı yapmaya arzu duyar.

1.5 Model Alma ve Modelin Nitelikleri

Kabul gören bilgilerden fayda sağlayabilmek adına model ilişkin davranışların akılda kalması gerekmektedir. Aldığımız modelin özelliklerini, modelin tutumlarını, davranışlarını aklımıza kaydetme, zihni şemanın oluşmasını sağlamaktadır. Model alınan bireyin davranışlarına dikkat etme sürecidir. Model alan kişi, model aldığı bireyin duyularına ya da davranışlarına odaklanmasıdır. Modelleme, gençlerin ve de çocukların sosyal yaşam içerisinde var olabilmesi bakımından da oldukça önem taşır. (Ersem, 2006: 16) Toplumlar değerleri doğrultusunda bireylerin yetişmesini istemektedir.

Salt alınan modelin davranışlarının sonucu olmamakla beraber modelin özneliği veya özellikleri de model almayı etkilemektedir. Alınan modelin özellikleri,

model alan kişinin özellikleri ile ne kadar ortaksa benzer özellikler göstermeye, taklit edilmeye başlanır. Fakat modelin sahip olduğu statü ne kadar üst sınırdaki ve etkili ise, alınan modelin gözlemciler tarafında oluşan etkisi daha düşük statü sahibi birinden yüksek olmaktadır. Gözlemciler statü bakımından güçlü ve etkili bireyleri daha fazla taklit etme eğilimi göstermektedir. Gösterilen bu tutumun nedenleri henüz belirli bir kuram veya analiz üzerinden açıklanamamakla beraber, gözlemci model aldığı bireyin başarısı ile kendi başarısını sağlayacağını zannettiği düşünülmektedir. (Senemoğlu, 1997: 219) Modelin tutumu ve başarısı, model alan kişinin taklit etme davranışlarını önemli derecede tetikler. Model öğrenme öğrenenin isteğini güçlendirir veya bastırır.

Sosyal öğrenme kuramında model olarak davranışları gözlemlenen kişinin asıl özellikleri model alma tutumuna şekil veren, yol gösteren önemli özelliklerden biridir.

- Yaş: Model alınan bireyin yaşı modeli gözleyen kişiye ne kadar yakın ise model alma tutumu önemli seviyede artacaktır.
- Cinsiyet: Gözlemde bulunan kişi gözlemlediği bireyler ile aynı cinsiyet içerisinde ise sergilenen davranışları daha çok model alır. Özellikle çocukların ilk yaşlarında kendi cinsiyetlerini öğrenmeleri konusunda onlara model olacak bir bireyin olması gerekmektedir.
- Karakter: Bireyin içerisinde yer aldığı grupta sergilediği davranışlar da herhangi bir güce sahip, kararları verme, alınan kararları uygulamada baskın bir karakterde ise sergilediği davranışların diğer grup bireyleri tarafından model alınması daha yüksektir.
- Benzerlik: Gözlemci, kendisine yakın hissettiği ve birçok ortak noktaya sahip olduğunu varsaydığı bireylerin sergilediği davranışları daha fazla model alır. Özellikle yakın arkadaşlar arasında sergilenen davranışların, giyimin, konuşma tarzının, düşünce biçiminin vb. tutumlarının birbiriyle çok fazla örtüştüğüne dikkat edelim.
- Statü: Belirli davranışlar sergileyen kişinin model alınmasında yer alan en büyük etkenlerden biri de modelin içerisinde bulunduğu statüdür. Eğer model, bulunduğu çevre içerisinde yüksek sayılan bir mevki ya

da statü sahibiyse, bu modelin davranış ve tutumlarının model olarak alınması daha yüksek bir ihtimaldir.

1.6 Toplumsal Algı

Bir arada yaşayan ve yaşamlarını sürdürebilmek için birbirlerine ihtiyaç duyan örgütlü insan topluluğuna toplum denir. (İsen, Batmaz, 2006: 18) Her birey belirli bir toplumda dünyaya gelir. Var olduğu toplumda barınma, beslenme, korunma gibi ihtiyaçları giderilir. Bireyin şekillenmesi, istekleri, yaşamdan beklentileri genel olarak yaşadığı toplumun biçimine ve özelliklerine göre şekillenir. Temel varsayımlar, bir toplumun belirli bir mantık dizgesine sahip olduğu yönündedir. Toplumun var olmasını sağlayan şey içerisinde yaşayan kişiler arasında olan etkileşim, paylaşım, davranış ve değer kalıplarıdır.

Toplumu toplum yapan ideoloji, davranışlar, kurumlar ve teknoloji gibi bazı temel nitelikler toplum kavramının yapısındaki her katmanda bulunmaktadır. Bu noktadan hareketle toplumun dünya görüşü ve araçları arasında bir ilişki olduğu ifade edilir. Bu mantık çerçevesinde, toplumu meydana getiren her bir unsur arasında belirli bir işlevsel bağlantı olması zaruri görünmektedir. Sonuç olarak, eğer toplumda bir hareketlilik söz konusuysa bu durum onun işlemek üzere düzenlenmiş olmasını göstermektedir.(Williams, 1985: 87) Toplum olma durumu bireysel olma, bireysel yaşam idame ettirmenin zıttıdır. Fakat birey olmadan da toplum olabilmenin mümkünü yoktur.

“İnsanların ve toplumun davranışlarının yönlendirilmesinden ansızın ortaya çıktığı sanılan siyasi vakaların şekillenmesine kadar geniş bir yelpazede, algı yönetiminin kullanılmakta olduğu fark edilmeye başlanmıştır. İletişim, insanların birbirlerini etkileme ve birbirlerinden etkilenme sürecidir. İletişimin temel işlevi, belirlenen hedef üzerinde belirli bir etki yaratmak ve etkileşimi gerçekleştirmektir”. (Karabulut, 2014: 27) Toplum içerisinde var olan değişme, var olan bir zaman aralığında fiziksel, somut ve de kültürel bir eksenle bazı bireyler arasında geçer. Değişme bir süreçten oluşur. Değişim içerisinde daima ileriye gitme olamayacağı gibi geriye dönmede olabilir. Kültürel, ekonomik ve evrimsel değişimler gözlemlenir.

Değişime uğramayan toplum yoktur. Değişim süreci kimi toplumsal sorunlara çözüm bulurken, kimi sorunlarında yanında getiri.

Toplumsal değişimleri incelerken, toplumsal yapı içerisinde var olan yapıların birbirlerini algılama ve anlamlandırma uğraşlarını da belirlemek gerekir. Toplumsal yapının temel dinamiklerinden biri olan toplumsal algı, insanların yaşadıkları toplumun yapısı kapsamında kendi dışındakileri tanıma ve anlamlandırma süreçlerini ifade eder (Bilgin, 2007: 23) Peki algı nedir? Toplumsal algı içerisinde bireylerin birlerini tanıması, anlayabilmesi ve isim verebilmesi için algının sağlanıyor olması gerekir.

Algı, duyu organlarımız sayesinde beynimize iletilen verilerin yorumlanması, örgütlenmesi, anlam kazanması sürecine konulan isimdir. Farklı bir tanım ise algı, duyu organları ile algılanan, zihinde depolanan, beyin eliyle işlenen bir haberleşmedir. Algı vasıtasıyla bireylerin çevrelerinde süregelen olayları yorumlaması, anlamlandırması, anlam ilişkisi kurması ve de kurulan anlamlar ekseninde birtakım tutum, davranış sergilemesi sağlanmaktadır. (Süslü, 2013: 9) Kişiler tarafından içinde bulundukları hisleri sayesinde sahip oldukları, öğrendikleri bilgileri yorumlamak ve anlamak işlemidir. Bu durum bireyin evrene açılan kapısı, bireyin çevresinde olup bitenleri görebilme biçimidir. Kişi algıları sayesinde anlamlar yükler, hisler besler ve yaşamını düzenler. Bireyin bir konuda harekete geçebilmesi için öncelikle konunun ne olduğunu bilmesi, tanıması yani algılaması gerekmektedir. Örneğin bir kişi herhangi bir kitabı diğer insanlara sunmak istiyorsa öncelikle o kitabı okumalı, tanımalı, algılamalıdır. İletişim içerisinde bulunan herkesin birbirini algılamasını etkilen temel faktörler vardır.

İletişim döngüsünün akışında önemli bir yeri olan, olaylardan etkilenmesi istenilen kişilerin algılamalarının ne şekilde oluştuğu, algılama durumuna da bağlı olarak kişiyi davranışa geçiren temel güdünün uyarılması, davranışların pekiştirilmesi veya değişimi ve savunulması asıl sorunlar içerisinde. Birden çok etkiyle her alanda karşı karşıya kalan toplum da, bilinmeyen bir değer kavramının oluşturulması veya var olan bir değer kavramının savunulması, değerın sağlamlaştırılması için gerek görülen işlemleri başka bir önermeye geçirebilmek, kişinin yaşadığı topluluk ile beraber, kendi dahili, içsel algılama durumunu da bilmesi, tanıması gerekmektedir. GÜDÜLENDİRİLMEK istenen kişilerin, varlıklarının dış dünyasını anlamlandırmaları, tanımaları ve tanıdıkları

dış dünyalarını değerlendirmeye kalkıştıklarında bu değerlendirmeleri yaparken neleri baz aldıklarını bilmenin güdüleme açısından neler olduğunu anlayabilmek büyük öneme sahiptir. (İnce oğlu, 2010: 67-68) Etrafımızda dönüp duran olayları, olguları, dokunduğumuz ya da hissettiğimiz nesneleri algılayarak tanımlayabiliriz. Algılarımız daimi açık ve net olması gerekir. Olayları algılamak ve anlamlandırmak için beş temel duyu organımızın da sağlıklı olması gerekir. Algılama zamanları duysal uyarıların anlaşılır ve anlamlı tecrübelerle çevrilir. Algı bu durumda sürecin ve uyarımın ortak ürünü olarak karşımıza çıkar. Algılama sürecinin içerisinde bulunan özellikler, ses, ışık gibi farklı uyarılar ile bu uyarılardan ortaya çıkan deneyimler veya algılar arasındaki ilişkilerden anlaşılabilir ve bu çıkarımlar üzerinden algılama ile ilgili kuramlar geliştirilebilir.

İnsanlar kişilerle, nesnelerle ya da olaylarla karşılaştıklarında algılayıcıların onlar hakkında algıladıkları ilk şey onların en çarpıcı özellikleri olmaktadır. Örneğin aniden karşılaşılan bir olayın şiddeti, gürültüsü ya da bir kişinin giyiminde tercih ettiği renkler, tarzlar v.b. söz konusu kişi, nesne ya da olaya ilişkin kişide algı pencerelerini aralayarak onları zihinde yer alan kategorilere yerleştirmeye neden olacaktır. Bunun dışında insan algısını cinsiyet, ırk ya da toplumsal sınıf gibi kategorilerde etkiler ve algılayıcılar çarpıcı uyarılara yalıtılmış olarak tepki vermezler; anında ve kendiliğinden uyarıcıları bir grubun ya da kategorinin parçaları olarak algırlar. (Taylor, 2012: 39-42) Psikoloji sözlüğünde toplumsal algı, bireyin diğerlerini tanıma, anlamlandırma süreçleri olarak tanımlanır. Sosyal psikoloji, sosyal algı konusuna, kişinin kendisi dışında diğerler bireylerin tutumlarını ve özelliklerini algılama şekli, var olan süreçten en etkili faktörler ve sosyal algının neticeleri gibi sorunsallara odaklanmaktadır. Söz konusu bu sorunlar; kategorizasyon, önyargılar, kalıpyargı, sosyal damga başlıkları etrafında irdelenmektedir. Bu başlıklar birey ile toplumda yaşayan diğer kişilerin iletişime geçme durumunda ortaya çıkan olayları açıklar.

1.6.1 Kategorizasyon

Kategorizasyon, bireylerin içerisinde yer aldıkları ve yaşamlarını sürdürdükleri fiziksel ve sosyal çevrelerini belirli kategorilere ayırmasını ve çevresinde algıladığı temaları ayırdığı bu kategorilere yerleştirmesini ifade eden bilişsel süreçtir. Bilgin,

kategorizasyonun bu pratik işlevlerini dünyanın karmaşıklığını azaltması, bireyin çevresini basitleştirip sistematikleştirmesinde katkı sağlaması, karşılaştığı uyaranları bir düzen dahilinde tanıması ve kişinin çevresinde yer alan farklı veya benzeri şekilde görünen unsurların açıklıkta yer alan belirsizlikleri yok ederek belirli bir düzen biçiminde sıralamaktadır. (Bilgin, 2007:192) Kategorize etmek içinde bulunduğumuz ortamda birçok karmaşayı ve kargaşayı düzenleyerek hayatımızın kolaylaşmasını da sağlar. Sosyal ilişkilerimiz de kolaylık sağlar. Bireylerle kurduğumuz ikili ilişkilerde belli ortak paydalar bileşeninde gelişmektedir. Oluşturulan kategoriler, olmak istediğimiz yerde ve iletişim haline geçmek istediğimiz kişilerle ulaşmamızı kolaylaştırır. Durumların, kişilerin ya da olayların kategorize edilmesi bilinmeyenleri de erişilir kılar. Bireyler hayatın içerisinde var olan birçok değeri, olayı ya da nesneyi tanır veya ilk karşılaşmasında ne olduğu hakkında bilgi edinir. Bu bağlamda kategorilere ayırma süreci bilinmeyeni bilinir hale getirerek, kişinin günlük yaşam akışını yönlendirmesini ve deneyimler ile nesneleri açıklamasını sağlar. (Uluç, 2009: 34) Bireyin hayatını birçok konuda olumlu kılmasının, karmaşanın azaltılmasının ya da daha basite indirgenmesinin olumlu yanları kadar, kişileri bireyselliklerini de göz ardı edebilmektedir. Bu durum da beraberinde birçok sorunu getirmektedir. Belli bir kategori içerisinde yer alan bireyden, bireysel bir tepki ya da hareket beklenmez. Belli bir oluşumun dışına çıkmayanlar belli bir döngüden sonra çevreyi sadece belli renklerde görürler. Değişiklikleri, farklılıkları kabul etmez ya da görmezler.

1.6.2 Önyargı

Önyargı kavramı sosyal gruplar içerisinde var olan gruba karşıt rastgele bir olumsuzlama için kullanılmaktadır. Önyargı bireye ya da herhangi bir şeye karşı temeli olan ya da olmayan, olumsuz ya da olumlu, eylemi tecrübelerle dayanan duygudur. (Allport, 1979: 6) Önyargı “öteki” kavramını içerisinde barındırır. Önyargılar bireysel de olabilir, küçük ya da büyük gruplara da yönelik olabilir. Önyargılar genel bağlamda olumsuz olarak kabul edilir. Fakat olumlu önyargılarda bulunur. Örneğin yeni bir işe başlamış birine “ sen bu işte çok başarılı olacaksın” demek, olumlu önyargıya bir örnektir. Aynı şekilde mesleki hayatında önemli bir değişiklik yapan birine “sen bu işin altından kalkamazsın” demekte olumsuz önyargıya

örnek olabilir. Önyargılar genellikle duygu temelli olup, hislerle hareket edilerek dile getirilir.

1.6.3 Kalıpyargı

Kalıpyargılar kavramlar içerisinde en çok önyargı kavramı ile karıştırılmaktadır. İki kavram birbirini tamamlayıcı özelliğe sahip olmakla beraber birbirinden farklıdır. Olumsuz olan kalıp yargılar önyargıların ortaya çıkmasına neden olur. Kalıp yargılar, varlıkları ile önyargıları beslemektedir. Belirli ayrımlara ait olan bilgilerin algılanır ve işlenir olmasında önemli rol oynamaktadır. Bu duruma bağlı olarak farklı beklentileri de belirlemektedirler. Zaman zaman ise önyargıların oluşmasına sebebiyet vererek, ayrımcı olan tutumların sergilenmesine neden olurlar. (Bilgin, 2003: 367-368) Kalıp yargı, belirli sosyal grup üyelerinin tamamı tarafından belirli özelliklerin paylaşıldığı varsayılan tutumlardır. Belirli kalıp yargı örnekleri vardır. Mesela erkekler ağlamaz, kadınların saçları uzun aklı kısa, Japonlar çalışkandır, Çin eşyaları iyi değildir, erkek çocuğu dayıya çeker gibi. Kalıp yargıların bileşiminden önyargılar doğar ve önyargıları kırmak çok daha zordur.

1.6.4 Sosyal Damga

Damga (stigma), tarihsel köken bakımından çok eskiye dayanır ve kızgın bir demir ya da kesici aletle insan ya da hayvan bedenine görünür bir şekilde yapılan iz olarak tanımlanır. Başlangıçta hayvanları tanımak için kullanılan yöntem, sonraları insanları ve grupları dışlamak ve onları toplumsal sistemden soyutlamak için başvurulmuştur. Damgalamada temel amaç, damgalananı kolayca ayırt edebilmek ve onun görünür kılınmasını sağlamaktır. Bu amaç doğrultusunda diğerlerinin, damgalamaya maruz kalandan sakınmaları hedeflenir. (Bilgin 2011: 203) Günümüzde de halen yerel kabileler arasında yaygın bir biçimde damlama gözlenmektedir. Kabilelerin birbirinden ayırt edilmesi için yüze yapılan dövmele, vücuda çizilen şekiller örnek oluşturabilir. Fakat bizim üzerinde durmak istediğimiz damgalama daha çok bireylerin kişilikleri ya da genel tavırları üzerinden yapılandır.

Toplum içerisinde bir bireyin fiziksel, finansal, entelektüel, cinsel ya da başka bir olguyu toplumun genelinden daha eşit olmayan bir farklılıkla deneyimlemesi kişiyi

etiketleyerek genel toplum yapısından koparmaktadır. (Burke, 2007: 11) Damga bireyin daha az değerli olduğunu gösteren bir olgudur. Golffman ise damgayı gözden düşürücü bir durum olarak aktarır ve 3 ayrı biçimde ele alır;

- Bedenin muhtelif fiziki deformasyonları,
- Zayıf irade, baskıyı hak eden veya gerçek olmayan tutkular, ahlaksız yahut sapkın olarak algılanması şeklindeki bireysel tavır bozuklukları yaratır. Bu bozukluklar; ruhsal bozuklukları, hapis yatmak, eşcinsellik, alkolizm, bağımlılık, radikal siyasi, intihara girişim ve de işsizlik gibi davranışlar,
- Ulus, ırk veya din gibi etnolojik damgalar; bunlar, soy bağıyla ailenin tüm mensuplarına aktarılabilir.

Damgalamalar sonucunda insanlar toplum içerisinde dışlanan ya da korkulan kişiler meydana getirir. Olumsuz damgalamalar olumsuz davranışları tetikler. Herhangi birinin hırsız olduğunu düşünerek etrafa böyle bir söylenti yayan kişinin taraftarı zamanla artar. Kişi hırsızlık yapmamış olsa dahi toplum içerisinde damgalanmıştır. Yanlış söylem, yanlış tanı daha büyük sorunları doğurur.

2. TOPLUMSAL CİNSİYET VE DİĞER KAVRAMLAR

Bu bölümde toplumsal cinsiyet, toplumsal cinsiyet rolleri ve toplumsal cinsiyet eşitsizliği konularına değinilecektir. Toplum içerisinde iki temel cinsiyet olan kadın ve erkek üzerinde durulacak, konumuz gereği toplumsal cinsiyet sınırlaması içerisinde kalacağız. Cinsel yönelim, cinsiyet değiştirme, LGBTİ konularına girmeyeceğiz.

2.1 Toplumsal Cinsiyet

Toplumsal cinsiyet kelimesi sözlükte, erkeğin ve kadının sosyal olarak belirlenmiş kişilik özellikleri, sorumlulukları ve üstlendiği roller olarak tanımlanır. Toplumsal cinsiyet kavramı kullanılırken biyolojik farklılıkları yani dişi ya da erkek oluşları anlamında kullanılmaz. Bireyin kendisini kadın ya da erkek olarak tanımlamasıyla ilintili olarak, toplumun kadın ve erkeği nasıl gördüğü, nasıl roller

biçtiği, algıladığı, davrandığı ve nasıl anlamlar yüklediği ile alakalı değerler vermesi ile ilgilidir.

Biyolojik olarak dişi ya da er cinsiyet (sex) anlamındadır. Cinsiyetimizin üzerine inşa edilen, çeşitli normlar içerisinde kendini gösterebilen, kadın ya da erkek kavramları ise toplumsal cinsiyet (gender) olarak tanımlanır.

Giddens da, sosyologların cinsiyet kavramını, genel ağırlıkta bedenin dişi veya erkek olarak tanımlanmasını sağlayan anatomik ve de fizyolojik farklılıkları belirtmek adına kullandıklarından söz etmektedir. Toplumsal cinsiyet kavramıysa, tam tersine dişiler ve de erkekler arasındaki kültürel olmakla beraber toplumsal ayrımlarla da ilgilidir. Toplumsal cinsiyet, toplumun benliğinde var olmuş erillik ve de dişillik kavramlarıyla ilişkilidir. Ayrıca kişinin biyolojik cinsiyetinin aracısız bir sonucu olmak durumunda da değildir. (Giddens, 2012: 505) Toplumsal cinsiyet kavramıyla, toplumsal normlar içerisinde kadın ve erkeğin farklılıklarına dikkat çekilir. Topluluklar tarih boyunca farklı süreçlerden geçmişlerdir. Kadın ve erkek arasındaki durum ise her toplumun kendi kurallarına göre değişmiş ve yüzyıllar boyunca da var oldukları toplumsal yapı içerisinde de değişimlere uğramıştır. Kadın ve erkek olma kavramı ise sonradan edinilmektedir.

Doğduğumuz günden öldüğümüz güne kadar yaşadığımız toplumun ya da toplumların genel normlarına göre bir yaşam belirleriz kendimize. Biyolojik olarak dişi ve er olarak farklılaşan cinsiyetlerimiz bize belirli normlar kazandırır. Kadın ve erkek oluşumuz ise toplumun bizlere sunmuş olduğu rolleri sahiplenme biçimimizle değişerek farklılıklar gösterebilmektedir. Toplum, insanların onların cinsiyetlerine göre atfedilmiş kurallar çerçevesinde yaşamasını ister. Her toplumun kendi içerisinde cinsiyet farklılıklarına göre biçtiği keskin roller vardır. Kadın işi ya da erkek işi olarak sınıflandırılmış birçok iş bölümü tanımlaması vardır.

Barbara Hill, “Bizans İmparatorluk Kadınları” adlı kitabında kadın ve erkeğin iş dağılımı noktasında farklı olduklarını, birbirlerinin işlerini yapsalar dahi erkeğin her zaman en iyi olduğunu şu şekilde belirtmiştir. “Mead, toplumda herhangi bir etkinliğin değerli görülüp görülmemesini, etkinliği gerçekleştiren kişinin cinsiyetinin belirlediğini

düşünmektedir. Aynı etkinlik her iki cinsiyetten kişilerce gerçekleştirildiğinde de bu geçerliydi. Erkeklerin her yaptığı, ister çocuk bakmak olsun isterse avlanma olsun, toplum tarafından değerli bulunuyordu; kadınlarsa ne yaparsa yapsın, ister avlansın ister çocuk baksın, toplumca değerli görülüyordu. Bazı toplumlarda aynı etkinlikleri hem kadınlar hem erkekler yaptığında, yalnızca erkekler yaptıklarıyla onurlandırılıyordu.” (Hill, 2003: 12-13) Toplumsal cinsiyet kalıpları doğar doğmaz toplumun en küçük yapısı olan aile tarafından belirlenmeye başlanır. Oynadığımız oyuncağın şeklinden, rengine kadar her şey toplumsal cinsiyet kalıplarımızı, kadın ya da erkek olarak bizden neler beklendiğini açıkça ortaya koyar. Kız çocuklarına pembe, erkek çocuklarına mavi renginin ağırlıkta olduğu kıyafetlerin, oyuncakların seçilmesi; kız çocuklarına mutfak eşyaları, bebek gibi daha naif daha zararsız, erkek çocuklarına ise araba, tamir eşyaları gibi daha güç gerektiren oyuncakların seçilmesi buna en güzel örnektir. Doğduğumuz andan itibaren belirli şekiller ve kurallar etrafında büyütülüyoruz. Öyle ki nüfus kimlik renklerimizle başlıyor her şey.

Toplum, bireylerden, değişmez bir kriter kabul ettiği biyolojik cinsiyetine has davranışlar sergilemesini istemekle beraber; hazırlanan davranışlar ağını kabullenmesi ve de uygulaması adına zorlar. Cinsiyet başlangıcında birbirinden farklılık gösteren davranışların, rollerin ve de tutumların rastgele bir biçimde birbirine karıştırılmasına izin vermemekle beraber oluşabilecek bir kaosa izin vermez, bu konudaki ihmalcilik ve vurdumduymazlıkları anında tepki ile karşılar. Transseksüellerin, toplum içerisinde yaşadıkları sıkıntılar, toplumsal kontrol gücünü ve de hassasiyetini sunabilmesi açısından oldukça önemli bir modeldir. (Vatandaş, 2007: 30-31) Biyolojik cinsiyet farklılığı dişi ve er üzerine oturtulmuştur. Fakat toplumsal cinsiyet içerisinde farklılıklar da yer almaktadır. Toplumsal normlar içerisinde kadınlar genel hatları itibarı ile kadınsı (feminen), erkeklerse erkeksi (maskülen) olarak tanımlanır. Fakat kadın olup kendini erkeksi, erkek olup kendini kadınsı olarak tanımlayan bireyler de yer almaktadır.

Bazı kişiler ait olduğu cinsiyetin için toplum tarafından razı olunan ve uygun görülen cinsiyet rollerini çok daha fazla benimserken kimileri de uygun görülen cinsiyet rolünün tam karşısında var ola rolü daha çok içselleştirir. Diğer bir deyişle, bazı kişilerin ise hem kendi cinsiyeti üzerinden kabul görülen rolleri hem de karşı cins üzerinden

kabul görülen rolleri aynı biçimde benimsediği, kiminin de düşük düzeyde benimsediği belirlenmiştir. (Bem, 1983: 598-616) Toplumsal cinsiyet yönelimlerinin farklı oluşu dışının ya da erin toplum içerisinde ki normlara uygunluğunu da ortaya koymaktadır. Kısacası toplumun cinsiyet rollerini bireyin cinsel yönelimi de belirlemektedir. Cinsel yönelimi farklı olan bireyler “üçüncü bir cins” değildir. Çünkü erkek ve kadın olarak iki cins vardır. Biyolojik cinsiyetimiz doğduğumuz zaman belirlenir. Herkes erkek veya kadın cinsel organları ile doğar. Tek istisna çok az görülen hermafroditlerdir. Yapılan çalışmalara göre çocuklar 30 aylıktan itibaren cinsel organlarını fark etmeye başlar. 2 – 3 yaş dönemi ise cinsel kimlik farklılığını algılar ve cinsel kimlik gelişir. “Ben kızım, ben erkeğim” duygusu oluşur. Ergenlikten itibaren de cinsel yönelim belirginleşir.

Birey, biyolojik olarak kadın veya erkek olabilir; kişi, toplumsal cinsiyet içerisinde kabul görmüş veya kabul görmemiş rolleri içselleştirebilir. Kişi, cinsellik açısından hem hemcinsi hem de karşı cinsi üzerinden arzu duyabilir. Yaşanılan ve istenilen bu tercihlerin tümü genellikle birbiriyle örtüşmektedir fakat tüm tercihlerin benzerlik göstermesi ya da birine hakim olunca diğer tercihlerinde netleşmesi mümkün değildir. Diğer bir söyleyişle, bireyin biyolojik cinsiyeti, dişi olabilir fakat doğuştan gelen cinsel organı bireyin hangi duyguya sahip olduğunu netleştirmez. Kişi kadın olarak dünyaya geldiği için salt erkeklerden hoşlanmak ya da daha feminen hareketler sergilemesi beklenemez. Ayriyeten, cinsel yönelimi karşı cins üzerinde olan bireyinde kendi cinsine karşı istek duyurur olması beklenemez. Mesela, davranış ve hareketlerinin genelinde, toplum tarafından kadınlara atfedilen hareketlere sahip bir erkeğin illa eşcinsel olması gerektiği düşünülemez. Zira bu yönelimler farklı yönelimlerdir. (Dökmen, 2004: 22) Biz konumuz gereği toplumsal cinsiyet sınırlaması içerisinde kalacağız. Cinsel yönelim, cinsiyet değiştirme, LGBTİ konularına girmeyeceğiz. Sadece toplumsal cinsiyet konusu ile bağdaşan kısımlarına yer verildi.

Ülkemizde de uzun yıllardır bilimsel araştırma makalelerinde, sosyal ve psikolojik araştırmaların birçoğunda toplumsal cinsiyet kavramı üzerinde durulmaktadır. Bu kavram içerisinde, o toplumda yaşayan insanların; sosyolojik, kültürel, ekonomik durumlarının, değerlerinin, normlarının ortaya çıktığını görürüz.

Toplumsal cinsiyet eşitsizliği güç, ekonomik varoluş, saygın olma, becerikli olma, dürüst olma kavramlarının bireysel yeterliliklere bağlı olarak değil cinsiyet farklılıklarına dayanarak ortaya çıkmaktadır. Bu kavramlar bir cinsin diğer cins üzerinde üstünlük kurduğu manasını çıkarmaktadır.

Toplumsal cinsiyet teması içerisinde ise en detaylı araştırmaları ve açıklamaları Amerikalı psikanalist ve psikiyatris Robert Stoller yapmıştır. 1968 yılında *Sex and Gender* isimli bir kitap çıkarmıştır. Toplumsal cinsiyet kavramını, ilk kez erkeklik ve kadınlık arasındaki farklılıkları göstermek adına kitabında kullanmıştır. Daha sonra 1972 yılında Ann Oakley İngiltere’de *Sex, Gender and Society* adında bir kitap çıkarmıştır. Oakley kitabında, kişilik ile cinsiyet, zeka ile cinsiyet ikiliklerindeki ilişkileri anlamlandırmaya çalışarak, toplumsal cinsiyete dair kavramların ve rollerin nasıl öğrenildiğinden bahsetti.

Ann Oakley toplumsal cinsiyet kavramını kullanırken kadın ve erkeğin toplumsal bağlamda eşit olmadığına dikkat çekmektedir.

Kadınların, ezilmişliğinin kaynağının biyolojiye dayandırılarak meşrulaştırılmasına, kadın bedeninin üzerinde eril bir tahakküm kurulması ‘toplumsal cinsiyet’ kavramının oluşmasına zemin hazırlamıştır. Daha öncelerin de kadın çalışmaları ya da cinsiyet çalışmaları olarak literatürde yer alıyordu. Ancak ‘Toplumsal Cinsiyet’ kavramı içeriği ve verdiği anlam bağlamında cinsiyet çalışmaları yaparken erkeği de içerisine alması ve daha detaylı, daha normsal olması bağlamıyla kavramsal olarak sosyolojide yerini almıştır.

Davranış biçimi olarak kadınlar ve erkekler çeşitli sıfatlar ile nitelendirilmektedir. (*Tablo 1 de örnekleri verilmiştir.*) Bu sıfatlar kadınları kültürel ve de toplumsallık namına belirlemiş kalıplar içerisinde algılanmasına neden olur. Bu yargılar, kadınların toplum içerisinde ikinci planda kalmasına ve zayıf görülmesine sebep olmaktadır. Erkeklerin önüne gelen sıfatlar gücü, iktidarı, tahakkümü, üstün olmayı simgelerken; kadınların önüne gelen sıfatlar ise güçsüz, muhtaç, pasif olmasını simgeler. Kadınlar ve erkekler arasındaki en büyük ayrımlardan biride cinslerin birbirine yakıştırdığı sıfatlar etrafında şekillenmesidir.

Tablo.1

Yaygın Toplumsal Cinsiyet Kalıp Yargıları

KADINSI YARGILAR	ERKEKSİ YARGILAR
Yumuşaktır	Saldırgandır
Sanat ve edebiyattan zevk alır	Matematiği ve doğa bilimlerini sever
Kolay ağlar	Duygusal değildir
Sert sözcükler kullanmaz	Dünyalıktır
İnce düşüncelidir	Hırslıdır
Görünümleriyle ilgilidir	Yarışmacıdır
Başkalarının duygularının farkındadır	Kendine güvenir
Güçlü güvenlik ihtiyacı vardır	Mantıklıdır
Konuşkandır	Liderlik eder
Alışkanlıklarında düzenlidir	Bağımsızdır
Bağımlıdır	

Toplumsal Cinsiyet (Gender) Doç. Dr. Fatma Gül Cirhinlioğlu

Erkekler ile kadınlar arasında var olan farklılığın nedeni onların cinsiyet özellikleri midir ya da toplumların farklı normlara sahip olma özelliği midir? Mesleki seçimlerde dahi erkeklerin kamyon şoförü, araba tamircisi, motorcu, tarlayı biçen kişi, mühendis, güreşçi olmaları; kadınların ise daha naif denecek meslek dallarına yönlendirilmeye çalışmaları örneğin dansçı, öğretmen, terzi, temizlikçi olmaları gerçek anlamda kadın ve erkeğin doğası gereği midir? Peki neden kadınlar genellikle daha şefkatli, daha çekingen, sevecen, hassas; erkeklerse daha sert, dayanıklı, mücadeleci ve üstün görünmektedirler?

Bu tartışmalar feminist çevrelerce de oldukça fazla tartışılmıştır. Toplumsal cinsiyet kavramı feminist çevrelerce toplumu daha da derinden anlamayı sağlayan bir araç oldu. Feminist bakış açısı ile cinsellik, kimlik, farklılık, beden gibi kavramlar tekrardan ortaya çıktı, canlılık kazandı. Toplumsal cinsiyet kavramı her türlü toplumsal süreçlerin, standartlar ve normların kadın ve erkek için neden farklı olduğu sorunu sorduran bir kavram halini aldı.

Kadınların ve erkeklerin arasındaki farklılıkların doğuştan mı var olduğu ya da toplumun beklediği normlara göre mi şekillendiği noktasında karşımıza iki ayrı görüş çıkmaktadır. Bu görüşlerden doğacı görüş, erkek ve kadın arasındaki sosyal yaşam içerisinde ki farkların cinsiyet farklılıklarının bir parçası olduğunu savunmaktadır. Doğacı görüşe göre biyolojik fark kadın ve erkeği en temelde ayıran olgudur. Diğer bir görüş olan gelişmeci görüş ise kadın ve erkeklerin tam anlamı ile sosyal bir inşa üzerine şekillendiklerini savunmaktadır.

- Doğacı görüş: Kadınlar ile erkekler arasında hem fiziksel hem de biyolojik olarak birçok farklılık söz konusudur. Toplum içerisinde var olan iş dağılımı tarih içerisinde de farklılıkların ekseninde oluşmuştur. Erkekler kas gücü bakımından kadınlardan daha güçlü oldukları için dışarı işleriyle daha çok ilgilenerek savaşçı ya da avcı oldular. Erkeklerin evden uzaklaştığı dönemlerde, kadınlar ise kas gücü bakımından zayıf oldukları ve de doğurganlıklarından kaynaklı haneye bağımlı kaldılar. Doğacı görüş savunucuları inandıkları idea uğruna kanıtlar ve tezler öne sürmüşlerdir. Özellikler zeka testlerini kullanarak; kız çocuklarının sanat, edebiyat ya da dil konusunda başarılı olabileceklerini söylerken, erkek çocuklarının ise matematik, kimya fizik gibi bilimsel konularda daha başarılı olabileceklerini kanıtlamaya çalışmışlardır.
- Gelişmeci görüş: Gelişmeci görüşün savunucuları, toplumsal cinsiyet kavramları ile biyolojik cinsiyet kavramının zayıf bir ilişki içerisinde olduklarını belirtmektedirler. Bu görüşün savunucularının tezine göre, kişinin temel davranış ve tutumları yaşadıkları sosyal çevre içerisinde

şekillenmektedir. Salt kadınların doğurganlıkları onları erkek cinsinden ayırmaktadır. Doğurganlığın dışında kalan tüm durumlarda biyolojik farklılık bir önemi olmadığını belirtirler. (Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi, T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını, 2016: 5) Gelişmeci görüş ve doğacı görüş birbirinden oldukça zıt iki taban üzerinde yer alır. Doğacı görüşte daha çok kalıp yargılar vardır. Kadın ve erkekler üzerinden belirli yargılara varılmaktadır. Oysa gelişmeci görüş tam tersini savunarak kadın ve erkeğin tek farklı noktasının erlik ya da dişilik olması üzerinde durur.

Feministler yaygın olan cinsiyet eşitsizliğinin nedenlerini, ortaya çıkış süreçlerini sorgularken bu ayrımcılığın temelinde yatan şeyin “doğal” olma fikrine karşıdır. Doğacı görüş savunucularının dediği gibi toplumsal cinsiyet farklılıkları biyolojik olarak, doğuştan belirleniyorsa ve inşasında sosyal çevrenin rolü oldukça büyükse, kadın ve erkeğin cinsiyet rolleri kolaylıkla değişebilir anlamı çıkar.

Simone de Beauvoir’a, biyolojik bakımdan kadını temsil eden ana nokta, dünyada var olma amacımız beden olduğu farz edildiğinde, kadınların yaratabildiği etkinin güç bağlamında erkekte daha az ya da sınırlı olduğu ortaya çıkar. Biyolojik datalar, kadınların tanımlanmasına olanak sağlayan emarelerden salt bir tanesidir. Beauvoir’e göre biyolojik datalar kadın ve erkek arasında bir ayrım yapmak için yeterli değildir. Erkeklerin kas gücünün kadınlardan daha fazla olması durumu kadınlar üzerinde kurmaya çalıştığı hiyerarşiyi, kadınların öteki görülme durumunu tam olarak açıklamaya yetmez. Simone de Beauvoir bu sebeplerden ötürü kadınlar üzerinde alın yazısı kavramının gerçekliğini yok sayar. (Beauvoir, 1993: 45,56) Beauvoir’in de dediği gibi kadının bedensel olarak erkekte daha güçsüz olduğu (genel görüş) düşüncesi ile kadının her alanda erkeğin egemenliğine itmek yanlış bir tutumdur. Kadın ve erkeğin yapabilecekleri, sınırları, başarıları ve zekaları aynı doğrultuda ilerlemektedir. Kadının kas gücü olarak erkekte daha zayıf olduğu noktalar genellenerek birçok noktada kadının güçsüz olduğu gösterilmeye çalışılmaktadır.

Doğacı görüş, kadın ve erkeğin doğuştan güç kavramı üzerinden farklılaştığını savunmaktadır. Doğacı görüş destekçilerine göre yaradılıştan kaynaklı kadın ve erkeğe

belli yetenekler verilmiş ve bu yetenekler üzerinden yaşamları şekillenmiştir. Kadın daha çok güç istemeyen, akıl yürütmesine gerek kalmayan işlere yoğunlaşmıştır. Ev işi, çocuk bakımı, daha zararsız ve romantik olan edebiyat uğraşı gibi. Doğacı görüş, sosyal çevre örgüsünü olduğunca reddetmiştir. Buna karşılık olarak gelişmeci görüş ise sosyal çevrenin, değişimde ve gelişimde en önemli rolü üstlendiğini savunuyor. İnsanlar dışı ya da er olarak dünyaya gelirler, fakat kişilerin yaşamlarını şekillendiren kavramların tamamı ile yaşadıkları toplumun kültürel, normsal ve yapısal olgusu ile şekillenmektedir. Gelişmeci görüşe göre toplumun kadın ve erkek bireyden farklı beklentileri vardır ve bu beklentilere göre cevap vermeleri beklenmektedir. Örneğin kimi toplumlarda kadınların flört etmeleri garip karşılanırken, kimi toplumlarda kadınlar resmi evlilik yapmadan çocuk sahibi olmaları doğal karşılanıyor. Eğer doğacı görüşün savunduğu gibi, toplumsal cinsiyet biyolojik eksenli şekil alsaydı toplumlar arasında bu kadar uçurum olmazdı.

2.1.1 Toplumsal Cinsiyet Roller

Toplumsal cinsiyet rolleri doğduğumuz toplumun kuralları ve eğilimleri çerçevesinde şekillenir. Cinsiyetimize dair daha biz doğmadan biçilen roller vardır. Toplumsal cinsiyet rolü, toplumun belirlediği ve kişilerden yapmasını beklediği, er ya da dişi olarak yapılmasını istedikleri beklentilerdir. Kız ve erkek çocuklar büyüme sürecinde sosyalleşmeye, ilişkiler kurmaya başlar. Bu süreçte farklı nesneleri, oyunları, aktiviteleri, meslekleri ve birçok şeyi onlar için doğru olup olmadığını öğrenmeye başlarlar. Erkek çocukları ip atlayamaz, kız çocukları kamyon şoförü olamaz gibi. Doğduğumuz andan itibaren giyim şeklimizden, kullandığımız renklere, oynadığımız oyuncaktan, edineceğimiz mesleğe ilişkin birçok kalıpla ya savaşmak ya da kabullenmek durumunda kalırız.

Daha ilk çocukluk, genellikle 2 ya da 3 yaş evresi diyebileceğimiz bir dönemde cinsiyetimizi tanımaya başlarız. Kız ya da er olduğumuzu kavramaya başladığımız dönemlerdir. Bu yaş aralığında bir cinsiyet (sex) farklılığının ayırımına varmış oluruz. İki cinsiyet arasındaki temel farklılıkları oynadığımız oyuncakların şekilleri, renkleri ve işlevleri ile yavaş yavaş öğrenmeye başlarız.

Erkek ve kadın arasında gözlemlenen değişkenlere geçmiş günümüze gelinceye dek farklı ve değişik açıklamalar, fikirler getirilmiştir. Biyologların tutumlarına göre, iki cins arasında bulunan farkın temel kaynağı cinsilerin biyolojik özellikleri doğrultusunda üstlendikleri rollerdir. İki cinsin üstlendikleri roller arasındaki en farklı olan özellik ve rollerin farklılık göstermesinin nedeni olan şey kadınları çocuk doğuruyor olabilmeleri ancak erkeklerin ise doğumu gerçekleştiremiyor oluşlarıdır. İnsanların üreme yoluyla çoğalabildiklerini fark ettikleri zamanlardan sonra topluluk olarak yaşamaya başlamışlardır. Topluluk olarak yaşama evrelerinde iş bölümü yapılırken erkekler dışarıyla mücadele etme, avlama, savaşma görevlerini üstlenmişler, kadınlar ise hane içerisinde yapılması gereken işlere odaklanmışlardır. Günümüze gelinmeye başladığında ise roller arasındaki bu farklılık, üremeyi kontrol altına almayı öğrenme seçenekleri, daha küçük aile yapıları, erkeğin dışarıda çalışma durumu veya beden gücünü kullanabileceği alanların azalmaya başlamasından kaynaklı azalmaya başlamıştır. Fakat uzun yıllar kodlamaları devam etmiş eski roller kendini zaman zaman göstermekte ve hayatının önemli noktalarında cinsiyetler üzerinde tahakküm yaratmaktadır. Bu durumda cinsiyet rolleri erkek ve de kadın hareketlerini biçimlendirmektedir. (Güldü, Ersoy Kurt, 2009: 101) Toplulukların ekonomik, kültürel, sosyal değişimleri yüzyıllardır devam etmektedir. Fakat her şeyin büyük bir hızla değiştiği, özellikle 20yy-21yy içerisinde, dönemlerde dahi kadının toplumdaki yeri ve kadın algısı gelenekselliğini korumaktadır.

Kadınlar geçmiş tarihlerden itibaren yaşamı, erkek ile eşit olarak paylaşmamıştır. Toplulukların yönetimlerinde, dini liderliğinde ya da kültürel etkileşimlerinde kadınlar direkt olarak ya hiç söz sahibi olamamışlar ya da dolaylı olarak çok az söz sahibi olabilmışlardır. Kadınlara yüklenen roller genel olarak anne olabilmeleri, ev içerisinde düzenleye bilmeleri şeklinde benimsenmiştir. Kadının çağlar boyunca en önemli rolü ise anne olabilmesidir. Çünkü anne olmak, kadınları hem kendi cinsleri hem de karşı cinsleri içerisinde güçlendiren olgulardan biridir ve kendi benliklerini meşru saydıracabilecekleri alanları yaratmaları açısından büyük anlam taşımaktadır. Kadınların değerleri birçok toplumda doğurduğu çocuk sayısı ile ya da erkek çocuk sahibi olabilmesiyle ölçülmüştür.

Erkek egemen toplumlarda kadınların toplumda var olabilme durumları doğurganlıkları ile değerlendirilir. Toplumsal normlar içerisinde kadınların anne olabilmesi oldukça önemlidir. Öyle ki çoğu toplumda kadın ve anne kelimeleri eş değer olarak görülür. Fakat anne olmakta belirli toplumsal kurallar çerçevesinde gerçekleşmelidir. Kadının, herkesin bildiği bir erkek ile dini ya da resmi anlamda birlikteliğini beyan etmiş olması esas alınır. Aksi halde, nikah kıymadan anne olması, onu toplum içerisinde önemli kılmak yerine oldukça önemsizleştirilir, dışlanmasına sebep olur.

Birçok toplumda doğan çocuğun cinsiyeti de kadının statü sahibi olabilmesi için önemlidir. Erkek çocuk doğurmayan kadının, doğurgan olmasının pek de önemi olmayabilir. Erkek çocuk; güç, soyu sürdüren, babanın kuvveti olarak da tanımlanır.

Dünyaya yeni bir birey, çocuk getirmek, özellikle de doğacak çocuğun cinsiyetinin erkek olması, toplum içerisinde yaşayan kadınların ve erkeklerin öncelikli telaşlarını ve temel kaygılarını oluşturmaktadır. Aile içerisinde erkek çocuğa verilen önem oldukça fazladır, erkek çocuk ailenin geleceğe ekonomik olarak yaptığı yatırım olarak görülmektedir.

Çocuğun cinsiyeti kadının toplum içerisinde edindiği yeri güçlendirmesi, kocası ile ilişkisinin daha kuvvetli olacağına, ailesinin ve kocasının gözünde mevkisinin, statüsünün yükseleceğine inanması bakımından da önemlidir. Erkek birey açısından da çocuğun sahip olduğu cinsiyetin erkek olması, kadının erkek çocuk isteminden daha güçlüdür. “ Erkek adamın erkek çocuğu olur” inancı, erkeğin kendi soyunun devamına ve erkek çocuğun aileye maddi destek sağlayacağını inanmalarından kaynaklı önemini artırır.

“Normlara hangi kesimlerin ve neden daha duyarlı olduklarını anlayabilmek için bu konudaki çalışmalara ve gözlemlere yer vermek gerekecektir. Genel olarak doğurganlığı destekleyici, erkek egemen kültürel normların, toplumun sosyal, siyasal ve ekonomik yapısına uygunluğu ölçüsünde etkili olduğu ileri sürülebilir. Örneğin, emeğe dayalı aile işletmeleri biçiminde örgütlenmiş tarım toplumlarında doğurganlık ailenin ekonomik gücünün artmasına yardımcı olur; can ve mal güvenliğin devlet tarafından

korunmadığı koşullarda kalabalık aile, üyelerinin güvenliğini daha da iyi koruyabilir. Ayrıca, nüfus artışını ön gören milliyetçi ideolojiler de kadınların kimliklerini ve statülerini, yüksek doğurganlık ile tanımlamalarını teşvik eder. Bu ve benzeri koşullarda doğurganlık kadınların statülerini arttırır. Ancak doğurganlıkla elde edilen üstünlük, kadını erkek ile eşit bir statüye kavuşturmaz. Sadece, kadınlar arası statü farklılaşmasında etkin olur.” (Özbay, 1992: 5) Doğurganlık üzerindeki statü çatışması da yine sadece kadınlar arasında varlığını ve ağırlığını koruyan bir kavram haline gelmiştir. Doğurgan olmayan kadına herkesin tepkisi olumsuzken, doğurgan olan kadına ise en çok kendi hemcinsleri saygı göstermektedir. Çocuk sahibi olmanın kavramsal anlamı bile değişen toplum içerisinde anlamını azaltsa da (önceden iş gücü olarak görülürdü), hala cinsiyetçi yargılara sahiptir. Günümüzde dahi kız çocuklarının önemi erkek çocuklarının ki kadar olmadığı kesimler mevcut. Erkek çocukların baba soyunu devam ettirmesi, kız çocuklarının ise başka soyları devam ettirme algısı dahi bunu tetiklemektedir. Bunlarla ilgili söylenmiş birçok deyim ve atasözü de vardır. Örneğin, oğlansız evde duman tüter mi? , kız doğuran tez kocar, kız yükü tuz yükü, oğlan doğuran övünsün, kız doğuran dövünsün, kadın erkeğin elinin kiridir, çocuksuz kadın, meyvesiz ağaca benzer, oğlanı kızı olmayan avrattan, eski hasır yeğdir, gibi.

İnsanlar birçok kalıp yargıya sahiptir. Güçlü kalıp yargıları noktalarından biri de cinsiyettir. Kadın ve erkek için uygun görülen kalıp yargılar, toplumsal farklılıklar olmakla beraber, sıklıkla, kadınların naif ve zayıf olma gibi vasıfları barındırdıkları, erkeklerin ise cesur ve güçlü oldukları varsayılmaktadır. Bu kalıp yargıların uzun süreçleri içerisinde devam etmesinde, algılanmasında, ailenin ve toplumun diğer kurumlarının yanı sıra medyanın, çocuk kitaplarının, reklamların, film ve dizilerin de rolü vardır. Tüm bu mecralar, kişilerin etkileşim içerisinde olduğu her şey bireye olması gerektiği kişiyi söylemektedir.

2.1.2 Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliği

Toplumsal cinsiyet kavramının temel kavram algısından sonra değinilmesi gereken en temel nokta, toplumsal cinsiyet eşitsizliğidir. Cinsiyet eşitsizliği kavramı kişilerin sahip oldukları cinsiyet sınıflandırması bağlamında maruz kaldıkları eşit ve adaletli olmayan davranışlar, algılar ve tutumları aktarabilmek adına kullanılan bir

kavramdır. Kavramın kökeni ise toplumsal cinsiyet rollerinin içerisinde barındırdığı farklılıklarıdır.

Unilever (*Birleşik Krallık ve Hollanda merkezli, dünyanın en büyük yiyecek ve hızlı tüketim ürünleri üreten şirketlerinden biridir. Unilever, dört ana bölüme - Yiyecekler, İkramlar, Ev ve Kişisel Bakım - organize edilmiştir*) adına IPSOS tarafından Türkiye temsilciliğinde 1374 bireyle hayata geçirilen “Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Araştırması”nda önemli birçok sonuca ulaşılmıştır. Ulaşılan sonuçlar aşağıdaki gibidir.

Tablo. 2

Unilever’den Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Araştırması

TÜRKİYE’DE TOPLUMSAL CİNSİYET EŞİTLİĞİ ARAŞTIRMASI 2018
Gençler 35 yaş üzeri neslin görüşüne kıyasla kadınların gücüne ve liderliğine daha çok inanıyor
Toplumsal Cinsiyet eşitsizliğinin geleceğinden erkekler kadınlara oranla daha umutlu
Her 4 kişiden 1’i kadın ve erkeğin hayatın her alanında eşit olması gerektiğini savunuyor ama kadınların %58’i toplumsal hayatta eşitliği hissetmediğini söylüyor
Toplumun %42’si ve erkeklerin %55’i kadınların çalışmak için önce eşlerinden izin alması gerektiğini savunuyor; kadınların %72’si ise bu fikre katılmıyor.
Erkeklerin %43’ü erkeğin iyi kazanması durumunda kadının çalışmasına gerek olmadığını düşünürken, kadınların %79’u bu fikre katılmıyor.
Erkeklerin %11’i kadınların iyi kazanması durumunda erkeğin çalışmasına gerek olmadığını düşünüyor.

www.skdturkiye.org

Toplumsal cinsiyet eşitsizliği, erkek ve kadın düzleminde, ataerkil ve feodal toplum algısından, yaşayış ve uygulama yapısından beslenen güç ilişkisidir.

Eşitlik kelimesi sözlükte, “yasalar karşısında ve siyasal, toplumsal haklar bakımından yurttaşlar arasında hiçbir ayrım bulunmaması durumu” olarak yer almaktadır. Eşitlik kavramı bireylerin tüm becerilerini özgürce geliştirebildikleri, toplumun her kesimiyle birlikte adil ve eşit olarak yaşayabildikleri görüşüne sahiptir. Eşitlik kavramı içerisinde bireyler karşısındaki tüm siyasal ve toplumsal engellemelerin

kalkmış olması gerekmektedir. Eşitsizlik, bireyler arasında adil olmayan farkları ortaya çıkarmaktadır. Bu nedenle eşitsizlik kavramı tartışılırken kadın ve erkek arasında biyolojik, genetik özellikler farklılıkları eşitsizlik noktasında ele alınmamaktadır.

Toplumsal cinsiyet eşitsizliği, kadınların ekonomik, kültürel, sosyal, medeni ve de politik noktalarda ana özgürlük haklarının ve de insan haklarının kullanılması, tanınması, ayrıca temel haklarından yararlanmasına engel olan ya da temel hakların tümünü ortadan kaldıran yahut bu durumu amaç edinen ve de cinsiyetten kaynaklı yapılan rastgele bir mahrumiyet, kısıtlama ya da ayırım anlamına gelmektedir. Cinsiyet eşitsizliği, kadının toplum içerisindeki değerini, iş hayatında var olabilmesini ve de kazancını olumsuz etkileyerek kadın üzerinde toplumsal baskı oluşturarak kadının birçok noktada sorun yaşamasına sebep olmaktadır. (Şimşek, 2011: 120) Toplumsal cinsiyet eşitsizliği içerisinde yaşayan kadınlar kendisini ikinci sınıf vatandaş, aşağılanması olağan bir kişi olarak görmesine neden olur. Ekonomik özgürlüğünün olmaması ya da buna imkan verilmemesi erk egemen toplumlarda kadınların söz sahibi olma durumunu hızla azaltır. Kadınlar temelde erkekler ile eşit koşullarda var olmak ister. Aynı iş gücü tanımı, eğitim hakkı, yaşam hakkı gibi. Bir işyerinde aynı işi yapan kadın ve erkeğin maaşları bile fark göstermektedir. Bu da çalışma imkanı bulan kadınlar için yine eşit olmayan bir ortamda var olmasına neden olur.

“Kadınlara Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Önlenmesi Sözleşmesi” BM Genel Kurulu tarafından 1979 yılında varlığı kabul görmüş bir uluslararası sözleşmedir. BM içerisinde yer almakta olan ve sekiz insan hakları sözleşmesinden biri olan CEDAW, içerdiği konular bakımından güçlü ve kapsamlı bir “Uluslararası Kadın Hakları Bildirgesi” olarak tanınır. Sözleşme genel içerik bakımından, kadınlara karşı sergilenen ayrımcı dilin ve yapının son verilmesi adına yapılmasına öncelik verilmesi gereken işlemlerin ve alınması gerekli görülen önemlerin temel gündemini belirlemektedir. Sözleşme içerisinde yer alan devletlerin belirlenen sorunlar ve çözümleri için yapmış oldukları eylemler ve ilerledikleri aşamalar, yirmi üç bağımsız uzmandan oluşan CEDAW Komitesi tarafından, devletlerin sunmuş olduğu raporlar doğrultusunda dört yılda bir denetlenmektedir.

Ayrıca BM Genel Kurulu 6 Ekim 1999 tarihinde CEDAW İhtiyari Protokolünü kabul etmiştir. İhtiyari Protokol kişilerin veya grupların Sözleşme tarafından korunan haklarının ihlal edildiği iddiasıyla CEDAW Komitesi'ne doğrudan başvurabilmelerini mümkün kılar. İhtiyari Protokol'ün CEDAW'ın taraf devletlerce daha etkin uygulanmasını gerçekleştirmek için sağladığı bir başka yol ise Komite'ye tanınan "inceleme" hakkıdır. Buna göre CEDAW Komitesi kadın haklarının ciddi ve sistematik bir şekilde ihlal edildiği durumlarda bir ülkede "inceleme" başlatabilmektedir.

Türkiye Cumhuriyeti 1986 yılından bu yana CEDAW Sözleşmesine, 29 Ekim 2002 tarihinden bu yana ise CEDAW İhtiyari Protokolüne taraftır.

Öncelikle CEDAW Taraf Devletler üzerinde uluslararası hukuk çerçevesinde bağlayıcılığı olan bir sözleşmedir. Sözleşmeye ve İhtiyari Protokole taraf olan Türkiye, "hukuki sistemine kadın-erkek eşitliği prensibini yerleştirme; ayrımcı tüm kanunları ortadan kaldırma ve kadınlara karşı ayrımcılığı yasaklayan kanunları yürürlüğe sokma; kadınları ayrımcılığa karşı etkin bir şekilde korumak için mahkemeler ve diğer kamu kurumları kurma ve kadınlara karşı kişiler, örgütler ve şirketler tarafından yapılan her türlü ayrımcılığın ortadan kaldırılmasını" güvenceye almakla sorumludur.

Erkek ve de kadın arasında olan biyolojik ayrımın, yoğun ve de kapsamlı bir toplumsal başkalığa evrilmesi her biçimde kadının hayatını yok saymakta ve kadını ikinci plana atmaktadır. Kadınların çalışma hayatından, siyasal sürecin içerisinde var olmasına, eğitim durumdan, iş bulma durumuna kadar birçok noktayı etkilemektedir. Cinsiyete dayalı eşitsizlikle kadınlar kamu, özel ya da kişisel çalışma sektörlerinin hepsinde karşılaşmaktadır. Eğitim durumu ne olursa olsun kadınların istihdam alanları erkeğe nazaran daha da kısırlaşmış durumdadır.

Kişilerin almış oldukları eğitim düzeyi ve cinsiyetlerine göre yapılandırılmış olan istihdam oranlarını incelediğimizde, kişilerin son aldıkları eğitim düzeyi ne durumda olursa olsun, erkeklere ayrılmış istihdam niceliği kadınlardan çok daha fazladır.

"TÜİK Kasım 2017 Temel İşgücü Göstergeleri veri tabanına göre ülkede 15 yaş ve üzeri toplam nüfus 60 milyon 223 bin. Bu nüfusun 30 milyon 399 bini kadınlar

ve 29 milyon 824 bini de erkeklerden oluşuyor. İşgücü olarak nitelendirilen nüfus ise 31 milyon 790 bin; bu sayının 10 milyon 287 binini kadınlar ve 21 milyon 503 binini erkekler oluşturuyor. İstihdam edilen nüfus içerisinde ise toplam 8 milyon 904 bin kadın ve 19 milyon 612 bin erkek var. Bu sayıları oransal olarak değerlendirdiğimizde büyük bir eşitsizlik gözümüze çarpıyor; çünkü 15 yaşın üzerindeki toplam nüfus içerisinde istihdam oranı erkeklerde %65,8 olmasına rağmen kadınlarda bu oran %29,3 seviyesinde kalıyor.”

Tablo 3

Kasım 2017 Temel İşgücü Göstergeleri

İŞGÜCÜ İSTATİSTİKLERİ (Kasım 2017 / 1000 Kişi)			
	TOPLAM	KADIN	ERKEK
15 yaş üzeri nüfus	60.223	30.399	28.824
İşgücü	31.790	10.287	21.503
İş gücüne katılım oranı	%52.8	%33.8	%72.1
İstihdam oranı	%47.3	%29.3	%65.8
İşsizlik oranı	%10.3	%12.6	%8.8

TÜİK Kasım 2017 Temel İşgücü Göstergeleri

“Bireylerin almış oldukları eğitim düzeyleri ve cinsiyetlerine göre sağlanan istihdam oranlarını incelemeye aldığımızda, son bitirilen eğitim kademesinin yüksekliğine bakılmaksızın, erkeklerin kadınlardan daha istihdam alanına sahip olduğunu görmekteyiz. Örneğin hiçbir okul bitirmeyen erkeklerin istihdam oranı %49,8 iken, bu oran kadınlarda %20,8. Lise mezunu erkeklerin %64,3'ü istihdamdayken kadınların sadece %25,7'si istihdamda olarak belirtilmiş. Yükseköğretim mezunları içerisinde de erkekler ve kadınların istihdam oranı arasında kayda değer bir fark söz

konusu. Yükseköğretim kurumundan mezun erkeklerin istihdam edilme oranı %78,4, kadınların ise %61.”

Tablo 4

Kasım 2017 Cinsiyete Göre İstihdam

SON BİTİRİLEN EĞİTİM KADEMESİ VE CİNSİYETE GÖRE İSTİHDAM		
	KADIN	ERKEK
Okuma yazma bilmeyen	15%	29%
Okuma yazma bilen ama hiç okula gitmeyen	%20.8	%49.8
İlkokul	%28.8	%66.1
İlköğretim	27%	%81.3
Ortaokul	%17.3	%51.4
Lise	%25.7	%64.3
Yükseköğretim	61%	%78.4

TÜİK Kasım 2017 Cinsiyete Göre İstihdam

“Eğitim durumlarının yüksekliği ya da cinsiyet konusu, işsizliğin alt mihrakları olarak gözlemlendiğinde de eğitim açısından sadece alt kademelerde eğitim görmüş ve mezun olmuş erkeklerin işsiz kalma nicelikleri daha altlarda olduğu, ancak lise eğitimi ve yükseköğretim standartlarına geldiğimizde kadınların işsizlik niceliklerinin daha çok olduğunu görmekteyiz. Bu durumda ülkemiz açısından, kadınların iş sahasında aktif rol almaları için yükseköğretimde eğitim almış olmaların daha önemli olduğu fakat erkeklerin var olan bir yükseköğretim kurumundan mezun olmadan da saha içerisinde istihdam edilebilme niceliklerinin daha fazla olduğu sonucunu göstermektedir. Üstelik Türkiye, EUROSTAT verilerine göre yükseköğretim mezunu kadın istihdam oranında

AB ülkeleri ile kıyaslandığında, içlerinde en düşük orana sahip. AB ülkelerine ait ortak en güncel veri dönemi 2017 üçüncü çeyreğe göre, Türkiye'de yükseköğretim mezunu kadınların %21,3'ü işsizken, 28 AB ülkesinin ortalaması sadece %5,1.”

Tablo. 5

Kasım 2017 Cinsiyete Göre İşsizlik

SON BİTİRİLEN EĞİTİM KADEMESİ VE CİNSİYETE GÖRE İŞSİZLİK		
	KADIN	ERKEK
Okuma yazma bilmeyen	3%	%11.7
Okuma yazma bilen ama hiç okula gitmeyen	%10.3	%12.3
İlkokul	%8.1	%7.3
İlköğretim	%18.2	%11.4
Ortaokul	14%	%8.6
Lise	%20.4	%9.6
Yükseköğretim	%16.6	9%

TÜİK Kasım 2017 Cinsiyete Göre İşsizlik

“Net olan okula gitme durumu, eğitim görme oranı önem arz eden toplumsal indeks olarak, ilgili öğrenim kurumda yer alan ve teorik yaş grubunda bulunan öğrencilerin, ait olduğu öğrenim türündeki teorik yaş grubunda bulunan toplam nüfusa bölünmesiyle elde ediliyor. Bu hesaplama örneğine göre, erkek ve kız çocuklarının ülkenin çoğunluğunda nicelikleri neredeyse eşdeğerdir. Yükseköğretim kurumları içerisinde okullaşma niceliği kızlarda erkeklere oranla daha yüksektir. Fakat, ülke de bölgesel olarak da hala kız ve erkek çocukları içerisinde okullaşma oranında fazlaca değişkenlik vardır.”

Tablo. 6

Kasım 2017 Okullaşma Oranı

NET OKULLAŞMA ORANI (2016-2017 Akademik Yılı)		
	KADIN	ERKEK
İlkokul	%91.2	91%
İlköğretim	%95.7	%95.6
Ortaöğretim	%82.3	%82.6
Yükseköğretim	%44.4	%40.5

TÜİK Kasım 2017 Okullaşma Oranı

“YÖK İstatistiklerine göre, 2016 yılında akademik üyelerin yaklaşık %43'ünü kadınlar oluşturdu. Profesörlerin cinsiyet dağılımına baktığımızda da, akademide yer alan kadın profesörlerin sayısı %29'luk bir oranla, erkeklerden oldukça az. Diğer tüm akademik unvanlarda da benzer bir durum söz konusu. Doçentlerin %35'i, yardımcı doçentlerin %40,2'si, öğretim görevlilerinin ise %43,5'i kadın akademisyenlerden oluşuyor. Kadınların oranının daha fazla olduğu tek unvan ise okutmanlık.”(Doğrulupayı.com, 2018 Kadın İstatistikleri, Mart 2018)

Tablo 7

2016 Akademide Cinsiyetlere Göre Üyeler

AKADEMİDE CİNSİYETLERE GÖRE ÜYELER			
	TOPLAM	KADIN	ERKEK
TOPLAM	155.526	67.126 %43	88.130
Profesör	22.416	6.626 %29	15.790
Doçent	15.023	5.285 % 35.1	9.738
Yardımcı Doçent	35.301	14.214 %40.2	21.087
Öğretim Görevlisi	20.493	9.123 %43.5	11.820
Okutman	10.295	6.341 % 61.5	3.954
Uzman	3.865	1.897 %49	1.968
Araştırma Görevlisi	47.373	32.626 %49.8	23.757

YÖK 2016 Akademide Cinsiyetlere Göre Üyeler

3. SİNEMA TARİHİ

Sinema kavramı, Sinematograf (Cinematographe) sözcüğünün kısa hali olmakla birlikte, Yunanca kökenli, hareket manasına gelmekte olan “kinema”

sözcüğünden türemiştir. Ortaya çıktığı tarih 19.yydır. Kendini geliştirdiği 20.yyda ise önemli bir noktaya gelmesinden kaynaklı yedinci sanat denmiştir.

Dünya üzerinde çekilen ilk filmler açık havada çekildi; senaryoları ve yöneticileri yoktur. Çekilen filmler belgesel türünde sınıflandırılacak röportaj filmleriydi. “Lumiere Fabrikasından Çıkan İşçiler, Trenin Ciatat İstasyonu'na Girişi, Bahçesini Sulayan Bahçıvan, Deniz Kıyısında Bir Banyo Sahnesi”, belgeseller, günlük hayatın akışı içerisinde yer alan sahnelerin yer aldığı filmler “Bebeğin Öğle Yemeği, Piquet Partisi v.s” güncellik filmleri idi “Arabaya Binen İtalya Kralı ve Kraliçesi, Çar II. Nikola'nın Taç Giyme Töreni”. Fransa'da, ama onun yanında Almanya'da, İngiltere'de ve Birleşik Devletler'de de sinema kısa zaman içerisinde gösterildiği panayırda en ilgi çeken noktalardan biri olmayı başardı. (Betton,1990: 7) Sinematografi icat edenler, 1895 yılında 11 kilogramlık sinema sektörleriyle Augustus ve Louis Lumière Kardeşler oldu. İlk gösterimlerini 1895 yılında yaptılar. Akabinde Paris'te bulunan Grand Cafe'nin bodrum katında gösteriler sunmaya devam ettiler.

Sinemaya özgü anlatım biçiminden ve de imkanlarından yarar sağlama, sinema aracılığı ile bir öykü anlatım evresi, Fransız yönetmen Georges Melies ile temel olarak başlar. Milies, çektiği filmlerde fantastik ve bilimkurgu sinemasının temeli olan filmlerinde sinemanın ileriki süreçlere kullanacağı akıllıca birçok film hilesi yaptı. Miliesin film çekimlerinde kamera sabit bir yerde duruyor, oyuncular tiyatro sahnesinde oynuyorlarmış gibi çekiyordu. Sinema alanında birçok yeniliğin, atılımın yapılmaya başladığı bir seneydi. Sinema alanında uzun yıllar boyunca alınan yollar sonuç vermeye başladı. Ancak sinema sektörü içerisinde en büyük atılımlar Fransa'da değil Amerika'da yapıldı. Sinema lügatının ana öğeleri olacak değişik çekim ölçeklerini ile kamera açılarını kullanan, bunları hikayenin akışına göre farklı biçim ve de ritimlerde kurgulayan ilk sinemacı ABD'li Edwin S. Porter oldu. Özellikle 1903 senesinde çekilen Büyük Tren Soygunu filminde Porter, gerilim dolu ve oldukça hareketli sahnelerin çekiminde kısa ve yakın çekim teknikleri kullanarak, kamerayı çevirerek, arka tarafta duran perdeye yansıtılan görüntülerde öndeki mizansenin bir araya gelmesine dayanan arka gösterim tekniğini kullanarak gerçekçi sinemanın öncülüğünü yaptı.

Sesli olarak çekilen filmler ilk kez 1926 yılında Amerika’da yapıldı. Sesli filmlere geçişlerden sonra filmlere müzik de eklenebildi. 1927’de ilk sözlü film ya pildi “Caz Şarkıcısı”. Ama bunlardaki müzik ve söz tam değildi. Yüzde yüz sözlü “New York Işıkları” 1928’de, müzikal “Brodvay Melody” 1929’da çevrildi. 1930’da ilk renkli film yapıldı, Daha sonra özel gözlükle seyredilen “Üç Boyutlu Film” çıktı. Ama pratik olmadığı için gelişemedi. 2. Dünya savaşıdan sonra sinema sektörü oldukça hız kazandı. Sinerama, panoramik, vista vision gibi birçok farklı teknik kazandı. İlk gösteriminden itibaren kitleler sinemaya oldukça fazla ilgi gösterdi. Yaygınlaşmaya başlayan sinema 20.Yy’ın ilk yıllarında kendi başına bir ticaret alanı, sanayi dalı şeklini almaya başladı. Sinemanın bu kadar ilgi görmesi ve hızla büyümesi yapım şirketleri arasında rekabet ortamı yaratarak, kitlelerin ilgisini çekecek yeni alanlara yönelmelerini sağladı. Tek makaralık, maksimum on dakika süren filmlerin yanı sıra uzun süreli filmlerde yapılmaya başlandı. Bu dönemde daha çok orta sınıfın hikayelerine yer verildi ve sinema yıldızları ortaya çıkmaya başladı.

1.Dünya Savaşı öncesine kadar film içerikleri genelde tiyatrolardan uyarlanıyordu. Filme çekilen, tiyatro modasından sonra yeni akım olarak sine-roman başladı. Romanların sinemaya aktarılmaya başlandığı bu dönemde Victorien Jasset birkaç bölümden oluşan film serisi icat etti. Fakat sinema sektörüne her daim güldürü filmleri hakimdi.

Sinemanın meydana çıktığı zamanlardan şimdiye dek savaş filmleri, harpler sinemanın en çok beslendiği konulardan olmuştur. Fakat bir tür olarak kabul görmesi 1.Dünya Savaşı sıralarında olmuştur. Filmlerin genel çizdiği çerçeve, kitleleri savaş için galeyana getirerek propaganda yapma görevi üstlenmesidir. Lo Duca savaş dönemi filmleri ile ilgili olarak, savaşan devletler tarafından çevrilen vatanseverlik filmlerinden bahsedecek değiliz; hilenin hakiki sahneleri ne hale soktuğunu herkes bilir. (Duca,1947: 39) demişti. Bu ne anlama geliyordu? Savaş dönemi sinemasında yararı en çok savaşa katılmayan Amerika elde etmiştir. Fransız sineması I.Dünya Savaşı dönemlerinde gerileme gösterirken sahneyi hızla gelişmekte olan Amerikan Sineması ele geçirmiştir. Ortaya çıkan yeni yönetmenler Avrupa Sineması’nın geliştirdiği yöntemleri kendilerine göre çevirmede oldukça başarı göstermişlerdir. Sahip oldukları en iyi oyuncularla iyi

olduğunu bilinen konuları uzun metraj filmlere uyarlamışlardır. (Betton, 1990: 9) insanların güldürü sinemasına düşkünlüğünü bile Amerikalı yönetmenler genellikle filmlerini güldürü üzerine sürdürmüştür. Sinema geçen yıllar içerisinde teknolojinin de getirisiyle beraber kendini geliştirdi. Artık yedinci sanat olarak kabulü netti. Özel salonlarda sık sık gösterilme zorunluluğundan televizyonun icadı ile evlerimize kadar girerek kurtuldu.

3.1 Türk Sinema Tarihi

Türkiye de sinema gösterimi ilk olarak 1896 yılında Yıldız Sarayı'nda yapıldı. Bunu Fransız Fathe Film Şirketi'nin İstanbul temsilcisi Polonyalı Musevi Sigmund Weinberg'in Beyoğlu'ndaki Sponek Birahanesi ile Şehzadebaşı'ndaki Feyziye Kırathanesinde gerçekleştirdiği gösteriler takip etti. Aynı yıllarda Matalon adlı Musevi Lüksemburg apartmanındaki bir kahvehanede film gösterileri yapıyordu. İki yıl sonra bu iş, bitişindeki Odeon Tiyatrosu'na geçti.

Osmanlı Devleti'nin sınırları içerisinde sinema olgusu 1896 yılı baharında Lumiere'lerin film çekici, film gösterici ve film baskısı yapan sinematograf makinelerini kullanan film operatörlerinden bazıları İstanbul, İzmir, Kudüs, Yafa, Kahire, İskenderiye gibi şehirlerde ve başka yerlerde film çekerler. Bu operatörler çektikleri negatif filmleri gezici küçük laboratuvarlarda yıkarlar, kuruturlar, negatif filmdeki görüntüleri pozitif filme basarlar, pozitif filmleri halka gösterirlerdi. (Akt, Baydemir, 2005: 30) Osmanlı da sinema gösterim tarihleri 19. Yüzyılın ikinci yarısına denk gelmektedir. İlk örnekler İstanbul da bulunan Pera da gösterilmeye başladı. Bu dönemde de yabancıların Osmanlı Devleti sınırları içerisinde film gösterimi yapmalarına izin veriliyordu ancak film çekmek istedikleri zaman izin verilmiyordu. Türk sinemasının Dünya sineması içerisinde geç yer buluşunun temel nedenlerinden biri olarak endüstriyel gelişmede geç kalışımızdan kaynaklıdır. Ekonomik yapıdaki aksaklıklar sonucunda film maliyetlerinin en az düzeyde tutma zorunluluğu, ülkemizde çekilen filmlerin sanatsal değerlerini büyük ölçüde etkilemektedir.(Abisel, 1978: 2) Abisel'inde değindiği gibi ülkenin zor dönemlerden geçiyor oluşu, endüstrisel ve teknolojik yapılanmanın zaman almasından kaynaklı film sektörü içerisinde gelişimimiz zaman almıştır.

Türk sinemasına dair çekildiği düşünülen ilk film 1905 yılında çekilmiş olup, film yapımcısının kim olduğu ise bilinmemektedir. Film için Selim Sırrı Tarcan'ın çekim sırasında rehberlik yaptığı düşünülmesi, filmi çeken kişilerin Türk olmadıkları kanısını kuvvetlendirmektedir. Filmin çekildiği yer Yıldız Camii'nin avlusudur. Film 1905 yılında çekilen film Türkiye tarihinde çekilen ilk filmlerden biri olma özelliğini taşımaktadır. Fakat filmin çekildiğine dair herhangi bir belge, kanıt yoktur. Bu nedenle filmin kesin olarak ilk film olduğu söylenememektedir. (Baydemir, Önder, 2005: 118) Farklı fikirler olsa da ortaklaşan genel tutum ilk Türk filminin “Ayastafanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı” olduğunu belirtilmektedir. Osmanlı-Rus Savaşının sonrasında Rusların savaş esnasında girebildikleri en sınır yer olan Ayastafanos'a yerleştirdikleri zafer anıtı, 1914 senesinde 1.Dünya Savaşı'nda yer alan Osmanlı Devleti tarafından yıkılır. Anıtın yıkılma hikayesi bir Türk tarafından 150 metrelik filme konu edilir. Film çeken kişi, daha öncesinde sinema sanatıyla ilgilenmekte olan ve o dönemde yedek subaylık yaparak asker olan Fuat Uzkınay'dır. Böylelikle 14 Kasım 1914 yılında anıt yıkılmaktayken ilk Türk filminde ortaya çıkmış olur.



Görsel. 1

Ayastafanos'taki Rus Abidesinin Görünüşü



Görsel. 2

Ayastafanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı

Ayastafanos'un yapımı, Ruslar tarafından 1893'de Sultan İkinci Abdülhamit'ten izin alınarak yapılmış 1894'de başlayan inşaat 1897'de bitmiş. İçine 1877-78 savaşında ölen Rus askerlerinin kemikleri doldurulmuş. Bina, Florya'nın Kalitarya semtindeki Barutçubaşılara ait arazide yer alıyormuş. Birinci Dünya Savaşı'na

katıldığıımız günlerde dinamitlenerek havaya uçurulmuş, Ayastafanos'un bugünkü adı Yeşilköy, Kalitarya'nın adı Şenlik Köy'dür. (Gökmen, 1989: 28-29)

Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı filminin günümüze gelen herhangi bir çekim kaydı bulunmamaktadır. Elimizde var olan kaynaklar sadece filmin çekildiğine dair fotoğraflardır.

Günümüzde elimizde net kanıtlar ile yapımcınsın biliniyor olduğu ve 1911 yılından şimdiye kadar gelmiş olan bir film bulunmakta. Bu film Makedon kökenli Manaki Kardeşlerin 5-26 Haziran 1921'de V. Sultan Mehmet Reşat'ın Selanik ile Manastır seyahatleri sırasında çekilmiş olan bir filmidir. Sıralamasını yaparken ilk Türk filmleri kategorisinde değerlendirebileceğimiz başka bir film ise 1913 senesinde çekilmiştir. Filmin konusu ise Hamidiye Kruvazörüdür. Fakat film çoğaltım sıkıntısından kaynaklı günümüze dek gelememiştir. Fakat filmin çekildiğine kanıt sayılabilecek gazete haberleri elimizde mevcuttur. Sadece filmin çekim kısmında kimlerin yer aldığı bilinmemektedir. (Evren, 1995: 123) Sinema yurdumuzda da oldukça olumlu karşılanmıştır fakat 1908li yılların başına dek gezgin olmanın dışına çıkamamıştır. Bu durumun temel nedenlerinin başında padişah II. Abdülhamit'in sinemaya dair telaşlarının olmasıdır. Ülkemizde açılan ilk sinema 1908 senesinde İkinci Meşrutiyet'in kabul ile beraber Weinberg'in sayesinde açılmıştır. 1908 yılından sonra sinema yavaş fakat sistemli bir gelişim gösterdi. (Özön, 1968: 19) 1915 yılında, Almanya gezisinden dönen Enver Paşa'nın emriyle ilk sinema kuruluşu olan Merkez Ordu Sinema Dairesi faaliyetlerine başlayarak, savaşla ilgili belge ve haber filmleri çekmiştir. Osmanlı Devleti'nin artık resmi onaylı bir sinema derneği vardır. Bu dairenin başında Sigmund Weinberg bulunmakta ve Fuat Uzkınay ile yedek subaylığını yapmakta olan bazı sinema salonu sahiplerinden oluşan bir kadro çalışmaktadır. (Abisel, 1978: 4) Dünya genelinde ülkelerin savaş içerisinden olmasından kaynaklı 1914, 1920 arası genellikle savaş ağırlıklı filmlerden oluşmaktadır. Sinemasının oluşu filmler sayesinde ülkelerin ajitasyon yapmalarına da olanak sağlamıştır.

Türkiye de 1915 ve 1916 yılları içerisinde savaşa dair üç belgesel tarzı film yine çekilmiştir. 1916'da çekilmiş, konusu olan ilk Türk filmi "Leblebici Horhor Ağa" ise bitirilememiştir. 1917 yılında Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nce "Pençe" ile "Casus"

filmleri yapılır. Ayrıca aynı yıl içerisinde “Koruyan Ölü” ve sinema tarihinde ilk güldürü Türk filmi üçlemesi olan “Bican Efendi’nin Rüyası” filmi çekilir. 1918 yılında dört, 1919 yılında ise tür ve konu bağlamında da farklılık gösteren beş ayrı film daha çekilerek sinema filmi çekim hareketliliği devam etmiştir. Savaş sürecinin yaratmış olduğu etkiyle 1920 – 1922 yılları aralığında salt altı film çekilebilmiştir. 1922 yılının bir diğer önemi de, 1919 yılında Almanya’da Samson / İstirap isimli bir Türk filmi çeken Muhsin Ertuğrul’un Türkiye’ye dönerek film çekmeye başlamasıdır. Türkiye’de sinema tarihine baktığımızda belki de dünya sinemasında başka örneklerine rastlamadığımız bir dönemsel belirlemeyle karşı karşıyayız. Sinemamızdaki dönemler ne dünya sinemasındaki gibi “akım”larla belirlenmiş ne de çekilen filmlerin içeriğiyle çok da ilişkilendirilmiş durumda. Muhsin Ertuğrul döneminin öncesi “Başlangıç yılları” diye tanımlanırken Ertuğrul dönemi tiyatro kökenli olması ve tiyatral bir dille ağırlıklı olarak tiyatro oyunlarını aktarması ve uyarlama senaryoların çekiliyor olması nedeniyle “Tiyatrocular” olarak nitelendirilmesine neden olmuştur. (Yıldırım, 2007: 290) Muhsin Ertuğrul 1920lerden itibaren 1940lı yılların ortalarında gelene dek Türk Sineması içerisinde önemli bir rol almıştır.

Devletin doğrudan ve özel olarak sinema alanına dönük girişi, bir yapılandırma çalışması yoktur. Sinema Muhsin Ertuğrul eliyle İstanbul Şehir Tiyatrosu’yla bütünleşir. Bunu bir çeşit Türk sinemasının tiyatronun vesayetine girmesi olarak tanımlayabiliriz. (Ayça, 1992: 117) 1922-1946 yılları içerisinde 32 filme imza atan yönetmen Muhsin Ertuğrul, Tiyatrocular dönemi olarak bilinen 1922 – 1939 arasında Cahide Sonku, Bedi Muvahhit, Hazım Körmükçü, Ferdi Tayfur ve elbette Talat Ateş gibi önemli tiyatrocuları sinemaya da kazandırır. Özellikle Cahide Sonku ilk kadın sinema oyuncusu olarak büyük önem taşımaktadır.

Sinema sektörü içerisinde yer edinen tiyatrocunun baskınlığı, 1939 yılında Faruk Kenç’in çektiği Taş Parçası filmiyle sonlarına yaklaşmaktadır. Geçiş Dönemi olarak bahsedilen dönem yaklaşık 10 yıl iktidarını korur. Bu süreç içerisinde çekilen filmlerin sayısı da sinemanın gelişimiyle paralel olarak artmıştır. Tiyatronun yüksek, gösterişli tutumunun aksine gerçekçilik tercih edilmeye başlanır. İç çekimler yerini dış çekimlere bırakmaya başlar. Kenç’i Şadan Kamil, Turgut Demirağ ve Baha Gelenbevi gibi hem

eğitimli, genç hem de maddi bakımdan iyi durumdaki yeni yönetmenler izler. Bu dönemde Türk sineması, beş büyük oyuncu olan Sezer Sezin, Halit Akçatepe, Eşref Kolçak, Sadri Alışık ve Hulusi Kentmen ile tanışır.

Başlangıç tarihi bir takım değer saptamalarında 1949, bir takım değer saptamalarında ise 1950 olarak kabul gören Sinemacılar Dönemi, Türk sineması en önemli dönemi olarak adlandırılır. Özellikle 50’li yıllardan sonra Lütü Ö. Akad’la başlayıp Metin Erksan ve Yılmaz Güney’le devam eden “toplumcu sinema” anlayışının bugünkü sinemamıza olan etkisi üzerinden değerlendirmek kuşkusuz. (Yıldırım, 2017: 288) Daha sonra kabul edilen tarih ise Ömer Lütü Akad yönetmenliğinde 1949 yapımı Vurun Kahpeye filmidir. Ortalama 20 yıl sürmüş olan ve 2200’ün üzerinde film çekilmiş olan bu dönemin başında Ömer Lütü Akad, Metin Erksan, Memduh ün, Osman Fahir Seden, ve Atıf Yılmaz gibi Türk sineması tarihi açısından önemli yönetmenler ilk filmlerini çekerler ve Türk sineması yeniden inşa etmeye başlarlar. 1950’den itibaren Münir Özkul ve Neriman Köksal, 1951’de Muhterem Nur ve Fikret Hakan, 1952’de Belgin Doruk ve Turgut Özatay, 1954’te Öztürk Serengil, 1950’li senelerin sonlarına doğru ise Çolpan İlhan, Ekrem Bora, Fatma Girik, Göksel Arsoy, Erol Taş, Yılmaz Güney, İzzet Günay ve Orhan Günşiray gibi ortaya yeni çıkan kişiler ilk kez film setlerine adım atarak sinema sektöründe uzun yıllar sürecek oyunculuk serüvenlerinde başlarlar.

Orhon Murat Arıburnu imzası ile 1951 yılında yapılan Sürgün filmi, Ömer Lütü Akad imzası ile 1952 yılında yapılan Kanun Namına, Metin Erksan imzası ile 1952 yılında yapılan Aşık Veysel’in Hayatı / Karanlık Dünya, Mehmet Muhtar imzası ile 1953 yılında yapılan Drakula İstanbul’da, Muhsin Ertuğrul imzası ile 1953 yılında yapılan Halıcı Kız, Ömer Lütü Akad imzası ile 1955 yapımı Beyaz Mendil gibi filmler 1950’lili yıllarda önde çıkan filmler oldu.

1957 senesinde ise senaristliğe adım atan Safa Önal, birçoğu temel eser statüsünde sayılacak filmlerin salt senaryosunu hayata geçirmemiş aynı zamanda dünya sineması içerisinde de en üretken senarist ünvanına sahip olur. 400’den fazla senaryoya sahip olan Önal, Guinness Rekorlar Kitabı’na da girer.

1960'lı senelerin başında Sinemacılar Döneminin 4 temel ismi görülen Halit Refiğ, Tunç Başaran, Ertem Eğilmez ve Türker İnanoğlu yönetmen olarak yeni filmler üretmeye başlarlar. 1960 yılların bir diğer önemli olayı da oyunculuğa adım atan birçok yeni ismin olmasıdır. Bu isimler arasında Tanju Gürsu, Filiz Akın, Hülya Koçyiğit, Ediz Hun, Cüneyt Arkın, Selda Alkor, Kartal Tibet gibi isimler ilk filmlerini ortaya çıkarırlar. Türkan Şoray ise ilk filmini çevirdiği 1960 yıllarda en çok konuşulan ismi olarak anılmaktadır. 60'lı yıllarda bir çok yeni film çevrilir ve en çok konuşulan filmler içerisinde

60'larda başyapıt olarak nitelendirilebilecek filmler üretilir. Bunların en dikkat çekenleri ise; Ertem Göreç imzası ile Otobüs Yolcuları ve Karanlıkta Uyananlar, Metin Erksan imzası ile Acı Hayat ve Yılanların Öcü, Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı ödülü kazanan 1963 yapımı Susuz Yaz, Sevmek Zamanı, Hulki Saner imzası ile Turist Ömer, Halit Refiğ imzası ile Gurbet Kuşları, Haremde Dört Kadın, Ömer Lütfi Akad imzası ile Hudutların Kanunu, Kader Böyle İstedi ve Vesikalı Yarım, Atıf Yılmaz imzası ile Ah Güzel İstanbul, Menekşe Gözler ve Safa Önal imzası ile Cingöz Recai olur. 60'lı yılların sonuna doğru ise aldığı yan rollerle, ilerleyen yıllarda ise başrollerle gündeme damga vuran bir isim ortaya çıkar, bu kişi Kadir İnanır'dır.

70'li yıllarda ise sinema endüstrisi hızlıca büyümüştür. Her yıl neredeyse 200 filmin üzerinde film üretilmektedir. Bu yıllarda Sinemacılar Döneminin yavaş yavaş son bulmasıyla beraber Genç Türk Sineması Dönemi başlamaktadır. Bu dönemde film müzikleri ön planda yer alır. Film müzikleriyle ön plana çıkan isimlerin başında ise Cahit Berkay gelir. Sadık Şendil ise senaryoları ile ön planda yer alır. Sinema sektörüne yeni giren oyuncular arasında ise Müjde Ar, Necla Nazır, Perihan Savaş, Zeki Alasya, Metin Akpınar, Gülşen Bubikoğlu, Tarık Akan, Kemal Sunal, İlyas Salman, Şerif Sezer yer alır. Şerif Gören, Ömer Kavur, Zeki Ökten ise yönetmenliğe adım atan isimler arasındadır. Aile filmleri bu dönem oldukça tutulmaktadır. Ertem Eğilmez yönetmenliğinde ve genellikle Halit Akçatepe, İhsan Yüce, Münir Özkul, Adile Naşit, Şener Şen, Ayşen Gruda gibi isimlerin rol aldığı filmler çevrilir.

Fakat özellikle 70'li yıllarından yarısından sonra 1980 askeri darbesine kadar geçen süreçte sektöre 2. sınıf filmler hakim olur. Abartılı macera filmleri, arabesk

filmler ve seks furyası, kalitenin düşmesine, salonların boşalmasına neden olur. 60'lı yıllarda ortaya çıkan yönetmenler bu süreçte de film üretmeyi sürdürmüşlerdir; Lütfi Akad'ın üçleme serisi Gelin, Düğün ve Diyet, Atıf Yılmaz, Salako, Mağlup Edilemeyenler, Selvi Boylum Al Yazmalım, Kibar Feyzo ve Ne Olacak Şimdi gibi önemli filmlere imza atar. Piyasaya yönelik işler yapmaya başlayan Osman F. Seden'in göze çarpan filmleri 1973 yapımı Yaban ve 1976 yapımı Devlerin Aşkı olur. Süreyya Duru, 1974'te çektiği Bedrana ve 1975'te çektiği Kara Çarşafli Gelin ile Orhan Aksoy, 1976'da çektiği Aile Şerefi ve 1977'de çektiği Dila Hanım ile dikkat çeken isimler olur. Ertem Eğilmez ise kariyerinin zirvesine çıkar. 1973'te Canım Kardeşim, 1974'te Mavi Boncuk ve Köyden İndim Şehire, 1975'te Hababam Sınıfı, 1976'da Süt Kardeşler, 1977'de Gülen Gözler ve Şaban Oğlu Şaban ve 1979'da Erkek Güzeli Sefil Bilo gibi birbirinden önemli filmlere imza atar.

“80 darbesi sonrası toplumsal değişim ve karamsarlık sinemaya da yansır. Çekilen film adedinde düşüş yaşanır. Yeni yönetmenlerden Nesli Çölgeçen ve Başar Sabuncu dikkat çeker. Bir karakter oyuncusundan başrol oyuncusuna doğru evrilen Şener Şen 80'lerin en önemli oyuncularından biri olur. 70'lerin başlarında sinemaya giren Hakan Balamir, Aytaç Arman, Nur Sürer, 70'lerin ortalarında sinemaya giren Ahu Tuğba, Banu Alkan, Halil Ergün, 70'lerin sonlarında sinemaya giren Talat Bulut, Melike Zobu, 80'lerin başlarında sinemaya giren Genco Erkal, Serpil Çakmaklı, Yılmaz Zafer ve 80'lerin ortalarında sinemaya giren Zuhal Olcay, Mehmet Aslantuğ, Uğur Yücel ve Hülya Avşar darbe sonrası dönemin önemli oyuncuları olurlar. Bu isimlere 80'lerin sonlarına doğru Rutkay Aziz, Haluk Bilginer ve Fikret Kuşkan gibi oyuncular da eklenir.

Dönemin dikkat çeken yapımları, Yılmaz Güney'in yazıp Şerif Gören'in yönettiği ve Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülü kazanan 1982 yapımı Yol, yine Şerif Gören'in yönettiği 1983 yapımı Derman ve bir yeniden çevrim olan 1985 yapımı Yılanların Öcü; Ertem Eğilmez'in yönettiği 1980 yapımı Banker Bilo ve 1988 yapımı Arabesk; Yavuz Turgul'un yazıp Sinan Çetin'in yönettiği 1982 yapımı Çiçek Abbas; Zeki Ökten'in yönettiği 1982 yapımı Faize Hücum ve 1988 yapımı Düttürü Dünya; Nesli Çölgeçen'in yönettiği 1985 yapımı Züğürt Ağa ve 1987 yapımı Selamsız

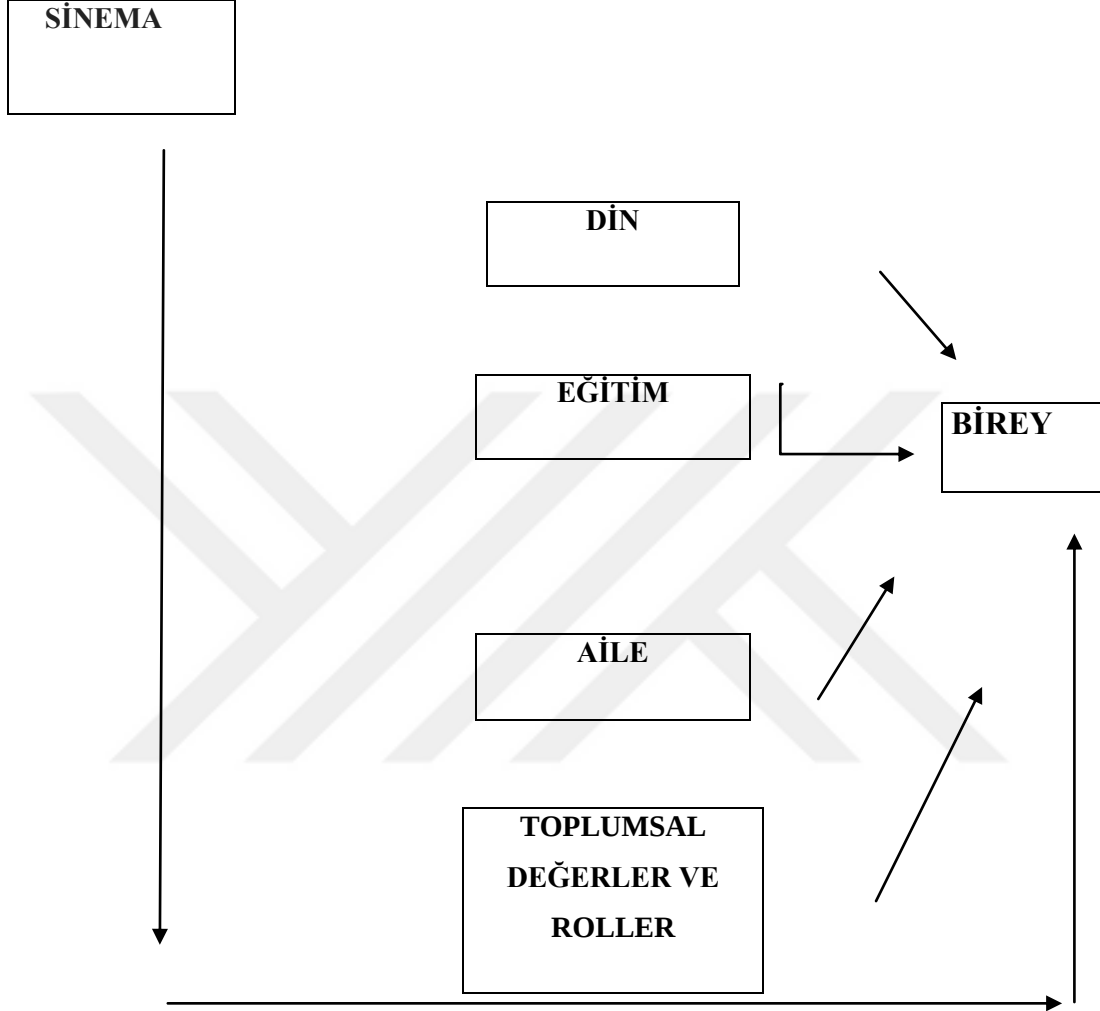
Bandosu; Atıf Yılmaz'ın yönettiği 1982 yapımı Mine ve Dolap Beygiri, 1983 yapımı Şekerpare ve 1985 yapımı Adı Vasfiye; Yılmaz Güney'in yönettiği 1983 yapımı Duvar; Başar Sabuncu'nun yönettiği 1985 yapımı Çıplak Vatandaş ve 1988 yapımı Zengin Mutfacı; Ömer Kavur'un yönettiği 1986 yapımı Anayurt Otel; Tunç Başaran'ın yönettiği 1989 yapımı Uçurtmayı Vurmasınlar; Halit Refiğ'in yönettiği 1989 yapımı Karılar Koğuşu ve Yavuz Turgul'un yönettiği 1987 yapımı Muhsin Bey olur”.

Gırlangıç'ın 2014 yılında kaleme aldığı yazısından alıntı yaparak detaylar ile açıklamaya gayret ettik. Türkiye’de sinemanın başladığı tarihten itibaren 1980’li yıllara değin çekilmiş filmlere her dönemin farklı sosyal yapısı içerisinde yer almaktadır. İleriki sayfalarda daha detaylı olarak karşınıza çıkacaktır.

İlk dönem, bilinen tüm sinemanın giriş senelerinde yer alıp, ilk çalışmaların yapıldığı, denemeler anlamında ilk atılımların yapıldığı bir dönemdir. İlk dönemi izleyen on yedi yılın ardından oluşan yeni döneme Tiyatrocular Dönemi denir. Tiyatrocular Dönemi’nde ise Türk sineması tiyatrocuların himayesi altında var olmuştur. Tiyatrocular Dönemi’nden sonra Sinemacılar Dönemi’ne geçiş yapılır. Sinemacılar dönemi, sinema içerisinde yer alan tiyatroculara karşı bir tepki olarak oluşmaya başlar. Sinemacılar ile tiyatrocular ikileminde, bir tür tünel olarak var olan, hem sinema hem tiyatrodaki yer alan Geçiş Dönemi olarak isimlendirdiğimiz bir dönem de vardır. Fakat şunu kesinlikle söylemeliyiz; hiçbir dönem birbirinden keskin çizgilerle ayrılmamakta aksine birbirinin içine geçmiş olduğunu bilmek gerekir. (Özön, 1995: 18) Sinema sektörü Türkiye’de 1914 yılına kadar devletin ve azınlık toplumlarının çabası ile faaliyetleri sayesinde ayakta kalmış ve sürdürülmüştür. Nijat Özön sinema tarihlerinde gruplandırma yapmıştır. Özön’un yaptığı gruplama “İlk Dönem” (1914-1923), “Tiyatrocular Dönemi” (1923-1939), “Geçiş Dönemi” (1939-1950), “Sinemacılar Dönemi” (1950-1970), “Genç/Yeni Sinema Dönemi” (1970- 1987) şeklindedir.

Sinema üzerine yapılan araştırmaların çıkış noktası: “Sinemanın toplumun yaşam tarzının ve kültürünün biçimlenmesinde etki olduğu ve bu aracın toplumu yansıttığı ” görüşü olmuştur.(Kalkan, 1988: 4) Toplumu ile ilişkilendirildiğinde sinemanın hiçbir zaman içerisinde bulunduğu toplumun yargılarından bağımsız

davranmadığı gözlenmektedir. İdeolojik tutum, politika, kültürel yaşam örnekleri de oldukça geniş yer kaplamaktadır.



Şekil 1

Sinemanın Toplumsallaştırma Modeli

(G. Jowett, J.M.Linton, 1980)

Sinema yönlendirerek veya yansıtarak insanın bakış açısına katkıda bulunur. Ayrıca üzerinde çok az şey bildiğimiz konular üzerinde ortak bir bilinç oluşmasını sağlar. Sinema diğer kitle iletişim araçları gibi, resmi olmayan büyük bir eğitim kaynağıdır. Sinemanın içeriği, toplumun o andaki inançları, değerleri ve tavırlarını yansıtır. Başka bir deyişle, toplumdaki baskın ideoloji filmlerde sunulan ideolojiyle

daha da güçlenir. (Güçhan, 1992: 69) Sinema bir tohum içerisindeki değerler ve ortak normların birleştiği bir alan haline almıştır.

Sinema ortaya çıktığı anlardan itibaren sadece güldürü, eğlence amaçlı olarak yapılmamış aynı zaman da bireylere düşüncelerini, ortak paydalar üzerinde birleşmelerini söylemeye çalışmıştır. Sinema tarihi içerisinde en çok beğenilen, yer edinen ve varlığını günümüze kadar taşıyan en önemli yapıtlar ağırlıkla gerçekçi yapıtlar olmuştur.

3.2 Türk Sinemasında İthal Dönem

Sinemanın evrensel oluşundan kaynaklı, uluslararası iletişimin sağlanması ve film alışverişlerinin olması kaçınılmazdır. Filmlerin evrensel düzlemde dolaşması, farklı kültürlerinin birbirini tanıması, etkilenmesini sağlamıştır. Etkilenmelerden kaynaklı olarak film sektörün de birçok zenginliğin oluşmasına olanak sağlamıştır. Ancak çeşitli nedenlerle olumlu etkileşim, yerini olumsuz ve tek yönlü ekonomik, kültürel, daha kötüsü siyasal etkilere bırakabilmektedir. Türkiye, sürekli alıcı durumda oluşu ve bu konuda gerekli önlemlerin alınmaması nedeniyle yabancı filmlerin Türk sinemasına ve toplumuna olumludan çok olumsuz etkileri olmuştur diyebiliriz. (Abisel, 1978: 17) Sinema endüstrisinin ortaya çıktığı ilk zamanlar bir şey üretmeden, sadece farklı kültürlerin filmlerinin gösteriliyor oluşu, toplumun birçok farklı değeri görüyor, benimsiyor ve hızla değişim gösteriyor oluşuna neden olmuştur.

Sinema sektörün endüstrileşmesiyle beraber, ülkeler önce kendi iç pazarlarına açılmış daha sonra da dış pazara açılmıştır. Bu durum yeni bir rekabet ortamını yaratmaktadır. Bu rekabet ortamında en çok piyasaya sahip olan ülke ise Amerika Devleti'dir. ABD'nin firmaları, geniş iç pazarları, üretim ve dağıtım zincirleriyle diğer ülkelerden çok daha fazla gelişmiş olan endüstrilerinin desteği ile kapitalist ülkeler arasındaki rekabette galip gelmişlerdir. Yakın yıllarda ABD'nin büyük yapımcı kuruluşları ve çok uluslu şirketler dünya pazarını büyük ölçüde ele geçirmişlerdir. (Piemme, 1978: 3) Bu kuruluşlar dünyanın birçok yerinde farklı filmler çevirmekte ve film dağıtımlarını kendi şirketleri üzerinden yapmaktadırlar. Birçok ülke ise serbest piyasa rekabetinde yer almak ve kendi sinema endüstrisinin gelişimi arttırmak için

lkelerinde birçok önlem almışlardır. İthal film kotası, sinema salonlarının belli bir sayıda yerli film gösterme zorunluluğuna sahip olması gibi.

Türkiye de ise yerli yapımcılık başlamadan önce yabancı filmler halka tanıtıldı ve halkın büyük beğenisi kazanıldı. Film tanıtım işe Pathe firması üzerinden yapıldı. Sinemanın beğenilmesinin ardından özellikle İstanbul’da açılan kapalı sinema salonlarında halka gösterilmek için birçok film ithal edildi. Fakat bu filmlerin azlığı ve sadece İstanbul gibi büyük metropollerde gösteriliyor oluşu da yetersizdi. Yabancı film ithali ve bunların dublajının yapılarak oynatılması, yerli film yapımından çok daha az riskli ve maliyeti düşük bir girişim olmaktaydı. İthal edilen filmde altyazıların Türkçe ve Fransızca hazırlanması özellikle İstanbul seyircisinin özelliğini ortaya koymaktadır. (zn. 1962: 276) Zaman içerisinde sadece İstanbul gibi büyük metropollerde oynatılan filmler Anadolu’ya da açılmıştır fakat Anadolu da yaşayan insanlar için filmlerin içinde yaşanılan kültür, olay döngüsü kendisine çok yabancı gelmiştir ve daha çok Ortadoğu lke sinemalarına kaymıştır.

Sinema öğrenildikten sonra ülkemiz, yabancı ülkelerin sinema gösterim, dış pazarı haline gelmiştir. Bu durumun gerçekleşmesi kaçınılmazdı çünkü sinema endüstrisinin gelişimi için yerli üretime henüz tam anlamıyla geilmemişti. Yabancı filmlerin ithal edilip, dublajlanarak iç pazara sürülmesi daha kısa kazanç anlamına gelmektedir.

1950’lere değin sinemamızı bir “dublaj endüstrisi” olarak adlandırılmak olasıdır. 1948’de belediye eğlence resminde yerli filmler lehine bir indirim sağlaması yalnız başına yerli filmciliğin gelişmesine yeterli olmamış, yalnızca firma ve film sayısını arttırmıştır. Yabancı filmlerin getirilmesi sürmüş ve yılda sayıları iki yüzü geçen çeşitli nitelikte film yabancı film gösteren sinemalardan, yazlık bahçe sinemalarına değin seyircilere sunulmuştur. Bu filmlerin ideolojik denetimi yapıldıktan sonra hiçbir sanatsal değerlendirmeye girilmemesi sonucunda ucuz, kalitesiz ve zararlı birçok film getirilmiştir. İthalcilerin kar gayesi bu sonucu hazırlamıştır. (Abisel, 1978: 20) Film ithal ederken, ithal ettiğimiz ülkenin koşullarına göre hareket etmekteydik. Filmleri seçerek değil, önceden hazırlanmış bil liste olarak alabiliyorduk. Bu durumda kalitesiz, kötü içerikli filmlerinde Türkiye piyasasına girmesine neden oluyordu. Bu

durum ve giderek iyileşen endüstriyel olanaklar sayesinde Türk sinemacılığı gelişmeye başladı.

4. TÜRK SİNEMASI DÖNEMLERİ

Türk sinema eleştirmeni ve kuramcısı, mütercim, dilbilim uzmanı olan ve Türkiye'de sinema hakkında ilk süreli yayını çıkaran Nijat Özön, sinema dönemlerini aktarırken şu şekilde bir gruplama yapmıştır;

Tablo 8

İLK DÖNEM	1910-1922
TİYATROKULAR DÖNEMİ	1922-1939
GEÇİŞ DÖNEMİ	1939-1950
SİNEMACILAR DÖNEMİ	1950-1970
GENÇ/YENİ SİNEMACILAR DÖNEMİ	1970-sonrası

Türk Sineması Dönemleri

4.1 İlk Dönem 1910-1922

Türkiye de sinema gösterimleri ilk kez 1896 yılında gösterilmeye başlandı. Osmanlı Devleti'nin son yıllarına tekabül eden süreçte, gerçekleştirilen film gösterimleri özellikle yabancı filmlerden olup, yabancı yapım şirketlerinin ülke üzerinde baskın olduğu bir dönem oldu. 1895 yılında Paris'te yapılan ilk halka açık sinema gösteriminden sonra sinema varlığıyla kabul görmeye ve ilgi çekmeye başlamıştır. Sinemanın ise ülkemize ilk girişi 1895 yılında 11 kg'lık sinema sektörleriyle Paris'te yapılan ilk sinema gösteriminin sahipleri olan Augustus ve Louis Lumière Kardeşler kameramanlarının 1897 yılında İstanbul'da gerçekleştirdiği çekimler ve o dönem de Yıldız Sarayı'nda, Saray Hakkabazı Bertrand, Padişah II. Abdülhamid ve hanedan mensuplarına ilk film gösterimini düzenledi. Yapılan gösterimlerle beraber sinemanın ülkemize girmiş bulundu bilinmektedir. 1900'lü yıllara geldiğimizde

yapımcısının bilindiği, Makedonyalı sinemacılar Yanaki ve Milton Manaki kardeşlerin 1911 yılında Sultan Mehmet Paşa'nın Manastır ve Selanik seyahatleri sırasında çekilen filmidir. Akabinde Fuat Uzkınay'ın 1914 yılında belgelerle kanıtlanabilirliği olan, görüntüleri günümüze ulaşmayan Ayastefonas'taki Rus Abidesi filmi çekilen ilk yerli filmler arasında yerini almaktadır. Sonrasında 1915 yılında sinemanın ilk resmi kurumu olan Merkez Ordu Sinema Dairesi (MOSD) kurulmuştur. Türkiye'deki ilk yerleşik sinema salonu Sigmund Weinberg tarafından Tepebaşı'nda Pathe Sineması ismiyle açıldı. Pathe Sineması daha sonra dönüştürülerek Şehir Tiyatroları olarak hizmet verdi.

Yeni bir buluş olan sinema 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başında Türkiye'ye gelmiş, ama halkın çoğunluğu tarafından henüz benimsenmemişti. 1910 yılına doğru Beyoğlu'nda açılan birkaç sinemaya genellikle İstanbul'da oturan yabancılarla yerli ekalliyet gidiyor, şehrin asıl sahibi olan Müslümanlar bu yeni temaşa şekline pek rağbet etmiyordu. Özellikle şehrin merkez kısmında yeni sinema açmak kimsenin aklından geçmiyordu. Eğer Ahmet Muhtar Paşa, Askeri Müze Sineması'nı açmasaydı daha evvel açılanlara yıllarca rakip çıkmaz, üstelik onlar bile yeteri kadar müşteri bulamaz, belki de kapanırdı. Ancak Ahmet Muhtar Paşa'nın Askeri Müze Sineması'nı açıp halkı film seyretmeye teşvik etmesinden sonra seyirci ve sinema sayısı hızla arttı. Ferah ve Şark tiyatrolarının sinemaya çevrilmesi, Güneş, Zuhal, İstiklâl, Alemdar, Kemal Bey ve Şafak sinemalarının birbiri arkasından açılması bu sayede oldu. Paşa'nın adını kurucular listesine yazmamızın sebebi budur.(Gökmen, 1989: 36) Sinemanın ülkemizde var olmaya başladığı ilk zamanlarda konulu film yapımları resmi ya da yarı resmi kurumlar tarafından yapılmıştır. Kemal ve Şakir Seden kardeşler ilk film şirketi olan Kemal Film'i 1922 yılında kurdu. Sinema ekipmanlarının kiralanarak ve ekipmanları kiraladıkları kurumlarla işbirliği yürüten şirketin başına Muhsin Ertuğrul geçti. Daha sonra, 1928'de, ikinci özel film yapım şirketi İpek Filmin kuruluşuna da önyak olan Ertuğrul, Türkiye'de ilk kez konulu filmler çeken yönetmen olmuştur.

4.2 Tiyatrocular Dönemi 1922-1939

Muhsin Ertuğrul'un 1922 yılında sinemaya girmesi ile beraber sinemamızda Tiyatrocular Dönemi başlamış olur ve Muhsin Ertuğrul, sinemanın başında olan ve tek liderlik bir egemenliği var ettiği senelerdir. Çocukluk yıllarından itibaren tiyatroya olan

düşkünüğü ile birçok oyunda yer almış olan Ertuğrul, 1909 senesinden sonra usta olarak oyunculuk sergilemeye başlar. Ertuğrul 1911 senesinde Vahram Papazyan'ın önerisi ile Paris'e gider ve modern batılı tiyatro biçimlerini izleme, gözlemleme imkanına sahip olur. Ertuğrul 1912 yılında tekrar Türkiye'ye döner ve Türkiye de Hamlet oyununu ilk kez sahneleyen kişi olur. (Sevinçli, 1984: 2) Akabinde Muhsin Ertuğrul 1916 yılında tiyatronun içerisinde daha çok bulunmak ve farklı birçok şey öğrenmek adına Almanya Berlin'e gider. Kısa bir zaman içerisinde Berlin'de oluşmuş olan sinema sektörü içerisinde yer almaya başlayan Ertuğrul, sanatın iki ayrı dalına ilişkin yeni oyuncular ve yönetmenlerle tanışma fırsatı elde eder. (Onaran, 1981: 123) Daha sonraki dönemlerde Almanya'da İstanbul adından bir film şirketi kurarak yönetmenlik anlamında birçok tecrübe edinir. Ertuğrul, Berlin'de 1920 yılında uzun metrajlı dört ayrı film çeker: Samson, Kara Lale Bayramı, Şeytana Tapanlar, Ölüm Kervanı. Özellikle Samson ile adından sıkça bahsettirir. Samson, Türkiye'de ise Izdırap ismiyle ile gösterilmiştir. Çektiği bu filmlerin akabinde Türkiye'ye dönen Ertuğrul, Kemal Film'in başına geçti. Sonraki dönemlere İpek Film açılmasında da rol oynayarak, yaklaşık yirmi film çekti.

Şişli Güzeli Mediha Hanım'ın Facia-ı Katli filmi Ertuğrul'un İstanbul içerisinde yönetmenliğini yaptığı ilk filmidir. Bu filmin ardından Sözde Kızlar, Kız Kulesi'nde Bir Facia, Ateşten Gömlek, Leblebici Horhor, Boğaziçi Esrarı filmlerini çeker. Çekilen filmlerin geneli kitaplardan sahneye uyarlanmaktadır. Yeni bir teknik ya da konu üzerine gidilmemektedir. Çekilen bu filmlerin içerisinde en çok ses getiren ise Ateşten Gömlek'tir. Ateşten Gömlek filmi Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı kitabından uyarlanmıştır. Kurtuluş Savaşı döneminde var olan heyecanı ve savaşın sıcaklığını gösterebilmenin yanı sıra seçilen iyi oyuncu kadrosu ile de Türk sinemasının ilk ve önemli yapıtı olarak sayılabilir. (Karaca, s1) Tiyatrocular Dönemi'nin oyuncuları tiyatrocı, oyunları tiyatroidir. Bu dönem Türk Sineması tarihi açısından tiyatro temelli oyuncuların hakim oldukları bir dönem olarak adlandırılır. Bundan kaynaklı, bu süreç zarfında, tiyatro ve sinema sektörü arasındaki farklılık oluşamayarak tiyatroya has tutumlar sonraki süreçlerde de etkisini baskın biçimde göstermektedir. Bu dönemde oluşturulan filmler ağırlıklı olarak yabancı ülkelerde oluşturulan hikayelerden ya da kitaplardan uyarlanmıştır. 1930'lu yılların sonuna doğru ise Muhsin Ertuğrul ve İpek

Film'in dizgininde olan sinema sektörü, yeni ortaya çıkan ve rakip olan Faruk Kenç tarafından kırılır.

Faruk Kenç, Almanya'da Bavyera Devlet Fotoğrafçılık Okulu'ndan mezun olan bir sinemaseverdir. Okuldan mezun olduktan sonra Türkiye'ye döner ve sinema filmi yapmak ister. Ve Kenç Geçiş Dönemi'ni başlatmış olur. Nijat Özön bu süreci geçiş dönemi olarak dile getirir. Ve bu tarihler içerisinde yeni bir dönem başlamış olur. Bu dönem tiyatro ve sinema sanatçılarının birlikte yürüttüğü, yeni sinemacıların ortaya çıktığı bir dönemdir. (Sevim, 2016: 74) Yapılan tüm eleştirilere ve olumsuzlamalara rağmen Muhsin Ertuğrul, Geçiş Dönemi içerisinde de birçok film yönetir.

4.3 Geçiş Dönemi 1939-1950

Geçiş Dönemi diye aksettirilen 1939 ve 1950'li yıllar arasında, sinema üzerindeki tiyatro etkisi yavaş yavaş yok olmaya başlamıştır. Bu dönemde ortaya çıkan film yapma arzusundaki insanlar genel profil olarak yurt dışında eğitim almış kişilerden oluşuyordu. Muhsin Ertuğrul filmlerinin dışında film yapma, farklılık yaratma telaşı içerisine girmektedirler.

Faruk Kenç, Geçiş Dönemi'nde adını duyurmaya başlamış ve bu dönemin en bilinen yönetmeni olarak kabul görür. 1939 yılında Halil Kamil eliyle kurulmuş olan Ha-Ka Film'e, Almanya'da görmüş olduğu fotoğrafçılık eğitiminin bitmesi ile beraber yurda dönünce yönetmen olarak başlar. Ha-Ka filmde yönetmen olarak başlayan Kenç, ilk filmi olan Taş Parçası filmini 1939 senesinde çeker. Taş Parçası filmi Reşat Nuri Güntekin'in aynı adlı kitabından sinemaya uyarlanmıştır. Geçiş Dönemi'nden önce tek adamlığı ile meşhur olan Ertuğrul'un sinema denemelerinin dışında yer alan ilk yapıt olarak kabul görür. (Ormanlı, 2006: 46-47) Taş Parçası filmi, tam anlamıyla tiyatro havasından çıkamamış olsa da farklı bir rüzgarın esmesine neden olur. Konusu itibarıyla de ilgi çeken film, ilk kez üç boyutlu dekorların kullanılmasıyla da beğeni kazanır. Geçiş döneminde sinemaya tiyatrocuya geçmiş olmayan birçok yeni isim dahil olmuştur. Bu durum sinemanın tiyatronun etkisinden çıkmasını desteklemiştir.

Bu dönemde çekilen filmlerde ortak bir sinema dili oluşturulmaya çalışılmıştır. Geçiş döneminde yeni bir ilk daha yaşanmış sesli filmler yerine sessiz filmler çekilmiş,

dublaj yöntemine gidilmiştir. Tiyatrocular döneminde genellikle tiyatro oyunu çeker gibi kamera sabit durur, oyuncular hareket ederdi fakat geçiş döneminde kameralarda oyuncu odaklı hareket etmeye başladı.

Geçiş Dönemi'nin başlangıç yılları, II. Dünya Savaşı dönemlerine denk geldiğinden kaynaklı sinema içerisinde sansür kavramı kendini göstermeye başlamıştır. Bu dönemde ülke içerisinde ithal filmlerin artışı görülmektedir. Özellikle Mısır ve Amerikan yapımı filmler ilgi odağıdır. (Özön, 1983: 1882) Genellikle Avrupa gelen yabancı filmlerin yaşanan savaş nedeniyle, dış pazarlara girişi sekteye uğradı. Bu durum da Amerikan filmlerinin yanı sıra, İkinci Dünya Savaşı öncesinde ve savaş sırasında Türkiye'ye gelen dış kaynaklı filmlerin gelişi kesintiye uğradı. Bundan zarar gören Amerikalı ve Avrupalı dağıtımcılar Ortadoğu pazarını yitirmemek için yeni bir yol aradılar. Sonunda bu bölgeye, Avrupa yolundan daha emin bir yol olan Mısır üzerinden film göndermeye başladılar. Mısırlılar da Türkiye'ye gönderilen Amerikan ve Avrupa filmlerinin yanına kendi yaptıkları filmleri de eklediler.(Ormanlı, 2006: 41) Hem Anadolu insanının kültürel olarak kendine daha yakın hissettiği hem de pazar sıkıntısı yaşamadan ülkeye giren Ortadoğu ve Mısır filmleri ilgi çekmeye başladı.

Bu arada, savaş yılları döneminde Türkiye'de gösterilen Mısır filmlerin sayısı, aynı yıllarda üretilen Türk filmlerin sayısına yakındı. 1938-1950 yılları arasında ise Türk sinemalarında oynayan Mısır filmlerinin sayısı 100'den fazladır. Mısır filmlerinin etkin olduğu bu zor dönemde, sinema yerine Türk müziğini korumak için, çeşitli adımlar atıldı ve tedbirler alındı. Bunların başında, Mısır filmlerinde söylenen şarkıların Türkçeleştirilmesi gelmektedir. Önceleri Türkçe sözlü ve Arapça şarkılı olan filmler, daha sonra tamamen Türkçe sözlü ve şarkılı oldu. Şarkıların çoğuna yeni beste- güfteler yapıldı ve bunları Selahattin Pınar gibi Türk ses sanatçıları seslendirdi. Böylece, Türk sinemasında bu alanda bir sektör oluştu.(Cantek, 2000: 35) Geçiş döneminde tam anlamıyla yeni film üretimlerinin azlığından kaynaklı ülkeye giren yabancı filmlerin içerisine de Türk esintileri, eklemeleri yapmak daha kolay geliyordu.

Geçiş dönemi içerisinde yeni film türleri de denendi. Örneğin Burçak Evren'in yönettiği Çılgık filmi ilk korku filmi olarak tarihimize geçmiştir. Geçiş dönemlerinin sonuna doğru sinemamızın içerisinde uzun yıllar varlığını arttırarak koruyan Mısır

filmleri etkisi azalmaya başlamış, 1939 ve 1950 yılları arasında çekilen birçok film konu işleme bağlamında tarihi filmler ve melodramlar içeriklere kaymaya başlamışlardır. Geçiş dönemi ile beraber yılda sadece 5 ya da 6 tane çekilen film sayısı 20, 25lere kadar yükselmiştir. Devlet tarafından da sinemaya yapılan iyileştirici kanunlardan sonra da film sektörü canlanmaya başlamış, yeni yönetmenler yeni yapım şirketleri ortaya çıkmıştır.

4.4 Sinemacılar Dönemi 1950-1970

Türk Sinemasının zaman içerisinde değişim ve gelişim sürecine bakıldığında, en fark edilir değişimleri 1950lili yıllardan itibaren göstermeye başlar. 1948 yılında sinema biletlerinden kesilen verginin %75'ten %25'e çekilmesi ve uygulanmaya başlaması sinema sektörünü ekonomik açıdan rahatlatan ilk hamledir. Akabinde dönem siyasetinde iktidarda bulunan Demokrat Parti'nin işlediği politikalarından biri olan Marshall yardımı da ülke ekonomisinin rahatlamasında ve yerli pazarın canlanmasında da etkili olmuştur. Ülke içi ekonomik rahatlamadan sonra çekilen filmlerin sayısında gözle görülür bir artış olmuş ve bunun yanı sıra film şirketleri de artmıştır. Amerika ve Mısır filmleri etkisinden hızla uzaklaşmaya başlayan sektör içerisinde Türk filmleri yerini aynı hızla almaya başlamıştır. Sadece film çekmekle kalmayıp, sinema dilini geliştirmeye, yeni konular üretmeye ve sinema sektöründe çalışacak yeni kişileri eğitmeye de başlamışlardır. Herkes tarafından tanınan ve beğenilen yıldız isimler yavaş yavaş ortaya çıkmış ve bu sayede sinema sektörü yeni bir iş alanı olarak da görülmesini sağlamıştır. 1950'ler itibariyle sinema ve seyirci arasındaki bağ giderek güçlenmeye başlamıştır.

Sinema filmlerinin gösteri, gelişimi ve yayılımı için ülke şartlarının, alt yapısının ve ekonomisinin de doğru işliyor olması gerekti. 1950li'li yıllara kadar ağırlıkta büyük şehirlerde ya da ulaşılabilir daha yakın şehirlerde varlığını gösteren sinema, kırsal kesimlere de yapılan yol çalışmaları ve sinema endüstri üzerinden yapılan ekonomik planlamalar, indirimler sayesinde sinema sektörü o güne kadar hiç gidemediği bölgelere de gitmeye, seyirciyle buluşmaya başladı.

Türkiye'nin içerisinde bulunduğu ekonomik sıkıntıların boyutu ile sinema sektörünün gelişim hızı, halkın hayat içerisinde yer alan standartlarında önemli sayılan birçok değişimi de beraberinde getirdi. Sinemanın misyonu ise bu sıkıntılı süreç içerisinde şekillenmeye başladı. Bireylerin sıkıntılardan kaçabilecekleri, günlük eğlence şeklini aldı. Bu süreç içerisinde Sinemacılar Dönemi, sinema sektörünün gelişim hızına denk olarak, Türkiye sinemasında yeni oluşumların, yeni bir anlayışın, dilin ve de duygunun oluşmaya başladığı dönem oldu. (Karaca: 5) Sinemacılar dönemi ile beraber artan yapımevi sayıları, çekilen sinema filmlerine rağmen hala ekonomik sıkıntı çeken, elinde hazır sermayesi olmayan sinema sektörü, ulaşılan, artan seyirci ve sinema salonları sayesinde daha rahat bir dönem geçirmeye başlamışlardır. Sinema bu dönemlerde kendi imkanlarıyla, kendi kurallarını yaratmaya çalıştığı bir hal almıştır. Türk sineması herkesin sinemaya dair bilgileri yaparak ve yaşayarak öğrendiği bir yerdi. Sürekli yeniliklerin keşfedilmesi gerekiyordu. Bu süre sekiz yıl kadar devam sürdü. Sinemada biçim kaygısı yerini zamanla içerik kaygısına bıraktı. Bu süreçten sonra Türk filmleri gelenek olmadan, ustasız çalışarak biçimsel kaygılardan sıyrılır. (Scognamillo, 1998: 138) Scognamillo'nun Türk Sineması Tarihi kitabında Lütü Akad dönemden bu şekilde bahseder.

Her dönem olduğu ve olacağı gibi 1950lerde, dönemin politik, siyasi, ekonomik işleyişlerini sinema filmlerine konu etmişlerdir. 1951 yılında başlayan Kore savaşıyla birlikte, Türkiye de bu savaşa katılmıştır. Ülkenin içerisinde bulunduğu savaş durumu sinema sektörünü de etkilemiş, Kore Savaşı konulu filmler çekilmeye başlanmıştır. Bu yıllarda sinema piyasası daha oluşmamıştır. Malzeme eksikliği, yabancı filmlerin rekabeti, ham film karaborsası sinemayı etkileyen sorunlar arasındadır. Bunun yanında sinemacılar Ertuğrul döneminin teknolojik olanaklarına da sahip değillerdir. Gerek çekim donanımı gerek çekim sonrası teknik alt yapı bakımından Türk sineması dünya standartlarına göre geri kalmıştır. Ham film ithalatına getirilen sınırlandırmalar nedeniyle ham madde sıkıntısı bu dönemde kendini ciddi biçimde hissettirmiştir. 1958' deki devalüasyonun doğrudan etkisi ise film ithalatına getirilen kotanın da rolüyle bir film karaborsasının oluşmasıdır. Bu koşullarda, bir yandan film yapımında sayısal olarak büyük bir artış meydana gelirken, diğer yandan filmlerin niteliğinde düşüşler görülmeye başlamıştır. (Karahanoğlu, 2007: 15) 1958'li yıllara

doğru piyasaya farklı birçok yapımevi daha katıldı. Bunların en önemlileri arasında yer alan dört yapımevi olan Pesen Film, Güven Film, Kervan Film, ve Melek Film'dir. Sinemacılar döneminde birçok yenilik yaşanmaya devam etti. Bunlarından biri olan renkli sinema filmleri ilk kez seyirci ile 1953 tarihinde buluşmuş oldu. Muhsin Ertuğrul'un yönetmenlik koltuğunda oturarak çektiği Halıcı Kız filmi, Beyoğlu'nda bulunan Atlas sinemasında 13 Nisan 1958 tarihinde gösterime girdi. Özellikle sinemacılar döneminde de adını duyuran önemli yönetmenlerden de bahsetmek gerekir. Sinema sektörü içerisinde birçok önemli yapıta ve değişime öncülük eden Memduh Ün, Atıf Yılmaz Batıbeki, Osman Fahir Seden, Lütfi Akad ve Metin Erksan, bu süreçte tanımaya başlıyoruz.

“Lütfi Akad’ın, 1952 yılında yönettiği ‘Kanun Namına’ isimli filmi ile yeni bir dönemde girilmeye başlanmış oldu. Lütfi Akad’ın oyuncu ve çevre seçimiyle, kurgusuyla canlı bir sinema anlatımı sahip olan ve kameranın ilk kez sokağa taşındığı bu filmi ile başlatılır. Metin Erksan’ın 1962 yılında çektiği ‘Yılanların Öcü’ ise, dönemin çalkantılı siyasal ortamı içinde gergin tartışmalara yol açmasının yanı sıra, güçlü metini, hareketli kurgusu ve temiz görüntüleri ile o yılın en başarılı filmi seçilmişti. Sinemaya 1946 yılında ‘Damga’ filmiyle ve oyuncu olarak başlayan Memduh Ün, yönetmenliğe sıradan melodramlarla geçti. 1958 yılında çektiği ‘Üç Arkadaş’, Ün’ün güçlü sinemacı kişiliğinin ilk göstergesi oldu. Osman Fahir Seden’in diğerler sinemacılardan farklı olarak beslenme alanı ise hareketli Amerikan macera filmleri oldu. Biçimciliği, her zaman diğer sinemasal özelliklerinin önüne geçen Seden’in sözünü ettiğimiz dönemde çektiği filmler arasında dikkat çekenler, ‘Düşman Yolları Kesti’, ‘Namus Uğruna’, ‘İki Aşk Arasında’dır. Atıf Yılmaz Batıbeki, Sinemacılar Dönemi’nin önemli isimlerinden olduğu kadar, bugün de Türk sinemasının hem en uzun soluklu, hem de her zaman yeni arayışların peşinden koşan ve kendisini yenilemeyi bilen yönetmenidir. Sinemaya 1950 yılında Semih Evin’in asistanı olarak başlayan Atıf Yılmaz, ilk filmini 1952 yılında çekti (‘Kanlı Feryat’). Bir yandan Kerime Nadir, Esat Mahmut Karakurt, Orhan Hançerlioğlu gibi isimlerin romanlarını sinemalaştıran, diğer yandan da Vedat Türkali, Yaşar Kemal, Kemal Tahir gibi Türk edebiyatının ustalarında sinemasına kaynak arayan Atıf Yılmaz, bu dönemde çektiği çok sayıda filmle üretken bir kişilik de sergiledi. Bu filmler içinde, ‘Gelinin Muradı’ (1957), ‘Bir Şoförün Gizli Defteri’ (1958), ‘Bu

Vatanın Çocukları' (1959), *'Karacaoğlan'ın Kara Sevdası*' (1959) özellikle öne çıkanlardı.” (URL1 arsiv.ntv.com.tr) Aynı zamanda sinema ile ilgili kurulmaya başlanan dernekler, yapımevlerinin çokluğu giderek sinemanın sadece eğlence sektörü içerisinde algılanmasını kırmış, entelektüel ve aydın kesim ile de arasında daha derin bir bağ kurmaya başlamıştır.

1960'lı yıllara gelindiğinde ise ülkenin siyasal ortamında var olan gerginlik ve yaşanan darbe sonucunda sinema endüstrisi de etkilenmiştir. 1960 darbesi ile beraber ordu bir dönem yönetime el koymuş, birçok kurum ve sendikayı ve siyasal partileri kapatmıştır. Konu itibarı ile de sinemanın içerisinde yerini alan siyasal atmosfer, siyasi olayların sinemada daha da çok yer almasına vesile olmuştur. Darbeden sonra gelen dönem de çekilen filmlerin büyük çoğunluğu toplumsal kargaşaya, ekonominin durumuna ve siyasi hareketliliğe yoğunlaşmıştır.

Türkiye sineması süreci içerisinde ilk siyasi filmler 1960'lı yılların başlarında çekilmeye başlandı. Türk sineması içerisinde siyasi filmlerin çekilmeye başladığı tarihler birçok kişi için 1960 yılında gerçekleşen Askeri Darbe ile ilişkili olarak düşünüldü. 1960 yılında gerçekleştirilen darbede, Demokrat Parti yönetin olan hükümeti bir grup toplumsal temelli koalisyonun yönetimi ele almasını sağlar. Bu dönemde yaşanan olaylar ile II. Meşrutiyet kıyaslanmaya başlanmıştır. Bu süreçte sosyalizm temelli düşünceler yavaş yavaş kendini göstermeye başlamıştır. Türkiye'nin içerisinde bulunduğu sosyal yapı, ekonomik süreç, kırsalda yaşanan hayat, kırsaldan kente yaşanan göç sonucu ortaya çıkan gecekondulaşma, sanayi dalında gerçekleştirilen politikalar, işçi sınıfının var olan maliyeti gibi sorunlar tartışmaların temelini oluşturmaya başlar. Seçkinici kültürel ve de halkçı yaklaşımlar bu süreçte devrimci ve ulusal sinema kavramlarını ortaya atarak somutluk sağlar. Bu süreçte asıl tartışılan şey Türk sinemasının ne olduğu ve ne olması gerektiği üzerinedir. İdeolojik yargılar bu tartışmaların dillenmesinde ve konuşulmasında etkindir. Bu nedenlerden kaynaklı siyaset ve sinema ilişkisi üzerine gerçekleştirilen durumlar Türk sinemasının hareketlenen bu sürecinde sinema üzerine dillendirilen ve sahip olunan anlayışların temelinde yer edinmiştir. (Tugen, 2014: 160) Darbe'nin etkisiyle beraber ülke içerisinde sinema üzerine yeni konu arayışları, toplumsal sorunlara eğilme adına

toplumsal gerçekçilik olarak adlandırabileceğimiz bir dönemde başlamış olur. Toplumsal gerçekliğin yansıdığı endüstride artık temel hedef seyirciyi eğlendirmek değil, gerçekleri de beyaz perdeye aktarmaktır. Bu bağlamda bu dönemde konusu itibariyle toplumsal içerikle çekilen birçok filme rastlarız, verebileceğimiz birkaç örnek olarak ise; Gecelerin Ötesinden, Otobüs Yolcuları, Harem’de dört Kadın, Şafak Bekçileri, Susuz Yaz, Yılanların Öcü, Acı Hayat, Suçlular Aramızda söylenebilir.

Sinemada daha toplumsal konuların işlemeye başlaması ile birlikte. Arabesk yaşam 1965-70 arası göçle birlikte kente atlamış ve kısa zamanda yerleşerek yaygınlaşmıştır. Doğudan, güneyden gelen gurbetçiler, taşra kültürünü, ezgilerini, özlemlerini, feryatlarını da kente taşımışlar, arabalarına yazdıkları deyişlerle, işportalarıyla ve kasetleriyle gecekondular ve kenar mahallelere yayılmışlardır. (Soykan, 1993: 95) Fetay Soykan’ında bahsettiği gibi taşrada büyükşehirliere çalışmak ya da yaşamak için artan göçler ile birlikte, 1960 darbesinin yaratmış olduğu kaostan içerisinde toplumsal gerçekliğe yönelimde göç kavramının da etkisi oldukça büyüktür. Örneğin taşradan şehre gelen kadın yeni bir kimlik, yeni bir kadın yaşam alanı ile tanışır. Özellikle bu dönemde kadının bedeni, yaşam şekilleri sinemaya konu edilir. Bu durumda ortaya çıkan farklı konular ile de ileride birçok filme değineceğiz. 1960’lı yılların sonuna doğru gelindiğinde sinemada film üretimi açısından çok önemli rakamlara ulaştığını görüyoruz. Örneğin 1969 yılında çekilen film sayısı 260’ı bulmaktadır. Birçok yeni konu içerisine de giren sinema sektörü, kendini geliştirmeye hayret etmektedir.

4.5 – Genç/ Yeni Sinemacılar 1970-1980

Türk Sineması 1970lere gelindiğinde sinema filmi üretkenliği açısından rekor kırar. 1972 yılında 298 film çekilir ve uzun bir süre bu rekor kırılmaz. Fakat bu kadar çok filmin çekilmesinin dezavantajı ise sinema, konu ve işleyiş itibari ile bir değer oluşturmuyor, neredeyse seri üretim bilinciyle işlemeye başlamıştı. 70li yılların ilk yarısında Yeşilçam filmleri, genellikle güldürü üzerine yoğunlaşmaktaydı. İlk yarısı Metin Akpınar, Zeki Alasya ve Kemal Sunal filmlerinin yanı sıra özellikle çocuk oyuncuların yer aldığı filmler ve diğer yandan da Cüneyt Arkın ile birlikte giderek ilgi alanı haline gelen dövüşmek temalı filmlerdi. Aynı zaman da 70’ler dönemi toplumsal

gerçekçiliğinde ilk yıllarında arttığı bir dönemdir. Bu bağlamda hem yeni sektöre giren hem de adından sıkça söz ettiren bir yönetmenle tanışırız, Yılmaz Güney. 1970 yılında yönettiği Umut filmi ile çok ses getiren Güney, toplumsal içerikli filmlerin artış göstermesine de vesile olur. Yılmaz Güney'in düşüncesine göre sanatın temel amacı, halkın yararına etkinlikler, çalışmalar yaratmaktır. Sanat, yaşanan durumları ve süreçleri, genel bağlamda dünyanın değişmesi için verilen mücadele ile sınıfların vermiş olduğu mücadelenin en temel öğelerinin başında yer alır. Bu ekseriyette sanatçı dediğimiz kişinin temel hedefi dünyayı değiştirmek değil, dünyanın değişmesinde etkin bir öge olmaktır. (Güney, 2000: 14) Güney, sinemayı halka ulaşmak ve sesini duyurmak için en etkili yol olarak düşünür. Tüm gerçekliği sinemaya aktarmayı başardığınız anda taşradan, metropole, gencinden, yaşlısına, kadınından, erkeğine birçok yere ve kesime aynı anda ulaşılabileceğini söyler. Güney 1960'lı yılların başından 1984'lü yıla kadar yaklaşık 23 filmin yönetmenliğini yapmıştır. Oynağı film sayısı ise 116'dır. Güney'in yönetmiş olduğu filmlerin geneli toplumsal gerçeklik izlerini taşımaktadır.

1970li yılların ikinci yarısına doğru gelindiğinde renksiz film dönemi kapanmış olup, hem televizyonun ortaya çıkışı hem de toplumun içerisinde yer aldığı siyasal kargaşa insanları sinemaya gitmekten alıkoymuştur. Sinema sektörü ise bu dönemde varlığını devam ettirebilmek için yeni arayışlar içerisine girmiştir. Kendi durduğu çizgiden ödün vermeden film üreten bir kesim hala vardı fakat bu kesimin ekonomik olarak ayakta kalabilecek imkana da sahiplerdi. Bu isimler Memduh Ün, Osman Seden, Kartal Tibet, Türker İnanoğlu gibi isimlerdi. Birde elinde sermayesi olmadan film sektöründe devam eden bir kesim yer almaktaydı. İşte bu dönemde müstehcen ve arabesk filmler perdeye aktarılmaya başladı. Ali Poyrazoğlu, Aydemir Akbaş gibi isimlerin yer aldığı seks filmlerinin yayılma hızı arttı. Seks filmlerinin ortaya çıkışı ile aileler sinemaya gitmekten iyice uzaklaştırılmış, sinema sadece erkeklerin ilgi odağı haline gelmeye başlamıştır.

1970lerin önemli ülkesel gelişmelerinden biride Almanya'ya yapılan işçi göçüdür. Sinema sektörü özellikle yabancı ülkelere çalışmaya giden işçiler için göç, özlem, gurbet temalı filmlerde çekilmiştir. Orhan Aksoy'un 'Almanyalı Yarım', Şerif Gören'in 'Almanya Acı Vatan' filmleri buna örnektir.

Yaşanan kaygıların getirisi olarak Türk sineması 1977 yılında ekonomik sıkıntılar içerisine girer. Seks filmlerinin getirisi ile dönmeye çalışan sinema, sık sık sinema salonlarına polis tarafından yapılan baskınların neticesinde 1979 yılında yeni bir tür olan arabesk film furyasının içerisine girmeye başlar. (Karaca, s3) Arabesk kültürünün de sinemamızda bu dönemde hızla yayılmasının başında yaşanan iç göç en büyük etkidir. Bulundukları köylerden büyük şehirlere yaşamaya gelen bekar erkekler ya da aileler kendilerini hiç bilmedikleri bir dünya içerisinde görmeye başlarlar. İnsanların bir araya gelerek, gizli saklı yapamaya çalıştıkları evlerde yaşamaya çalışmaları gecekondulaşma kavramının ortaya çıkarmıştır. Köylerinden kentlere gelen kişiler buldukları her işte çalışmaya başlamışlar, ekonomik olarak eskisine nazaran daha iyi durumda olmalarına rağmen eğitimsizlikleri kentteki yaşama ayak uydurmalarını zorlaştırmıştır. Ve inançsal değerleri de olan kaderciliğe sığınmaya başlamışlardır. Arabesk filmlerin de işleyiş ve konu bakımından neredeyse tamamında kadercilik ön plandadır. Gecekondu hayatı, fakirlik gibi konular işlenmeye ve bu filmlerin işleyişine uygun şarkılar seslendirmeye başlanır. TRT yasağı yüzünden radyodan ve ekranlardan halka ulaşamayan arabesk şarkıcıları, bu filmler sayesinde eserlerini halka sunma imkanı buldular.

1980lere gelindiğinde ise televizyonun artık bir kültür olarak evlerde yer alması yaygınlaşmaya başladı ve 1980 dönemin de çekilen film sayısı 68'e düştü. Elbette bu düşüşün temel nedenlerinden biride yaşanan 12 Eylül darbesidir. 70li dönemlerde ise sinema endüstri içerisinde artan erotizm ve arabesk döngüsü 12 Eylül darbesi ise yavaş yavaş yasaklanmaya başlamış, erotik filmler giderek yerini daha çok arabesk filmlere bırakmıştır. Zaten kötü giden sektörde birçok sinema salonu kapanma yoluna gitmiştir.

Bu süreçte Türk sineması yurt dışında altın dönemini yaşamaya başladı. Şeref Gören'in yöneticilik koltuğunda oturduğu senaryosunun Yılmaz Güney'e ait olduğu Yol filmi, 35.si düzenlenen Cannes Film Festivali'nde Costa Gavras'a ait olan Missing isimli film ile beraber en iyi film seçilerek altın palmiye almayı başardı. Türk sineması tarihinde Metin Erksan'ın Susuz Yaz filmi ile Berlin'de kazandığı başarıdan sonra, ikinci kez bir Türk filminin zaferi olarak tarihe geçti. Yol filmi insanların temel

kaygıları üzerinde yoğunlaşmış bir film olmakla beraber, Türk sinemasının başyapıtı, son zamanlarda çekilen en güçlü film olarak kabul gördü. (URL2 <http://www.kameraarkasi.org>). Yılmaz Güney'in bu başarısı, 80'li dönem içerisinde çekilen iyi filmlerinde olduğunun göstergesi gibiydi. Örneğin yine bu dönemde çekilen ve dönem filmlerinde yer alan arabesk kavramı ile dalga geçen komedi filmi Arabesk, Ertem Eğilmez tarafından 1988de çekildi. Ayrıca Züğürt Ağa, Uçurtmayı Vurmasınlar, Şalvar Davası, Aahh Belinda gibi filmlerde 80ler döneminin de iyi diyeceğimiz filmler arasındadır.

Televizyonun giderek yaygınlaşması sinema sektörünü kriz ortamına sokmuş olsa da 80li yılların sonuna doğru çekilen film sayıları artmaya başlamıştır.

5. TARİHTE KADIN

Tarih boyunca kadınlar ve erkekler arasında var olan üstünlük kurma çabası, kadınların erkekler gözünde edindiği yer ve kadınların erkekler ile eşit yaşam hakkına sahip olmak adına verdiği mücadele günümüzde de varlığını korumaktadır.

5.1 Tarihte Kadın Temsili

Tüm toplumlar, tarihsel akış içerisinde yaşamlarını ve soylarını devam ettirmek için yaşamışlardır. Zaman içerisinde insanoğlu sadece doğada bulduklarıyla yetinmeyerek üzerine eklentiler yapmış, kültürel değerler eklemiş biçim kazanmaya başlamıştır. Kültürel ya da biçimsel birçok farklı değer eklenmesi ile birlikte kadın ve erkek arasındaki eşitsizliklerde ortaya çıkmıştır. İçgüdüsel olarak ilk zamanlarda her şeyi paylaşan kadın ve erkeğin arasına gelişimle beraber büyük farklar girmeye başlamıştır. Kadınların daha çok evde kalması, ev için, çocuk için uğraşması, erkeklerin ise avcılık ile uğraşması, güveni sağlamak adına çalışmalar yapması kadın ve erkeğin eski dönemlerden günümüze gelene dek üstlendikleri pek çok rolü de beraberinde getirmiştir. O dönemler iş bölümü olarak yapılan bu ayrışma zamanla kadını daha vasıfsız, erkeği daha güçlü kılmıştır. Kadın ve erkek birbirlerinden farklı olduklarını keşfettikleri andan itibaren birbirleri üzerinde tahakküm kurmaya başlayarak iki ayrı kutup şeklini alırlar.

İlk zamanlardan şimdiye dek, kadın toplumun içerisindeki yeri gereği toplumun şekillenmesinde doğrudan veya dolaylı olarak rol almıştır. Bazen korkulan, bazen saygı duyulan, kutsanan, bazen ise değeri yok sayılan kadının varlığını anlamlandırabilmek, yaşanan hayatı ve dünyanın bize sunduklarını görebilmemize ve de gelişmemize katkı sağlar. (Sevim, 2001: 15) Kadın tarihi günümüzde yorumlayabilmek için eski dönemler, ilk çağlarda kadın imgesini bilmemiz gerekmektedir.

İnsanların çoğalma ve üreme telaşıyla beraber Ana Tanrıça inancı hızla yaygınlaşmıştır. Üremenin önem kazanması ile birlikte kadının varlığı daha çok önem kazanmış, doğurgan olmayan erkek ise ikinci planda yer alamaya başlamıştır. Yapılan çizimlerde üreme ve birleşim sağlama figürleri içerisinde de erkek hep ikinci rolde yer almıştır. Günümüzde yapılan kazı çalışmalarında herhangi bir erkek figürüne bireysel olarak denk gelinmiştir. Üremeye verilen önemle birlikte erkeğin kadın tarafından dünyaya getirildiği mantığı önem kazanmıştır. Yaşamak, doğmak ve ölmek kavramlarının geneli kadın ile birleştirmiştir. Kadınlar, her zaman yaşamı niteleyen bir algı ile algılanmıştır. Bundan kaynaklı eski çağlarda yapılan törenlerde dahi kadınları temsil eden aksesuarlar kullanılmıştır. Ölüm temasına ve beraberinde de yaşama, kadın eliyle var olabileceğine inanılmıştır. Kadınlara günlük hayat içerisinde de oldukça önem verilmiştir. Örneğin, avlanmaya giden erkeklerin işlerinin rast gidebilmesi için kadınların dualarına ihtiyaç olduğuna inanılırdı. (AKT, Kapanoğlu, 2006: 7) Farklılıklarını keşfeden erkek ve kadın birbirleri üzerinde baskı oluşturmaya çalışmışlardır. Kadınlar ile ilgili sorunlara tarih içerisindeki gelişme süresi ve modern dönem yaşamı içerisinde bulunduğu sosyal ve kültürel durum açısından olmak üzere iki farklı noktadan yaklaşmak gerekir. Bu durumda erkek baskısının ağırlaştığı tarihi yaşam süreci içerisinde kadınların en genel manada kimliksizlik sorunu, rol karmaşası veya rol bunalımı ile karşı karşıya olduğunu dile getirebiliriz. (Bahadır, 2005: 1) Kadınların ‘kimlik’ için mücadeleye başlamaları ekonomik kazancın elde edilmeye başlaması ve modernleşmeyle beraberinde hız kazanmıştır.

5.2 Modernleşme Ve Türk Kadını

Dünya son yüzyıldır “yeni kadın”ı tartışmaya başladı. Değişimin bu denli hızlı olması, kadınlar üzerindeki değişimi köklü bir biçimde etkilemektedir. Özellikle II.

Dünya Savaşı evli kadınlarında çalışmaya başlamasında önemli bir dönüşüm sağlamıştır. Kadınlar, savaş esnasında askerde olan erkeklerden geriye kalan işleri ve savaş endüstrisinin yarattığı yeni alanları doldurmaya başladılar. Büyük bunalım zamanı evli kadın “erkeğin işini elinden aldığı” için herkesin tepkisini çektiyse bile, ortaya çıkan işgücü açığını kapatıyordu. Kadınlar büyük sayılarda istihdam ediliyordu. Çoğu evli olan bu geçkin kadınlar işgücüne yeni bir boyut getirmişlerdi. Çocukları okula giden ya da çoktan büyümüş olan bu kadınlar tencere ve tavalarını, dosya dolapları ve perçinleme makineleri ile değiştirme fırsatını memnuniyetle karşılamıştı. (Yalom, 2002: 321) Dünya üzerinde yaşanan savaşlar kadınların çalışma ekonomisindeki konumlarını kalıcı ve daha da ilerleyici şekilde değiştirmiştir. Kadınlar bu döngüden sonra ev işleri ve çalışma hayatını birlikte yürütmeye başladı. Dünya perspektifi göz önüne alındığında, kadınların mevkilerindeki dönüşümlerin, inkılaplar, ihtilaller ve de sosyal hareketler gibi kısa dönemli ya da endüstrileşme, şehirleşme, eğitim, istihdam gibi uzun dönemli değişim süreçlerinde meydana geldiği görülmektedir. Bu dönemlerde, kadınların aile ile toplum içerisindeki mevkilerini düzeltmek üzere geniş kapsamlı hukukî reformlar yapılarak, sosyo-ekonomik gelişme ve siyasî değişim sağlanmaya çalışılmıştır. Kısa dönemli değişim süreçlerinde kadınların daha erken haklarına kavuştuğu, bunun ilk tarihî örneğini de Bolşevik İhtilali (1917)’nin teşkil ettiği görülmektedir. Bu manada Rusya, dünyada kadınlar lehine geniş ve kapsamlı reformların yapıldığı ilk ülkedir. İkinci türden uzun vadeli süreçlerin yaşandığı çoğu Avrupa ülkelerinde, özgürlüğün beşiği sayılan Fransa’da bile, kadınlara kanuni haklarının verilmesi ancak I. Dünya Savaşı yıllarına rastlamaktadır.(Acun, 2007: 92) Kadın üzerinden yapılan tartışmalar güncelliğini koruyarak modernleşen ve evrilen dünyada daha da çok ses getirmiştir. Peki modernleşme ne anlama geliyor?

Modernleşme nosyonu sosyal bilimlerin geçtiğimiz yüzyılda üzerinde çok fazla durduğu bir kavram olmuştur. Bu durumun birden fazla nedeni olmakla birlikte, en mühim nedenlerinin başında II. Dünya Savaşı’ndan sonra modernleşme eğilimlerinin Batı dışında da var olan toplumlar içerisinde yayılmaya başlamasıdır. Birçok değişik modernleşme örneklerinin ortaya çıkması ve de bu nedenden kaynaklı dünyanın kutuplara ayrılması, bu kavram üzerine birçok siyasi ve de akademik yoğunlaşmanın yaşanmasına neden olmuştur. Modernleşme, Batılı toplumlarda meydana çıkmış ve

zamanla bu toplumlarda yaygınlaşmaya başlamıştır. Bunun yanı sıra bu süreç 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yoğun bir şekilde batı dışı toplumlara da yayılmış ve bu yüzden modernleşmenin sosyal bilimlerin ilgi alanına girmesi bu doğrultuda yoğunlaşmıştır. (Yağcı, Çiçek, Aydın, 2015: 271) Tam karşılığı olmamakla beraber modernleşme, gelenekçi toplumdan, siyasal, kültürel, dinsel, ekonomik açıdan yeniden inşa edilmeye çalışılan genel bir toplum biçimine evrilmesi anlamını taşımaktadır. Modernizm, doğu toplumlarının temel sorunsalıdır. Weber'in düşüncesine göre bu toplumların başarması gereken en önemli şey Batılı olabilmeye çalışmasıdır. (Weber, 2013: 22) Modernizm kavramı, Batılı ve modern ülkelerin kültürel, siyasal, ekonomik, teknolojik ve toplumsal özelliklerini geliştirmeye yüz tutmuş ülkelere baskılama aracı olarak kullanmaya başladıkları oldukça kapsamlı bir dışa vurumu da doğurmaktadır. Özetle modernleşme Batı dünyasının aydınlanma döneminde başlayan hayatı, insanı ve doğayı akıl merkezli yeniden tanımlama sürecidir. Akıl çağı olarak da adlandırılan Aydınlanma doğanın, insanın ve toplumun akılla açıklanabilecek bilimsel bilgisine ulaşılabilirliğini kabul ederek, her türlü geleneksel kurumları ve değer yargılarını değiştirip, akılda somutlaşan ilkelere dayandırmayı amaçlamıştır. (Tazegül, 2005: 36-39) Modernleşme kavramı, dünyaya hakim olan geleneksel tutumların yerini, insanların işleyebildiği, yenilikçi, endüstriyel, bilimsel ve ekonomik bağlamda bir çok yeni kavramının ortaya çıkmasına ve bu kavramları sahiplenilmesini sağlamıştır. Modernizm kavramı ile birlikte toplum dinamikleri ortaya çıkmıştır. Fakat bu evrilme süreci için uzun bir zaman dilimi gerekmektedir. Toplumlara var oldukları geleneksel kalıplardan dönüştürmek zaman istemektedir. Modernleşme ile birlikte insanların hayatına birey olma kavramı da girmeye başlamıştır.

“Modernizm belirli aşamalardan geçerek doğmuştur. Geleneksel toplumsal yapının çözülüşü ve buna bağlı olarak karışıklık içerisinde kendini üretmeyi başaran modernizmin ortaya çıkış nedenleri çeşitli alanlara tekabül etmektedir. Modernizmin oluşumunda ve sürecin devamında; fikri olarak Aydınlanma Çağı, politik olarak Fransız Devrimi ve ekonomik olarak da Bilimsel Devrim ışığında gerçekleşen Sanayi Devrimi belirleyici olmuştur. Modernizmin fikri altyapısını oluşturan Aydınlanma, 17. ve 18. yüzyıllarda var olan totaliterliğe, kastçı-feodal toplum yapısına, baskıcı dinsel dünya görüşüne karşı, yeni olgunlaşmakta olan burjuvazinin yönettiği bir özgürleşme

hareketidir. Aydınlanma hareketinin temel dayanak noktası ise Rönesans ve Reform'dur. İtalya'da başlayıp Avrupa'ya yayılan edebiyat, güzel sanatlar ve bilim alanındaki gelişmeler ve yenilikler olarak adlandırılan Rönesans sayesinde, düşüncede serbest bir ortam doğmuştur. Rönesans Ortaçağ düşüncesinin zıddı niteliklere sahip olarak ortaya çıkmaktadır. Din geri plana itilerek birey merkeze alınmaktadır. Rönesans'ta insanın tinsel bir birey olduğu ve bu bireycilikle birlikte Rönesans'ın modernite anlamına geldiği belirtilmektedir. Bireyciliğin ön plana çıkışı geleneksel yapıların terk edilmesini ortaya çıkarmış olsa bile kopuş tam olarak sağlanmamış aksine değişime ve dönüşüme doğru giden yolun kapısı aralanmıştır. Aydınlanma ile bilginin kaynağı yalnızca akla dayandırılmış olup, kesin ve evrensel bilgilere ancak akıl aracılığıyla ulaşılabileceğini savunan akılcılık yaklaşımı Rönesans hareketi içinde önemli bir alana sahiptir. Aydınlanma felsefesini, kendisinin hemen öncesinde yer alan felsefeden ayıran, yalnızca birkaç kişinin alanı olan bir şeyi, yani akla uygun olarak yürütülen bir yaşamı herkese uygulama iddiasıdır. Aydınlanma ruhu, bireyin eğitimi, onu hem ailesinin hem de bizzat kendi tutkularının dayattığı, dar, akılcı olmayan görüşten kurtarıp, akılcı bilgiye ve aklın eylemini örgütleyen bir topluma katılmaya açılmasını sağlayan bir disiplindir.” (AKT, Ayparçası, Kırılmaz, 2016: 37)

Mordernizim ve kadın başlığı altında, eski uygarlık dönemlerinden günümüze kadının toplum içerisinde nasıl yer edindiğine kısaca değinelim.

Kadın, Antik Yunan toplumunda, çocuk sahibi oluncaya kadar kocasının ailesi tarafından kabul görmez, aileden sayılmazdı. Evlendiği erkeğe büyük çeyizler ile giderdi. Eğer çocuk olmuyorsa erkek, kadını çeyizi iade etmek koşuluyla boşayabilirdi. Antik Yunan toplumlarında da evlilikler ne olursa olsun kadın tarafından sona erdirilemiyordu. Yunan evli kadınlar kendisine ait değildi. Babası tarafından kocasına “meşru çocuklar doğurma” amacıyla verildiği için, yaşamının çocuğunu hamilelikle, çocuk bakarak ve çocuklarla ilgilenerek, yemek yaparak ve elbise dikerek geçiriyordu. (Yalom, 2002: 25) Antik Yunanda da kadınlar ev içi işlerde var olurken, erkekler toplum içerisinde kendilerini gösterebiliyorlardı. Bekaret kavramı da bu dönemde önemliydi. Kadından bakire olması beklenirken, erkekten böyle bir şey beklenmiyordu. Aynı şekilde Roma döneminde de kadınlardan beklenen şeylerin başında çocuk doğurmaları gelirdi. Babaların en önemli görevlerinden biri kızlarına doğru kocayı

bulmaktı. Kadınlar üzerindeki denetim babadan, kocaya geçmekteydi. Eğitim ve öğretim de görmediklerinden, kocası onunla birlikte olmaktan hiç sevinmez, yalnızca çocuk yetiştirmek için kadın alınırdı (İleri, 1993: 15-18) Uzun yıllar boyunca birçok toplumda kadınlar sadece çocuk doğurması ve ev işlerine yardımcı olabilmesi için evlendirilirdi. Kadınların, eğer soylu bir aileden gelmiyorsa ve yüklü miktarda mal varlığı yoksa, mali konularda söz söyleme hakları da yoktu. Aydınlanma dönemiyle beraber Batı’da kadınlara tanınan haklarda da gelişmeler yaşanmıştır.

Batı’lı ülkelerin gerçek anlamda modernleşme aşamasına girmeleri yalnızca demokrasinin ekonomik ve toplumsal yönünün de gündeme gelmesiyle değil gittikçe artan bir oranda kadın haklarının tanınmasıyla da orantılıdır. Batı’da modernleşme atılımlarının başlamasından, geleneksel toplumdan modern topluma geçişte kadın hakları genelde gündemde değildir. Kadın haklarının önemli ölçüde gündeme gelmesi Batı’nın çağdaşlaşma aşamasını, yani 20. yüzyılı beklemiştir. (Arat, 1996: 14) 1789 Fransız Devrimi ile “İnsan Hakları Evrensel Bildirgesi” yayınlanmış, kişi hak ve özgürlükleri yasal güvenceye alınmıştır. Bu durum iktidarın meşruluk kaynağında değişim yaratmış, dine ya da soya dayalı otorite inancı yıkılmış, siyasal güç odağı monarkın elinden alınarak halkın özgür iradesiyle seçtiği parlamentolara geçmiştir. Eğitim kurumları dünyevileşmiş, çoğalmış, sanayi devrimiyle üretime kitlesel olarak katılım gerçekleşmiştir. Kadınların kitlesel olarak tarih sahnesine çıkmaları ilk kez Fransız Devrimi’yle gerçekleşmiştir. Devrimi başlatan halk ayaklanmalarından, Bastille ve Versailles yürüyüşleri ve siyasal kulüplerin kurulmasına değin her alanda, çeşitli kesimden kadınlar devrime destek vererek katılmışlar, devrimin simgesi olan “eşitlik”, “özgürlük”, “kardeşlik” sloganlarına sarılarak hak talep etmişlerdir. Kadınların modern hayatın bütün alanlarına erkekle eşit olarak katılabilmelerini savunduğu ve modern dünyanın “özgür” bireyleri olmalarını engelleyen sosyal kısıtlamalara, geleneğin zincirlerine karşı mücadele ettiği için modernist bir harekettir. (Cihan, 2018: 275) Osmanlı’da Batılaşma hareketlerinin yaşandığı Meşrutiyet ve Tanzimat dönemlerinde, görülen değişimlere rağmen kadının yerinin evinin içi olduğu, evde eş ve anne rollerini üstlenmesi gerektiği görüşü ağır basıyordu. Herhangi bir sosyal ve siyasal hakkı bulunmayan kadın, dış dünyadan soyutlanmış; devlet, hukuk, sanat ve bilim gibi faaliyetler erkekler tarafından yürütülmekteydi.

Kadının daha sonraki yıllara milli mücadele süresi boyunca evin içinde kalmak yerine dışarı çıkması, erkeklerle beraber bağımsızlık için mücadele etmesi kadının artık dışarıda olmasının, yeni özgürlük alanlarının açılmasını desteklemiştir. Cumhuriyet'in ilan edilmesi ile beraber kadınlara da daha önce verilmemiş olan birçok hak yasalar önünde verilmiştir. Cumhuriyetin kuruluşundan itibaren günümüze gelene kadar kadının kimliği için her dönemde birçok şey söylenmiş, teorik olarak erkeklerle eşit denilebilecek olumlamalara gidilmiş fakat pratikte çoğu zaman değer görmemiştir. Birçok mücadelenin alanını hala korumaktadır.

Modernleşme kavramı ise çok uzun yıllar sadece şehirde yaşayan kadınları temsil ediyormuş gibi düşüldü. Taşra da yaşayanlar kadınların birçoğu verilen haklarından ya da özgürlük alanlarından yararlanmadılar. Akabinde yaşanan iç göçlerde kadınların sosyal çevre içerisinde yüzdelik hesaplar doğrultusunda gerilemesine neden oldu. 1950'li yıllarda başlayan demokratikleşme sürecinde meydana gelen ekonomik gelişmeler, çok partili hayata geçilmesi ve yaşanan iç göçün kadın yaşam koşullarını olumsuz etkiledi. Cumhuriyetin ilk kadın milletvekillerinin yer aldığı mecliste yüzde 4,6 olan kadın temsil oranı 1950-1954 döneminde yüzde 0,62'ye geriledi. Kadınların işgücüne katılma oranı da 1955 yılında ülke genelinde yüzde 72 iken 1960 yılında yüzde 65'e geriledi. Kentleşme sürecinde iş kadını ve ev hanımı rollerini bir arada üstelenmek zorunda kalan kadınlar zaten fazla söz sahibi olamadıkları iş hayatından çekilmeye başladı. (Makal, 2001: 122) Yaşanılan ekonomik zorluklar nedeniyle evde biri çalışacaksa bu öncelikli erkek olarak düşünüldü. Kadınlara ise hem ev işi hem maddi kazanç sağlaması adına verilen izinlerin başında evlere belli aralıkla temizliğe gitmek düşüyordu. Türk kadınının özgürleşmesi, dünya çapında birçok ülkenin daha sesli bir şekilde kadın sorununu konuşuyor olması ile başladı. Türkiye kamuoyunda da ses bulmaya başlayan bir durum 70li dönemlerde kadınların hakları için sokağa çıkmaya başlaması ile de devam etti. 1980 de meydana gelen darbe ile beraber insanlar özgürlük, eşitlik kavramlarını daha çok dillendirmeye başladı. Bu durumda da kadın hakları tekrardan ve daha yoğun bir şekilde gündeme gelmeye başladı. Yine önemli olarak bahsedeceğimiz gelişmelerden biri de geçmiş sayfalarda da dile getirmiş olduğumuz, göre CEDAW'ın (Kadınlara Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Önlenmesi Sözleşmesi) 1985 yılında ülkemizde de kabul görmesidir. Akabinde ise ilk defa sadece kadınlara yönelik

olarak resmiyette, 1987 yılında Devlet Planlama Teşkilatı Kadına Yönelik Politikalar Danışma Kurulu faaliyete geçti.

6. TÜRK SİNEMASINDA KADIN

Toplumsal değerler kapsamında, kadınların beyaz perde de edindiği yer toplumun değerlerinden bağımsız değildir. Toplum normlarında iyi kadın ve kötü kadın ikilemi nasıl yer alıyorsa, sinemada kadınlara verilen rollerde bu temalar üzerinden şekillenmektedir.

6.1 Türk Sinema Tarihinin İlk Kadın Oyuncuları

Kadınların 1923 yılına kadar sinema filmleri içerisinde yer alması dini inançları gereği mümkün değildi. Bu döneme kadar sinema filmlerinde oynatılan kadınların genellikle Ermeni, Rus ya da diğer azınlıklara mensup oldukları görülür. 1923 yılın Muhsin Ertuğrul Ateşten Gömlek filminde ilk kez bir Türk kadın oyuncu olarak Bedia Muvahhit ve Neyyire Neyir'e yer verilmiştir.

Bedia Muvahhit, 1921 yılında Dame de Sion Okulu'nu bitirdikten sonra Fransızca öğretmenliği yaparken tiyatro oyuncusu Ahmet Refet Muvahhit ile evlendi. Akabinde Muhsin Ertuğrul ile tanışan Muvahhit Ateşten Gömlek filminde Ayşe rolü ile seyirci karşısına geçti. Akabinde bir çok filmde ve tiyatrodaki yer aldı.

1921 yılında Kız Öğretmen Okulu'nu bitiren Neyirre Neyir, gazeteye verilmiş olan Ateşten Gömlek filminden oynaması için aranan kadın oyuncu ilanına başvurarak, Kezban rolünü almıştır. Akabinde Muhsin Ertuğrul ile evlenen Neyirre Neyir birçok tiyatro oyununda ve sinema filminde yer aldı.

İlerleyen yıllarda adından sıkça bahsettirecek ve birçok kesim için ilk kadın oyuncu sınıflandırmasına girecek Cahide Sonku, 1933 yılında Söz Bir Allah Bir filmi ile perdede yerini alır. Agah Özgüç, Sonku için şöyle demiştir;” Türk mitolojisinin ilk yıldızı 1935 yılında doğdu. Bu Cahide Sonku. Unutulmayan bir sarışın olarak Muhsin Ertuğrul sinemasının ilk dönemlerini etkileyen Sonku, Bataklı Damın Kızı Aysel ve Şehvet Kurbanı'yla düşsel bir kadın oldu ve giderek efsaneleşti.” (Özgüç, 1988: 31)

Sonku Türk sinemasında ilk defa sarışın bir kadın olarak yer alıyordu. Çok uzun süre elinde tuttuğu şöhreti bırakmadı. Fakat zamanla kendi düşüşünü yaşadı.

6.2 Türk Sinemasında Kadın Temsili

Sinema kendine özgü olan bir anlatım ve aktarım aracıdır. Sinema başlangıçta basit bir eğlence türü olarak görülmüştür. Ancak 20. yüzyılın başlarında önemli bir ticaret ve sanayi dalı durumuna yükselmiştir. Bu yükselişle beraber de sinema konu üretme ve hayata geçirmede hızla ilerledi. Sinema filmleri bulundukları topluların kültürel değerleri, ekonomik ve siyasal dengelerine göre anlatımlarını gerçekleştirmiştir. İlk ortaya çıktığı zamandan günümüze değin bulunduğu tarihin gerçekliğini sahneye aktarmıştır. Ayrıca sinemanın izleyeni yönlendirme, etkileme gücü de çok fazladır. Özellikle televizyon döneminden önce insanlara görsel olarak erişimin tek bağlantı yolu olan sinema birçok konu ile de kişileri etkilemiştir. Özellikle film üretimi konusunda sıkıntı çekilen 1920-50 arası dönemde ithal filmlerin ülke içerisindeki etkileri gözle görülür şekildeydi. Ayrıca televizyonun evlere girmeden önceki sürecinde sinema bir çok insana aynı anda ulaşma imkanına sahip oluyordu.

Sinema sektörü diğer tüm sektörlerde olduğu gibi diğer ülkeler de ve bizde de erkeklerin egemenliği ve denetimi altında varlığını sürdürmektedir. Erkeklerin gördüğü gözler ve kadınları algılayış biçimleri ile sinema perdesinde kadına yer vermişlerdir.

Bu sektörde en tepeden aşağıya doğru yapımcı, yönetmen ve senarist zincirinin, oyuncuların ve hatta set işçilerinin tamamına yakını erkektir. Hal böyle olunca büyük çoğunluğu erkek elinden çıkan filmlerdeki kahramanların yarısından fazlası da erkeklerden oluşmaktadır. Hayatın her alanında olduğu gibi sinemada da görülen bu erkek egemen dünya, sinemanın, yaşamı daha etkileyici ve büyüleyici kılmasını kullanarak, insanlara yaşamsal rollerini benimsetir. Türk sinemasındaki bu rol benimsetmesinin genelinde kadın, gerçek hayatta olduğundan daha çaresiz, daha kendine güvenmeyen, daha korunmaya, erkek himayesine muhtaç gösterilmiştir. Genel olarak erkeklerin denetlediği ve yönlendirdiği bu sektörün ürünleri olan popüler filmler, kadın-erkek ilişkilerini değerlendirme konusunda, ataerkil kuralların geçerli olduğu dünyanın olağanlığını ve doğallığını kanıtlamaya çalışmıştır.(Zaman, 2015: 31)

Kadınlar sinemada da erk zihniyet doğrultusunda şekillendirilmeye başlamıştır. Muhtaç, zayıf, cefakar, hassas, affeden, emekçi, duygusal olarak gösterilmişlerdir. Aksi şekilde bir kadın patron, zengin, katı olarak işlense dahi muhakkak etkilendiği bir erkek ya da bu yönlerini gösteremediği bir eş, baba, sevgili rolü karşında yer almaktaydı. Kadının sinemada da temsil ettiği rol, gerçek hayatta sahip olduğu rollerin dışında değildir.

Kadın eğer ona verilen toplumsal rollerin dışarısına çıkarılırsa senaryo da bu durum affedilmez ya da olumsuzlaştırılır. Türk sinemasında kadın karakterlerin sunumundaki temel unsur olan iyi ve kötü kadın tiplerinde baz alınan değer yargıları toplumsal yargılardır. Bu değer yargılarına göre kötü kadın genel olarak, zengin, şımarık, cinselliklerini yaşayan, kendi başlarına kararlar verebilen, meselenin peşine düşen, plan ve program yapan kendi hayatlarını denetleyen pozisyonudadır. (Abisel, 2005: 188) Kadınlar, toplumun sahip çıktığı değerlerin dışında yansıtılıyorsa cezalandırılıyorlardı. Sinema da iki kadın tiplmesi bu ayrımcılığın neticesinde ortaya çıkmıştır; iyi kadın ve kötü kadın. Kötü kadın Türk kadınının rollerine sahip olmayan, iyi kadın ise biçilen kadın rollerini taşıyandır.

1970lerde kadınların, köylerden kentlere göçün getirisi olarak yaşanan maddi sıkıntı ve kente uyumun konu edildiği filmler çekilmeye başlanmıştır. Fakat bunların sayısı çok değildir. 1970ler ve 1980li yıllarda erotik filmlerin popüler olması nedeniyle sinemada salt kadın bedenine ve çıplaklığına önem verilmiştir. Kadınların küçümsendiği ya da sadece baştan çıkarıcı olarak düşündürten filmler yapılmıştır. Bu süreç 1980lerde de devam etmiştir. 1980de yaşanan darbe ülkeyi bir kaosun içerisine çekmiş ve bu durumdan sinema sektörü de etkilenmiştir. 1980 döneminde de sadece arabesk, erotik ya da çok az sayıda siyasal film çekilmiştir.

7. 1970-1980 SİNEMASINDA KADIN ROLLERİNİN ÖRNEK FİLMLER İLE İNCELENMESİ

Kadın rollerinin incelenmesi bağlamında 9 film seçilmiştir. Filmlerin ana karakter oyuncularının kadın olmasına ve çekildikleri dönemde gişe bakımından en çok izlenen filmler arasında yer almalarına dikkat edilmiştir.

7.1 Sultan Gelin

7.1.1 Künye

Yapımcı: Hulki Saner

Yönetmen: Halit Refiğ

Senarist: Halit Refiğ

Oyuncular: Türkan Şoray, Ali Özoğuz, Müşerref Çapın, Handan Adalı, Cemil Paskap, Selim Kaya, Renan Fosforoğlu, Şener Gezgen, Muazzez Arçay, Yüksel Gözen

Görüntü Yönetmeni: Cahit Engin

Müzik: Abdullah Nail Baysu

Eser: Cahit Atay

Tür: Dram

Yapım Yılı: 1973

Süre: 77 dk

7.1.2 Filmin Konusu

Sultan Gelin filmi evlendiği gece kalp hastasını kocasını kaybeden bir kadının hikayesini konu edinir. Birçok talibi olan Sultan'ı, Kazım Ağa en çok başlık parasını vererek oğlu Osman'a alır. Kalp hastası olan Osman, düğünün olduğu gece ölür. Ailesi yüklüce bir başlık parası karşılığı verdikleri Sultan'ı geri ister. Fakat hem evin işlerine baksın hem de başlık parası yanmasın diye Kazım Ağa, Sultan'ı geri vermeye razı değildir ve töreye başvurur. Beş yaşındaki oğluna Sultan'ı nikahlar, büyütüp evlenmesini söyler. Fakat süreç beklenen gibi olmaz.

7.1.3 Filmin Özeti

Film Cahit Atay'ın aynı adı taşıyan romanından uyarlanmıştır. Sultan Gelin filmi, Anadolu'da yaşayan gelinin eşinin ölmesi üzerine, kayını ile evlendirilmesi geleneği üzerinden konu alınır. Geleneklerine bağlı, tutucu bir köydür. Sultan, güzel, kendi halinde, annesi ve babasının sözünü dinleyen, geleneklerine bağlı bir kızdır. Köyün zenginlerinden olan Kazım Ağa, yüklü bir başlık parası karşılığında Sultan'ı oğlu Osman'a alır. Osman kalp hastasıdır fakat babası bu durumu kabullenmez:" Ağa adamın oğlu marazlanmaz!" der.

Osman, düğün gecesı arkadaşlarının sırtına vurarak gerdek odasına gönderilir. Odaya girdiğı andan itibaren kendisini toparlayamaz ve bunun nedeninin aldığı sert yumruk darbesinden kaynaklandığını söyler. Ertesi gün kanlı çarşafı almaya gelen kadınlara Sultan, kolunu keserek kan bulaştırdığı çarşafı verir. Kanlı çarşafı gören Kazım Ağa sevincini silah sıkarak kutlamak ister fakat silah sesiyle iyice fenalaşan Osman ölür. Osman'ın ölümünden ilk etapta Sultan sorumlu tutulur ve Osman'ın annesi Sultan'ın tekrardan baba evine gitmesini ister. Kızlarını almaya gelen anne ve baba ise Kazım Ağa'nın isteksizliğı ile karşılaşır. Hem Sultan'a verdiğı başlık parası yanmasın hem de ev işlerine yardımcı olsun diye Sultan'ı geri vermez ve evinde kalabilmesi için töreye başvurarak, beş yaşındaki oğlu Veli ile nikahladığını söyler. Sultan'ın annesi ve babası töre karşısında bir şey yapamaz ve kızlarını almadan giderler. Sultan'ın günleri ev işleri ve Veli'nin büyümesini sağlamakla geçer.

Veli büyüme sürecinde Sultan'ı ablası olarak görmekte ve abla demektedir. Veli, delikanlı olduktan sonra Sultan, aldığı akıllara ona kendini beğendirmeye, sevgisinin başka türlü olduğunu göstermeye çalışır. Fakat Veli, çocukluğundan beri ablası olarak gördüğü kadının bu gayretini anlamaz. Bu süreçte Veli, kendi yaşıtı olan Hayriye'ye gönlünü kaptırmıştır. Veli'yi takip eden Sultan, Veli ve sevdiği kızı samanlıkta yakalar. Bunun üzerine tepki gösteren Sultan, Veli'ye artık ona abla dememesini söyler.

Bu arada Kazım Ağa'nın karısı hamiledir ve Kazım Ağa doğumdan sonra Veli ve Sultan'ı evlendireceğini söyler. Kazım Ağa'nın karısı ise dünyaya bir erkek bebek getirir. Kazım Ağa bebeğin kırkında Veli ve Sultan'ın düğününü yapar.

Düğün gecesi Veli, Sultan'a onu ablası gibi gördüğünü, onunla evlenemeyeceğini, asıl sevdiğinin Hayriye olduğunu söyler. Sultan ise film boyunca ilk kez kaderine isyan eder. Gençliğinin Kazım Ağa'nın bahçesinde geçtiğini, artık beğenilmeyecek kadar yaşlandığını söyler ve Veli'nin kendisini bu yüzden beğenmediğini düşünür:" Hayalini kurduğum bebelerin beşiğini Hayriye mi sallayacak?" der fakat Sultan, kaderine, Veli ile Hayriye'nin kaçmasına razı olur. Ertesi gün yorgun olması için Veli'yi, Hayriye ile sözleştikleri saate kadar uyutur. Ertesi gün Veli'yi, elinden tutup Hayriye'ye teslim eder, duvağını çıkartıp takar ve: " Gelinlik bana kaldı duvağı takip gelin olmak sana kismetmiş" der.

Ardından Sultan'ın babası ve Kazım Ağa, Sultan için üçüncü kez pazarlık ederler ve bu kez güvey Kazım Ağa'nın yeni doğan oğludur. Kazım Ağa: "Al sana güvey, bu kez bunu sahip çık!" diyerek bebeği kucağına verir. Sultan gelin 10 yıl önce gelin geldiği evde ikinci güveyini büyötmeye koyulur.

7.1.4 Karakter Analizi

Film içerisinde varlığı en çok belli olan altı karakter üzerinden analiz yapılmıştır. Filmde karşımıza çıkan karakterin; kişisel tutumu, hayata bakışı, dış görünüşüne verdiği önem ve çevresindeki kişilerce nasıl göründüğünü gösteren yüklenen rol başlıklarından oluşmaktadır.

Tablo 9

Sultan Gelin Filmi Karakter Analizi

	KİŞİLİK	HAYATA BAKIŞ	DIŞ GÖRÜNÜŞ	YÜKLENEN ROL
SULTAN	Sessiz, örf ve adetlerine bağlı, vefakar, cefakar, güzeldir. Ona sunulan hiçbir şeye itiraz etmez. Mücadele etmek ya da çatışmak yerine kabul eder. Çalışkandır. Verilen ya da söylenen her şeyi yerine getirir. Hizmetkardır.	İçerisinde yer aldı feodalitenin tüm varlığını benimsemiş, gelenek, görenek, töre, adet ne ise ona göre şekillenir. Erkeklerin dünyasında yaşadığını ve erkek ne derse ne isterse onun olması gerektiğine inanır. Eril iktidarı kabul eder.	İnançlı bir köyde yaşar ve kıyafetleri de yaşadığı bölgeyle uyumludur. Uzun kollu elbiseler, şalvar, lastik ayakkabılar giyer. Baş kapalıdır. Süsten ve gösteriştense uzaktır.	İtaatkar ve kabul edicidir. Hizmette kusur etmez, saygılıdır. Gelenekleri bilir ve ona göre hareket eder. Çalışkandır. Verilen her görevi sessizce kabul eder. Güzelliği dillere destandır.
KAZIM AĞA	Hırslı, kurnaz, kibirlidir. Namına leke süreceğini düşündüğü hiçbir olumsuz özelliği kabul etmez, yok sayar. Parası kıymetlidir.	Şerefın ve törenin varlığına inanır. Şerefine leke ya da laf geleceğini düşündüğü şeyleri kendine göre çözmeye çalışır. Paranın her şeyi çözeceğini düşünür.	Zengin bir toprak ağasına yaraşır şekilde giyinir. Şalvarı, lastik ayakkabıları, kasketi, tespihi ve sürekli kullandığı sigarası ile profilini doğrular.	İtibarına leke düşürmemesi gerektiği, kurnaz ve işini bilen, olayları kendi istediği noktaya çekebilen biridir. Gözü kördür ve bazı gerçekleri görmez.
KAZIM AĞA'NIN KARISI	Huysuz, aksi, sert, kurnaz bir kadındır. Kocasından korkar fakat fikirlerini söylemekten geri kalmaz. Çocuklarına düşkündür fakat ilgilenecek başka biri varsa	Paraya ve şerefe önem verir. Eril zihniyeti benimsemiş, hayatının akışı içerisinde uygulamaya çalışmıştır. Töre, gelenek kavramlarına sahip çıkar.	Köylü Anadolu kadını rolüne uygun giyimi vardır. Baş kapalıdır. Uzun etek ya da şalvar giyer. Ayakkabıları lastiktir. Süsten ve gösteriştense	Kurnazdır. Çözemeyeceği iş yoktur. Kocasının üstünlüğünü ne kadar kabul etse de oğlu için onu ezme cesaretini gösterebilecek kadar gözü karadır. Laf geçirilebilir.

	önemsemez. Sultan'a karşı acımazsıdır.		uzak, sadedir.	
	Gelenek ve göreneklerine bağlıdır.			
SULTAN'IN ANNESİ	Kocasının dediğini kabul eder. Kurnazdır. Kızından çok onu satarken aldığı parayı önemser.	Feodal düzen içerisindeki erilliği yadsımaz kabul eder. Töre kavramı yaşamını şekillendirir. İyi bir tarla kızını satmasından daha önemlidir.	Köylü Anadolu kadını rolüne uygun giyimi vardır. Başı kapalıdır. Uzun etek ya da şalvar giyer. Ayakkabıları lastiktir. Süsten ve gösterişten uzak, sadedir.	Kocasına itaat eden, kızını evlat gibi değil iyi para karşılığı sattığı bir meta olarak görür. Duygusuzdur.
SULTAN'IN BABASI	Akıllı, kurnaz, çıkarıcı, pişkin bir adamdır. Kızının üzerinden daha çok para kazanma hırsına bürünmüştür. Para ile kızını eşdeğer tutar.	Törenin gerçekliğine ve erkeklerin kadınlardan olan üstünlüğüne inanır. Kız çocuğu için “tohumuna para mı saydım” cümlesini kullanarak, kız çocuklarını	Anadolu köyünde yaşam şekline uygun giyinir. Şalvarı, lastik ayakkabıları, kasketi vardır	Karlı iş yapmayı bilir. Kızının üzerinde söz sahibidir ve ne isterse öyle davranabilir. Evinin reisidir.
		önemsemediğini belli eder.		

VELİ	Efendi, iş yapmaktan kaçınan, tembel, nazlı, yakışıklı biridir. Tek derdi gezmek ya da arkadaşları ile zaman geçirmektir. Saf, iyi niyetlidir.	İçerisinde bulunduğu feodal düzen işleyişine tepki gösterir. Abla dediği bir kadına eş diyemeyeceğini söyler. Uğradığı haksızlık ve ahlaksızlık karşısında düğün gecesini, babasını ve töreyi yok sayıp sevdiği kızla kaçar.	Yaşadığı şartlar ve durum içinde babası ve diğer erkeklere nazaran daha modern giyinir. Ceket, pantolon, kazak tercih eder.	Büyüyüp töreyi kabullenerek Sultan ile evlenmesi beklenir. Evin işlerini üstlenmesi, büyümesi gerektiği düşünülür.
-------------	--	--	---	--

7.1.5 Filmin Değerlendirmesi

Sultan Gelin, Anadolu gerçekliği olan gelinin, ölen kişinin kardeşi ile evlenebilmesi üzerine yazılmış ve kadının toplum içerisinde ne denli yok sayıldığını ve metalaştırıldığını, üzerinden dönen tek muhakemenin maddi boyutlu olduğunu gözler önüne sermektedir.

Sultan'ın anahtar statüsü kadın ve gelin oluşudur. Film iki temel statü üzerinden bizlere töre, namus, ataerlik kavramlarını ve bu kavramların içini dolduracak malzemeyi verir. Erkeklerin kadınlardan daha üstün ve söz sahibi olduğu feodal ve gerici zihniyet içerisinde kadının metalaştırılması ve değersizleştirilmesi, kendine yabancılaştırılması söz konusudur.

Sultan için yapılan pazarlık esnasında, Sultan'ın sadece bir kenarda durup, un döverek olanları sessizce, kurban olarak izlemesi feodalizmin ve erilliğin kadın üzerindeki etkisini göstermektedir. Pazarlıktan sonra, aracı olan kişi Kazım Ağa'ya:” Motor gibi, traktör gibi, tepe tepe kullan” diyerek duruma ne kadar sevindiğini belli etmeye çalışmıştır. Toplumsal cinsiyet kalıpları doğar doğmaz toplumun en küçük yapısı olan aile tarafından belirlenmeye başlanır. Kadınlar geçmiş tarihlerden itibaren yaşamı, erkek ile eşit olarak paylaşamamıştır. Toplulukların yönetimlerinde, dini

liderliğinde ya da kültürel etkileşimlerinde kadınlar direkt olarak ya hiç söz sahibi olamamışlar ya da dolaylı olarak çok az söz sahibi olabilmışlardır. Kadınlara yüklenen roller genel olarak anne olabilmeleri, ev içerisinde düzenleye bilmeleri şeklinde benimsenmiştir. Kadının çağlar boyunca en önemli rolü ise anne olabilmesidir. Sultan Gelin’de de Sultan’a biçilen rol sadece iyi bir eş, iyi bir iş gücü olabilmesi yönündedir.

Sultan, Osman’ın ölümünden sonra evlendirildiği Veli ile ilgilenirken de rol çatışması yaşamaya başlar. Anne olabileceği bir çocuğa eş olmak için hazırlanır. Fakat gösterdiği özveri, fedakarlıktan sonra Veli’nin aklına kazınmış; abla, aileden, yenge kavramlarını yok edemez. Anne ve eş rolleri çatışmıştır.

Sultan toplumun kanayan yarası olan töreye, boyun eğen, ses çıkaramayan kadınların hayatlarını gözler önüne serer. Kadına biçilmiş rollerin dışına çıkmasına izin verilmez. Dayak yer, hakaret işitir, evlendirilirken fikri sorulmaz. Var oluş nedeni dört temel üzerinde nokta şekillendirilir; başlık parası, iş gücü, eş, anne.

Kadının feodal sistem içinde, özgür ve irade sahibi olabilmesinin güçlüğünü görürüz. Film içerisinde yer alan tüm kadınlar feodal sistem içerisinde muhakkak var olabilmışler fakat kendilerine güç katarak statülerini şekillendirmişlerdir. Kazım Ağa’nın karısı ağa karısı olasından kaynaklı daha güçlüdür ve olaylar karşısında daha rahat sesini çıkartır, tepkisini gösterir.

Sultan Gelin feodaliteniz, ataerklığın var olduğu toplumlarda kadının adının olmadığını, sessizleştirildiğini, yok sayıldığını göstermekte; toplumsal cinsiyet eşitsizliğini gözler önüne sermektedir.

7.2 Dila Hanım

7.2.1 Künye

Yönetmen: Orhan Aksoy

Senaryo: Safa Önal

Yapımcı: İrfan Ünal

Oyuncular: Türkan Şoray, Kadir İnanır, Erol Taş, Kadir Savun, Hüseyin Peyda, Tarık Şimşek, Ata Saka, Ekrem Dümer, Yüksel Gözen, Tevfik Şen, Nevin Nuray, Zerrin Egeliler, Erhan Dilligil, Tevfik Şen, Ahmet Karaca, Yüksel Gözen, Cevdet Arıkan, Orhan Çoban, İbrahim Uğurlu

Görüntü Yönetmeni: Kaya Ererez

Eser: Necati Cumalı

Müzik: Cahit Berkay

Tür: Dram, Duygusal

Tarih: 1977

Süre: 86 dk

7.2.2 Filmin Konusu

Dila Hanım, intikam ve aşk ikileminde kalmış bir kadının hikayesini konu edinir. Dila Hanım'ın kocası Barazoğu İbrahim Bey arazi anlaşmazlığı nedeniyle çıkan tartışmada Karadağlı Rıza Bey tarafından öldürülür. Dila Hanım ise kocasının intikamını almak için yemin eder fakat Rıza Bey'i tanımamaktadır. Rıza Bey'i bulmak için eşkıyalardan da yardım uman Dila Hanım, bir gün dere kenarında yaralı birine rastlar ve yardım eder. Yardım ettiği kişi kendini Değirmenci Yakup olarak tanıtır. Fakat Yakup'un gerçek kimliği zaman içerisinde ortaya çıkmaya başlar. Yakup'a aşık olan

Dila Hanım, Yakup'un Karadağlı Rıza olduğunu öğrendiği zaman aşkı ve intikam ikileminde kalır.

7.2.3 Filmin Özeti

Dila hanım filmi Barazoğlu İbrahim Bey'in cenazesinin at arabası üzerinde olarak konağa getiriliş sahnesi ile başlar. Dila Hanım bunu kimin yaptığını sorar ve çıkan arazi kavgası nedeniyle Karadağlı Rıza Bey'in yaptığını söylerler.

Dila Hanım'a töre gereği beyin intikamının alınması gerektiği söylenir. Dila Hanım ise karşılık olarak: "Kanı yerde kalmayacak, Karadağlı Rıza Bey'i öldürmek boynumun borcudur" der. Konağın adamları ise maşa varken elini kana bulamaması gerektiğini, bunun için dağa çıkmış Kara Haydar adında bir katil olduğunu söyler. Dila Hanım, eşkıya olan Kara Haydar'ın bulunmasını emreder.

Dila mert, gözü kara, sert olarak gösterilir. Alışılan kadın tiplerinden farklı güçlü, tuttuğunu koparan bir kadındır.

Erkek hegemonyasının olduğu bir bölgede kadın olarak dik duruşunu gösteren Dila Hanıma töre gereği beyin intikamının alınması gerektiği söylenir. Dila Hanım ise karşılık olarak; "kanı yerde kalmayacak, Karadağlı Rıza Bey'i öldürmek boynumun borcudur" der.

Bulunan ve Dila Hanım'ı görmeye giden Kara Haydar, Dila Hanım'ın güzelliği karşısında şaşırır ve: "Senin gibi güzel bir kadına hizmet her erkeğe nasip olmaz" der. Dila Hanım kocasının katilini bulmasını ve ona getirmesini ister. Kara haydar ise Rıza Beyi getireceğini ve karşılığında istediğini gelip alacağını söyler.

Karadağlı Rıza Bey ise hem köyüne ve geleneğine bağlı, gözü kara, cesur, yakışıklı, terbiyeli hem de İstanbul modernizminin içinde var olan, tanınan modern bir erkeği canlandırır.

Dila Hanım'ın aradığı sırada Rıza Bey İstanbul'a gitmiştir ve Dila Hanım intikam için Rıza Bey'i bekler. Rıza Bey dönünce ise planına başlar. Rıza Bey'in memleketine her geldiğinde elini öpmeye, hayır duasını almaya gittiği bir büyüğü vardır

ve yola yalnız çıktığı bilinmektedir. Kara Haydar saldırmak için uygun günün o zaman olduğunu belirtir. Rıza Bey yolda iken yolunu Kara Haydar'ın adamları keser. Teslim olmasını isterler ancak Rıza Bey teslim olmaz, onlarla çatışmaya girer. Kolundan yaralanır ve aynı zamanda Kara Haydar'ın adamlarını ve Kara Haydar'ı öldürür. Bu durumun ardından Dila Hanım, Rıza Bey'i kendi öldürmeye gider. Atla yolda giderken yaralı birini görür ve yardım etmeye başlar. Bu kişi Rıza Bey'dir ancak Dila Hanım onu hiç görmediği için tanımaz. Rıza Bey'in başından ayrılmaz, yarasını temizler ve adamlarına onu konağa götürmesini söyler. Ardından Rıza Bey'in konağına gider ancak onun orada olmadığını gittiğini söylerler.

Dila Hanım ve Rıza Bey'in ilk karşılaşmasında Rıza Bey, Dila Hanım'ın öldürdüğü Barazoğlu İbrahim Bey'in karısı olduğunu anlar ve konaktan gitmek ister. Giderken Dila Hanımla karşılaşır ve adının Değirmenci Yakup olduğunu söyler.

İlk görüşte Rıza Bey ve Dila Hanım birbirlerinden etkilenir. Özellikle Rıza Bey, Dila Hanım'dan çok etkilenir ve onu düşünmeden duramaz. Kısa bir müddet sonra hediye getirmek için tekrardan Dila Hanım'ın konağına gelir. Hediyeyi verdikten sonra ise Rıza Bey'in geldiğini duyduğunu söyler. Dila Hanım hemen Rıza Bey'in konağına yol alır. Fakat bu Rıza Bey'in planıdır. Dila Hanım konağa yaklaşıncı, Rıza Bey'in adamları onu yakalar ve bir odaya kilitler. Ardından Rıza Bey, değirmenci kılığında tekrar gelip Dila Hanım'ı kurtarıyormuş gibi yapar. Rıza Bey, Dila Hanım'a tehlike geçene kadar değirmene gidip birkaç gün kalmalarını söyler ve Dila Hanım'da kabul eder.

Değirmende geçirdikleri zaman içerisinde Dila Hanım da işlere yardım ederek un öğütür, ekmek yapar, odun keser. İlk gün yemek yapan Rıza Bey'in ancak bulundukları yer bakımından Yakup'un yıkadığı tabağı elinden alıp yıkamak ister. Rıza Bey: "Olmaz siz Dila Hanımsınız" der. Dila Hanım ise: "Ne olacak Dila Hanım süs bebeği değil ya. İş yapmayan kadın hanım olamaz" diyerek karşılık verir. Bu kaçış birbirlerine iyice aşık olmalarını sağlar.

Rıza Bey, Dila Hanım'a Rıza Bey'i öldürürse eline bir şey geçmeyeceğini, daha çok genç olduğunu yeniden yuvasının, çocuklarının olabileceğini, ölenin geri

gelmeyeceğini söyler. Dila Hanım ise onu bu intikam duygusunun yaşattığını, kocasının ölmediğini öldürüldüğünü söyleyerek Rıza Bey'in yeniden yuvan olur demesine karşılık olarak ise: “Barazoğlu İbrahim Bey'in karısıyım ben, bir erkekten sonra öbürüne açılan kadının namusu, vicdanı, töresi var mıdır? Öyle bir kadın, kadın mıdır?” diyerek tepki verir.

Dila Hanım konağa döndükten sonra Rıza Bey'e ait arazi sınırlarını geçmeye, yıkmaya başlar. Amacı Rıza Bey'in gelmesini sağlayarak onu öldürmektir. Gelmeyen Rıza Bey'e ise haber yollar: “Ben kadınlığımla korkmaz beklerken o nasıl erkektir gelmez” der.

Rıza Bey, Dila Hanım'ın çağrısı üzerine gider ve ilk kez Dila Hanım Değirmenci Yakup diye tanıdığı kişinin Rıza Bey olduğunu görür. Önce inanmak istemez ancak ikna olunca öfkesi daha da artar çünkü şimdi sadece kocasının intikamını almak isteyen bir kadın değil duygularıyla oynandığını düşünen bir kadın haline gelmiştir. Elindeki silahla Rıza Bey'i kolundan vurur ve boğuşma başlar. Rıza Bey: “Seni gördüm sevdim, sen benimsin, alın yazımızı ortak yazılmış, ben seninle evleneceğim” diyerek Dila Hanım'a tecavüz eder. Uğradığı tecavüzün ardından Dila Hanım; “Aşk mı bu? Yiğitlik, erkeklik mi? Karaladın beni. Aciz, mahkum zavallı ettin, kendi yüzüme bakamaz ettin beni” der. Rıza Bey ise sessizce atına binip gitmiştir.

Dila Hanım adamlarını toplayarak Rıza Bey'i konağını basar. Fakat Rıza Bey İstanbul'a gitmiştir. Dila Hanım da Rıza Bey'in ardından intikam almak için İstanbul'a gider. Kaldığı oteli bulur ve Rıza Bey'i bekler. Rıza Bey'in gidebileceği her yere gider ve en sonunda otelde yaza veda partisi olduğunu ve Rıza Bey'in oraya gideceğini öğrenir. Silahını alıp oraya gider ve göz göze gelirler. Rıza Bey orkestradan bir şarkı ister ve oynamaya başlar. Dila Hanım karşısında vurması için arkasını dönerek oynayan Rıza Bey'i görünce hem ağlar hem silahıyla vurmak için bekler fakat vuramaz ve gider.

Köyde iki gencin düğünü yapılır. Düğüne önce Dila Hanım gelir ve geldiği esna da saygıdan davul ve zurna sesi kesilir, gelin ve damat elini öper, hediyelerini verir ve düğün devam eder. Rıza Bey ise uzaktan Dila Hanım'ı izler ve yanına gelir, etrafta bir sessizlik oluşur. Rıza Bey davulcuya çal der ve elini Dila Hanım'a uzatır. Önce elini

tutmayan Dila Hanım sonra kendi elini uzatır ve karşılıklı oynamaya başlarlar. Bu sırada Dila Hanım'ın adamları ölen beylerinin intikamı için hem Rıza Bey'i hem de onun yanında yer alan Dila Hanım'ı vururlar. Birbirlerine sarılarak ölürlər.

7.2.4 Karakter Analizi

Film içerisinde varlığı en çok belli olan üç karakter üzerinden analiz yapılmıştır. Filmde karşımıza çıkan karakterin; kişisel tutumu, hayata bakışı, dış görünüşüne verdiği önem ve çevresindeki kişilerce nasıl görüldüğünü gösteren yüklenen rol (Anık, Soncu,2012: 68) başlıklarından oluşmaktadır.

Tablo 10

Dila Hanım Karakter Analizi

	KİŞİLİK	HAYATA BAKIŞ	DIŞ GÖRÜNÜŞ	YÜKLENEN ROL
DİLA HANIM	Cesur, gözü kara, eril, mert, güzel, güçlü, tuttuğunu koparan, mağrur bir kişiliktir. Sert mizaca sahiptir ve durumlar karşısında genellikle tutumları nettir. Yardımsever ve iyi niyetlidir. Hem hanım ağa olma hem de iyi bir ev kadını olabilme dürtülerine sahiptir.	Yaşadığı feodal sistem içerisinde var olmayı özümsemiş ve sosyal statüsü gereği güçlü ve cesur olması gerektiğine inanmıştır. Kadınların genel yaşamları üzerinde belli bir ahlaki tutuma sahiptir. Törelerin varlığına ve intikama inanır.	Anadolu kadını simgeleyen yöresel kıyafetler içerisinde karşımıza çıkar. Kapalı bir karakterdir fakat bu türbana girmek biçiminde değil, şal ile otantik bir görüntüye sahip olma noktasındadır. Gelenekselliğini belli eden hızmaları vardır.	Tuttuğunu koparan, güçlü, cesur hanım ağa modelidir. Adalet duygusunun ve iyi niyetinin gelişmiş olduğu düşünülür. Güzelliğinden insanların etkilendiği ve dillere destan olduğu söylenir.

RIZA BEY	Hem köyüne ve geleneğine bağlı, gözü kara, cesur, yakışıklı, terbiyeli hem de İstanbul modernizminin içinde var olan, saygın, açık fikirli bir erkektir. Törelere alışmış ve alışmışın aldırış etmemekle beraber adalet ve eşitlik duygusu gelişmiştir. Yardımseverdir.	Geleneklerin ve modern yaşamın bir arada var olabileceğine inanır, ikisinden de vazgeçmez. Yapılan hatalardan ders çıkarılması ve kişi mutluluğunun esas alınması gerektiğine inanır.	Uzun boylu, yakışıklı ve modernidir. Toprak ağası olmasına karşın yöresel ya da etnik giyimine pek rastlamayız. Kıyafetleri avangart, şık ve modernidir.	Çevresi tarafından yardımsever, zengin ve eğlenceli olarak tanımlanır. İnsanlar üzerinde etkileyici yanı vardır. Fikirleri ve tutumları önemlidir.
KARA HAYDAR	Kaba, çirkin, saldırgan, çıkarıcı, kurnaz, kötü niyetlidir. İşlediği cinayetlerden ömür boyu hapsi istenmektedir ve o da eşkıya olmayı tercih eder. Korkusuzca dağlarda yaşar.	Menfaat için yapılmayacak şeyin olmadığına ve mutlaka her şeyin bir bedelinin olduğuna inanılır.	Dağlarda yaşadığı için kalın kıyafetleri tercih etmiştir. Anadolu'da tercih edilen puşi/şal kullanmıştır. Uzun çizmelerinin için pantolonunun paçalarını koyar.	Kaba, korkusuz, kötü ve tehlikeli işler için maşa olarak kullanılabilinecek biridir.

7.2.5 Filmin Değerlendirmesi

Film, Anadolu topraklarında geçmişten beri gelen kan davalarının varlığından yola çıkarak, kadın, iktidar, töre, aşk kavramlarını bize sunuyor. Dila Hanım, toprak ağası olan kocasının ölümünden sonra karşımıza erkek rollerine bürünmüş bir kadın olarak çıkıyor. Toplumsal roller çerçevesinde erkeğe verilen roller, Dila Hanım'da bir kadın tarafından vücut buluyor. İntikam söylemleri, dişi yapı da çok göremeyeceğimiz netlikle sunuluyor. Fakat Dila Hanım, toplumun kadından beklediği, kategorize ettiği

biçimde kadınsı sıfatlarını taşımak yerine, erkeksi sıfatlar içerisinde şekillenmiştir. Güçlü, iktidar sahibi, eril, ekonomik açıdan söz sahibi, gururlu, kararlı bir kadın profili çizmektedir.

Kocasının ölümünden sonra üzüntüsünü: “Sen benim kocamdın, beyimdin” diyerek ve her şeyinin kocası olduğunu, gözünü onda açtığını ve başkasına bakmayacağını söyleyerek evlilik kurumuna bağlılığını dile getirir. Toplum algısında kadının en önemli görevlerinden biri evlenmek ve çocuk sahibi olmaktır. Dila Hanım’ın çocuğu yoktur fakat bu onun saygı görmesini engellemez. Eşine ve töreye duyduğu bağlılık sosyal rolünün artmasını sağlamıştır. Ayrıca kadına yükleniş olan “Ev işini kadın yapar” rolü de Dila Hanım profilinde yerini alır. Dila Hanım’a statüsü gereği bulaşıkları yıkatmak istemeyen Rıza Bey, Dila Hanım tarafından: “Ne olacak Dila Hanım süs bebeği değil ya. İş yapmayan kadın hanım olamaz” cümlesiyle karşılaşır. Kendi gerçekliğini şekillendirmeye, toplum normlarını yıkmaya çalışan kadından dahi beklenen ve kadına yüklenen roller vardır. Kadın kendi kararlarını almalı fakat toplumun kabul saydığı her şeyi reddetmemelidir.

Film içerisinde cinsiyet rollerinin farklılığı, rol çatışmalarının varlığının yanı sıra sistemsiz göndermelere de yer verilmiştir. Özellikle filmin ilk sahnelerinde, kocasının ölümünün ardından yanında çalışan işçilere, İbrahim Bey’in ölmediğini işe, tarlaya aynı şekilde dönülmesi gerektiğini söyler. Ne olursa olsun kapitalist düzen içerisinde var olmaya ve çarkın devam etmesi gerektiğini dair bir gönderme vardır.

Dila Hanım filmi içerisinde kadının güçlü ve kalıp yargılardan sıyrılarak kendi özüne dönüşümü vardır. Olaylar ve kişiler karşısında dik duruşu, yüklenilen güçlü, lider, eril rollerin altında kendi öz benliğinin varlığı ve duygularının yönlendirmesi ile kendi iradesini ele geçirir. Kadınlara yüklenen; evliliğe daima sadık kalınmalı, dul kadın evlenmemeli, kocasının namusuna sahip çıkmalı kavramları filmin başında ana kadın karakter tarafından da benimsenmiş fakat zamanla dönüşüme uğramıştır. Özellikle Dila Hanım’ın kullandığı: “Barazoğlu İbrahim Bey’in karısıyım ben, bir erkekten sonra öbürüne açılan kadının namusu, vicdanı, töresi var mıdır? Öyle bir kadın, kadın mıdır?” söylemi feodal toplumun dul kadından beklentisini gözler önüne sermektedir.

Film içerisinde yer alan birçok sahnede kadının erkeğe karşı var olan iktidar hayranlığı da gösterilmiştir. Bu film içerisinde yer alan tutarsızlıklardan biridir. Hem kadını tanımaya, özüne döndürmeye çalışmakta hem de erkeğin feodalitesini, gücünü kadın üzerinde korkmadan kullanmaya çalışmaktadır. Rıza Bey'in Dila Hanım'a tecavüz ettiği sahne buna örnektir. Temelinde aşk gibi bir duygunun yatıyor olmasına ve bir kadın ne kadar güçlü olursa olsun, erkeğin üstünlüğü daima vardır demenin bir başka yoludur. Cinsel üstünlüğün erkekte olduğuna inanılan töre de kadına sahip olmanın, onun tutumu ne olursa olsun seviyorsa ya da istiyorsa güç kullanılabileceği, kadının rolü, statüsü ne kadar yukarı da olursa olsun erkeğin gölgesinde ve erkekten daha güçsüz olarak var olması gösterilmiştir. Toplumun kadına biçtiği rollerin bütünü bu filmde görmekteyiz. Toplum kadının güçlü olmasını ister, fakat bir erkekten daha güçlü olmasını değil. Tecavüz sahnesinin ardından ise Dila Hanım'ın: "Aşk mı bu? Yiğitlik, erkeklik mi? Karaladın beni. Aciz, mahkum zavallı ettin, kendi yüzüme bakamaz ettin beni" der. Tecavüze, zorbalığa uğrayanın kadın olmasına rağmen utanacak, aciz duruma düşecek olanın yine kadın olması üzerinde durulmuştur. Toplumsal normlar içerisinde de tecavüze uğrayan kadına kötü gözle bakılması burada ele alınmıştır. Bu kez bunu toplum diliyle değil kadının kendi diliyle yapmışlardır. Tecavüz edenin meşru, tecavüze uğrayanın ise suçlu olduğu bir algı işlenmiştir.

Dila Hanım'ın güçlü, eril ve mağrur duruşu içerisine girdiği aşk duygusu ile birlikte yerini geleneklerini, içerisinde yer aldığı feodaliteyi yıkan daha güçlü ve daha feminist bir duruşa bırakıyor. Kadın toplumun söylemlerinden, normlarından, çürümüş sitemin varlığından, baskılarından ve beklentilerinden sıyrılarak baş kaldırıyor, kendi içerisinde bir aydınlanma yaşıyor, bir varoluş mücadelesine dönüyor.

Filmin içerisinde yer alan diğer kadın karakterler üzerinden ise Avrupai yaşamın esintilerini görmekteyiz. Tamamen eğlence odaklı, bakımlı, lükse düşkün, utangaç olmayan, fikirlerini fütursuzca söyleyebilen, aşağılamalara maruz kalan fakat önemsemeyen kadın profilleri sergilenir. Toplumun kadından beklediği rol geleneksel olmasıdır. Kendi öz iradesi ile yaşamına şekil verebilen kadınları aşağılamaktan kaçınmamışlardır.

Dila Hanım filminde feodalitenin kadınlara ve sisteme yüklediği ağırlığı, saygı duyulan kadına eril(erkeksi) rolleri vermeye çalıştığını görmekteyiz. Ve bir kadının duyguları ekseninde çıktığı yolculukta; kendi özünü aramasını, kendi iradesini yönetmesini, yaşadığı toplum normlarına aşk teması üzerinden baş kaldırmasını görmekteyiz.

7.3 Gelin

7.3.1 Künye

Yönetmen: Lütfi Ömer Akad

Senaryo: Lütfi Ömer Akad

Yapımcı: Hürrem Erman

Oyuncular: Hülya Koçyiğit, Kerem Yılmaz, Şener Şen, Kahraman Kırıl, Nazan Adalı, Kamran Usluer, Aliye Rona, Seden Kızıltunç, Günay Güner

Müzik: Yalçın Tura

Tarih: 1973

Tür: Aile, Dram

Süre: 93 dk

7.3.2 Filmin Konusu

Gelin filmi, Yozgat'tan daha iyi yaşam koşulları için İstanbul'a göç eden kalabalık ailenin, büyük kent karşısında şaşkınlığı, alışma ve yaşama çabalarını ele almıştır. Hacı İlyas Efendi, iki oğlu, eşi, gelinleri ve torunlarıyla İstanbul'da yaşamakta, bakkal dükkanı işletmektedir. Büyük oğlu Hıdır ile işleri daha büyütmek, İstanbul'un merkezinde yeni bir bakkal dükkanı açma isteğindedir. Bu süreç içerisinde Hacı İlyas'ın küçük oğlu olan Veli'nin çocuğu Osman kalp hastasıdır. Aile bu durumu ilk başta halsizlik, nazar, hava değişimi olarak değerlendirir. Fakat Osman'ın annesi Meryem, Osman'ın hastalığının peşine düşer ve ameliyat olması gerektiğini, ameliyat

masraflarının çok maliyetli olduğunu öğrenir. Diğer taraftan yeni bakkal dükkanı için paraya ihtiyaç vardır. Aile bu durum içerisinde Osman'ın ameliyatını erteler ve gelinlerin ziynet eşyalarını alarak yeni dükkan için harcarlar. Hacı İlyas'ın torununu ameliyat ettirmeyi erteledikçe, Meryem'in yakarışları içerisinde geçen zaman Osman'ın aleyhine işlemektedir.

7.3.3 Filmin Özeti

Film Haydarpaşa tren garında başlar. Yozgat'tan İstanbul'a ilk kez gelen Osman, Meryem ve Veli'yi, Veli'nin abisi Hıdır karşılar. İçine düştükleri kalabalık karşısında ne yapacaklarını şaşırırlar.

Veli, babasının ve abisinin aileleriyle beraber yaşadığı eve üçüncü aile olarak dahil olmuştur. Annesini ve babasını altı yıldır görmüyordur. Yeniden bir araya geldiklerinde büyük bir hasretle değil, mesafeyle görüşürler. Veli gelir gelmez abisi Hıdır ile birlikte, babasının işlettiği bakkal dükkanına gider.

Veli, abisi ile beraber gezerken aynı köyden tanıdıklarına İbrahim ile denk gelirler ve selamlaştıktan sonra abisi şu yorumu yapar: “Bir tuhaf adam, karısının fabrikada çalıştırıyor olacak iş mi?” Veli, Meryem'e bugün yolda köylülerini gördüklerini ancak abisi Hıdır'ın yüz vermediğini söyledi. Nedeni ise karı koca ikisinin de fabrikada çalışmasıymış der. Bunu üzerine Meryem ilk sorgulamasına geçer:“Çalışmak ayıp mı?” diye belirtir. “Elbette değil” der Veli.”Ama kadın kısmı evde gerek” diye de ekler.

Meryem ve Veli'nin oğlu Osman hastadır. Çözüm yolunu ise Yozgat'ta muska yazdırarak aramışlar fakat çare olmadığını görmüşlerdir. İstanbul'a geldikleri zaman Osman fenalaştığında, babaannesini: “Hemen okuyup üflerim bir şeyin kalmaz” diye telkin etmiştir. Evlerine gelen ve fabrikada çalıştığı için kötü gözle bakılan İbrahim'in karısı Güler ise tesadüfen Osman'ın hasta halini görür ve Meryem'e doktora götürün der. Doktor kelimesini duyan babaanne ise doktorluk bir şey olmadığını söyler ve: “Çocuktur olur, bahaneyle her fırsatta elin adamına kendinizi elletmeye fabrikada alıştınız herhalde” diyerek kadını tersler.

Veli, İstanbul'un ticaretine, para akışına, iş tutma kısmına hızlıca alışmaya ve adapte olmaya başlar. Bu süreçte ise Meryem'in tek düşündüğü oğlu Osman'ın geçirdiği nöbetlerdir. Kadının fedakar ve vefakar olması Meryem üzerinden işlenmiştir. Osman'ın sokakta oynarken fenalaşması üzerine ailenin sevmedi kadın Güler, Osman'ı görmüş ve alıp kendi evine götürmüştür. Çocuklar Meryem'e haber vermeye gitmişlerdir. Osman'ın fenalaştığını duyan Meryem bir hışımla evden çıkar. Bu arada kayınvalide, Osman'ın düşmesinden çok Meryem'in örtü takmadan dışarı çıkmasını dert eder. Meryem kucağında Osman ile döndükten sonra: "Kendini kime gösterdin, İstanbul seni iki günde mi yaktı? Veli'ye söyleyeyim de ayağını kırsın senin" diye söylenir.

Meryem'in önceliği oğludur. Herkesten gizli, Güler ile oğlunu doktora götürür. Oğlu için saygıda kusur etmediği kocasını ve ailesini karşısına almaya razıdır. Meryem, Osman ve Güler otobüsten inerken Hıdır'ın büyük oğlu görür ve hemen gidip Veli'ye durumu söyler. Meryem'in dışarı çıktığını öğrenen kayınvalidesi ise Veli'nin karısını hiç dövmemesinden yakınır, evin ırzının kimden sorulacağını sorgular.

Meryem durumu Veli'ye anlatır." Kadın başına üstesinden gelemem, benimle gel" der. Ancak Veli durumu ciddiye almaz ve kadın başına işlere kalkışmamasını evde, anasının dizinin dibinde oturmasını tembihler. Hastaneye tekrar gidilmesi gereken dün bakkalda kalması gerektiğini söyler. Meryem ise kimseyi dinlemez ve kimseye sormadan hastaneye, sonuçları almaya tek başına gider. Osman'ın kalbinde delik olduğunu, ameliyat olması gerektiğini, eğer ameliyat olmazsa en fazla iki ya da üç ay yaşayacağını öğrenir.

Meryem eve geldiğinde tüm aile kapıda onu beklemektedir. Kayınpederi tepkisel değil aksine sevecen karşılar. Osman'ın kalbinin delik olduğuna değil, yemek yemediği için hastalandığına inanırlar. Kayınvalide:"Avrad gibi avrad olup çocuğunu doyuracağına hastane köşelerinde sürtersin" der. Yemek masasında ise Meryem ameliyat için altı, yedi bin lira lafını söyleyince kayınpederi, çok borçları olduğunu o kadar parayı sokağa atamayacağını söyler. Veli ise tüm bu olanlara sessizdir. Kayınvalide ise doktor yerine kurşun döktürmeyi, okuyup üfletmeyi daha doğru bulur.

Bu kargaşada Veli, abisi ve babası, şehrin işlek yerinden olan Şişli’de yeni bakkal dükkanı açma heyecanı içindedirler. Meryem bu durumu:“Dükkan derdine ateşler içinde yanırlar!” diye dile getirir. Meryem ise bu süreçte ameliyat parası bulmak için son çare olarak Güler’in kocasına, abisinin kendisine mirastan pay olarak verdiği altınlarını bozdurması için verir. Ailenin tüm derdi yeni bakkal dükkanı için plan yapmak, dükkanı daha fazla ürünle doldurmaya çalışmaktır. Meryem bu durumdan çok rahatsız olur. Naciye tüm altınlarını aileye verir, Veli de Meryem’in altınlarını ister. Meryem de ameliyat parası için sattığını söyleyerek:“Sizin gözünüzü para bürümüş, Osman’ım elden gidecek!” der ve bunun üzerine ailesinin yanında karısı ondan habersiz işler çevirdiği için erkeklik şerefine ezildiğini düşünen Veli’nin tokadını yer. Aile Meryem’in bu tavırlarını oğlu için yaptığını düşünmek yerine Güler’in yüzünden olduğunu söyler.

Veli, attığı tokattan pişman olmuştur ancak ne yapacağını da bilemez. Deniz kenarına gittikleri bir gün Meryem’e: “O dükkan hepimiz için, Naciye kadar olamadın” der. Meryem satılan altınlarının parasını ve alyansını kayınpederine vererek:“Saygısızlığımı affet, analık acıma ver, parayı bildiğin gibi kullan” der. İki haftaya kadar parayı tamamlayıp, Osman’ın ameliyatı için geri vereceğini söyleyen kayınpederi ise haftalar geçmesine rağmen ses çıkarmaz. Osman’ın ameliyatı sürekli ertelenir. Bu arada ikinci bebeğine hamiledir Meryem, fakat Veli’nin gözü dükkandan başka bir şey görmediği için geç söyler.

Kurban bayramı günü herkes birbirleriyle bayramlaştıktan sonra Hıdır, kurbanlık koyunu kesmek için hazırlık yaptığında Osman bu anı görmek istemez ve dışarıdan gelen cümbüşe katılır. Fakat kalbi artık dayanamaz ve yığıldığı yerde ölür. Osman’ın ölümüyle ilgili Hacı İlyas’ı ve tüm aileyi suçlayan Meryem kesilmesi için alınan koçu serbest bırakarak gidip eski bakkalı yakar. Ardından Güler’in kocası İbrahim, Meryem alır ve oradan uzaklaştırır. Aradan on gün geçmesine rağmen Meryem ortaya çıkmaz ve Hıdır’ın aklına Güler ve kocası gelir. Ardından Güler’in kocasının yolunu kesen Hıdır, Meryem’in on gündür kendine kalacak bir oda tuttuğunu ve fabrikada çalışmaya başladığını öğrenir ve gelir babasına söyler. Hacı İlyas, Veli’nin yanına giderek, olana, ölene, yanana çare olamayacağını, alın yazısı olduğunu fakat ırz

işinin başka olduğunu söyleyerek Veli'ye Meryem'in çalıştığı fabrikanın adresini verir ve buna boyun eğilemeyeceğini bildiği gibi yapması gerektiğini belirtir; “Erkek gibi erkek elin titremesin” der.

Veli fabrika çıkışına giderek Meryem'i bekler ve ona fabrikada bana da iş var mı diye sorar. Veli'nin ona zarar vermek için geldiğini düşünen Meryem şaşırır, mutlu olur.

7.3.4 Karakter Analizi

Film içerisinde varlığı en çok belli olan altı karakter üzerinden analiz yapılmıştır. Filmde karşımıza çıkan karakterin; kişisel tutumu, hayata bakışı, dış görünüşüne verdiği önem ve çevresindeki kişilerce nasıl görüldüğünü gösteren yüklenen rol başlıklarından oluşmaktadır.

Tablo. 11

Gelin Filmi Karakter Analizi

	KİŞİLİK	HAYATA BAKIŞ	DIŞ GÖRÜNÜŞ	YÜKLENEN ROL
MERYEM	Sessiz, saygıda kusur etmeyen, büyüğünü büyük, küçüğünü küçük bilen, giyinmesi, oturması, kalkması ona göre şekillenen ideal bir gelini, kadını, anneyi, eşi temsil eder. Kocasına bağlı, onun ayağındaki çorabı çıkartır, hizmet etmekten geri durmaz	Feodal düzen içerisinde kadına biçilen rolleri zaman zaman sorgular. Evlat sevgisi ile her şeyi yapabileceğini, herkese karşı gelebileceğini bilir. Para kazanma hırsının, birçok değerini önüne geçtiğine inanır ve bu durumdan memnuniyetsizlik duyar.	Anadolu kadınına has giyimini, İstanbul'a geldikten sonra da devam ettirir. Uzun etekler, şalvarlar, yelekler giyer. Başı kapalıdır. Son sahnede ki kıyafeti ile değişime başladığını göstermiş, daha modern, şehirli giyinmiştir.	Başına buyruktur. Evin işinden, temizliğinden, çocuğunun ve kocasının bakımından sorumludur. Film içerisinde dönüşüm yaşamış iki rolden biridir.

KAYIN VALİDE	Kurnaz, kuralcıdır. Tam olarak toplumda inşa edilen kaynana figürlerini gösterir. Ani çıkışları, kızgınlıkları olur. Oğullarına iyi anne, gelinlerine ise zor veren bir kadındır. Sürekli köyüne dönmek ister.	Tamamen eril bir bilinç ile hareket eder. Kadınların yerinin ev olduğunu, kocalarının gerekirse onları dövmeleri gerektiğini sıkça belirtir. Feodal düzen içerisinde yer aldığı ikincil konumu benimsemiştir.	Anadolu kadınının yerel kıyafetini, göç ettiği İstanbul içerisinde de taşımaktadır. Kapalıdır. Şalvarı, siyah lastikleri ile sade bir görünüm elde eder.	Modern tıbbi benimsemek yerine dini çözümlere başvurmayı doğru bulur.
VELİ	Oğluna ve karısına düşkündür. Girişken ve dişli değil; pısrık, çabuk gaza gelen biridir. Ne kadar direnmeye çalışsa da annesinin ya da babasının dolduruşuyla hareket eder. İstanbul'a gelince para kazanma hırsı gözünü bürür.	Feodalite içerisinde, geleneklerini önemser. Zengin olmanın; otorite, güç sağlayacağına inanır. Para kazanmanın ve çok çalışmanın aileden önce geldiğine inandığı yerler vardır.	İstanbul'un varoş semtlerinde yaşayan insanlara has giyime sahiptir. Modern olmak ile gelenekselliği arasına sıkışmıştır. Uzun boylu, yakışıklıdır.	Feodal sistem içerisinde yer alamaya gayret eder. Bocaladığı ya da anlamlandıramadığı noktalar vardır fakat karşı gelme cesareti gösteremez. Filmde dönüşümü olan iki kişiden biridir.

HACI İLYAS	Hırslı, gelenekçi, para kazanma ve itibarını tekrardan kazanma gayreti içerisinde. Cimri bir karakterdir.	Geleneklerine bağlı, feodal, dindar bir adamdır. Maddi kaygıları ve kaybettiğini düşündüğü itibarını kazanma hırsı vardır.	İstanbul'un varoş semtlerinde yaşayan insanlara has giyime sahiptir. Modern olmak ile gelenekselliği arasında sıkışmıştır.	Ailenin reisidir. Onun bir şey istemesi ya da söylemesi yeterlidir
GÜLER	Girişken, azimli, çalışkan, yardımsever, iyi niyetli bir kadındır. Açık fikirli ve akıllıdır. Osman'ın üfürükçüye değil doktora gitmesi için çaba sarf eder.	Evli kadının en önemli vasıflarından biri olan anneliği ekonomik anlamda rahata erdikten, ev aldıktan sonra düşünüyor oluşu toplumun kadına biçtiği rollerin dışındadır.	Film içerisinde yer alan kadınlar arasında modern giyime sahip tek karakteri canlandırır. Maddi olarak orta seviyenin altında olsa da giyimi ve dış görünüşüyle, gelenekten bağlarını koparan kadını temsil eder.	Film karakterleri içerisinde sevilmez. Fakat izleyiciye kötü kadın olarak da gösterilmez. Fabrikada çalışıyor oluşu, namus kavramını umursamadığı, geleneklerine sahip çıkmadığı anlamında algılanır. Bilimi benimser

NACİYE	Sessiz bir ancak sinsiz, kıskanç bir karakteri canlandırır. Kendisine söylenen şeylere karşı tepki vermez ancak Meryem'in azar işitmesinden keyif alır. Meryem'i marazlı bir çocuk doğurmakla suçlar. Kendisinin erkek gibi erkek çocuklar doğurduğunu belirtir.	Kadının söz söyleme, itiraz etme hakkı olduğunu düşünmez. İçinde yaşadığın ailenin, toplumun tüm değerlerini almış ve bu değerlerin dışında yer alanlara saygı duymamaktadır.	Anadolu kadınının yerel kıyafetini, göç ettiği İstanbul içerisinde de taşımaktadır. Kapalıdır. Şalvar, uzun etekler, yelek, siyah lastikleri ile sade bir görüntü elde eder.	Kurnaz ve ortalık karıştırıcıdır. Kendinden daha güçlü biri etrafta yoksa gücü eline alması sağlanır. Erkek çocuklarının olması ve sağlık sorunu yaşamamalarıyla övünmesi beklenir.
---------------	--	---	--	---

7.3.5 Filmin Değerlendirmesi

Yönetmen Lütfi Akad, yönettiği Gelin, Düğün, Diyet film üçlemesi ile toplum gerçeklerini ve göç olgusunu işlemeye, seyirciye aktarmaya çalışmıştır. Diğer filmlerde olduğu gibi Gelin filminde de kırsal hayattan şehre göç eden ailenin yaşadığı sıkıntılar, çatışmalar, kaygılar, adaptasyon olma süreçleri işlenmiştir. Film içerisinde kadın, erkek çatışmaları, sosyal rolleri, damgaları üzerinde durulmuş, en sonunda ana kadın karakterin isyanıyla, kadının feodal sistemden başkaldırışına göstermiştir.

Gelin filminde, yaşadıkları topluma ve kendilerine yabancılaşan ailenin parçalanmasına tanık olmaktadır. Yabancılaşmayı en net görebildiğimiz sahnelerden biri, Hacı İlyas'ın, zeytin alan çocuğun paketini tartarken fazla gelen bir adet zeytini geri alması ya da büyük oğlu Hıdır'ın getirisi iyi olur diye bakkalda şarap satmasına göz yumması gibi.

Film feodal düzenin içerisinde yer alır; gelenek, görenek, töre ağır basmaktadır. Yaşadıkları toplumun içerisinde yer edinebilmek için benimsedikleri değerler, kadını ikinci plana atmaktadır. Kadınlar ise bulunduklarını konumu yadırgamaz, sahiplenir; yadırgayan ya da dışına çıkan kadına kötü gözle bakmaktadır.

Tüm başkaldırıların ve cevap aramalarının altında beslediği duygu yatmaktadır. Doğduğumuz aileden, coğrafyaya, sosyal sınıfa dek belirli normlarla yetişiriz. Ve bu normlar bizim yaşamımızı yönlendirir. Meryem ise kendisine yüklenen normları sahiplenmiştir. Kocasının ayağındaki çorabı çıkarmasına varana kadar, kadından beklenen, yapıcı, tutucu, onarıcı rolleri üstlenmiştir. Meryem, toplumun ondan beklediği gibi bir kadını, anneyi canlandırmaktadır. Kadına yapıştırılan fedakardır, cefakardır, kırılgandır gibi etiketlerin tümüne sahiptir. Film içerisinde edindiği anahtar statüsü “anne” oluşudur. Anne kavramı birçok normu yıkmaya başlamasını sağlar ve yapamazsın, kadınsın laflarının yanında yapabildiğini, kötü bir şey olmadığını gördükçe kendi içine dönmeye başlar. Kendisiyle ve ailesiyle yaşadığı çatışmaların içerisinde uzun bir süre debelenir. En sonunda oğlunun ölümü ile birlikte tüm bağılıklarını geride bırakarak, yarattığı farklı hayatın içinde yaşamaya çalışır. İçinde yaşadığı toplumun, “fabrikada kadın çalışan namussuzdur” algısını reddederek, emeği ile özgürleşme yoluna gider ve kendine ayrı bir ev tutarak, fabrikada çalışmaya, para kazanmaya başlar. Çalışma hayatına girmesiyle beraber özgürleşmeye başlar.

Meryem’in özgürleşmeye, cesareti ile birçok şeyi başarmaya yeltendiği esnada onu baskılayan, sessizleştirme ve sindirmeye çalışan bir diğer kadın karakteri görürüz; kayınvalide. Kayınvalidenin içerisinde bulunduğu konum bize aile içi hiyerarşiyi ve gücün önemini gösterir. Erkeklerin olduğu yerde sessiz kalan kayınvalide, erkeklerin çekildiği yerde iktidar olarak kendini görür.

Toplumu belirleyen ana unsur, bireylerin bir araya gelerek ortak bir yaşamı oluşturmalarıdır. Toplum olma durumu bireysel olma, bireysel yaşam idame ettirmenin zıttıdır. Güler karakteri ise toplumun inşa etmiş olduğu ortak yaşam kavramı içerisinde yer alan birçok algının dışına çıkmış ve dışlanmış.

Fakat Güler, film içerisinde kadının dönüşümünü en net biçimde gözler önüne seriyor. Çalışmanın kadın içinde gerekliliğine inanıyor. Toplumun ona yüklediği birçok olguyu, toplumun istediği doğrultusunda reddediyor ve kendi istediği çizelge üzerinde sıralıyor. Örneğin çocuk planını, çalışıp bir ev aldıktan sonra gerçekleştirmek istediğini söylüyor. Fakat film içerisinde sosyal damgayı yemekten de geri kalmıyor. Eril sistem içerisinde yer alan bireyler, fabrikada çalışan kadın kötüdür damgası üzerine Güler karakterini aşağılamaktan geri kalmıyor.

Gelin filmi, eril, feodal aile ilişkileri, kazanç, sermaye, üretim ve tüketim üzerinden nasıl değişime uğradığını, bireylerin hem çevreye hem özüne yabancılaştığını gözler önüne seriyor. Filmde özellikle erkek bireyle zenginleşme adına neredeyse tüm insani ve manevi değerlerini yok sayıyor, gerici fikirlerini ve özelliklerini muhafaza ediyor.

Filmin akışında kadının, bedeni üzerinden aşağılanma ve küçük görülmesine neden olan deyimlere, cümlelere de rastlanır. Örneğin İstedikleri işlek yerdeki dükkanı almak için sahibini ikna etmeye çalışan Hıdır keyifsiz dönünce, Veli ne olduğunu sorar. Hıdır ise: “Bir şey olduğu yok karı gibi olmazlanıyor”der.

Gelin filmi, kapitalizmin işleyişi içinde çürüten hayatları yaratmakta, insani birçok değeri yerle bir etmektedir. Kapitalist düzenin içerisinde yer alan karakterlerin de feodal denge, eril zihniyetle hareket ediyor oluşu, kadının üretimini, bedenini metalaştırmakta, kadını değersizleştirmektedir. Bulunduğu çemberin dışına çıkmaya çalışan kadını damgalamakta ve ifşa etmektedir. Kadın üzerinde yaratılan baskıyı, eril zihniyet içerisindeki diğer kadınlarda devam ettirmekte, öğrenilmiş rolü sürdürmektedir. Fakat tüm bu zorlukların içerisinde kendi içine ve özgürlüğüne yönelen kadın bu durumu, emek harcayarak ve zincirlerini kırarak gerçekleştirmektedir.

7.4 Dügün

7.4.1 Künye

Yönetmen: Ömer Lütfi Akad

Senaryo: Ömer Lütfi Akad

Yapımcı: Hürrem Erman

Oyuncular: Hülya Koçyiğit, Ahmet Mekin, Hülya Şengül, Erol Günaydın, Turgut Boralı, İlknur Yağız, Sırrı Elitaş, Altan Günbay, Günay Güner, Yaşar Şener

Müzik: Metim Bükey

Görüntü Yönetmeni: Gani Turanlı

Tarih: 1973

Süre: 84 dakika

Tür: Dram

7.4.2 Filmin Özeti

Film, çalışmak ve daha iyi bir yaşama kavuşabilmek için annesi ve babası ölmüş olan altı kardeşin, amcalarından aldıkları telefon ile Urfa'dan İstanbul'a göçünü anlatmaktadır. Yoksul bir ailedir. Tüm sermayeleri emekleridir. İstanbul'da emeklerini satarak para kazanmaya gayret ederler. Fakat iki büyük erkek kardeş Halil ve İbrahim küçük işlerle iyi para kazanamayacaklarını düşünerek daha büyük atılımlar yapmak isterler. Sermaye eksikliği en büyük handikaplarıdır ve kız kardeşlerini istemedikleri erkeklerle evlendirerek aldıkları başlık paralarını sermaye yapmaya başlarlar. Bu düzen içerisinde en büyük kız kardeş Zelha, hem erkek kardeşleriyle savaşmak hem de kız kardeşlerini korumaya çalışmaktadır.

7.4.3 Filmin Konusu

Film Urfa'dan İstanbul'a göçen altı kardeşin hikayesini konu alır. Ekonomik olarak yoksul olan aile ilk etapta kolektif bir biçimde giderlerini sağlamaya çalışır. Kardeşler; Zelha, Halil, İbrahim, Cemile, Habibe ve Yusuf'tan oluşur. Evin kasası, baba rolüne bürünen, feodalitesini devam ettiren Halil'dir. Halil ailenin reisliğini eline alır. Kız kardeşleri fabrikada kazandıkları haftalıkları direkt getirip Halil'e verirler. Zelha ise tüm ailesinin hem abla hem anne sevgisiyle kucklamaya çalışan, onları bir arada tutmak için uğraş veren bir kadındır. Öyle ki kardeşlerinin yanına olabilmek için sevdiği adamı, nişanlısı Ferhat'ı Urfa'da bırakmış, kardeşleriyle İstanbul'a gelmiştir.

İbrahim lahmacun, Halil ceket satarak, Habibe ve Cemile fabrikada çalışarak, Zelha ise üretime evde satılması için yaptığı yiyecekler ile destek verir. En küçükleri Yusuf lisede okuyan, akıllı ve başarılı bir çocuktur.

Film içerisinde en çok karşımıza çıkan bir diğer karakterde Bekir Emmi'dir. Çocukların İstanbul'a gelmesini sağlayan Bekir Emmi'nin sözleri ve davranışları Halil ve İbrahim üzerinde oldukça etkilidir.

İbrahim ve Halil sermaye yaratabilmek, işlerini büyütebilmek ve lahmacun satmak adına almak istedikleri üç tekerlekli araba için düşüncelere dalarlar. Bu sırada Bekir Emmi Cemile'ye görücü getirir. Görücü olarak getirdiği Yaşar da kebab ustası ve Urfa'lıdır. Bekir Emmi, Cemile'yi verdiklerin de aldıkları başlık parasıyla sermaye yapıp, istedikleri arabayı alabileceklerini söylemiştir.

İlk başta kararsız kalan Halil, eril aile düzeni içerisinde elinde bulunan gücü kullanarak Cemile'yi başlık parası için Yaşar'a satmıştır. Cemile'nin evlenmesine karşı çıkan Zelha, "insan eti yemek" cümlesini ilk kez kullanmıştır. Halil'e sermaye için kardeşinin etini yediğini söyleyerek, Cemile'nin cesedi üzerinde düğün sofrası kurulduğunu dile getirir. Cemile evlendirilir ve başlık parasıyla Halil ve İbrahim üç tekerlekli bir araba alarak lahmacun, içli köfte, gazoz satmaya başlarlar.

Düğünden iki ay sonra Cemile'yi ziyarete giden Zelha, kardeşini evde göremeyince Yaşar'ın düğünde yaptığı masrafları çıkarması için Cemile'yi evelere

temizliğe gönderdiğini öğrenir. Bunu duyan Zelha Cemile’yi el işinden koştursun diye vermediklerini, alıp gideceğini söylese de Yaşar: “Başlık parası, düğün derken Cemile’ye on yedi bin saydım, borçlar bitsin bakalım” der. Zelha, işten gelen, Cemile’ye bohçasını hazırlamasını söyler, Cemile ise üç tekere satıldığını artık ağaların ona karışmayacağını belirtir.

Semt semt dolaşarak satış yapan Halil ve İbrahim’e diğer esnaflar işlerini sekteye uğrattıkları gerekçesiyle saldırır ve çıkan arbede de İbrahim, satıcıyı bıçaklar. Ne yapacaklarını bilemeyen İbrahim ve Halil eve gelince durumu anlatır. Yusuf suçu üstleneceğini söyler. Bu duruma sadece Zelha ses çıkartır. Yusuf’un suçsuz olduğunu, okuyacağını söyler. Fakat Halil ve İbrahim bu durumu destekler. Borç vardır ve bu durum Yusuf’un eğitim hayatından daha önemlidir. Zelha Cemile’nin evlenmesinde kendi başına verdiği mücadele de ne kadar yetersiz kaldıysa, Yusuf’un hapse girmemesi için verdiği mücadelede de çaresiz kalır.

Bu süreçte Halil sadece daha çok kazanma, zengin olma derdine düşer. Urfa’dan tanıdığı Cabbar ile takım elbise işine girmeye çalışır. İlk kazandığı parayı Zelha’ya getirerek:” bunlar senin” diyerek kucağına koyar. Fakat Zelha:” Ben Yusuf’umun etini yemem!” diyerek reddeder.

İşleri daha çok büyütme isteyen Halil, Cabbar ile ortaklığı derinleştirmeye çalışır. Bu durumdan çıkarı olan Bekir Emmi, Cabbar’ın aklına Halil’in kardeşi Habibe’yi sokarak hem akrabalık ilişkisi kurmaya hem de sermayesiz işe atılmaya çalışmaktadır. Halil, bu fikri öğrendiğinde sıcak bakar. Bu süre içerisinde Habibe gönlünü kasabın yeğenine kaptırır fakat Halil, fakir diye Habibe’yi kasabın yeğenine vermez. Ailesine, atasına karşı gelemeyeceğini söyleyen Habibe, Zeki’nin vazgeçmesini ister.

Halil, Habibe’yi de Cabbar’a yüklü bir başlık parası karşılığında satar. Zelha bu duruma da karşı çıkar ve sözünü dinletemez. Habibe, Yusuf ve Cemile’nin yokluğunda orda kalmasının gereksiz olduğunu düşünerek Ferhat’a buralardan gidebileceğini söyler. Habibe’nin düğün günü gitmek üzereyken yapamaz ve Ferhat’ı yolda bırakarak düğünü basar. Kardeşleri, Habibe ve Cemile’yi kimseye

yedirmeyeceğini söyleyerek alıp götürmek ister. Cabbar, Habibe için 40000 lira saydığını söyleyerek anca ölüsünü vereceğini belirtir ve bıçak çeker. Bıçağın üstüne giden Zelha yaralanır fakat kardeşlerini yanına alıp gider. Giderken Halil’e: “Kardeşlerimi sana yedirmeyeceğim. Var başkalarının etini ye gücün varsa, biz kendi halimize yeteriz, bilek gücümüz, alın terimiz varken!” der. İbrahim, kardeşleri giderken duramaz ve yanlarına düşmek ister. Hakime yaralayanın Yusuf değil kendisi olduğunu söyleyeceğini belirtir. Bu cümlelerin üstüne Zelha, İbrahim’inde gelmesini kabul eder ve dört kardeş düğünün yürüyerek terk eder.

7.4.4 Karakter Analizi

Düğün filmi altı ana karakterin yanı sıra birçok yan karakterden oluşmaktadır. Film içerisinde varlığı en çok belli olan altı karakter üzerinden analiz yapılmıştır. Filmde karşımıza çıkan karakterin; kişisel tutumu, hayata bakışı, dış görünüşüne verdiği önem ve çevresindeki kişilerce nasıl görüldüğünü gösteren yüklenen rol başlıklarından oluşmaktadır.

Tablo 12

Düğün Filmi Karakter Analizi

	KİŞİLİK	HAYATA BAKIŞ	DIŞ GÖRÜNÜŞ	YÜKLENEN ROL
ZELHA	Fedakar, vefakar, kendinden önce kardeşlerini düşünen, onlar için sevdiği erkeği dahi terk eden, anne rolünü benimsemiş, kendini kardeşlerinin mutlu olmasına ve hizmetine adamıştır. Güzel, akıllı, girişkendir.	Kendini kardeşlerinin mutluluğu için adamıştır. Birlikte olmanın zengin olmaktan çok daha önemli olduğunu düşünür. İnsanlara, fikirlerine, hislerine önem verir. Haksızlık karşısında sessiz kalmaz, boyun eğmez.	Feodal ve tutucu bir ailenin içerisinde yetişmiş olan Zelha, kapalıdır. Fakat tesettür şeklinde değil, eşarpla saçlarını kapatmak şeklindedir. Film ilerledikçe tesettüre kaymalar	Evin işini yapan, dışarıdaki satışın üretim kısmını üstlenen, kardeşlerinin doyması, giyinmesi her şeyden sorumlu olan kişidir. Doğrunun yanında haksızın karşısındadır. Zelha’nın sevgisini kazanmak önemlidir. Sevilen biridir.

	Fikrini söylemekten geri kalmaz.		gözlemlenir.	
HALİL	Halil en büyükleridir. Tüm kardeşlerin sorumluluğunu sırtlanır. Baba rolünü seçer. Sokaklarda dolaşarak ceket satar. Feodal sistemin ona verdiği tüm yetkileri kullanmaktan çekinmez. Sert, dediğim dediktir.	Feodal sistemin tüm yönlerini benimsemiş ona göre davranışlar sergilemektedir. Ona göre kız kardeşlerinin para karşılığı sevmediği insanlarla evlendirilmesi olağan bir durumdur. Kadın erkek eşitliğine inanmaz. Her şeyi ayağına bekler.	Giyim tarzı tam anlamıyla son moda olmasa da moderndir. Ceket, pantolon, gömlek, kasket şeklinde giyimini tamamlar. Kıyafetlerinin her zaman temiz ve düzenli olmamasını önemsemez.	Baba rolü verilmiştir. Tüm hesaplar onda toplanır, ne isterse o olur, istemediği şeyler kesinlikle olmaz, en son kararı o verir. Çıkarı ve kazancı için ne gerekiyorsa yapar.
CEMİLE	Sessiz, içine kapanık bir karakterdir. Sağ eli sakattır ve saklama gayreti içerisinde. Güzel bir kızdır	Ağabeyleri ne derse o olur. Feodal sistem içerisinde yer alan kadın rolünü benimsemiştir. İstemediği şeylere, haksızlığa ses çıkarmaz.	Giyim tarzı moderndir. Köylü kıyafetleri giymez ancak inançlı ve feodal bir aile büyüdüğü için başı dışarıda daima tülbentle örtülü, etek boyu dizin üstüne çıkmayan bir karakterdir.	Hem sakatlığından hem de sessizliğinden kaynaklı sürekli korunması gerektiği düşünülür.

İBRAHİM	Tek derdi hayalini kurduğu lahmacun arabasını almaktır. Bunun için ne bedel ödenmesi gerekiyorsa ödenmesini sessizce izler. Halil'e nazaran pasif bir karakterdir.	Haksızlık ve adaletsizlik karşısında çıkarı varsa sessiz kalabilir. Feodal yaşam içerisinde yer aldığı erkek figürünün hakkını vermekte, kadınların isteksizliklerini duymamaktadır	Giyim tarzı tam anlamıyla son moda olmasa da modernidir. Ceket, pantolon, gömlek, kasket şeklinde giyimini tamamlar. Kıyafetlerinin her zaman temiz ve düzenli olmasını önemsemez.	Feodal, çıkarı için işlediği suçları bile kabul etmeyen, başkalarının üzülmelerini, mutsuzluğunu önemseyen biridir. Abisine göre daha pasiftir.
HABİBE	Güzel, akıllı, cesur, sadakatli, paylaşımcı ve sevecendir. Fabrikada çalışıp kazandığı haftalığı abisine vermekten gocunmaz. Cesaretinin yanı sıra feodalizm içinde edindiği yeri yadırgamaz	Cemile'ye göre daha cesaretlidir. Herkesten gizli bir erkek ile flört etme cesaretini gösterir. Fakat içerisinde yetiştiği feodal sistemin kadına yüklediği rolleri kabul eder. Evlenmek istediği erkeğe ağabeyleri izin vermeyince bir daha dile getirmez ve karşı gelmez.	Giyim tarzı modernidir. Köylü kıyafetleri giymez ancak inançlı ve feodal bir aile büyüdüğü için başı dışarıda daima tülbentle örtülü, etek boyu dizin üstüne çıkmayan bir karakterdir	Ailesi tarafından her istenileni yapabilecek fakat ailesini söyledikleri yok sayıp ailesinin istemediği şeyleri yapamayacak bir karakterdir. Anlık tepkiler gösterir, kabul edicidir.
YUSUF	Akıllı, zeki, çalışkan bir öğrencidir. Abilerine yardım etmekten, yaz tatilinde çay bahçesinde çalışmaktan gocunmaz. Tek	Aile kavramına ve erilliğe önem verir. Abisinin sebep olduğu bir yaralamayı üstüne alır. Bunun nedeni ailenin ondan çok büyük ağabeylerine	Giyim tarzı yaşına uygun biçimdedir. Gömlek ve pantolon tercihidir. Yaşlıları gibi daha spor ya da daha farklı bir giyime	Okuması, büyük adam olması beklenir. Abisinin neden olduğu yaralamayı üstüne alırken, bu durum da ondan beklenmiştir. Küçüktür ve

	ideali okumaktır. Fedakardır. Ailesi için işlemediği suçu üstüne alabilir	ihtiyacı olduğunu düşünmesidir	yönelmez. Ağabeylerinin giyimine yakındır.	diğerlerinin daha önemli işleri vardır. Hayatı bir anda önemsizleştirilir.
BEKİR EMMİ	Kurnaz, çıkarıcı, düzenbaz biridir. Kendi çıkarını da işin içine kattığı zaman herkesi ikna etme kabiliyetine sahiptir. Yalancıdır.Rakı içmeyi sever.	Çıkarları uğruna her şeyi yapabilir. İçerisinde bulunduğu feodal anlayış düşündüklerini hayata geçirmesinde büyük kolaylık sağlamaktadır	Giyim tarzı orta yaş üstü, fakir bir mahalleye uygundur. Koyu tonların tercih edilmesi, kasket tespih kullanılması vardır.	Kurnaz, çıkarıcı, işi bilen, yardımsever olarak gözlemlenir.

7.4.5 Filmin Değerlendirmesi

Lütfi Akad'ın Gelin, Düğün, Diyet üçlemesinden ikincisi olan Düğün içerisinde Gelin filminden de esinlenmeler taşımakta, feodal sistem içerisinde kadın emeğinin, sesinin, mücadelesinin de görünür ve bilinir kılınmasını sağlamıştır.

Filmde dini motiflere, örflere, geleneklere ve değerlere yer verilmiştir. Kızların başının kapalı olması, kızların erkek kardeşlerinin elini öpmesi, duvardaki Kur'an çantası bunlara örnektir.

Altı kardeşin, hiçbir şeyleri olmadan küçük şehirden, kente göçünü konu alan filmde, yaşam karmaşasına ve telaşına düştüklerinde içlerindeki iyi niyeti nasıl öldürebildiklerini, birbirlerini nasıl diri diri yediklerini gösterir. Bu durumda kapitalizm döngüsünde kişinin kendi çıkarları ekseninde güçsüzü ezme durumunun gösterir. Eğitim seviyelerinin de yetersiz olmasından kaynaklı kentlerde vasıfsız işler yapmak zorunda kalmış ve kısa yoldan zengin olma arayışına girmişlerdir.

Ana kadın karakter Zelha film boyunca, anne rolünü üstlenmiş, kardeşlerinin hem annesi hem ablası özelliğini yaşatmaya çalışmıştır. Feodal bir döngü içerisinde büyüyen erkek kardeşlerine ilk etapta direnmiş fakat sonunda baş kaldırmıştır.

Toplumun en büyük kız çocuklarından beklediği evi çekip çevirme, kardeşlerine sahip çıkma rollerinin hepsine Zelha sahiptir. Diğer iki kız kardeşi ise, toplumun birçok kemsinin reddedeceği fabrikada çalışan, emeklerinin karşılığını para ile alan kişileri canlandırır. Akad, Gelin, Düğün, Diyet üçlemesinin ilk filmi olan Gelin’de, feodal duygulara sahip toplumun içerisinde fabrikada çalışan kadının tamamen dışlandığını gösterirken, Düğün filminde bu olguyu yıkmış, feodal bir aile içerisine yaşam çabası girince fabrikada çalışan kız kardeşlerde normalleştirilmiştir. Kadının özgürleşmesi ve sesini çıkarmaya çalışmış olması filmin en önemli metinlerinden biridir. İçinde yaşadıkları feodal düzenin zorbalıklarından bıkmış ve karşı çıkmaya başlamışlardır. En başından beri tek başına mücadele vermeye çalışan Zelha’ya, finalde evli olduğu halde kocasını bırakıp ablasıyla giden Cemile, evlenmek istemediğini ağabeylerine söyleyemeyeceğini, onlar ne derse onun olacağını dile getiren Habibe de kendi düğününden Zelha’nın yanına giderek tepki koymuşlar, Zelha’nın sesine katılmışlardır.

Filme en çok üstüne durulan ve düşünülen cümle “İnsan eti yemek” dir. Lütfi Akad, sermaye, başlık ve insan eti yemek kavramları için: “Baba yerine geçen büyük kardeş sırası gelince küçükleri rahatça harcamaktan kaçınmıyor. Altı çocuk sahibi olması da bu yüzden. Erkek olursa çalıştıracak, kız olursa başlık parasına satılacak. Baba yokluğunda büyük oğlun yaptığı da bu. Abla bu alçakça düzene elinden geldiğince direnmeye çalışacak. İnsan eti yemek insanlığın ilk günlerinden kalma bir alışkanlık. Sorun, zahmetsiz yiyecek. Bütün canlı varlıklar buna çok hevesli. İnsan kolay ve besleyici bir av, ama çabuk bitiyor. Daha iyisi onu çalıştırıp yetiştirdiği ürünü yemek. Sonuç olarak insan eti yemekle emeğini yemek arasında bir fark yok” (*Akad 2004: 550*) der. Akad Düğün filminde de ataerkil yapının tüm taşlarını ve kudretini göstermeye gayret etmiş diğer anlatımların aksine kadınlarında değişimin temeli olacağını göstermiştir. Zelha’nın tüm yaşananlardan sonran Halil’e: “İstanbul’da kimseye dış geçiremeyince aciz kardeşlerinin etini yemek kolay mı geldi Halil” demesi cümlelerin önemini, derinliğini ortaya koymaktadır.

7.5 Asiye Nasıl Kurtulur

7.5.1 Künye

Yönetmen : Atıf Yılmaz

Senaryo: Atıf Yılmaz, Barış Pirhasan, Nuran Oktar

Oyuncular: Müjde Ar, Ali Poyrazoğlu, Hümeysra Akbay, Nuran Oktar, Güler Ökten, Yaman Okay, Ali Yalaz, Yavuzer Çetinkaya, Füsün Demirel, Defne Halman, Ali Yaylı, Tayfun Çorağan, Güzin Çorağan, Fatoş Sezer, Mehmet Akan, Savaş Yurttaş, Tuncay Akça, Erdiñç Bora

Yapımcı : Atıf Yılmaz

Müzik: Sarper Özsan

Görüntü Yönetmeni: Kenan Davutoğlu

Tarih: 1986

Eser: Vasıf Öngören, Erim Gözen

Süre: 105 dakika

Tür: Dram, Duygusal, Psikolojik

7.5.2 Filmin Konusu

Fuhuşla Mücadele Dernekleri başkanının genelevden aldığı mektup üzerine, genelevi ziyaret edeceğini bildirmesi ile film başlar. Genelevden geldiği söylenen mektup, Asiye ismiyle imzalanmıştır. Fakat genelevde Asiye diye birinin olmadığı söylenir. Asiye mektupta yaşadığı hayatı ve sonunda nasıl kurtulduğunu anlatmıştır. Asiye'nin kurtulmuş olmasına şaşırان genelev çalışanları, Asiye'nin mektupta yazdığı hikayeyi canlandırmaya başlar. Birçok sahne değişimi ve sunumuyla film içerisinde farklı skeçler izlememizi sağlarlar. Ülkemiz gerçeklerinden olan fuhuştan kurtulmanın ya da bu yola girmenin sanıldığı gibi olmadığını anlatmak isteyen film; reddettiğimiz,

küçümsediğimiz gerçeklikleri yüzümüze vurmak ister. Kuruluşun ve kaçışın kolay olmadığını göstermek ister.

7.5.3 Filmin Özeti

Vasıf Öngören'in aynı isimli oyunundan 1986 yılında Atıf Yılmaz tarafından sinemaya aktarılan Asiye Nasıl Kurtulur, Fuhuşla Mücadele Dernekleri başkanının, aldığı bir mektup üzerine bir genelevi ziyareti ile başlar. Genelev sahibinin yardımcısı olan ve bir eşcinseli canlandıran Selahattin sahneye girer. Her yerin temiz ve temkinli olmasının yanında Selahattin de tavrını değiştirir. Cinsel kimliğini belli edilmemesini ister.

Fuhuşla Mücadele Derneği başkanı Seniye Hanım ve yardımcı müdiresi genelevi ziyarete gelir ve özel bir şekilde karşılanırlar. Seniye Hanım genelevin adresinden Asiye adında bir kızın mektubunu aldığını, geneleve düşüş hikayesini ve kendini kurtardığını yazdığını, bu yüzden onunla görüşmek istediğini söyler. Diğer kadınlar ise şaşkınlıkla: “Asiye kendini nasıl kurtarır?” diye sorarlar. Bu söylemlerin üzerine Selahattin müdire hanımı da içerisine alarak Asiye'nin hayatının en başından beri nasıl olabileceğini küçük skeçlerle göstermeye başlar.

Filmin ilk kısmının da Asiye ve annesi Zehra'yı tanımaya başlarız. Zehra'nın yaşadığı zorlu koşulları, kızına ve kendisine bakmak için bedenini satmak zorunda kalışını izleriz. Fakat Zehra artık yaşlandığını ve bedenini satarak para kazanmanın sonuna geldiğini fark edip, mahalle bakkalına metres olmaya karar verir. Fakat bir sorun vardır; bakkal Asiye'yi istememektedir. Zehra bunun üzerine kendi yaşamını garanti altına almak için kızının yalnız bırakacaktır. Bu durumda anne, kızına iki seçenekten söz eder ya kızı da kendisi gibi fahişeliğe başlayacaktır ya da kendi başının çaresine bakacaktır.

Asiye, ise annesine filmin temeli olan soruyu sorar: “Başka bir çare yok mu?” Annesi ise emindir başka bir yol olmadığından ve verdiği yanıtta nettir: “Yok, kızım. Büyüyünce sen de anlayacaksın bunu.” der ve yolları ayrılır.

Tüm yol ayrımlarında sahne Fuhuşla Mücadele Dernekleri başkanı Seniye Hanım’a döner. Asiye’nin başına gelen her olumsuzluğa karşı Asiye’nin yapsa daha iyi olacağını düşündüğü fikirlerini söylemeye başlar. Ve sahneler onun yönlendirmesi ile değişmeye başlar. Yalnız kalmış Asiye için en doğru kararın evlenmesi olduğunu vurgular.

Annesi ile yolları ayrıldıktan sonra Asiye okulda yatılı kalmaya başlar. Müdiresi Asiye’yi sever ve kendini koruması için evlenmesini ister. Asiye, mahallede esnafılık yapan temiz bir ailenin çocuğuyla nişanlanır. Fakat nişan günü damadın babası Asiye’nin annesinin geçmişini öğrenir ve böyle bir kadının kızını kendisine gelin olarak kabul etmez, nişanın atılmasını sağlar. Asiye bu süreçte okulda kalmaya devam eder ancak sevdiği müdiresinin tayini çıkmıştır ve yeni gelen müdire de Asiye’yi istemez, yurttan kalmasına izin vermez. Asiye hayatını idame ettirebilmek için bir müddet iş arar fakat kimsesiz ve güzel olduğunu görenlerin farklı istekleriyle karşılaşır. Sokakta kalmaya başlar. Sokakta kaldığında ise korkusu ve kaygısı artar. Bu süreçte aklına eski müdiresinin geri dönmüş olabileceği gelir ve onun evine gider. Zile bastığında kapıyı müdiresi değil, müdiresinin yeğeni açar. Asiye önce kendini tanıtır, müdiresini aradığını, peşinde birileri olduğunu söyleyerek içeri girer. Müdire hanım yeğeni efendi biridir. Asiye’den faydalanmayı değil aksine ona yardım etmeyi düşünür, Asiye’nin gece yatması için hazırladığı odanın anahtarını Asiye’ye verir ve :” benim ne biçim bir insan olduğumu bilmiyorsun, al” der.

Asiye ve müdire hanımın yeğeni zamanla birbirlerine aşık olup, ev tutar ve birlikte yaşamaya başlarlar. Belli bir zamandan sonra müdire hanımın yeğeni Asiye ile birlikte yaşadığı eve üç gün boyunca gitmez ve üç günün sonunda gittiğinde çok zor şartlar altında geldiğini söyler. Asiye onu çok özlediğini ve bu gece bırakmayacağını söyler. Müdire hanımın yeğeni kabul eder ve güzel bir yemek için dışarı çıkıp içki alacağını söyler. Dışarı çıktığı esnada müdire hanım ve karısı eve girer. Müdire hanım, yeğenin karısını aldattığı kadının peşine düşer ve o kadının Asiye olduğunu görür. Asiye ise evli olduğunu bilmediğini, aldatıldığını söyler. Müdire hanım ise; “Seni mi? Sen mi bilmiyordun? Anasının kızı” tabirini kullanır. Eve dönen yeğen ise halası ve karısını görünce şaşırır. Karısını sevmediğini boşanmak istediğini Asiye’yi sevdiğini

söyler. Müdire hanım ise Asiye'nin annesinin fahişe olduğunu söyleyerek yeğenini vazgeçirmeye çalışır. Asiye ise valizini alıp gider.

Arkada gösteriyi izleyen Fuhuşla Mücadele Dernekleri başkanı Seniye Hanım ise Asiye'nin boş yere onur meselesi yaptığını, hayatını kurtarabileceğini söyler. Asiye'nin tek kurtuluşunun evlenmek olduğunu her fırsatta dile getirir ve: “Kadın olmanın kendisine sağladığı yararı kullanamadı, artık tüm insanların yaptığını yapacak, çalışacak” der. Asiye durumunda bir kızın girdiği her işte erkekler tarafından taciz edileceği, onun için en uygun işin fabrika işçisi olması gerektiği söyler. Ve Seniye Hanım'ın gösterdiği yol üzerinden canlandırmaya geçilir.

Fakat Asiye girdiği fabrikada ustabaşı tarafından: “İşten atılmak istemiyorsan, sus!” tehditleri arasında taciz edilir. Asiye bu tacizin üzerine sessiz kalmaz ve müdüre kadar çıkar, olanları anlatır. Müdür Asiye'ye saldıran ustabaşının işine son verilmesini emreder. Fakat fabrikanın sahibi müdürü iş bilmemekle suçlar ve: “Asiye'nin yerine yüz eleman bulabilsin ama ustabaşının yerine bir eleman bulmazsın” diyerek, hadiseyi Asiye'nin çıkarttığını söyleterek onun işine son verdirir.

Artık Asiye işsizdir. Aylarca iş arar fakat bulamaz. Uzun süre bir şey yemediği günlerin ardından bir mezecinin dükkanında bulunan yemekleri gizlice gidip yemeye başlar. Durumu fark eden dükkan sahibi polisi aramakla tehdit eder. Asiye kimsesi olmadığını, sadece aç olduğunu söyler. Kimsesiz olduğunu duyan mezeci kapıyı kitler ve istediğini yemesini, ona para da vereceğini söyleyerek karşılığında sevişmelerini teklif eder: “Zaten bu yolun yolcususun herkesle yaptığını benimle de yapsan ne olur?” der. Asiye bunun doğru olmadığını söylese de çaresiz kalır, ne yapacağını bilemez ve ağlayarak razı olur. Filmin en can alıcı noktalarından biridir.

Canlandırmaları izleyen dernek başkanı ise Asiye'nin artık annesi gibi olacağını, direnmeyi beceremediğini: “Ölsün daha iyi, belki de böyle bir hayattan!” diye yorum yapar. O esnada tüm hayat kadınları ona bakar. O da yorumunu: “Bir kadının para karşılığı bir adamla yatmasını kabul edemiyorum” diye düzeltmeye çalışır.

Tüm bu olanlardan sonra Asiye annesin eskiden çalıştığı geneleve gider. Genelevin sahibi Madam Eleni, Asiye'yi hemen kabul eder ve ilk müşterisini bulur.

Günlerce yıkandığını söyler Asiye, fakat çalışmak zorundadır. Hayat kadını olmuştur artık, eline sürekli para geçmektedir ve bunun bir meslek olduğunu anladığını söyler. Yokluktan geldiğini ve parayı kazanmanın verdiği rahatlığı: “Bir kilo eti tek başıma yedim” diyerek aktarır.

Dernek başkanı Seniye Hanım ise artık yapacak bir şey olmadığını, fakat bu yola düştükten sonra aklını kullanması gerektiğini söyler. Asiye zaman içerisinde annesini bulur. Seniye Hanım, Asiye’nin akıllıca davranması, ucuz yerlerde heba olmak yerine kaliteli müşteriler ile birlikte olabileceğini daha rahat ve çabuk para biriktirip bu hayattan kurtulabileceğini söyler. Annesi ise hem bu yoldan geçtiği hem de işlerin nasıl yürüdüğünü bildiği için Asiye’nin güzelliğinin ucuz genelevlerde heba olmamasını ister, Asiye’yi büyük bir genelev sahibinin yanına götürür ve kızını pazarlamaya başlar. Kızı ve kendisine ev açmalarını, müşterileri eve göndermelerini, Asiye’nin iyi mal olduğunu söyler fakat kabul ettiremez. Asiye ve annesi birlikte ev tutarlar ve müşterileri evde ağırlarlar ve kendilerine daha pahalı müşteriler bulabileceğini düşündükleri Amerikancı lakaplı biriyle iş birliği yaparlar. Amerikancı Amerikalı müşteriler ayarlayacağını söyler. Annesi ve Asiye kendilerini korumaları için de Kara Mustafa adında bir dost tutarlar fakat zamanla kendi tuttukları kişi ellerinde olanın hepsini istemeye başlar. Aradan yıllar geçer. Asiye’nin annesi kendisi gibi Asiye’nin de metres olmasını ister. Güzelliği ve çekiciliğinin zamanla yok olacağını bilen anne, metres olmanın daha az yorucu olduğunu düşünür ve taşınacakları evi Asiye’nin kendi üstüne yaptırmasını ister. Yaşlı bir adam Asiye’yi metres olarak ister ve onları elinde para dolu bir çanta ile birlikte almaya gelir. Tam gidecekleri sırada dostları Kara Mustafa ortaya çıkar, kendisinden kaçtıklarını anladıkları anda yaşlı adamı ve Asiye’nin annesini öldürür. Asiye ise para dolu çantayı alıp, gider. Ve bir iş kurar. Genelev açar.

Filmin sonunda kurum müdürüne oynanan tüm skeçlerin ve aslında olmadığı düşünülen Asiye’nin, genelev sahibi olduğu anlaşılır. Kendi hayatını oynar asiye.

7.5.4 Kişilik Analizi

“Asiye Nasıl Kurtulur?” Filmi, içerisinde birçok karakteri barındırmasından kaynaklı, zengin oyuncu kadrolu bir filmidir. Film içerisinde varlığı en çok belli olan beş

karakter üzerinden analiz yapılmıştır. Filmde karşımıza çıkan karakterin; kişisel tutumu, hayata bakışı, dış görünüşüne verdiği önem ve çevresindeki kişilerce nasıl görüldüğünü gösteren yüklenen rol başlıklarından oluşmaktadır.

Tablo. 13

Asiye Nasıl Kurtulur Filmi Karakter Analizi

	KİŞİLİK	HAYATA BAKIŞ	DIŞ GÖRÜNÜŞ	YÜKLENEN ROL
ASIYE	Filmin ilk başlarında saf, iyi niyetli, korkak, namuslu olarak bizlere gösterilmiştir. Fakat film ilerledikçe ve hayatı değiştikçe uyanık, acımasız, ne istediğini bilen, kararlı yanları ortaya çıkar. Güzel ve alımlıdır. İnsanların dikkati çeker.	Filmin ilk başlarında hayatın mücadele ile kazanılabileceğini düşünmekte, mücadele etmektedir. Fakat işler iyi insanların ya da iyi olmasını isteyen insanların istediği gibi gitmez. Zamanla acıma ve çaresizlik duygusunu yitirmiş, güç kimdeyse onun her şeyi yapabileceğini görmüştür.	Filmin ilk başlarında ucuz ve daha kapalı giyinmekteydi. Sahneler ilerledikçe giyiminde büyük değişiklikler oldu. Fahişelik döneminde oldukça açık ve seksi kıyafetler tercih etti. Filmin sonunda ise modern, oturaklı ve ağır kıyafetler ile karşımıza çıktı.	Çok para kazanıp, kendini kurtarabileceği düşünüldü. Güzelliğinin değerini bilirse eğer bu yoldan çıkabilirdi.
ANNE ZEHRA	Bencil, tek derdi kendi geleceğini garanti altına almaya çalışmak olan bir kadındır. Çocuğunu koruma, kollama gibi duygulardan uzaktır. Sert tavırları, net söylemleri vardır.	Kaderi çizilmiş insanlar için bedenini satmaktan başka yol olmadığına inanır. Herkesin zamanı gelince bir işe yaramayacağını düşünür ve en büyük telaşı kendini garanti altına almaya çalışmaktır.	Dış görünüşü daima salaştır. Kıyafet seçimlerinde ucuz ve sık olmayan modeller içinde şekillenir. Modern bir havası yoktur. Dış görünüşü “çilekeş kadın” imajı eksinin de biçimlendirilmiştir.	Çıkarıcı ve kurnazdır. Kendi çıkarı için her şeyi yapabilecek durumdadır. Aklını kullanırsa kızının üzerinden rahata kavuşabileceği düşünülmüştür

	Hırslıdır, hırsı ölümüne neden olmuştur.			
SENİYE HANIM	Kendi bildiği şeylerin doğru olduğu, üst sınıf bir kadındır. Bencildir. Burnu havada, ukaladır. Eleştiri yaparken çekinmez. Tepkilere göre şekillenmeye çalışır.	Eril bir karakterdir. Kendini kadınların kurtarıcısı olarak görür. Fakat kadınları anladığından değil, acıdığından ve toplum değerlerine uygun hale gelmelerini düşündüğünden uğraşmaktadır.	Film boyunca tek bir kostümle görürüz. Modern ve burjuva bir görüntüye sahiptir. Saç şeklinden, giyimine kadar kendisine edinmeye çalıştığı ağır havayı vermiştir.	Zengin kocasını arkasını almış, emek ve mücadeleden bir haber yaşamış, kendini erdemli ve üstün görerek, kötü yoldaki kadınların kurtuluşunu sağlayacağını düşünmüştür.
SELAHATTİN	Eşcinsel bir karakterdir. Sıcak kanlıdır. Devlet tarafından gelen birilerine karşı cinsel kimliğini saklama gayretine girer. Sözü dinlettirir. Kurnazdır.	Hayatın kolay olmadığını bilir. Birçok acımasızlık karşısında ayakta durabilmenin yolunun güç olduğunu farkındadır. Ne olursa olsun kaderinden kaçamazsın diye düşünür.	Modern ve şık giyimlidir. Eşcinsel kimliğini sergilediği sahnelerde küpe kullanır ve saç şekli farklıdır. Heteroseksüel duruşunda ise saç şekli ve giyimi daha masküldendir.	Sahiplenici ve destekleyicidir. İçinde bulundukları hayatın kolay ve tercih edilir olmadığını fakat kurtuluşunda yine aynı döngüde olabileceğini göstermek ister.
KARA MUSTAFA	Sert, kaba ve sinirlidir. İstediklerini alana kadar bırakmaz. Tehdit ve şantajla istediklerini elde edebilir.	Hayatın kolay olmadığını düşünür ve bu yüzden acımasız olması gerektiğine inanır. Gücün paradan geldiğini bilir.	Kabadayı karakterine uygun giyinmektedir. Modern olmanın yanı sıra varoş esintilerde taşır. Kasket, tespih.	Koruyucu olacağı düşünülür. Güçlü ve kuvvetlidir. Namını ve ismini herkes bilir çekinir.

7.5.5 Filmin Değerlendirmesi

Vasıf Öngören'in aynı isimli oyunundan 1986 yılında Atıf Yılmaz tarafından sinemaya aktarılan Asiye Nasıl Kurtulur, Fuhuşla Mücadele Dernekleri başkanının, aldığı bir mektup üzerine bir genelevi ziyareti ile başlar. Film genelin bir kadının “kötü yola düşüşü” hikayesi olarak ele alınır. İçinde yaşadığımız sitemin dışına taşmadan hayat kadınları üzerinden ele alınmış bir yapıttır. Türkiye toplumlarının genel evler üzerinde ki bakış açılarını Fuhuşla Mücadele Dernekleri başkanı Seniye Hanım üzerinden bizlere sunmaktadır. Seniye, toplumun yarattığı ve saygı duyduğu çalışan kadın algısı içerisinde, kötü yola düştüğü düşünülen kadınları evlendirerek, toplumun beklediği ve istediği normlar karşısında yaşamalarını sağlamaktır. Seniye film boyunca takındığı üslup ve düşünceyle eril, kadınlara biçilen rollerin hepsine de sahip çıkan bir kadındır. Cinsiyet ayrımcılığı ve devlet diline hakimdir. Seniye Hanım'ın kişisel konumuna güvenerek yaptığı ahlakçılık, Asiye'nin hikayesini dinlemeye kendisini kaptırdıkça çatırdamaya başlar. Bir seks işçisinin, tiksindiği bir meslekten hayatını kazanan bir kadının, hikayesini dinlemeye kendisini öyle bir kaptırır ki, kendi çarpık ahlak anlayışını da ifadeleriyle dışarı vurmaya başlar.

Seniye Hanım: “Ölsün daha iyi belki de böyle bir hayattan!” cümlesi, bir kadının fahişelik yapmasındansa ölmesini gerektiğini, toplum içerisinde böyle kadınların yaşamasının gereksiz ve zararlı olduğu alt metnini verir. Fakat aldığı tepkiler sonucunda ise: “Bir kadının para karşılığı bir adamla yatmasını kabul edemiyorum” diye düzeltir. İnsanları, toplum içerisinde soyutlama fikrine sahiptir fakat dili yumuşatarak, vicdanının almadığını söyleyerek yumuşatmaya çalışır.

Seniye, Asiye karakterinin doğru yola yönlendirme gayreti içerisinde de daima erkeği kurtarıcı, kadını ikinci planda var etmeye çalışan söylemler dile getirir. Üslubu, yaşama bakışı, kullandığı cümleler kalıplaşmış, toplum yargılarıdır. Gördüğü tüm sahneler ve olayların gelişimi içerisinde kadına bakış açısı “yoksul kadınlar”, “zavallılar”, “namus” temaları üzerinedir. Kadınları anlamak, sistemi yargılamak yerine kadını yargılayan, aşağılayan, küçümseyen, onun dediği gibi olursa ancak doğruyu, erdemi, zenginliği, ahlakı bulacaklarını söyleyerek kadınları yönlendiren ve kadınları kötü yoldan çekip çıkaran bir “kurtarıcı” kimliğini üstlenir.

Seniye Hanım, sonu kendisini de rahatsız edecek olan bir gidişatın kurgusunu anlatıp olup biteni izlemektedir. Bir taraftan filmin başladığı atmosfer ve olay akışının başında Seniye Hanım tarafından “ahlaksızlık” olarak atfedilen fahişelik gitgide içinden çıkamadığı, küçümsediği bir işken bir meslek halini almaya başlar. Toplumun kadın bedenine dair bu denli söz sahibi olduğu koşullar altında kadının kendi bedenini pazarlama kararının zannedildiği kadar kötü bir şey olmadığı mesajı yavaş yavaş izleyicinin kafasına işlemeye başlar.

Film boyunca Asiye, anasının kızı yaftalaması ise karşı karşıyadır. Kan bağları onun geleceği yönlendirmektedir. Toplumda kadınlara biçilen en önemli rollerden biri anneliktir. Anne, fahişe ise çocuklarından daha iyi ya da daha erdemli bir yaşam beklenemez. Filmde bolca duyduğumuz “anasının kızı” kavramı bize bunu açıkça belirtir. Türk deyimleri içerisinde, “ön teker nereye arka teker oraya” deyimini de bize toplumun fahişelik yapan anneye ve çocuklarına bakış açısını göstermektedir.

Film boyunca Asiye’nin hayatını ve nasıl şekilleneceğini kestirebiliyorken, bunu sessiz kalıyor oluşumuzdur. Bir kadının kendi ayakları üzerinde durmasını beklerken, cinsiyetin kaynaklı buna izin vermemekte, beklentiye girilmektedir. Bir kadın kimsesiz ise evlendirilmelidir. Kocasını ya da herhangi bir erkek onu diğer erkeklerden koruyacak kişidir. Kadının kendi esas mücadelesi yok sayılmış, ne olursa olsun sonun bu denilmiştir.

Filmin sonunda Asiye gerçek kimliğini açıklarken “zavallı yoksul fahişeden”, kıyafetinden aksesuarlarına kadar Seniye Hanım’ın aynısı olarak karşımıza çıkar. Çarkın başının ne olduğu ve burjuva yaşam içerisinde kimin ne olacağının belli olmayacağı, statüden kaynaklı bir çok şeyin görmezden gelindiğinin mesajı verilmiştir.

Film içerisinde kullanılan müzikler ve şarkılar ile de müzikal bir etki yaratmıştır. Film içerisinde kullanılan şarkılardan birkaçının sözleri:

---Her taraftan tıkadınız yolumu yoksullukla bağladınız

Kolumu istemeden seçtirdiniz

Sonumu şimdi kolay sayın bayan öl deme

Yoksulları kader deyin uyutun uyanana para verin,

Susturun susmayı zora koyun,

Çektirin böyle gelmiş böyle gitsin,

Sürdürün davrananı yok edin

Direneni gebertin ezin,

Vurun öldürün devam etsin bu hayat

Artık aşk paradır gönlümüzde yaradır

Bizim gibiler için kolay değil her gelene yar olmak

Vazgeçmek sevgiden aşktan mal olmak

7.6 Püsküllü Bela

7.6.1 Künye

Yapımcı: Mehmet Karahafız

Yönetmen: Çetin İnanç

Senarist: Çetin İnanç

Oyuncular: Dilber Ay, Kazım Kartal, Turgut Özatay, Gülden Gül, Tevfik Şen,
Yadigar Ejder,

Tür: Erotik

Yapım Yılı: 1979

Süre: 56 dk

7.6.2 Filmin Konusu

Oya seksi ve alımlı bir kadındır. Hastaneden gelen bir telefon ile annesinin kaza geçirdiğini öğrenir. Aceleyle evden çıkar ve hastaneye gitmeye çalışırken Orhan'ın işlediği cinayete tanık olur. Orhan, Oya'yı takip ederek tek tanığını ortadan kaldırmaya çalışır. Film Oya ve Orhan arasındaki ilişkinin yanı sıra soyguncuların da devreye girmesiyle entrikalı bir hal alır.

7.6.3 Filmin Özeti

Film yeşillik bir alanda yerde oturup alkol alan ve dans eden kadını izleyen, erkek ve kadın görüntüleriyle başlar. Oya rahat ve umursamaz bir kadındır. Birlikte oturduğu erkek sadece kendisinin yanında dans etmesini, onu sevdiğini söyler. Oya ise buna itiraz ederek herkesin yanında oynayacağını, çünkü onu sevmediğini söyler ve arabasına binerek gider.

Oya, dakikalarca odasında kendi bedeni üzerinden, çıplak bir şekilde ve müzik eşliğinde erotik dansını yapmaya başlar. Filmin ilk sahnelerinde Oya'nın yatak başlığıyla yaptığı erotik dans kadın bedeninin her noktasını gözler önüne serecek şekilde kışkırtıcıdır. İlerleyen sahnelerde ise mastürbasyon sahnelerine yer verilir.

Oya yattığı esnada bir telefon gelir ve annesinin trafik kazası geçirdiğini, çok para gerektiğini öğrenir. Geceliğinin üstüne montunu giyer ve dadısına durumu anlatır:“Para bulmak için ne gerekiyorsa yapacağım, annemin hayatı benim için her şeyden önemli” diyerek çıkar.

Orhan zevkine düşkün bir adamdır. Evde para dolu çantasını bırakıp sevgilisinin yanına, alem yapmaya gitmiştir. Ancak sevgilisi evde para olduğunu bilir ve parayı alması için birini yönlendirir. Orhan'ın adamı ise onu arayarak durumu anlatır ancak parayı kaptırır, tam gidecekleri sırada Orhan yetişir ve parasını geri alarak, çalan kişiyi öldürür. Oya ise yolda giderken, Orhan'ın parasını çalan kişiyi öldürdüğüne tanık olur. Olay yerinden kaçmak üzereyken Orhan onu fark eder ve peşine düşer. Orhan'ın birini öldürdüğünü gören başkaları da vardır ve onlarda paranın peşindedir. Para birkaç

ay önce çalınmış yüklü bir miktardır ve işin için poliste karıştır. Kısa sürede Orhan'ın kimliğini bulurlar.

Arabayla izini kaybettirmeye çalışan Oya, arabasının bozulması üzerine ormanlık bir alanda koşmaya başlar. Karşısına ise başka bir adam çıkar ve Oya'ya tecavüz etmeye çalışır.

Tecavüze uğrayacağı sırada Orhan yetişir ve Oya'yı kurtarır. Daha sonra Oya'yı öldürmekten vazgeçer ancak onu yaşam simidi olarak görür ve bir yere gitmesine de izin vermez. Oya annesinin hastanede olduğundan bahsedince Orhan:“ Banane annenden artık benim yanımdasın, sadece beni düşüneceksin” der.

Birlikte yemek yemeye giderler. Dışarı çıktıklarında Oya, kendisini öldürecekse öldürmesini, ondan korkmadığını söyler. Bunun üzerine Orhan onu öldürmeyeceğini ve bırakmayacağını, çok sevdiğini söyleyerek öpmeye başlar. Oya da dokunmalarına ve öpüşmesine karşılık verir ve dışarıda sevişmeye başlarlar. Orhan seviştikten sonra Oya'ya, sabıkalı olduğunu onun gibi güzel bir kıza hiç yaklaşmaması gerektiğini söyler. Polisler ve diğer adamlar tarafından sıkıştırıldığını anlayınca da tüm parayı sakladığı yeri Oya'ya söyleyerek ve ona vererek hayırlı bir iş için harcamasını ister. Tam o esnada paranın peşinde olan diğer soyguncu ortaya çıkar ve ikisini de bayıltıp bağlar. Orhan'a: “Eğer paranın yerini sen söylemezsen, Oya'ya söyletirim.” diyerek Oya'ya Orhan'ın gözünün önünde tecavüz etmeye başlar. Orhan'a: “Ne biçim erkeksin sen gözünün önünden sevdiğin gidiyor” diyerek daha da kötü hissetmesi ve paranın yerini söylemesi için uğraşır.

Oya tecavüze uğradığı sırada istekli gibi davranıp kendini çözdürmeyi başarmıştır. Amacı Orhan'ının kurtulmasını sağlamaktır ve bunu başarır. Soyguncunun paralara dokunduğu bir anda Orhan'ın ellerini çözer ve soyguncuyu yaralamasını sağlar. Daha sonra Orhan'a :“Bana dokunmaktan tiksiniyorsun değil mi? Kirletildim ben” der ve Orhan'dan: “Sen herkesten daha temizsin” cevabını alır. Daha sonra Orhan ve Oya hastaneye gelir. Orhan tüm parayı Oya'ya annesi için harcaması adına verir. Oya doktorun yanına çıktığı esnada polisler gelir ve Orhan'ı tutuklar.

7.6.4 Karakter Analizi

Film içerisinde varlığı en çok belli olan üç karakter üzerinden analiz yapılmıştır. Filmde karşımıza çıkan karakterin; kişisel tutumu, hayata bakışı, dış görünüşüne verdiği önem ve çevresindeki kişilerce nasıl görüldüğünü gösteren yüklenen rol başlıklarından oluşmaktadır.

Tablo 14

Püsküllü Bela Filmi Karakter Analizi

	KİŞİLİK	HAYATA BAKIŞ	DIŞ GÖRÜNÜŞ	YÜKLENEN ROL
OYA	Güzel, kendi istediği şeyleri yapabilen, başına buyruk, bağımsız, kuralları olmayan biridir. Kurnaz cazibeli, cüretkar ve seksidir.	Hayatı içinden geldiği yaşamaya çalışır. Sadakat ve bağlılık kavramına uzaktır. Anne kavramına önem verir.	Modern ve seksidir. Makyajından, saçına kadar süslü ve bakımlıdır.	Annesi için yapamayacağı şey yoktur, vefalıdır. İyi ve temizdir.
ORHAN	Kötü, kaba, hırsız ve katildir. Oya'yı tanıdıkça içindeki sevgi ve paylaşma isteği ortaya çıkar. Kolay para kazanma uğruna, diğer insanlara zarar vermekten çekinmez. İyi olduğunu düşündüğü insanlara karşı iyi niyetlidir. Hırslıdır.	Zor bir hayatı olduğunu düşünür. İstediklerini alma ve onun olanı kaybetmeme üzerine odaklı bir yaşam temeli kurar. İyiye yer olmadığını düşünür.	1980ler, şehir yaşantısına endeksli giyim tarzı vardır. Modern ve temizdir. Gömleğinin yakası açıktır. Uzun boylu, bıyıklı ve yapılıdır.	Ayrı karakterlerden yüklenen farklı roller olmuştur. Saf ve acımasızdır. İyi yürekli, bedeller ödemesi gereken parayı sevdiği kadının annesi adına kullanması için verecek kadar cömerttir. Közü karadır.

SOYGUNCU	Kötü, ahlaksız, bencil, arkadaşını sırtından vuran biridir.	Çıkarlar uğruna her şey yapılabilir, sınır yoktur.	Modern ve zamanına uygun giyimlidir. Uzun boylu, bıyıklı ve yakışıklıdır.	Güçlü ve hırslıdır. Kendinin olduğunu düşündüğü şeylerden kolay vazgeçmez.
-----------------	---	--	---	--

7.6.5 Filmin Değerlendirmesi

1978li yılların sonuna doğru televizyonların giderek yaygınlaşması ve 1980 askeri darbenin de beraberinde sinema salonlarında bir boşalma görülmektedir. Sinemanın yeniden canlanması ve seyirci toplayabilmesi adına seks filmleri furysı ortaya çıkmıştır. Birçok kadının ve erkeğin rol aldığı seks filmleri furysı sonra erince, erkek oyuncular mesleki kariyerlerine devam etmiş, kadın oyuncular ise perdeden çekilmek zorunda kalmıştır.

Seks filmlerinin işleyişinden, son düzlemine kadar kadın bedeni üzerinden sömürülen ve daha sonrasında kadınları yok sayan bir dönem olmuştur.

Püskülle Bela filminde de, Oya her ne kadar erotik sahneler, sevişme sahnelerinde yer alsada, sadece sevdiği adamla sevişmiş, sevmediği erkeklere tepki göstermiş ya da sevdiği adam uğruna sevişmiştir. Erotik filmde dahi kadınların sadakat ve tek eşlilik duyguları üzerinde durulmuştur. Her ne kadar erotik film olsa da yaşanan toplumun kadın üzerindeki söz sahibi olduğu kavramları tam olarak yıkmamıştır.

Öyle ki filmin ilk sahnelerinde vücudunu fütursuzca sergileyen Oya, ona tecavüz eden adama karşı ahlaksız cümlelerini kurmaktan geri kalmamıştır. İsteği erkekle ilişki yaşıyor olması, tecavüze razı olacağı ya da meşru göreceği anlamını gelmemektedir. Kadın bedeninin metalaştırıldığı filmde, bu sahne detayı oldukça önemlidir. Verilen alt metinlerin yanı sıra, pornografik kaygı doğrultusunda kamera açıları Oya'nın vajinal bölgesine yoğunlaşmaktadır.

Toplum normları içerisinde kadınların bedenlerini aleni bir şekilde göstermesi ya da evlilik bağı olmadan cinsel ilişkiye girmemesi değerli görülürken, Püsküllü Bela filminde bu kavramlar yıkılmıştır.

Film boyunca kadın kimliksizleştirilir. Hem kadını güçlü gösterme hem de bedenini rahatça ve istediği gibi kullanmasından kaynaklı aşağılama, cezalandırma söz konusudur. Orhan ve Oya'nın yemek yediği sahnede garson, Oya'ya yemek için ne istediğini sorar. Bunun üzerine Orhan:"Ona değil oğlum bana sor, yiyecek bir şeyler getir" der.

Sevişme sahnelerinin genelinde kadın çıplak, erkek ise yarı giyinik haldedir. Pornografik bir film içerisinde her iki cinsinden çıplak olması beklenirken, Püsküllü Bela'da tamamen kadın bedeni üzerinden şekillenme vardır. Hem dönem Türkiye'sinin içerisinde bulunduğu sosyal ve siyasal olarak sıkıntılı geçen zamanda sinemayı sadece erkeklerin dolduruyor oluşu hem de kadınların porno izleme anlayışı, erkek bedenlerinin gösterilmesinin gerek görülmediğini ortaya çıkarır.

Kadın bedeninin metalaştırıldığı filmde, toplumsal normlar tam olarak çiğnenmemiş, dilediğince sevişebilen kadın realde toplumdan dışlanacakken, filmde gerçek aşkı bulması sağlanmıştır. Gerçek hayatla örtüşmeyen temel noktalarından biride Oya'nın soyguncu tarafından tecavüze uğradığı sahnede seksist ve şehvetli davranıyor oluşudur. Tamamen erotik film anlayışı altında çekilmiş sahne gerçeklikten kopuktur.

7.7 Birleşen Yollar

7.7.1 Künye

Yönetmen: Yücel Çakmaklı

Senaryo: Yücel Çakmaklı, Bülent Oran

Eser: Şule Yüksel Şenler

Yapımcı: Yücel Çakmaklı

Görüntü Yönetmeni: Ali Uğur

Oyuncular: Türkan Şoray, İzzet Günay, Salih Güney, Semih Serger, Nubar Terziyan, Funda Postacı, Serpil Gül, Aynur Aydan, Handan Adalı, Şaziye Moral, Mahmure Handan, Murat Tok, Memduh Ünsal.

Yıl: 1970

Tür: Duygusal-Dram

Süre: 1 Saat 40 Dakika

7.7.2 Filmin Konusu

Sosyetik bir kız olan Feyza ile muhafazakar bir erkek olan Bilal'in aşk öyküsüdür. Feyza'nın kendini bulma çabalarına, hem duygusuyla hem de yaşadığı değerlerle dokunmaya çalışan Bilal arasında bir aşk doğmaktadır. Fakat Feyza'nın hesaba katmadığı ve arkadaşlarıyla Bilal üzerinden girdiği iddia gün yüzüne çıkınca yolları ayrılmış ve hayat ikisini de farklı yaşamlara yöneltmiştir. Yıllar sonra ise Bilal ve Feyza'nın çocuklarının aşkı sayesinde karşılaşır. Karşılaştıklarında ise Feyza artık bambaşka bir kadındır. Birleşen Yollar; gelenek, milli değerler ve görenekleri içerisinde barındıran, ana karakteri iki ayrı dönem üzerinden ele alabileceğimiz, milli sinema akımının ilk örneği olarak kabul edilen bir filmidir.

7.7.3 Filmin Özeti

Birleşen Yollar filmi 1970 yılında yönetmen Yücel Çakmaklı tarafından beyaz perdeye aktarılmıştır. 1970li yıllar içerisinde bulunduğu siyasi iktidarın çizgisiyle birlikte dini söylemli ve içerikli filmlere de yönelmiştir. Yücel Çakmaklı ise 1970li yıllar içerisinde çektiği filmler de dini olguları sıkça işlemiştir. Birleşen Yollar filmi milli sinema kavramının ilk örneği sayılabilir. Yine aynı dönem yönetmenlerinden olan Mesut Uçakan, Birleşen Yollar ile ilgili olarak; “Birleşen Yollar, günün ticari endişelerini, yıldız kaprislerini, tiplerdeki kalıplaşmaları, 107 ağır melodramik tavrı, kısacası piyasanın birçok kalıplarını içinde taşımakla birlikte, İslam düşüncesini doğrudan doğruya vermek istemesiyle önemlidir.” (Uçakan, 1977, s163) yorumunda bulunmuştur.

Birleşen Yollar filmi Şule Yüksel Şenler'e ait bir roman olan Huzur Sokağı romanından uyarlanmıştır. 2012 yılında ise yine Huzur Sokağı ismi ile karşımıza televizyon dizisi olarak çıkmıştır. Feyza'yı Türkan Şoray, Bilal'i İzzet Günay canlandırmaktadır.

Film yer olarak İstanbul'da, mekansal olarak ise fakir bir mahallede geçmektedir. Eski ve ahşap evlerin yer aldığı, komşuluk ilişkilerinin var olduğu, yardımlaşmanın ve selamlaşmanın bakir kaldığı bir mahalle olarak gösterilir. Sokaklarda oynayan çocuklar ile de mahalle canlılığı ve güvenirliliği gösterilmiştir. İlk başlarda mahalle kavramı üzerinde oldukça fazla durulmuştur ve mahallede yaşadığı düşünülen, kadraja giren kadınların çoğunun saçları örtülüdür. Mahalle de değişen toplum yapısını da göstermek için yeni ve ilk kez yapılan bir apartmanda yer almaktadır. Fakat mahalle sakinleri bu apartmanın mahallenin huzurunu bozacağını düşünür. Apartmana gelecek insanların hem mahallede yaşayan fakir insanları dışlayacağını hem de mahalle adabına ayak uydurmayacaklarını düşünür.

Filmde ana kadın karakter olarak yer alan Feyza, Avrupa özentisi olan, lükse, zenginliğe ve gece hayatına düşkün, bakımlı bir kızı temsil eder. Feyza bir apartman dairesinde annesi, babası ve dadısı ile beraber yaşamaktadır. Sabahlara kadar kumar, dans ve alkol düzleminde bir hayat sürmektedir. Anne ve babasıyla olan ilişkisi yoksunluk noktasında hikayeleştirilmiş, sevgi gösterimi ve mutlu aile ilişkileri içersinde sıkıntılar vardır. Feyza dilediği sevgiyi görememekte, birçok şeyin yeri para ve lüks yaşamla değişmektedir. Feyza bu durumdan hiç memnun değil, yalnızlaşmış hissetmektedir. Yaşadığı hayattan zevk almamaya başlamış fakat huzuru nasıl bulabileceğini bilmemektedir. Feyza'nın aile sevgisinden yoksun kaldığı ve bu durumdan şikayeti sık sık gündeme gelir.

Filmde birçok sahnede yer alan ve kadın başrol oyuncusuna verdiği akıllar ve sevgisi ile dadı yer almaktadır. Dadı son derece anaç, Feyza'ya evde sevgisini gösteren tek kişi olarak gösterilir. Dini değerleri olan, iyi ve dürüştür. Feyza'nın ve ailesinin yaşantısını eleştirmekte bu durum yüzünden bereketin kalmayacağını söyler.

Filmde ana erkek oyuncu olarak yer alan Bilal ise, mütevazı, dönem yaşlıları gibi hovarda olmayan, çalışkan, yardımsever, muhafazakar biri olarak yer almaktadır. Baba yadigarı bir evde annesi ile birlikte yaşamakta, komşuluk ilişkilerinde sevilmektedir. Üniversite son sınıf öğrencisidir. Arkadaşları tarafından burnu havada, kimseye yüz vermeyen, sofu olarak tanımlanır. Yüz vermediği kesim ise Bilal'e göre yozlaşmış, değerlerini kaybetmiş sınıf arkadaşlarıdır. Bilal'in annesi ile birlikte yaşadığı ev ise yaşadığı mahalle mütevazılığına uygun döşenmiş, duvarda Arapça yazılarla dini sembollerin olduğu, geleneksel bir evdir. Bilal ve annesi dini yaşam şekilleri ile karşımızdadır. Bilal'in gece yatmadan önce dua etmesi, namaz kılması, annesinin dini ritüellere uygun giyinmesi, konuşmalarının içerisinde dini terimlere yer vermeleri de dini değerleri sahiplenişlerini göstermektedir.

Bilal'in annesi dini değerleri olan ve bu şekilde yaşayan yardımsever, iyi kalpli olarak gösterilir. Oğluna da kendi değerlerine sahip bir gelin adayı araştırmaktadır. Şükran ise onun için bu adayların içinde yerini alır. Başı kapalı, saygılı, dini terbiyesi olan bir kızdır.

Feyza ve Bilal üniversite son sınıfta okuyan iki farklı kültürle ve değer yargılarıyla yetişmiş insanlardır. Birbirleriyle tanışmaları ise Feyza'nın Bilal'in değerlerine uygunmuş gibi davranmasıyla başlar. Feyza arkadaşı Leyla ile girdiği iddia doğrultusunda karşı komşusu olan Bilal'e yakınlaşmaya başlar.

İlerleyen sahnelerde Bilal evleneceği kadının kendi gibi muhafazakar, sade, saygılı olmasını istediğini belirtir. Feyza ise sıkıldığı hayatından kaçsın dini duygular içerisinde var olmakta olabileceğini düşünür, bu tutuma kapılmasının içerisinde Bilal'e aşık olması da yatar.

Bilal ile Feyza'nın yolları, Feyza'nın doğum gününde Bilal'in gelmesini hazmedemeyen Leyla'nın, Feyza ile girdiği iddiayı Bilal'e anlatması ile oynanan oyun ortaya çıkar ve ayrılır. Bilal'in Şükran'la evlenmesinin ızdırabıyla yanlış bir evlilik yapar. İkisi de kendi çevrelerinden insanlarla evlenir. Bilal mutlu bir evlilik sürer ve bir oğlu olur ancak ikinci çocuğunun doğumunda eşini ve çocuğu kaybeder. Feyza ise mutsuz bir evlilik sürer, onun da bir kızı olmuştur.

Filmin ikinci yarısından itibaren Feyza'nın nasıl dini yolu seçerek doğruya ulaşmaya çalıştığı anlatılmak istenmiştir. Yaşadıkların öğrendikleri ve aldığı dersler ona doğru yolu din ile bulduğunu gösterilmektedir.

Film içerisinde birçok dini sembole yer verilmiştir. Bilal'in Feyza'ya doğum günü hediyesi olarak aldığı dini kitaplar, eşarp, camiler, namaz kılan insanlar, kapalı kadınlar, Arapça yazıları bulunan tablolar, Feyza'nın müzik kutusunun içinden alışlagelmişin dışında bir balerin yeri başı kapalı, uzun elbiseli, şemsiyeli bir kız çıkmaktadır.

Filmin sonlarına doğru ise Bilal'in oğlu ve Feyza'nın kızı birbirlerine aşık olurlar ve evlenmek isterler. Yıllar önce ayrılan yolları Bilal'e çocukları üzerinden tekrar kesişir.

7.7.4 Kişilik Analizleri

Film içerisinde varlığı en çok belli olan on karakter üzerinden analiz yapılmıştır. Filmde karşımıza çıkan karakterin; kişisel tutumu, hayata bakışı, dış görünüşüne verdiği önem ve çevresindeki kişilerce nasıl görüldüğünü gösteren yüklenen rol başlıklarından oluşmaktadır. Feyza için “Dönüş Noktası” tablonun altında ise dini değerlerle tanışmaya başladıktan sonra kişiliğinde, giyiminde var olan değişimler yer almaktadır.

Tablo 15

Birleşen Yollar Filmi Karakter Analizi

	KİŞİLİK	HAYATA BAKIŞ	DIŞ GÖRÜNÜŞ	YÜKLENEN ROL
FEYZA	Feyza karakteri film içerisinde iki ayrı şekilde ele alınmalıdır. Dönüş noktasından önce Avrupai, mutsuz, huzursuz, eğlence meraklısı, girişken, havalıdır.	Mutsuz bir karakteri canlandırır. Hayat içinde bir arayışta fakat bunun ne olduğunu anlamaya çalışır. İçinde bulunduğu lüksten ve şaşalı hayattan zevk almaz	Dönüş noktasından önce modern bir giyime sahiptir. Şık, pahalı ve Avrupai bir giyimi benimser. Saç modelinden, makyajına kadar özenlidir.	İyi yürekli ve sıcakkanlıdır. İsteddiği şeyi başarabileceği düşünülür. Arkadaşları tarafından popülerdir. Güzelliği ile ön plandadır.
BİLAL	Muhafazakar bir karakterdir. Okumaya, araştırmaya meraklıdır. İyi niyetli, saygılı ve ahlaklıdır. Yardımseverdir. Dini ibadetlerini yerine getirir. Mütevazî kişiliği ön plandadır.	Örf, adet ve gelenekleri, dini değerleri onun için çok önemlidir. Hayatında olacak insanların bu yaşam biçiminde olmasına özen gösterir.	Giyimi modernidir. Temiz ve düzenlidir. Kıyafetinde kullandığı renkleri koyu olarak tercih eder. Filmin dönüş noktasında ise giyiminde sabahlıkla da görürüz.	Arkadaşları tarafından sofu, burnu hava da, kimseye yüz vermeyen, muhafazakar olarak tanınır. Mahalleli ise iyi, yardımsever ve ahlaklı olduğunu belirtir.

LEYLA	Avrupalı yaşam tarzı ile karşımıza çıkar. Bilal'den hoşlanır ancak Bilal'in yaşam tarzını küçümser. Kıskanç, ukala ve şımarıktır. İsteddiği şeyler olmadığı zaman kötü niyetli davranabilir.	Hayatı eğlence, dans, müzik, gece düzenlenen partiler üzerinedir. Üniversiteye gidip sofı takılan insanları anlamlandıramaz. Geleneklerinden uzaktır.	Modern bir giyime sahiptir. Şık, pahalı ve Avrupalı bir giyimi benimser. Saç modelinden, makyajına kadar özenlidir.	Girişken, ukala, kendini beğenmiş olarak tanımlanır. Kıskançtır.
BİLAL'İN EŞİ ŞÜKRAN	Bilal'in eşidir. Muhafazakar, kapalı, örf ve adetlerine değer veren, saygılıdır. İkinci bebeğinin doğumu sırasında bebeği ve kendisi ölür.	Muhafazakar yaşam tarzını benimser. Eşi, eşinin annesi ve çocuğuyla sıcak aile içerisinde yer alan kadını temsil eder. Erkeğinin sözü daima önemlidir.	Muhafazakar yaşam tarzına uygun giyimi vardır. Tesettür içerisinde.	Saygılı, geleneklerini ve göreneklerini bilen, temiz ahlaklı, sevecen, sıcak kanlı olarak tanınır.
DADI	İyi niyetli, dini değerleri olan, çalıştığı evin sahiplerinin yaşam tarzından çok farklı da olsa hoşgörölü, saygılıdır. Anaç bir kadındır. Feyza'nın daima yanında yer alır, terbiye verir.	Şükür ve sabır kavramlarını önemser. Muhafazakar bir kişiliktir. Yaşam biçimini ve insan ilişkilerini de bu değerler çevresinde şekillendirir.	Muhafazakar yaşam tarzına uygun giyinişe sahiptir. Dışarıda daha çok tesettür tercih ederken evinde tülbentle kapanır.	Sevgi dolu, yardımsever, iyi yürekli rolü yüklenmiştir. Filmde anaç kadını temsil eder. Feyza'nın dini yolu seçmesinde desteği ve etkinliği fazladır.

FEYZA’NIN ANNESİ	Bencil, eşine göre daha baskın, düşündüğünü dile getiren, zevkinden ve eğlencesinde ödün vermeyen biridir. Kızının sorunlarına vurdumduymazdır. Lüks ve kalite düşkünüdür.	Eğlence ve zevkten ibadettir. Film boyunca farklı bir boyutta ele alınmamış, değerleri ve istekleri konusunda yeterince bilgilendirilmemiştir.	Modern bir giyime sahiptir. Şık, pahalı ve Avrupai bir giyimi benimser. Saç modelinden, makyajına kadar özenlidir.	Bencil, kendi zevki için çocuğunu önemsemeyen, gece hayatından uzak kalmayan ve bu hayat içinde var olan, alkol, sigara, kumar gibi kötü alışkanlıkları olan bir kadındır.
BİLAL’İN ANNESİ	Oğlu için her şeyi yapabilecek, iyi, fedakar, yardımsever, dini bütün, hoşgörülü, baskın, fikirlerini söylemekten çekinmeyen bir karakterdir. Duldur.	Dini gelenekler içinde yaşar ve bu yaşam içerisinde var olacak bir gelin ister. Oğlunu da aynı şekilde yetiştirmiş bir kadındır.	Muhafazakar yaşam tarzına uygun giyinişe sahiptir. Dışarıda daha çok tesettür tercih ederken evinde tülbentle kapanır.	İyi niyetli, hoşgörülü, temiz bir insan olarak tanınır.
FEYZA’NIN KIZI ELİF	Saygılı, dürüst, iyi ahlaklı, yardımsever, vefakar, fedakar, duygusal bir kişiliktir. Annesinin mutluluğu onun için çok önemlidir. Babasız büyüdüğünü düşünür. Utangaçtır.	Annesin yetiştirmesi ile muhafazakar bir karakter olmuştur. İyilik ve sevgi üzerine düşünceleri oturmuştur. Annesi onun her şeyidir.	Muhafazakar bir karakterdir. Yaşına uygun biçimde tesettürlüdür.	Sıcakkanlı, yardımsever, hayırlı evlat olarak tanınır. Duygusal ve utangaçtır. İnsanlar ile iletişim kurarken daima saygılı ve kibar olduğu söylenir.

BİLAL'İN OĞLU KEMAL	Annesinin ölümünden sonra tamamı ile baba sevgisi ile büyümüştür. Doktordur. Saygılı ve efendidir. Babasının sözü ve söyledikleri onun için önemlidir. Yakışıklı, akıllı, cesur, kararlıdır.	Muhafazakar bir bakış açısına sahiptir. Babasının terbiyesini almış ve o doğrultuda ilerlemiştir. Gelenek ve görenekler onun için bağlayıcı unsurlardır.	Modern ve temiz giyimlidir. Sakal tıraşından saç şekline kadar temizliğine önem verir.	Efendi ve saygılıdır. İnsanlara yardım etmeye ve onlar için elinden gelenin fazlasını yapmaya gayret eder. Utangaç ve mesafelidir. Kibar, destekçi ve idare edicidir.
FEYZA'NIN KOCASI SELİM	Bencil, kumarbaz, yalancı, saldırgan, hırsız, ahlaksız biri olarak gösterilir. En büyük derdi paradır. Para için yapmayacağı çirkinlik, kötülük yoktur.	Kendi çıkarları etrafında dünyanın döndüğünü zanneder. Güce ve paraya inanır. Yaptığı yasadışı işler yüzünden Elif bebekken hapse düşer ve Feyza'dan boşanmak durumunda kalır.	Hapse düşmeden önce modern, bakımlı ve şıktır. Giyim tarzı ve bıyık, saç şekli modaya uygundur. Hapisten çıktıktan sonra ise kötü, ucuz ve pis giyimlidir. Sakal ve saç kesimi özensizdir.	Bencil, çıkarıcı, kötü olarak bilinir. Tek derdi kendi mutluluğu ve huzurudur. Arkadaşlarının karısına asılmasına göz yumar, önemsemez. Kızından daha önemli bir şey varsa paradır.

7.7.5 Filmin Değerlendirmesi

Birleşen Yollar filminde, değişen toplum düzeni ile birlikte batıya özentinin artması, geleneksel ve toplumsal değerlerden uzaklaşarak yozlaşan bir neslin yetiştiği, dini değerlerin yok sayıldığı fakat asıl mutluluğun ve huzurun dini gerçeklik olduğu seyirciye aktarılacak istenmiştir. Filmde, üniversite öğrencisi olan Feyza ve Bilal'in farklı yaşam şartları ve dünya görüşlerinin, aynı doğru üzerinde birleşme hikayesi anlatılmaktadır.

Filmde kadınlar üzerinden birçok olumsuz kodlama gönderilmektedir. Feyza'nın aile sevgisinden yoksun kaldığı ve bu durumdan şikayeti sık sık gündeme gelir. Sabahlara kadar kumar oynayan, eğlence mekanlarına giden insanların çocuklarına yeterince sevgi ve terbiye veremedikleri anlatılmak istenmiştir. Annesi kendi keyfine bakan, düzenini ve zevklerini kızı için değiştirmemiş, yaşadığı hayat yüzünden çocuğuna yeterince zaman ayırmamış olarak gösterilir. Sigara içmesi, erkekler ile birlikte kumar masalarında olması, saçının rengi, giydiği kıyafetler ise filmin genel anlatımında yer alan birçok kadının temsili gibi, dünya zevkine kapılmış kadınlar bu şekilde yaşarı göstermeye çalışmaktadır.

Bilal'in annesinin yaşam tarzına doğru orantılı olarak kumara ve alkole karşı tavrı nettir ve yeni nesil kızları bu yüzden eleştirir. Oğlu için gelin adayı olarak belirlediği Şükran'ın alkol ve kumar alışkanlığının olmamasının altı özenle belirtilir. Film içerisinde de alkol, kumar ve sigaranın kötü kadınlar tarafından kullanıldığı imajı verilmiştir.

Feyza'nın çeşitli oyunlar ile tanışmaya gayret ettiği Bilal, yaptığı oyunları anlar ve bunu Feyza'ya söyler. Geçen bir replikte ise Feyza, Bilal'i beğendiği için böyle oyunlara kalkıştığını söyler Bilal ise bir kızın böyle şeyleri söylemesinin doğru olmadığını belirtir.

Bu replik bize, kadınların yaşadıkları duygusalılıkları karşı cinsi ile paylaştığı takdirde hoş karşılanmadığını göstermektedir. Birleşen Yollar filminde yansıtılan ise, kadının edindiği toplumsal rollerin başında utanan, çekinen, duygularını içinde yaşaması gereken cins olması gerektiğidir. Erkek ise bunu söyleyebilen taraf olabilmektedir. Filmin etkin dilinin dini anlatımlar bağlamında eril olduğunu görmekteyiz.

Filmin ilerleyen sahnelerinde Feyza'nın eşi hapse girer ve Feyza eşinden ayrılarak kızını kendi büyütmek ister. Babasının parasını harcamak yerine kendi parasını kazanmak ister. Fakat üniversitede okuduğu bölüm ile alakalı değil terzilik yaparak sağlar bunu. Burada ise altı çizilen yer; dul bir kadının ev dışında çalışmasından ziyade kendi evinde kadın işi olarak yaftalan terzilikle uğraşarak para

kazanması daha ulvi gösterilmektedir. Filmin ikinci yarısından itibaren kadın karakter üzerinde çok köklü bir değişiklik görmekteyiz. Avrupai ve sosyetik hayattan, dini hayata yönelen Feyza'nın doğru yolu bulduğu bize söylenmekte, anlatılmaya çalışılmaktadır. Dini yaşam biçiminden uzak olan kadınların doğru yolda olmadığı ters mantık olarak aktarılmıştır.

Filmin genel sonucu itibariyle kadın, Türkiye de kabul gören dini, saygılı, utangaç kalıpları içerisinde ele alınmak istenmiştir. Genel güç ve özgüven erkek karakter yani Bilal üzerinde toplanmıştır. Toplumdan yozlaşan, gelenekleri dışında yaşayan kadınlar, kötü kadın olarak lanse edilmiştir. Yaşanan mutsuzluklardan alınan ders olarak İslam'ı anlamak ve dini ritüellerini gerçekleştirmek doğru, gerçek yol olarak verilmiştir. Toplum normları dışarısında yaşamak isteyen kadınlar yanlış yolda olarak adlandırılmıştır. Eril ağırlığın her sahnede kendini belli etmesi, hem bedensel hem sözel şiddete maruz kalan kadının gösterilmesi filmin erkek egemen zihniyette var edildiğini belli eder.

7.8 Acıların Kadını

7.8.1 Künye

Yönetmen : Ülkü Erakalın

Senaryo: Ülkü Erakalın

Yapımcı: Zeki Kafalı

Oyuncular: Bergen, Yalçın Gülhan, Asuman Arsan, Meral Niron, Önder Bargı, Bora Erdoğan, Ali Rıza Özbilgiç

Müzik: Uğur Bayar, Burhan Bayar

Görüntü Yönetmeni: Erhan Canan

Tür: Arabesk, Dram

Yıl: 1986

Süre: 1 saat 9 dakika

7.8.2 Filmin Konusu

Sesiyle ve güzelliğiyle birçok insanın dikkatini çeken Bergen, meşhur bir pavyonda assolisttir. Çalıştığı pavyonun sahibi Necdet ve annesinin kısıkcı arasında kalmış, yaşadığı hayattan keyif almayan, namusuna düşkün bir kadındır. Kendisine aşık olan Erol'u ise hem duygusal yönden bir şey hissetmediği hem de evlenmelerine izin verilmeyeceğini bildiği için, vazgeçmesi adına aşağılayarak reddeder. Bunun üzerine Erol'un ünlü ve başarılı bir ceza avukatı olan abisi Yalçın devreye girer ve pavyonda assolistlik yapan kadının gerçek yüzünü kardeşine göstereceğini söyler. Ertesi gün Bergen'i dinlemeye gider ve onu kendi evine getirmeyi başarır. Bergen'i abisinin evinde gören Erol ise, Bergen'in saf, temiz bir kadın olmadığını düşünmeye başlar. Patronunun baskısı ile istemediği birçok işle uğraşmak zorunda kalan Bergen, kapanan pavyonun sorumlusu olarak görülür ve tekrar açılması için Yalçın'ın evine gönderilir. Yalçın ve Bergen arasında zamanla bir aşk doğar. Bu durumu öğrenen Necdet ise Bergen'i kaybedeceği korkusu ile onun yüzünü kezzapla yakar. Bergen, hayata yeniden tutunmaya çalışırken öğrendiği yeni gerçeklerle de yüzleşmek zorunda kalır.

7.8.3 Filmin Özeti

Film mekansal olarak İstanbul ve Marmaris'te geçer. Genellikle pavyon, Yalçın'ın evi, Bergen'in evi ve Bergen'in Marmaris'te kaldığı mekanlar arasında geçer. Pavyon kaliteli sayılabilecek, kadınların ve erkeklerin birlikte gidebildiği bir yer olarak gösterilmiştir. Yalçın'ın evi zenginliğini vurgular şekilde lüks, büyük ve güzel döşenmiştir. Bergen'in evi daha mütevazı, küçük ve sadedir. Marmaris'te kullanılan mekan ise oteldir.

Acıların Kadını filmi Ülkü Erakalın tarafından kaleme alınmış ve çekilmiştir. Bergen'i Bergen, Yalçın'ı Yalçın Gülhan, Bergen'in annesini Asuman Arsan, Necdet'i Ali Rıza Özbilgiç oynamaktadır.

Bergen'in sahneye çıkıp acıların kadını şarkısını söylemeye başlamasıyla film başlar.

Sahneden indiği sırada ise kulise Bergen'e aşık olan, onun için nişanlısı dahi terk etmeyi göze alan Erol gelir ve Bergen'i unutamadığını, onunla evlenmek istediğini söyler. Bergen ise şarkılarıyla evli olduğunu söyler ve “ Ne seni ne beni yaşatırlar” diyerek reddeder. Erol isterse hemen nişanlanabileceklerini söylese de Bergen; “ Bizim gibi kadınlar nişan yüzüğünü değil, pahalı mücevherleri sever. Ucuz bir yüzükle ömür boyu kiralananmaktansa, hediye edilen bir mücevheri, apartman kadını tercih ederim” der. Fakat Bergen bunlara inandığı için değil, mutlu olmasına izin vermeyeceklerini bildiği için söyler.

Erol ise Bergen'e olan aşkıdan evden para çalıp, Bergen'in istediğı hayatı sağlamak niyetindedir. Bu esnada ünlü ve başarılı bir ceza avukatı olan abisi Yalçın'a yakalanır ve neden hırsızlık yapmaya çalıştığını anlatmaya başlar. Bergen'den bahsederken “ses sanatçısı, çok iyi bir kadın” der. Abisi ise bu kadınların tek gecelik olduğunu, bedellerini aldıktan sonra gideceklerini, aptal olmamasını söyler. Ve bunu ispatlamak için Bergen'i yarın kendisiyle birlikte eve getireceğini söyler.

Ertesi gün Bergen'in çalıştığı pavyona gider ve sahnenin en önünden onu izler. Yalçın'ın pavyona geldiğini gören Necdet telaşlanır. Yalçın'ın ne kadar ünlü ve nüfuslu bir avukat olduğunu bilir, pavyonu için endişelenmeye başlar. Necdet sahneden inen Bergen'e, Yalçın Bey'in çok önemli biri olduğunu söyleyerek, tekrardan sahneye dönmesi, , istek şarkılarını söylemesi için ikna etmeye çalışır. Patronunun, Avukat Yalçın'dan korkması, geleceklerinin Bergen'e bağı olduğunu söylemesi ve ısrarı üzerine Bergen tekrar sahneye çıkıp, gecenin sonunda da Yalçın'ın masasına oturur. Yalçın, Bergen'i övmeye çalışır fakat hep tersleyerek yapar. Bergen, Yalçın'ın kendisini hiç alkışlamadığını söylemesi üzerine Yalçın; “Şarkıları sadece benim için söylemediniz ama” der ve Bergen de bu cümlenin üzerine “Sizin için şarkıyı nerede söylememe emrederdiniz” diye cevap verir.

Ve sahne Yalçın'ın evinde ilerlemeye başlar. Bergen Yalçın'ın evine gitmiştir. Yalçın'ın Bergen'e pırlanta bir kolye hediye etmek ister. Bergen bu kolyenin nedenini sorduğı sırada Yalçın'ın kardeşi Erol çıkıp, kolyenin bu gecenin karşılığı olduğunu söyler. Yalçın'a neden bunu yaptığını soran Bergen, “Kardeşime ne kadar ucuz bir

kadın olduğunuzu göstermek için!” yanıtını alır. Fakat Yalçın, Bergen’den etkilenmiş yaptığına pişman olmuştur.

Ertesi gün aniden pavyonu kapatmaya gelirler. Necdet ve diğerleri ne olduğunu anlamaz. Necdet pavyonun kapanması olayında Bergen’in dün gece yanında olduğu Yalçın’ın parmağı olduğunu düşünür ve buna Bergen’in neden olduğunu söyler. Necdet’in öfkesi karşısında Bergen’i pavyondan kaçırmaya çalışan annesi ise Necdet tarafından gammazlıkla suçlanır ve Necdet yaşlı kadını adamlarına dövdürmekten geri kalmaz. Bergen’den Yalçın’ın yanına gitmesini, pavyonu açtırmak için ne gerekiyorsa yapmasını, gerekirse Yalçın’ın kollarına atlamasını söyler. Dayak yiyen annesi ise Bergen’in, Yalçın’ın yanına gitmesini ister fakat bunu ona daha çok işleyecek bir yolla, pavyonda çalışanların işsiz kalacağını hatırlatarak yapar. Bergen bu durumda gitmek zorunda kalır. Yalçın, Bergen’i mahcup bir şekilde karşılar. Bergen pavyonun açılması, orada çalışan işçilerin hakkını savunmak için geldiğini söyler. Gerekirse karşılığın da bedenini verebileceğini belirterek “Tüm kadınlığımla emrinizdeyim” der ve ceketinin önünün açar. Yalçın bu duruma dayanamaz ve Bergen’e giyinmesini, pavyonun açılması için elinden geleni yapacağını söyler. Fakat sanıldığığın aksine pavyonu Yalçın kapattırmamış, vergi borcu yüzünden kapanmıştır. Bergen’in konuşmasından sonra Yalçın dosyayı incelemek ister ve pavyonun açılmasını sağlar.

Gelişen süreçte Yalçın ve Bergen arasında aşk yaşanmaya başlar ve zaman ilerledikçe birbirlerini daha çok tanımak için uğraşırlar. Bergen, Yalçın’a bir kızı olduğunu itiraf eder. Annesinin onu kullanmasından, hayatını mahvetmesinden korktuğu için kendince bir önlem alarak, yanlış bir evlilik yaptığını ve onda da bir kızı olduğunu belirtir. Fakat kızını annesinden gizlediğini, kızının kaderinin kendi kaderine benzemesini istemediği için bunu yaptığını söyler. Kızı ise, akrabaları olan üniversite öğrencisi bir genç kızın yanında büyümektedir.

Bergen, pavyondan ayrılmak istediğini Necdet’e söyler. Necdet ise kendisine para kazandıran, güzelliğinden etkilendiği Bergen’i bırakmak istemez, onu güzelliğini yok etmekle tehdit eder ve şiddetin arttığı bir anda Bergen’in yüzüne kezzap atar. Polis tarafından yakalan Necdet “Nedeni yok, böyle olması gerekiyordu böyle oldu. Kötü

mahallelerden aldım onu, adam ettim, Bergen ettim. Ben onu sevdim” diyerek kendini savunmaya çalışır.

Bergen’in kezzap ile yaralanmasından sonra film dönüş noktasına girer. Bergen tek gözünü kaybetmiştir. Annesi bu olaydan sonra Bergen’in yanında ona destek olmaya adeta geçmişin acısını unutturmaya çalışmaktadır. Yalçın ise bu süreçte Bergen’in gururunu incitemeden yanında olmaya çalışır fakat karşısına çıkmaz, kardeşi Erol ile de Bergen yüzünden arası açılmaya başlar. Yalçın doktor isteği gibi gösterilmesini isteyerek Bergen’in Marmaris’e gönderilmesini ister, bununla da kalmayarak Bergen’in kızını evlatlık edinir. Bergen ise tanımadığı birine kızını rahat edebilsin diye evlatlık verdiğini düşünür. Uzun bir müddet Yalçın ve Bergen karşılaşmazlar. Bergen Marmaris’te, annesi ile birlikte doktor kontrolünde dinlendirildiğini sanmaktadır. Bergen, Yalçınla karşılaştığı zaman kimsenin ona acımamasını ister ve bu yüzden Yalçın’dan uzaklaşmaya çalışarak: “Yüzümü bu haliyle de sevebilecek misin?” diye sorar. Yalçın ise yüzünü değil, yüreğini sevdiğini söyler ve sarılırlar. Yalçın günler sonra acil gelen bir telefon ile Bergen’e söylemeden İstanbul’a döner. Bergen ise kendisinin ucuz düşürüldüğünü, sevgisiyle alay edildiğini düşünerek, Yalçın’ın peşinden İstanbul’a, onun evine gider. Gittiğin de ise büyük bir şoka uğrar, Yalçın’ın karısı ile karşılaşır. Yalçın’ın karısı yıllarca akıl hastanesinde tedavi görmüş, Yalçın’ın Bergen’le ilişki yaşadığı sırada iyileşmiş, taburcu olmuştur. Tüm bu olanları Erol’dan duyan Bergen: “ Benimle alay eden Yalçın Bey değil, kaderimmiş” der. Tam evden çıkacakken kızını Yalçın’ın evlatlık edindiğini öğrenir. Evden koşarak uzaklaşır. Çok uzun bir yolculuğa çıktığını söyleyen Bergen tekrardan kendini en iyi hissettiği yere sahnelere döner.

7.8.4 Kişilik Analizleri

Film içerisinde varlığı en çok belli olan dört karakter üzerinden analiz yapılmıştır. Filmde karşımıza çıkan karakterin; kişisel tutumu, hayata bakışı, dış görünüşüne verdiği önem ve çevresindeki kişilerce nasıl görüldüğünü gösteren yüklenen rol başlıklarından oluşmaktadır.

Tablo 16

Acıların Kadını Filmi Karakter Analizi

	KİŞİLİK	HAYATA BAKIŞ	DIŞ GÖRÜNÜŞ	YÜKLENEN ROL
BERGEN	35li yaşlarında, sakin, sevecen, insanlar ile iyi iletişim kuran, belli kuralları sahiplenilen, en sevdiği şey şarkı söylemek olan Bergen, şarkıcılığı gerçek bir sanat anlayışıyla yapar, gece hayatında var olmayı reddeder.	Başka insanlar için fedakar olması gerektiğine inanır. Zenginlik ve gösterişin dış görünüşte yer aldığı, içsel olarak mütevazı bir karakterdir. Mücadeleci değil, kabul edicidir.	Oldukça şık, pahalı ve ihtişamlı kıyafetler giyer. Dönemim modasına hakim bir giyim tarzı vardır. Saç şeklinden makyajına kadar bu gözlemlenir.	İnsanlara yardım etmesi ile tanınır. İstemediği şeyleri, başka insanların iyiliği için yaptırabilirsiniz. Namuslu, inatçı ve kırılgandır. Sert duruşunun yanında korkusuzluğu da yer alır.
ANNESİ	Kurnaz, işini bilen ve bildiği doğrultuda insanları yönlendirmeyi seven bir karakterdir. Hırslı, çıkarıcı bir yapıya sahiptir ve hırsı nedeniyle kızına ve çevreye baskı uygular.	Maddi kaygıları ve rahat yaşama düşkünüdür. Tek derdi para olan kadın kızıyla da tamamı ile çıkar ilişkisi kurar. Bergen'in mutluluğundan çok onun kazancına odaklıdır.	Şık ve modern giyimlidir. Yaşına uygun ve modayı takip eder şekilde giyinir. Aksesuar seçiminden, makyajına kadar özenlidir.	Filimin ilk kısmında yüklenen rol; kurnaz, çıkarıcı, para için kızının mutluluğunu bile istemeyen, yönlendiricidir. İkinci kısımda ise hatalarını anlayan, zor zamanlar geçiren kızının en büyük desteğidir.

YALÇIN	Sert görünümlü, çevresine sözünü geçirebilen, diktatör, ağırbaşlı, iyi eğitim görmüş bir avukattır. Gittiği her yerde tanınan, nüfuslu biridir. Önyargılıdır.	İnsanları kırmaktan ya da küçük düşürmekten çekinmez. Herkesin bir fiyatı olduğuna inanır. Kendi inandığı doğruları insanlara da kanıtlamaya gayret eder. Bağlılıkları vardır.	Modern kıyafetler içerisinde görürüz. Günlük kıyafetleri ya da giydiği takım elbiseleri temiz, kaliteli ve şıktır. Saç kesimi ve bıyıkları 1980ler döneminde kullanılan yaygın erkek modellerindendir.	Mesleğinden ve mesleğini iyi yaptığından kaynaklı gözü pek olarak tanımlanır. İnsanlar onu kırmaktan kaçınırlar, korkarlar. Sert ve kaba olduğu düşünülür. Yardımseverdir.
NECDET	Bergen'in çalıştığı pavyonun sahibidir. Çıkarıcıdır. İstedikleri şeyler için her şeyi yapabilir, kimseyi gözü görmez. Hırsları vardır. Acımasızdır.	Çevresinde gördüğü her şeyi yönetmek ister. Kendi dışında var olan gerçeklikleri kabul etmez. Çıkar ve hırs üzerine kurulu bir dünyası vardır ve bu dünya da acımaya, hayıflanmaya, kaybetmeye yer yoktur.	Modern görünümlüdür. Şık ve kaliteli giyinir. Saç kesimi ve bıyıkları 1980ler döneminde kullanılan yaygın erkek modellerindendir.	Korkulan biridir. Yapamayacağı hiçbir şey yoktur. Tehlikeli olduğu düşünülür. Baskıcıdır. Çıkarlarından başka bir şeyi düşünmez ve önemsemez.

7.8.5 Film Değerlendirmesi

Arabesk, Türkiye sınırları içerisinde film sektörüne girmeden önce müzik sektöründe kendini göstermiş ve bir müzik türü olarak bilinmektedir.

Arabesk müzik içerisinde olanlar, dinleyenler ya da üretenler ekonomik kaygıları, yoksulluğu, şehir hayatının zorluğunu, gecekondulaşmayı, göçü, acıları konu almıştır. Sınıf atlamakta ya da kendini geliştirmekte kapalıdırlar. Karşılaştıkları zorlukları çözmek yerine kederlenmek ve hayat akışını bu keder üzerine dizmektedirler. İletişim konusunda ise kendi dar alanları içerisinde kalmayı tercih etmişlerdir.

1980 yılından itibaren arabesk filmlerde büyük bir patlama yaşanmıştır. Bu patlamanın meydana gelmesine 12 Eylül 1980 tarihindeki askeri darbenin etkisi büyüktür. Askeri darbe ile birlikte toplumsal dinamikleri köklü bir değişime uğramıştır. Toplumsal koşulların değişmesi, sinema sanatına da etki etmiştir. O güne değin sinemada kurtarıcı olarak görülen şiddet ve erotizm içerikli filmler yasaklanmıştır. Bu filmlerin seyirci kitlesinin kaybolması yapımcıları çeşitli yollara sevk etmiştir. Askeri darbenin ardından sıkıyönetim dönemi başlamış ve toplumsal eleştiri yapan filmler de tamamen yasaklanmıştır. Böylelikle; başta arabesk içerikli filmler olmak üzere, bireysel bunalımlar ve kadın sorunları Türk Sineması'nda yer bulmuştur. (Esen, 2002;104) Askeri darbe ile iyice yoksullaşan ve yoksulluklarını çevreleri içerisinde yaşayan, dramlaştıran kitleler ortaya çıkmıştır.

Bu dönemde genellikle erkek ses sanatçıları görürüz. Müzisyen olarak başlayan isimler arabesk müzik furcasını müzikleriyle de destekleyerek sinemaya taşımışlardır. Ferdi Tayfur, Gökhan Güney, Müslüm Gürses bu isimlerden bazılarıdır.

Bergen ise hem gerçek hayatıyla hem de arabesk müzik yönü, yaşam tarzıyla ortaya çıkmayı başarmış nadir kadınlardandır. Bergen, arabesk kültürün içerisinde yer alan kadercilik, mücadele yerine kabulleniş, dramatizeler ile var olmaktadır. Acıların kadını filminde de arabesk dünya içerisinde yer alan kadının duruşundan ve kaderciliğinden bahsedilmektedir.

Toplumun kadına yüklediği rollerin birçoğunu Acıların Kadını Bergen üzerinde de görebiliyoruz. Kadınların anaç ve fedakar tutumları bolca yer almaktadır. Yanında çalışan işçiler için asla dediği her şeyi yapma eğilimindedir. Öyle ki pavyon kapanırsa kendi işsizliğini değil, orada çalışan diğer insanların durumunu düşünerek gitmiş, gerekirse bedenini sunmuştur.

Kadına yönelik şiddetin bahanelerine de filmde yer verilmiş, uygulanan şiddet değil, şiddeti gören kadın üzerinde durulmuş, kadına acınmıştır. Necdet, Bergen'in yüzüne kezzap atıp yakalandığını da;" Nedeni yok, böyle olması gerekiyordu böyle oldu. Kötü mahallelerden aldım onu, adam ettim, Bergen ettim. Ben onu sevdim" diyerek yaptığını meşrulaştırmaya çalışmış, seviyor olmanın erkek üzerinde her şeyi

yapabileceğini göstermeye gayret etmiştir. Daha sonrasında ise Necdet'i görememekte, akıbetinden haberdar olamamaktayız.

Bergen'in pavyonda sahne alışı Necdet, Erol gibi erkek karakterler tarafından "çok namuslusun" lafı yineletilerek algılar üzerinde meşrulaştırılma gayretine gidilmiştir. Pavyon da şarkı söyleyen kadınların namussuz olduğu algısı seyirci nazarında yıkılmaya çalışılmıştır. Pavyon da çalışan kadınlara yönelik toplumsal normları Yalçın karakterinin ağzından "ucuz kadın, tek gecelik kadınlar" cümleleri ile de duymaktayız. Fakat film boyunca kadın aşağılamaları, şiddeti bitmemiştir. Bergen'in annesinin dayak yemesi, Bergen'in ilk başlarda Yalçın, daha sonraları Necdet tarafından aşağılanmalarını görmekteyiz. Öyle ki yüzüne atılan kezzaptan sonra ameliyat eden doktor, yaptığı telefon konuşmasında karşısındaki kişiye "Günahının bedelini çok ağır ödedi" diyor. Bu cümlede kadına bakışın temelleri yatmaktadır. Eğer erkek tarafından zarar gören bir kadın varsa, özellikle bu kadın pavyonda çalışıyorsa muhakkak suçludur, hatalıdır. Film içerisinde doktorun Bergen ile samimiyetinin dışında kurduğu bu cümle genel ahlak kalıpları üzerinedir. Oysa Bergen, Necdet'e artık pavyonda çalışmak istemediğini söylediği için yüzüne kezzap atılmıştır.

Arabesk tarzın içerisinde var olan erkek karakterlerde karakterler ve kişilikler gözü kara, eyvallahı olmayan, mazlumun yanında olan, başkaları için her şeyi yapan kişilerdir. Bergen'de Acıların Kadını filminde bu karakterlere cinsiyetinin toplumsal roller içerisinde yettiğince sahip çıkmıştır. Rahatsız olduğu şeyleri söylemekten çekinmeyen fakat bunun yanında da baskılara boyun eğen bir kadındır. Annesinden gördüğü baskı, patronundan gördüğü baskılar buna örnektir. Ne kadar başarılı da olursa olsun zorbalıklara maruz kalmış ve bir noktada boyun eğmiştir.

7.9 Sürtük

7.9.1 Künye

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Senaryo: Sadık Şendil

Yapımcı: Nahit Ataman

Oyuncular: Hülya Koçyiğit, Göksel Arsoy, Ekrem Bora, Suzan Avcı, Güzin Özipek, Kaya Volkan, Feridun Çölgeçen, Renan Fosdoroğlu, Moris

Müzik: Belkıs Özener, Metin Bükey

Görüntü Yönetmeni: Cahit Engin

Tarih: 1970

Eser: Mahmut Yesari

Süre: 98 dk

Tür: Duygusal

7.9.2 Filmin Konusu

Sokaklarda, meyhanelerde şarkıcılık yaparak hayatını kazanan Naciye, meşhur gazinocu Kemal tarafından, assolisti Suzan ile girdiği iddia sonucu ikna edilip, Kemal'in gazinosunda sahne almaya başlar. Bir sokak kızından hanımefendi yaratmaya çalışan Kemal, değişime uğrayan Naciye'ye aşık olur. Fakat Naciye, sahne adıyla Canan Alev, gönlünü çoktan gazinonun piyanisti Ferdi'ye kaptırır. Elleriyle yarattığı ve aşık olduğu kadını başka bir erkekle paylaşmaya yanaşmayan Kemal, sahip olduğu tüm gücü kullanmaya başlar.

7.9.3 Filmin Özeti

Orta sınıf bir balık restoranında şarkı söyleyerek ve göbek atarak para kazanan Naciye, kadın olmasının cilvelerini bu filmde kullanır. Varoş bir tip olduğunu göstermek adına küfürlü ve argo kelimeleri fazlaca kullanır. Kıyafet, bakım konusunda da birçok noktada fikirsizdir.

Hülya Koçyiğit Naciye karakterinde ise hem toplumun içkili mekanlarda göbek atma, açık kıyafetler giyerek gezme yargılarını yok saymış hem de ona gazinosunda çıkması için teklif götüren Ekrem Bora'ya onu "ucuz" bir kadın olarak gördüğünü düşünerek tepki göstermiş, cinsellik tutumunu "kız oğlan kızım" diyerek dile

getirmiştir. Zengin olmak ve gazinoda şarkı söylemek istediği için Bora'nın yanına giden Naciye'yi önce baştan aşağı değiştirmekle uğraşmışlardır. Toplumun saygı duyacağı, seveceği bir kadın olgusu yaratmaya çalışmışlardır. Güzel kıyafetler, uygun görülen görgü kuralları bunların en temelidir. Kadının toplum içerisinde uyması gereken kurallar vardır. Onun dışına çıktığı anda dışlanmaya başlanır. Sürtük filminde de kadını tam olarak toplumun benimsediği, uygun gördüğü rollerin içine çekmeye çalışmaktadırlar.

Naciye'nin: "Talimli maymunum ben onun gözünde, adam edecek sırtımdan para kazanacak" repliği buna örnektir. İlerleyen sahnelerde istenilen, uygun görülen modern kadın şekline büründürülmüş, bunu en son araba kullanan ve sigara içen şekilde göstermişlerdir.

Naciye dışarı çıktığı ve müzik öğretmeni olan piyanistle zaman geçirdiği günün akşamı eve gelir ve Bora'yı görür. Bora'nın neredeydin bu saate kadar çıkışının ardından, tepki vermeye yeltenerek ses çıkartır. Bunaldığını, onunda bir canı olduğunu dile getirir fakat Bora'nın giderken verdiği hediye susmasına ve gülümsemesine yol açar. Fakat yerde piyanistin verdiği gülü görünce, pırlanta kolyeyi yere koyar ve gülü alır. Kadınları duygusal, bağımlı ve affedici gören toplumun biçtiği roller bu tutumda da ortaya çıkar.

Kemal, elleriyle biçimlendirdiği kadının kendisine aşık olmasını beklerken başka bir erkekle kıyaslanıyor olmayı ve tercih edilmemeyi kabul edemez. Burada onun için önemli olan Naciye değil sahip olduğu kudrettir. Güç ve iktidarı kaptırmamak uğruna, her şeyi yapabiliriz, onun kontrolü dışında hiçbir şeyin olmasına izin vermez.

Filmin sonuna doğru ise Kemal'in tehditlerine boyun eğen Naciye piyanisti terk etmiştir. Terk edilen piyanist ise Naciye'ye hakaret eder, tokat atar. Kadının seçimleri tarafından daima istemediği erkek tarafından şiddete maruz kalması, cezalandırılması olumsuz bir duygu oluşturmuyordu. Kadın kötü bir şey yaptıysa cezalandırılmazdır. Tokat yemesi, küfür işitmesi toplum ahlakını rahatsız etmez fakat duygulara karşılık vermemesi ve bunun karşılığında erkekten şiddet görmesi rahatsız eder. Aldığı hediyeler, kazandığı şöhret sayesinde aslında ait olması gereken kişi Kemal

olmalıydı fakat Naciye kendi iradesi ortaya koyup gücü, şöhreti reddetmiştir. Filmin sonunda ise kemal, her şeyi alamayacağını anlamıştır. Toplumun biçtiği rollerde bir kayıp yaşamıştır.

7.9.4 Karakter Analizi

Film içerisinde varlığı en çok belli olan dört karakter üzerinden analiz yapılmıştır. Filmde karşımıza çıkan karakterin; kişisel tutumu, hayata bakışı, dış görünüşüne verdiği önem ve çevresindeki kişilerce nasıl görüldüğünü gösteren yüklenen rol başlıklarından oluşmaktadır.

Tablo 17

Sürtük Filmi Karakter Analizi

	KİŞİLİK	HAYATA BAKIŞ	DIŞ GÖRÜNÜŞ	YÜKLENEN ROL
NACİYE	Aklı bir karış havada, cilveli, görgüsüz, argo ve küfürü konuşma dilinde kullanan, açık sözlü, saf, iyi niyetli bir kadındır. Tüm gayesi sınıf atlamaktır. Yaşadığı hayat içerisinde var olmaya çalışan, bunun için sesini ve dansını kullanan biridir.	İlk etapta maddi kaygılar içerisinde yaşar fakat aşkın gerçekliği ile tanışınca maddiyatın önemsiz olduğuna karar verir.	İlk etapta varoş ve karışık bir giyim anlayışına sahiptir. Kıyafet seçimlerinde rahat ve şehirlidir. Fakat gazonoda şarkıcılık yapmaya başladıktan sonra ise modern, çekici ve modayı takip eden kıyafetleri tercih etmiştir.	Sadık ve eğitilmiş olması beklenmektedir. Toplumun ondan istediği, saygı duyulacak kadın profiline sokulmaya çalışır. Şımarık, görgüsüz ve saf olarak tanımlanır.

KEMAL	Güçlü, çekici, sert, tuttuğunu koparan bir profildir. İstemediği olaylar karşısında duruşu ve tavrı nettir. Kendi doğruları ve gerçekleri üzerinden olayların seyretmesini ister, mücadeleci.	Güce ve iktidara inanır. Tamamen eril bir düşünceye sahiptir. Kadınlar elde edilmek ve şekillendirilmek için varlardır. İsteddiği her şeyi yapabilecek gözü karalıktadır.	Modern, bakımlı ve şıktır. İçtiği sigaradan, tükettiği alkol çeşidine kadar lükse ve pahaya önem verir. Dönemin modern giyim tarzını kıyafetlerinde ve aksesuarlarında taşır.	Güçlü ve korkusuzudur. İsteddiği her şeyi elde eder. Duygularını belli etmesi beklendik bir olay değildir. Duygularını kendi içinde yaşayan biridir. Arkadaşının oğluna yardım eli uzatan iyi biridir.
SUZAN DALCI	Kurnaz, kıskanç, huysuz, aksi, buyurgan bir roldür. Erkeğin iktidarını benimser fakat hemcinsine karşı serttir.	Paylaşımdan ya da eşitlikten yana değil aksine liderlikten yanadır. Elinde tuttuğu gücü kaybetme korkusu yaşar.	Modern, alımlı ve şıktır. Kıyafetlerinde kullandığı dekolteler ve aksesuarla içinde yaşadığı hayatın rahatlığını temsil eder.	Kıskanç ve huysuzdur. İstedğini elde etmek için kadınlığını, cilvelerini kullanmaktan geri kalmayacaktır.
FERDİ	Naif, kibar, duygusal, romantik, saygılı, çekingen, utangaç bir karakterdir. Duygularını açmaya cesaret etmekte zorlanır. Fedakar ve vefakardır.	Birçok zorlukla mücadele ederek, sanatını konuşturarak para kazanmaya çalışır. Emeğin ve kadının değerine inanır. Güçten ve paradan daha önemli şeyler olduğunu düşünür.	Modern, bakımlı ve şıktır. Dönemin modern giyim tarzını kıyafetlerinde ve aksesuarlarında taşır.	Sorgulayıcı değil kabul edicidir. Saygılı, çekingen ve ahlaklıdır. Sevdiği kadına sahip çıkmada gözü kara ve kararlı olması beklenir.

7.9.5 Filmin Değerlendirmesi

Sürtük kelimesinin sözlük karşılığı durmadan konu komşu, sokak gezen, evinde pek durmayan kadın olarak tabir edilir. Sürtük kavramının içerdiği unsunlar aslında erkek cinsinin de sahip olacağı tutumlarken argo olarak sadece kadın için kullanırlığı geçerlidir. Öyle ki toplumun kabullenışı ve olumsuz, namussuz rollerinin neredeyse çoğunu kadına yüklemesinden kaynaklı bir filme isim olarak koymaktan da çekinmemektedirler.

Naciye, kıyafet, bakım konusunda da birçok noktada fikirsizdir. Toplum içerisinde yaşayan dar gelirli kadınların bu konulardan daha uzak ya da erişememelerinden kaynaklı fikir sahibi olmadıkları gösterilmeye çalışılmıştır.

Hülya Koçyiğit Naciye karakterinde ise hem toplumun içkili mekanlarda göbek atma, açık kıyafetler giyerek gezme yargılarını yok saymış hem de ona gazinosunda çıkması için teklif götüren Ekrem Bora'ya onu "ucuz" bir kadın olarak gördüğünü düşünerek tepki göstermiş, cinsellik tutumunu "kız oğlan kızım" diyerek dile getirmiştir. Zengin olmak ve gazinoda şarkı söylemek istediği için Bora'nın yanına giden Naciye'yi önce baştan aşağı değiştirmekle uğraşmışlardır. Bunun nedeni, toplumun saygı duyacağı, seveceği bir kadın olgusu yaratmaya çalışmaktır. Güzel kıyafetler, uygun görülen görgü kuralları bunların en temelidir.

Naciye'nin piyanist ile olan aşkında kullandığı replikler ise kadınların iyi bir kariyer yerine erkeğin aşkını seçmeleri romantik bir dille sunulur. Para, şöhret, şan yerine parmağına geçireceği yüzük onun için çok daha önemlidir. Burada asıl durulması gereken nokta aşkın önemsizliği değil kadınların duygusal, bağımlılık isteyen cins olarak kodlanmasıdır.

Suzan Avcı ise filmde ikinci başrol kadın oyuncusunu canlandırmaktadır. Avcıya biçilen rol bağlamında güçlü ve başarılı erkeğin yanında yer alan, erkek tarafından terslenmesine rağmen ona sıcak ve cilveli davranan kadın olmak önemli. Hayranları ne kadar çok olursa olsun ya da ne kadar meşhur olursa olsun hala bir erkeğin himayesi altında olma zorunluluğu hissediyor. Kendine başka bir kadını tehlike gördüğü anda hemcinsini aşağılamaya ve birincilik tahtını korumaya yönelir. Bu tutumu

kadınların kendi başlarına güçsüz kalacağını ve elindeki gücü kaybetmemesi gerektiğini söylemektedir. Toplumun kadına biçtiği roller içerisinde güçlü olan erkeğe muhtaç olma durumu konunun işleyişinde oldukça kendini göstermektedir.

Kadının toplum içerisinde uyması gereken kurallar vardır. Onun dışına çıktığı anda dışlanmaya başlanır. Sürtük filminde de kadını tam olarak toplumun benimsediği, uygun gördüğü rollerin içine çekmeye çalışmaktadırlar.



SONUÇ

Sinema, içerisinde yer aldığı kültürün, yaşamın, kodlarını taşıyarak ve içerisinde bulundurarak, toplumsal yapının izlerini beyazperdeye yansıtmaktadır. Sinema, işleyiş ve yönetim sürecinde erkeklerin elinde bulunmuş ve sahip olduğu eril zihniyet ile kadının yaşamını ve kadın algısını yönlendirmiştir. Türk sinemasının da içerisinde dahil olduğu, eril tahakküm, toplumsal normlar içerisinde biçimlendirdiği kadını, beyaz perdeye yansıtırken de desteklemiştir. Toplumsal cinsiyet yargıları doğrultusunda da kadın temaları ele alındığında, sinemada yer alan göstergelerin ve söylemlerin eril dile hakim olduğu gözlemlenmiştir.

Çalışma üç ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde toplumsal statü, toplumsal rol, sosyal rol ve toplumsal cinsiyete dair ana kavramlar ve alt kavramlar üzerinde durulmuştur. Temel olarak, doğduğumuz günden öldüğümüz güne kadar yaşadığımız toplumun ya da toplumların genel normlarına göre bir yaşam belirleriz kendimize. Biyolojik olarak dişi ve er olarak farklılaşan cinsiyetlerimiz bize belirli normlar kazandırır. Kadın ve erkek oluşumuz ise toplumun bizlere sunmuş olduğu rolleri sahiplenme biçimimizle değişerek farklılıklar gösterebilmektedir. Toplum, insanların onların cinsiyetlerine göre atfedilmiş kurallar çerçevesinde yaşamasını ister. Her toplumun kendi içerisinde cinsiyet farklılıklarına göre biçtiği keskin roller vardır. Kadın işi ya da erkek işi olarak sınıflandırılmış birçok iş bölümü tanımlaması vardır. Bireylerden erkek ya da kadın olmaları ekseninde var oldukları sosyal ortamlarda kendisinden istenildiği ve kalıplaştırıldığı şekilde davranmaları beklenmektedir.

Beyazperde de, toplumumuzda içerisinde yer alan kadın ve erkeğe biçilen roller doğrultusunda, sinemaya yansıyanında eril bir bakış taşıdığını görmekteyiz. Kadının rolünün ya statüsünün varlığı ne kadar önemli sayılsa da erkeğin gölgesinde kaldığı ya da erilleştirildiğine tanık olmaktayız. Türk toplumunun normlarına uygun olarak sinema filmleri içerisinde kadın karakterler genelde kocasına sadık, iyi bir anne, namusuna düşkün, yardımsever ya da başkaldırısının temelinde güçlü duygu dürtülerinin olduğu roller verilmiştir. Verilen rollerin dışına çıkan ya dışlanmış ya da cezalandırılmıştır. Sinema dili iyi kadın ya da kötü kadın karakterleri üzerinde yoğunlaşmış, bu karakter oluşumlarının alt metnini ise namus ve ahlak kavramları

belirleyici rol olarak doldurmuştur. İyi kadınlar; cinselliğini bastırmış, sadakat, vefa, sevgi, saygı kavramları temelinde şekillenmiş olup, kötü kadınlar ise; ahlaksız, cinselliği yaşayışı ön planda, sadık ve saygılı olmayan şekilde gösterilmektedir.

Tez çalışmasının son bölümünde, 1970-1980 arası çekilmiş olan dokuz filme yer verilmiş ve bahsedilen normlar içerisinde tutumlarını analiz edilmiştir. Filmlerin seçiminde özellikle dönemi içerisinde en çok izlenen filmlerden olmaları, başrol oyuncularının kadın olmaları ve film adlarının kadın karakterlerden esinlenmesi önem taşımaktadır.

Filmler içerisinde ele alınana kadın karakterler üzerinden Türk toplumunun sahip olduğu değerler, normlar ve kadına yönelik bakış açısı sunulmaktadır. Fakat seçilen filmlerin genelinin sonunda; sorguladığı ve mücadele ettiği kimlik sorunun kazanımını, içe dönüşü ve kadınların özgürleşme hareketlerini görmekteyiz.

Filmlerin içerisinde erkek egemen zihniyeti, kadının erkeği yüceltmesini, evlilik, namus, aile kavramları içerisinde kadının özgürleşmesine tanık olmaktadır.

Filmlerde kadınların baş kaldırmalarının altında eğer toplumun kadından beklediği rollerden biri yatıyorsa kadın, izleyici nazarında daha da değerli görülmektedir. Örneğin Gelin filminde Meryem aileye karşı gelmektedir. Fakat bunun nedeni oğludur. Toplumun kadından beklediği temel rollerden biri olan annelik rolü nedeniyle Meryem'in baş kaldırılıyor oluşu onun kötü kadın olduğunu değil aksine yürekli bir kadın olduğunu göstermektedir. Verilen tepkiler toplumun değerleri kapsamında ise kadınlara saygı duyulmaktadır. Aksi örneği ise Dila Hanım filminde gerçekleşmektedir. Öldürülen kocasının intikamını alması beklenen ve herkesin saygı duyduğu hanım ağa rolündeki Dila Hanım, öldüreceği erkeğe aşık olup öldürmekten vazgeçince kendi ölümü hak etmiş olur ve kendi adamları tarafından öldürülür. Verilen iki film örneğinde de kadınlar toplumun rolleri, kadınlara biçtiği statüler tarafında şekillendirilmektedir.

Kadın sorunsallarının anlatılmaya çalışıldığı filmlerde, karakterlerin içerisinde yer aldıkları toplum anlayış ve görüşünün dışarısına çıkarak, fakat sahip olunan değerler tam anlamı ile yok sayılmayarak sergilenen tutumları görmekteyiz. Kadınları özgürleştirirken, izleyicinin yadsımasına izin verilmemeye çalışılmıştır. İncelenen filmler içerisinde, problem yaşayan kadınların, sorunları algılayış biçimi içerisinde yer aldıkları sosyal sınıf perspektifinde de değerlendirilmelidir. Şehirli ve modern kadına yüklenen anlam ile köylü, fakir kadına yüklenen anlam aynı doğrultu da yer almamaktadır. Ekonomik özgürlüğün ve maddi gelişmişliğin, Türk toplumu üzerinde vardığı yargılarının ve değerlerinin kategorize edilmesine de neden olmaktadır.



KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1978). Türk Sinemasının İşleyişi Ve Sorunları
- Abisel, N. (2005), “Popüler Yerli Filmlerde Kadının Kadına Sunulu”, Türk Sineması Üzerine Yazılar, Phoneix Yayınları.
- Acun, F. (2007). Görsel Verilerde Kadın İmajı (1923-1960). *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (16)
- Akad, L. (2004), Işıkla Karanlık Arasında, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Allport, G. (1979). The Nature Of Prejudice: [SI] Perseus Books Publishing.
- Anık, C. – Soncu, A, G. (2012) Kültür, Medeniyet Ve Modernizm Üzerine “Yaprak Dökümü” Bağlamında Bir Değerlendirme.
- Anık, C. (2000), Siyasal İkna, Vadi Yayınları
- Arat, N. (1996), Türkiye’de Kadın Olmak, Say Yayınları
- Aşkaroğlu, V. (2017). Toplum Ve Birey: Yabancılaşma Üzerine Kuramsal Bir Tartışma. (35),
- Ayça, E. (1992). “Türk Sineması Seyirci İlişkileri”, Kurgu Dergisi, 11
- Bahadır, A. (2005) “Tarihte Ve Günümüzde Kadın”, İlkadım Dergisi, 209
- Bandura, A. (1986), Social Foundations Of Thought And Action: A Social Connitive Theory. Englewood Cliffs, Nj: Prentice
- Bandura, A. (1999). Social Cognitive Theory: An Agentic Perspective. *Asian Journal Of Social Psychology*, 2 (1)
- Bayrakçı, M. (2007), “Sosyal Öğrenme Kuramı Ve Eğitimde Uygulaması”, Sakarya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 14 (10)

Bayrakçı, M. (2007), “Sosyal Öğrenme Kuramı Ve Eğitimde Uygulaması”, Sakarya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi.

Beauvoir, S. D. (1993). Kadın “İkinci Cins I” Genç Kızlık Çağı. Çev: Bertan Onaran, İstanbul: Payel Yayınları.

Bem, Sandra L. (1983). “Gender Schema Theory And Its Implications For Child Development: Raising Gender-Aschematic Children In A Gender-Schematic Society.” Signs: Journal Of Women In Culture And Society

Betton, G. (1990), Cep Üniversitesi Sinema Tarihi, Çev: Şirin Tekeli, İletişim Yayınları

Bilgin, N. (2003). Sosyal Psikoloji Sözlüğü: Kavramlar. Yaklaşımlar, Bağlam Yayınları.

Bilgin, N. (2007), Kimlik İnşası, Aşina Kitaplar.

Bilgin, N. (2011), Sosyal Psikoloji. İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Bilis, P. Ö. (2014). Rol Modelleri Ve Toplumsal Değerler Açısından “Uçaklar” Adlı Animasyon Filmi Üzerine Bir İnceleme.

Burke, P. (2007). Disadvantage And Stigma: A Theoretical Framework For Associated Conditions.

Cantek, L. (2000). “Türkiye’de Mısır Filmleri”. *Tarih Ve Toplum Dergisi*, Aralık, 34.

Ceylan, T. (2011). Toplumsal Sistem Analizinde Toplumsal Statü Ve Rol/Social Status And Role In The Analysis Of Social System. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 15(1)

Cihan, E. Z. (2018). Modernleşme Ve Kadın. *Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(1)

Çiçek, A., Aydın, S., & Yağci, B. (2015). “Modernleşme Sürecinde Kadın: Osmanlı Dönemi Üzerine Bir İnceleme”, *Kafkas Üniversitesi İktisadi Ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 6 (9)

Damarlı, Ö. (2006). Ergenlerde Toplumsal Cinsiyet Roller, Bağlanma Stilleri Ve Benlik Kavramı Arasındaki İlişkiler. *Unpublished Master's Thesis Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.*

Doğan, İ. (2002), Sosyoloji, Pegem A Yayıncılık

Dökmen, Z. Y. (2004). *Toplumsal Cinsiyet, Sosyal Psikolojik Açıklamalar*. Sistem Yayıncılık.

Dönmezer, S. (1994), Toplumbilim, Beta Basım Yayım Dağıtım

Duca, L. (1947), Sinema Tarihi, Çev: Nuri Sarıdoğan, Remzi Kitabevi

Eagly, A. H. (2013). *Sex Differences In Social Behavior: A Social-Role Interpretation*. Psychology Press.

Emre, Ö. (2018), “George Herbert Mead’in Sosyal Davranışçılık Devrimi: Sosyolojizm Ve Psikolojizm Kısacasında Bir “İlişkisel Faillik” Denemesi”, *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, 21(2)

Erjem, Y. - Çağlayandereli, M. (2006). Televizyon Ve Gençlik: Yerli Dizilerin Gençlerin Model Alma Davranışı Üzerindeki Etkisi. *Cü Sosyal Bilimler Dergisi*, 30(1)

Gırlangıç, Ç. (2014) “Türk Sinemasının 100 Yıllık Kısa Tarihi”, *İndigo Dergisi*, 110

Giddens, A. (2000). Sosyoloji, Yayına Haz. Hüseyin Özel, Cemal Güzel, Ayraç Yayınevi, Ankara.

Giddens, A. (2012), Sosyoloji, Çev. Cemal Güzel, Kırmızı Yayınları

Giddens, A.- Turner, J. (Ed), (2013). Günümüzde Sosyal Teori İçinde , Çev: Tatlıcan, Ümit. Say Yayınları.

Gökmen, M. (1989). *Başlangıçtan 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi Ve Eski İstanbul Sinemaları*. Denetim Ajans.

Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme Ve Türk Sineması: Kente Göç Eden İnsanın Türk Sinemasında Değişen Profili*, İmge Kitabevi.

Güldü, Ö.- Kurt, M.E. (2009) “Toplumsal Cinsiyet Roller ve Siyasal Tutumlar: Sosyal Psikolojik Bir Değerlendirme” Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Dergisi, 64

Güney, Y. (2000), *Siyasal Yazılar*, Güney Yayınları.

Hill, B. (2003), *Bizans İmparatorluk Kadınları / İktidar, Himaye Ve İdeoloji*, Çev. Elif Göktepe Tut, Tarih Vakfı Yurt Yay

İleri, C. (1993) *Kadınlarımız*. Çev: Özer Ozankaya, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

İnce oğlu, M. (2010) *Tutum Algı İletişim*, Beykent Üniversitesi Yayınları

İsen, G. Batmaz, V. (2006), *Ben Ve Toplum*, Salyangoz Yayınları.

Jülide, S. (2001), *Tanrının Sesi Kadın*, Remzi Kitabevi

Kalkan, F. (1988) *Türk Sinemasının Toplum Bilimi*, Ajans Tümer Yayınları

Kapanoğlu, S. (2006) *Çin’de Kadın İmgesi*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi

Karabulut, B. (2014), *Algı Yönetimi*, Alfa Yayınları

Karahanoglu, I. (2007), *1950-1970 Yılları Arasında Türk Sinemasının Temel Özelliklerinin Oluşmasını Sağlayan Toplumsal, Ekonomik, Siyasal, Kültürel Etkenler Ve Bunların Türk Sinema Tarihindeki Yeri*. *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema Tv Ana Sanat Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul*

Kırılmaz, H. - Ayparçası, F. (2016). Modernizm Ve Postmodernizm Süreçlerinin Tüketim Kültürüne Yansımaları. *İnsan Ve İnsan Bilim Kültür Sanat Ve Düşünce Dergisi*, 3(8).

Linton, R. (1936). *The Study Of Man*, Appleton-Century-Crofts. Inc., New York.

Onaran, A. Ş. (1981) Muhsin Ertuğrul'un Sineması, Kültür Bakanlığı Yayınları

Ormanlı, O. (2006). Türk Sinemasında Geçiş Dönemi Ve Toplumsal Altyapısı:(1939-1950).

Önder, S., & Baydemir, A. (2005). Türk Sinemasının Gelişimi (1895-1939). *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(2),

Özbay, F. (1995). Kadının Statüsü Ve Doğurganlık, *Türkiye'de Kadın Olgusu*, Yayına Hazırlayan: Necla Arat. Say Yayınları.

Özgüç, A. (1988). *Türk Sinemasına Damgasını Vuran On Kadın*. Broy Yayınları.

Özön, N. (1962). *Türk Sineması Tarihi: Dünden Bugüne, 1896-1960*. Artist Reklâm Ortaklığı Yayınları

Özön, N. (1983). Türk Sineması. Cumhuriyet Dönemi Ansiklopedisi, İletişim Yayınları

Parker, J., & Burke, P. (Eds.). (2006). *Social Work And Disadvantage: Addressing The Roots Of Stigma Through Association*. Jessica Kingsley Publishers.

Piemme, J. M. (1978), *European Cultural Identity And Colonisation: Cinema And Television*, Council Of Europe Parliamentary Assembly, Symposium On Cinema And The State, Strasbourg.

Rutledge, K. (2000). *Social Learning Theory – Notes On Ormond's Psychology Of Learning*

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

Senemoğlu, N. (1997). Gelişim, Öğrenme Ve Öğretim: Kuramdan Uygulamaya, Ertem Matbaacılık.

Sevinçli, E. (1984), “Muhsin Ertuğrul’un Tiyatro Ve Sinema Yazıları”, Ölümünün 5. Yılında Muhsin Ertuğrul Semineri Bildirileri, Ege Üniversitesi Atatürk Kültür Merkezi

Soykan, F. (1993). *Türk Sinemasında Kadın: 1920-1990*. Türsak

Stajkovic, A. D., & Luthans, F. (1998). Social Cognitive Theory And Self-Efficacy: Goin Beyond Traditional Motivational And Behavioral Approaches. *Organizational Dynamics*, 26(4),

Süslü, B. (2013), Toplumsal Algının Şekillendirilmesi Sürecinde Medyanın Ahlaki Panik Üretiminin Örnek Olaylarla İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi

Şimşek, H. (2011), Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliğinin Kadın Üreme Sağlığına Etkisi: Türkiye Örneği, Dokuz Eylül Üniversitesi Tıp Fakültesi, Halk Sağlığı Anabilim Dalı

Taylor, S. Ve Diğerleri, (2012). Sosyal Psikoloji. Çev.: Ali Dönmez, İmge Kitabevi.

Tazegül, M. (2005) Modernleşme Sürecinde Türkiye, Babil Yayınları.

Terzioğlu, F. – Taşkın, L. (2008), Kadının Toplumsal Cinsiyet Rolünün Liderlik Davranışlarına Ve Hemşirelik Mesleğine Yansımalar, 12(2)

Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi, T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını No: 2307
Açıköğretim Fakültesi Yayını No: 1304

Tugen, B. (2014). 1960-1980 Darbeleri Arasında Türk Sinemasında Düşünce Oluşumu Ve Filmlerin Sosyolojik Görünümleri. *21. Yüzyılda Eğitim Ve Toplum Eğitim Bilimleri Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3 (7)

Uçakan, M. (1977). Türk Sinemasında İdeoloji, Düşünce Yayınları.

Uluç, G. (2009) Medya Ve Oryantalizm Yabancı. *Farklı Ve Garip...Öteki*, Anahtar Kitaplar Yayınevi

Vatandaş, C. (2007). Toplumsal Cinsiyet Ve Cinsiyet Rollerinin Algılanışı. *Sosyoloji Konferansları*, Sayı 35

Weber, M. (2013), Protestan Ahlakı Ve Kapitalizmin Ruhu, Çev: Rızaoğlu Gökhan, Roman Yayınları.

Williams, R. (1985). Keywords: A Vocabulary Of Culture And Society. New York: Oxford University Press.

Yalom, M. (2002), Antik Çağdan Günümüze Evli Kadının Tarihi, Çitlembik Yayınları

Yıldırım, M. (2007), “Türkiye Sinemasının Bugünü: Sistemsel Eleştiri Düzleminde “Bağımsızlık” Zinciri”, Kesit Akademi Dergisi, 3(10)

Zaman, S. (2015), Türk Sinemasında Kadının Sunumu: Atıf Yılmaz’ın 1980’li Yıllarda Kadın Konusunu Ele Aldığı Film Örnekleri

Zehra, T. (2010), Cinsiyet Rolü Yöneliminin Ablalık Ve Ağabeylik İle İlişkisinin Toplumsal Rol Kuramı Bağlamında Değerlendirilmesi.

İnternet Kaynakları

Özlem Karaca, Türk Sineması Dönemleri, [Http://www.Kameraarkasi.Org](http://www.Kameraarkasi.Org),

Özlem Karaca, Türk Sineması Ve Yıllar, [Http://www.Kameraarkasi.Org/](http://www.Kameraarkasi.Org/)

Url1 Arsiv.Ntv.Com.Tr

**Url2[Http://Www.Kameraarkasi.Org/Makaleler/Makaleler/Turksinemasinind](http://www.kameraarkasi.org/makaleler/makaleler/turksinemasinin_donemleri.pdf)
onemleri.Pdf *Türk Sineması Dönemleri***

(Doğrulupayı.Com, 2018 Kadın İstatistikleri, Mart 2018)

